

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 13 – 2017

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 13 – 2017



ISSN 2217 -3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 13 – 2017

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 13 – 2017



1838

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
13 – 2017

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
13 – 2017

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Vojislav Jelić, dekan

UREDNIŠTVO: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik
prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Dragan Čihorić (Univerzitet u Istočnom Sarajevu)
M.A. Ana Bogdanović (Filozofski fakultet, Beograd)

IZDAVAČKI SAVET: doc. dr Tijana Palkovljević Bugarski (Galerija Matice srpske,
Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad) – predsednica
prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)
doc. dr Lovorka Magaš Bilandžić (Sveučilište u Zagrebu)
doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Dosije studio, Beograd

LEKTURA I KOREKTURA: Svetlana Stojković

PREVOD: Nikola Gradić

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 300

ISSN 2217-3951

NASLOVNA STRANA: Radomir Reljić, *Homo Volans*, 1965, ulje na platnu, 200 x 130 cm,
Muzej savremene umetnosti, Beograd

Realizaciju ovog broja Zbornika je podržalo Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja,
Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije i Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

Luka Vukićević 7
KLASICIZAM U DELU VASE POMORIŠKA

Sofija Milenković 23
POETIKA UMETNOSTI MARKA ČELEBONOVIĆA
U TRIDESETIM GODINAMA XX VEKA

Katarina Kostandinović 39
RAZVOJ MODERNISTIČKOG SKULPTURALNOG JEZIKA
OLGE JANČIĆ I ANE BEŠLIĆ

Dea Cvetković 57
MARISOL ESKOBAR – ŽENA IZA POP-ARTA

Ingrid Gessner 69
MANZANAR, BERLIN, VENICE:
TRANSNATIONAL VIRTUAL REALITY ART INSTALLATIONS

POLEMIKE / POLEMICS

Dragan Čihorić 101
KRITIČARSKI POGLED IZ JUGOSLOVENSKE PROVINCIJE.
MILAN SELAKOVIĆ U SARAJEVSKOM *PREGLEDU*

Jasmina Čubrilo 119
PROTOKOLI I PROCEDURE POSTAJANJA UMETNIKOM:
DEJAN ANĐELKOVIĆ & JELICA RADOVANOVIĆ, *KO JE NAJVEĆI SRPSKI UMETNIK?*

KRITIKE / REVIEWS

Dijana Metlić 135
VORHOLOVI SKRIN TESTOVI: OD SLIKARSTVA DO *PROŠIRENOG FILMA*, I NAZAD

PRIKAZI / REVIEWS

Jasmina Čubrilo 153
ZASTUPANJE MOĆI: KULTURNA POLITIKA SAD U VREME DŽONA KENEDIJA

Aleksandra Mirčić 157
ODELJENJE ZA UMETNIČKU DOKUMENTACIJU
MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI U OTVORENOM PRISTUPU

Tamara Žderić, Miljan Stevanović 161
SEGMENT SRPSKE GRAFIKE XX VEKA SAČUVAN U OKVIRU FONDA
KABINETA ZA GRAFIKU FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI U BEOGRADU

DRUGI DEO
UMETNOST I KRITIKA DRUŠTVENE STVARNOSTI

Lidija Merenik 179
POLITIČKI PROSTORI UMETNOSTI 1929-1950:
BORBENI REALIZAM I SOCIJALISTIČKI REALIZAM

Simona Čupić 191
NALIČJE MODERNIZACIJE:
SLIKA BEOGRADA IZMEĐU DVA SVETSKA RATA

Lidija Merenik 203
ĐORĐE ANDREJEVIĆ KUN. „KRVAVO ZLATO“ I PREVRATNIČKI KONTEKST

Simona Čupić 217
NO PASARAN KAO „BORBA U KONTEKSTU“

UMETNOST O UMETNOSTI

Lidija Merenik 227
JEDNA GODINA U ŽIVOTU SAVE ŠUMANOVIĆA. PARIZ 1929.

Lidija Merenik 233
MILENA PAVLOVIĆ BARILLI: *THE PORTRAIT OF A LADY*

Lidija Merenik 251
MILENA PAVLOVIĆ BARILLI U NJUJORKU: SLIKA U MODI I MODA U SLICI

UMETNOST I DECENTRIRANJE IDEOLOGIJE

Lidija Merenik 263
„IKONE MODERNOG DOBA“

Lidija Merenik 273
DUŠAN OTAŠEVIĆ: ZAGLEDANOST U ZRNO ŽITA

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Luka Vukićević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KLASICIZAM U DELU VASE POMORIŠKA

Apstrakt:

Rad se bavi fenomenom klasicizma kao preovlađujućom tendencijom u slikarstvu Vase Pomorišca (1893–1961). Fokus je usmeren na treću deceniju XX veka kada je umetnik najizloženiji uplivu renesansnih ideja i kada nastaju njegova najznačajnija dela urađena u duhu klasicizma. Analizom triju reprezentativnih kompozicija perioda: *Parisov sud*, *Iskuš enje Svetog Antonija* i *Kartaši*, sagledavaju se klasicistički elementi na njima i dovode u vezu sa preraphaelitskim slikarstvom, čiji je uticaj bio presudan za formiranje umetnika u vreme njegovog školovanja u Londonu (1921–1924). Osvrt na faze pre i posle Londona ukazuje na to da umetnikovi rani radovi pokazuju klasicistički senzibilitet i afinitet prema realizmu, a da potonja ostvarenja ostaju stilski-formalno dosledna likovnim obrascima treće decenije. Podudaranje realističkih tokova dvadesetih godina u evropskom i srpskom slikarstvu sa Pomorišćevim opusom svrstava ga u okrilje moderne umetnosti, uz uvažavanje njegovog klasičnog izraza.

Ključne reči:

Vasa Pomorišac, klasicizam, renesansa, preraphaeliti, Raskin, realizam dvadesetih godina

Po svojim prirodnim sklonostima bio je realista i te afinitete je osećao kao svoju ličnu predispoziciju, nešto što se samo po sebi razume. Stoga je, iako je dobro znao šta se dešava u evropskoj umetnosti dvadesetih i tridesetih godina, čemu je dao i sopstveni doprinos, ostao kao sidro ukotvjen „duboko u klasičnu dubinu“, slikajući lepo i istinito, gotovo opipljivo, verujući u savršeno i lepo.

Stojan Trumić (Trumić 1966)

Srpsku umetnost posle Prvog svetskog rata odredili su unutrašnji razvoj slikarstva i podsticaji iz Zapadne Evrope, naročito Pariza. Pariz je privukao srpske umetnike kao umetnički centar sveta ali i kao prestonica ratne saveznice i mirnodopske zaštitnice Srbije. Presudnu ulogu u formiranju rane moderne umetnosti kod Srba odigrali su kubizam, novi klasicizam i ekspresionizam, ali ne sa onim što je u njima krucijalno već sa onim što je prilagođeno domaćim uslovima (Трифунувић 2014, 118). Brojni srpski slikari, poput Bijelića, Radovića, Petrova i Pomorišca, okušali su se u (n)ovim pravcima u slikarstvu. Ime Vase Pomorišca se izdvaja od ostalih prema afinitetu, posvećenosti i inkliniranju ka klasicističkom načinu slikanja tokom celokupnog stvaralaštva. Uvid u slikarev opus nesumnjivo ukazuje da u njegovom delu pored klasicističke istovremeno obitava i ekspresionistička tendencija (Трифунувић 2014, 185), ali fokus ovog rada je na sagledavanju klasicističkih elemenata u slikarevoj praksi. Upliv klasicističkih elemenata u slikarstvo Pomorišca desio se zahvaljujući senzibilitetu umetnika, njegovom formalnom obrazovanju u Londonu od 1921. do 1924. godine i opštim kretanjima u umetnosti treće decenije XX veka.

Klasicistički senzibilitet

U nauci je uvreženo mišljenje da su renesansne ideje prodrle u Pomoriščevo stvaralaštvo za vreme školovanja u Londonu, pod uticajem još žive Raskinove teorije i slikarstva preraphaelita. Naglašava se „njegov boravak u Londonu, odakle će poteći njegovo interesovanje za majstore renesanse“ (Sujic 1970). Shvatanje da se slikar tek tada upozna sa renesansom i da tad počinje da stvara u duhu klasicizma diskutabilno je i samo aproksimativno tačno, iz dva razloga. Činjenica je da je slikar i pre Londona, još tokom studija na Minhenskoj akademiji 1913. i 1914. godine, na svojim ostvarenjima ispoljio izuzetno vladanje renesansnim tekovinama – perspektivom, proporcijama i anatomijom (Stojanović 1986, 9). Zatim je, u ratnim godinama 1917. i 1918, ostvario niz crteža i studija u realističkom i klasičnom načinu izvođenja. Izdvaja se crtež *Zagrljeni*, na kome su prikazani srpski, ruski i rumunski vojnici u kolu sa građanima; crtež je sažet, naglašena je linearnost, prisutan je izvestan veristički način shvatanja. Slikarev afinitet prema renesansi ispoljio se i na veoma uspelim studijama cveća, olovkom i akvarelom na listovima 9

i 10, pod nazivima *Makovi* i *Čičak*, koje je sačinio tokom 1918. godine (Šuica 1970, 150). Navedene studije „podsećaju na slične studije renesansnih umetnika... ta nostalgija ka klasicizmu ostala je kod Pomorišca uvek prisutna“ (Šuica 1970, 150). Drugi razlog relativizacije teze o direktnoj vezi Pomorišca i renesanse posredstvom slikarstva preraphaelita leži u činjenici da je preraphaelizam svojevrsan fenomen, naravno klasicistički, ali koji negde koincidira sa (rano)renesansnom umetnošću a negde ne. Neosporno je ipak da je preraphaelitsko-raskinovsko iskustvo, kao klasicističko, realističko i okrenuto tradiciji, odsudno uticalo na kristalisanje slikarevog afiniteta prema klasičnim vrednostima u umetnosti i na njegovo formiranje kao slikara. Značaj Londona je još vidljiviji ako se uzmu u obzir Pomorišćevi crteži, ratni i poratni, gde se umetnik još dvoumi između impresionističkog i klasicističkog pristupa. U teškim uslovima kraja druge decenije XX veka, on pronalazi svoje glavno izražajno sredstvo – engrovsku čistu liniju (Šuica 1970, 152), to jest liniju kao element skulptoralno shvaćene forme. Klasicističko crtanje, za koje se odlučio, podrazumevalo je upoznavanje široke i obimne likovne kulture, sažimanje plastičnih odlika antike, renesanse i neoklasicizma, dug rad i veliko praktično usavršavanje. Taj izbor, kompleksniji i teži, vodi Vasu Pomorišca u London gde 1921. upisuje prvo *St. Martin's School of Art*, da bi od oktobra 1922. do juna 1924. studirao sa zapaženim uspehom u *Central School of Arts and Crafts*, na odseku slikanja na staklu (Кусовац 1982, 6). Pomorišac u tradicionalistički okrenutom Londonu usvaja izrazito klasicističke (ranog renesansni bliske) formalno-stilske odlike preraphaelitskog slikarstva, kao i hrišćansku tematiku i sadržaj. Preraphaelizam će imati duboke implikacije na slikarevo celokupno stvaralaštvo.

Preraphaeliti i Raskin – londonsko iskustvo

Preraphaeliti su bili grupa slikara, nastala sredinom XIX veka u Engleskoj, koja je bila okrenuta srednjem veku kao polazištu u umetnosti, sa preovlađujućom hrišćanskom ikonografijom. Džon Raskin (*John Ruskin*), glavni ideolog preraphaelita, zastupao je njihov koncept umetnosti, zasnovan na principima pre pojave Rafaela (po kome su i dobili naziv preraphaeliti). Preraphaeliti su smatrali da su slikari u tom razdoblju stvarali iskreno, duboko prožeti religijom i mimo akademskih pouka. Imajući u vidu da se pojava Rafaela vezuje za početak kasne ili visoke renesanse, sledi da su preraphaeliti i Raskin u korpus srednjeg veka ubrajali i ranu renesansu sa svim njenim tekovinama, kao i majstore epohe koji su stvarali dela sakralne tematike. Raskin je generalno razlikovao dve vrste umetnosti: staru ili sakralnu, i modernu ili profanu. Staroj umetnosti je imanentna moralna svrha a modernoj nije; staroj je na prvom mestu religija a modernoj raskoš i zadovoljstvo. Problem je što se, po Raskinu, ne može govoriti o stepenu religioznosti u umetnosti; religija ne može da bude na drugom mestu – ona je ili glavna ili je nema: „Onaj koji nudi Bogu drugo mesto, ne nudi mu zapravo ništa“ (Ruskin 1920, 158). Zato umetnost preraphaelita, predominantno religiozna, nosi etikeciju uzvišenije, vrednije umetnosti.

Vasi Pomorišcu je u potpunosti odgovarala sadržinsko-tematska preokupacija preraphaelita budući da je religiozna komponenta u njegovom stvaralaštvu uvek bila prisutna i izražena. Učeći kod Stevana Aleksića u Modošu, od 1905. do 1911, dobro je savladao tehniku i tehnologiju slikanja ikona i fresaka stekavši „trajnu naklonost prema religioznom slikarstvu“ (Петров 1925, 6). Po završetku školovanja kod Aleksića, Pomorišac je izrađivao freske i ikone po narudžbinama. Zatim je, tokom studija u Beogradu 1919. godine, sa profesorom crtanja Ljubom Ivanovićem i svojim kolegama obilazio stare srpske manastire i otkrivši lepotu srednjovekovnih spomenika shvatio značaj zadatka da se njihova vrednost predstavi svetu. Religiozna nit utkana u njegovo slikarstvo dodatno je osnažena u Londonu. Iznenadujuće zato deluje činjenica da dve najznačajnije slike perioda od 1921. do 1924. godine (koje se analiziraju u radu) nisu religiozne tematike: *Parisov sud* naslikan 1924. je mitološke tematike, a slika *Kartaši* iz iste godine je žanr. Tek je kompozicija *Iskušenje Svetog Antonija* iz 1927. godine religiozna; iako hronološki ne spada u londonski period, ona mu suštinski pripada.

Shodno tome, logično se nameće zaključak da je preraphaelitsko zalaganje za srednji vek, religioznost i nacionalnu posebnost u umetnosti uticalo na Pomorišca sa produženim dejstvom. Slikar je preraphaelitsko-raskinovsku dogmu u potpunosti usvojio 1927. godine kada je sa slikarima istomišljenicima osnovao grupu *Zograf*, koja je svoje izvore tražila u srpskom srednjovekovnom slikarstvu (Трифунувић 2014, 186). Imajući u vidu duhovnu srodnost i blisko programsko polazište obe slikarske grupe, nije bez osnova teza da se zografi mogu smatrati srpskim preraphaelitima.

Osnovna zamerka koju su preraphaelitima upućivale zvanična kritika i akademska zajednica u Engleskoj bila je da žele da vrate umetnost u srednji vek, u vreme mraka i neznanja (Ruskin 1920, 152), kada su osnove crtanja i slikarstva bile nepoznate. Raskin je zamerku odbacio kao zabludu jer se zasnivala na tome da se preraphaeliti vraćaju ne principima već neznanju ranijeg vremena (Ruskin 1920, 160). On je opovrgao glavne kritičke ocene koje su engleski akademčari uputili preraphaelitima: 1. da imitiraju greške ranih majstora, 2. da ne umeju da nacrtaju perspektivu i 3. da nemaju sistem svetlosti i senke (Ruskin 1920, 20). Teza da preraphaeliti imitiraju greške ranih majstora je neodrživa budući da oni ne imitiraju *slike* već isključivo *prirodu*. Drugo, na svojim delima su pokazali da suvereno vladaju principima perspektive, kao jedne od tekovina rane renesanse na koju su se pozivali. Najzad, sistem svetlosti i senke bio im je zasnovan na prirodnoj, sunčevoj svetlosti.

Pomorišac se pokazao prijemčivim za uticaje navedenih klasicističkih i realističkih osnova slikarstva preraphaelita. Kompozicija *Parisov sud* zbog svog mitološkog sadržaja, ali i atmosfere, referiše ne samo na (hrišćanski) preraphaelizam već i na (pagansku) renesansu. Stoga je potrebno napraviti distinkciju između klasicizma preraphaelitizma i klasicizma (rane) renesanse. Slikarstvo preraphaelita je, sem tematski i duhovno, i na formalno-stilskom planu srodno sa ranom renesansom; preraphaeliti koriste njena dostignuća linearne i vazdušne perspektive, proporcija, anatomije, kompozicije, konture i svetlosti. Postoje i izvesne razlike: sve iz prirode je dostojno predstavljanja a ne samo ono što je najlepše, zatim podražavanje isključivo prirode a ne antike, prikaz sunčeve a ne naučene svetlosti. Zato se Albertiju (*Leon*

Battista Alberti), kao glavnom teoretičaru umetnosti rane renesanse, koji tvrdi da „ono što slikamo moramo uvek uzimati iz prirode i iz nje uvek birati najlepše stvari“ (Blant 2004, 20), Raskin suprotstavlja tezom da slikar podražava prirodu kakva jeste, do poslednjeg detalja, sa svim njenim nesavršenostima: „Da idu u prirodu čistog srca, sa jednim ciljem, da prodru u njenu suštinu ne odbacujući ništa, ne odabirući ništa i ne prezirući ništa“ (Ruskin 1920, *preface*). Iz ove instrukcije jasno proizilazi predominantnost realizma u odnosu na idealizam kod preraphaelita. Umesto podražavanja najboljih dela umetnika ranijih vremena, zapravo antike za koju pledira Alberti, Raskin insistira na podražavanju prirode i samo prirode; slika se ono što se vidi a ne što se zamišlja, što je (još jedan) realistički momenat kod preraphaelita. Najzad, preraphaelitski sistem svetlosti zasnovan je na prirodnom, Sunčevom a ne dogmatskom. Preraphaeliti tako postižu jedinstven uspeh u određenosti karaktera, dovršenosti detalja i sjaju kolorita (Ruskin 1920, 21).

Imajući u vidu konstatovane sličnosti i razlike između dva klasicistička stila ili pravca, njihovi elementi se mogu eklatantno sagledati u Pomorišćevom slikarstvu analizom tri reprezentativne kompozicije perioda, od *Parisovog suda* preko *Kartaša* do *Iskušnja Svetog Antonija*.

Pomorišac je u ranoj fazi školovanja u Londonu sačinio crteže koje je koristio u potonjem izvođenju slika *Parisov sud* i *Iskušnja Svetog Antonija*. Odlikuje ih preciznost izrade u obradi detalja, uravnotežena kompozicija i potpuna osmišljenost prizora zbog čega svaki crtež predstavlja dovršen rad i celinu pa se može posmatrati kao samostalno delo (Stojanović 1986, 12). Slikar je najpre naslikao kompoziciju *Parisov sud* 1924. godine po klasicističkoj shemi – od „preraphaelitske čedne koncepcije“ (*lepota*) do preciznog prenošenja svakog detalja (*istina*) da se „slika može slobodno



Vasa Pomorišac, *Parisov sud*, oko 1924, ulje na platnu, 39,8 x 52 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad

i sa lupom gledati a da ništa ne izgubi od svoje vrednosti (cveće, listovi drveta i životinje)“ (Stojanović 1986, 12). Mitološko poreklo scene, realistički izvedene, čini da kompozicija duhovno bude bliža renesansi nego preraphaelizmu. Tri boginje Hera, Atina i Afrodita su oličene u tri nage ženske figure koje stoje u prvom planu u različitim pozama. Prva sleva je u potpunosti okrenuta leđima posmatraču, centralna je i telom i glavom u profilu, a treća je telom spređa a glavom profilno okrenuta. Svaka obećava Parisu, mladiću naslikanom u pozadini, različite darove kako bi baš nju proglasio za najlepšu. Kompozicija, osim po paganskoj tematici, i po atmosferi evocira Botičelijevo (*Sandro Botticelli*) *Proleće*.



Vasa Pomorišac, *Iskušnje Svetog Antonija*, 1927, ulje na platnu, 95 x 103 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Sasvim drugačiju atmosferu „emituje“ religiozna kompozicija *Iskušnje Svetog Antonija* iz 1927. godine. Ovde je došao do izažaja nov pristup kanonizovanim temama hrišćanske ikonografije (Stojanović 1986, 18). U centru kompozicije je svetitelj u crnoj draperiji oko koga su subjekti iskušavanja. Dve lepe nage devojke, nalik engrovskim odaliskama, u provokativnim pozama nude putenu i zemaljsku ljubav, pokušavajući da odvuku pažnju Svetog Antonija od posvećenog proučavanja religijskih spisa (Biblije?). Sa svetiteljeve desne strane, malo naniže, nalazi se (neidentifikovani) namrgođeni starac nadutog stomaka koji drži čašu u rukama (što se može shvatiti kao asocijacija na pijančenje i bahanal). Organizacijom dobro osmišljenih i dinamično postavljenih ritmova, figure u prvom planu obrazuju krug čiji je epicentar Sveti Antonije. Skulptorski oblici jedrih ženskih tela služe umetniku i da postigne savršeno formalno kompoziciono jedinstvo sa isposničkom figurom svetitelja, a da pritom ne skrnavi duhovno podneblje prizora zatvorene slike koju

prihvatamo kao svojevrsnu modernu ikonu. „Scena je smeštena u prostor ozidan planinama, tesan i na izgled bez izlaza, bez mogućnosti rešenja, u permanentnom ponavljanju, ali sa prisutnom paralelnom idejom otvaranja u mogućnosti uzdizanja“ (Гвозденовић 2011, 33).

Obe analizirane kompozicije karakteriše klasična čistota linije, shvaćena kao skulptorski oblikovana forma. Ona svojom čvrstinom plastično modeluje oblik i definiše tela. Stilizovana forma ukazuje na engrovski crtež i vinkelmanovski neoklasicistički pristup. Pored linije i skladne kompozicije, ističe se i sofisticirana boja. Dajući primat formi, slikar na *Parisovom sudu* daje primat i boji a na *Iskušanju* je donekle stišava, ne odričući je se drastično. Radeći *Iskušanje Svetog Antonija*, Pomorišac ostaje veran preraphaelitskoj brižljivosti u slikanju detalja (inicijali i slova religioznog kodeksa gotovo se mogu naslutiti), ali se više okreće modernom slikarskom izrazu. Dekorativna stilizacija ovdje je bliža secesiji, iako renesansni elementi i tu prevlađuju. Uticaj konstruktivizma 20-ih godina, koji je sa kontinenta prenesen u Englesku (Stojanović 1986, 12), nije zanemarljiv u građenju ovih slika. U pitanju je tip konstruktivizma koji se mnogo više ogleda u geometrizaciji oblika nego u radikalnom raščlanjivanju izvornog kubizma i futurizma, koje je slikar mogao susresti u Minhenu. Londonsko iskustvo je tako obogatilo Pomorišćeva istraživanja u ravni geometrijski strogog a skulptorski punog modelovanja forme (Кусовац 1982, 10). Perspektiva postoji na obe slike, ali je udaljena pozadina zaklonjena – na *Parisovom sudu* gustim krošnjama drveća a na *Iskušanju Svetog Antonija* gromadnom stenom.

Dok je perspektiva od relativno sporednog značaja za ova analizirana dela, za kompoziciju *Kartaši* iz 1924. godine ona je gradivni činilac. Prostor



Vasa Pomorišac, *Kartaši*, 1924, ulje na platnu, 101 x 111 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

slike, sistematizovan perspektivom, otkriva enterijer okupan hladnom jutarnjom svetlošću koja prodire kroz prozor i materijalizuje predmete u sobi. Prosuta po podu, odslikava senke kao kontrapunkt figurama naglašenog ekspresionističkog gesta. Sugerišu je paralelne pruge parketa što streme ka tački iščezavanja (Alberti 1966, 56), koja nije vidljiva jer je skriva kartaški sto ili torzo centralnog kartaša. Enterijer sobe, u kome tri muškarca igraju karte za stolom, otvara se u gornjoj polovini središnjeg dela slike, gde se prostor slike produžuje u dubinu kroz prozor koji gleda na pristanište sa brodićima. Protivteža kompozicije je sto trapezoidnog oblika, inverzno-perspektivni (jer se širi od posmatrača ka pozadini), što stvara sukob sa perspektivno komponovanim enterijerom sobe. Sve na slici ima i likovno i metafizičko značenje: ton, svetlost, boja, linija; sve je u funkciji „prostora vremena, dubine vremena, iracionalnog“ (Stojanović 1986, 13). Pomorišac je *Kartaše* naslikao na kraju svog boravka u Londonu, kao delo koje u sebi sjedinjuje sva njegova do tada stečena iskustva. Po tematici žanr-scena, na formalnom planu predstavlja pastišnu kombinaciju renesanse u perspektivi i kompoziciji, gotike u vidu oštih, prelomljenih oblika, i secesije po dekorativnoj stilizaciji. Ostvarena je i veza sa tradicijom, veza evropskog i nacionalnog, *intelektualna i emocionalna ravnoteža*, kao i duhovno uzdizanje poruke slike i metaforična upotreba motiva (Гвозденовић 2011, 31).

Period od osnivanja grupe *Zograf* do smrti (1927–1961)

Nakon povratka u Beograd, Pomorišac je sa svojim kolegom sa Minhenske akademije i iz Solunskog ateljea Živoradom Nastasijevićem osnovao grupu *Zograf*. *Zograf* je formiran 1927. godine, na dan objavljivanja *Pravila* grupe koja jasno definišu njene ciljeve: da zapadne tendencije i pokrete preusmeri, te da obnovi srpsku srednjovekovnu crkvenu i narodnu tradiciju. Osnivajući grupu *Zograf*, kao njena istaknuta figura, Pomorišac je svoju klasičnu inspiraciju sa renesanse pomerio prema srpskom srednjovekovnom slikarstvu (Трифунувић 2014, 186). On je hteo „da iz vizantijske umetnosti izvuče osnov za jedno novo shvatanje u slikarstvu: produženje prekinute linije u našoj slikarskoj tradiciji, srećnom povezanošću vizantijskog i savremenog“ (Петров 1925, 6). Intenzivna Pomorišćeva aktivnost u okviru grupe umetnika *Zograf* zasnovana je na dubokim uverenjima i velikoj inspiraciji koju je nalazio u sopstvenoj zemlji, a protivna *šablonskom prenošenju* viđenog u velikim centrima (Гвозденовић 2011, 31). Obodren slikarskom ideologijom preraphaelita, koju je definisao Raskin, Pomorišac je pokušao da stvara moderno slikarstvo na principima medijevalne umetnosti, težeći da „srajanjem naivnog i duhovnog dođe do autentičnih rešenja“ (Гвозденовић 2011, 31). Međutim, tokom decenije postojanja grupe *Zograf*, od 1926. do 1935. godine (Гвозденовић 2011, 22), njen rad je bio u raskoraku između opredeljenja za nacionalno-istorijsku i religioznu tematiku, s jedne, i praktičnog izvođenja, s

druge strane. Praktično izvođenje zografovaca je, sem u izuzetnim slučajevima, vuklo koren iz evropske bliže ili dalje prošlosti, iz neoklasicizma i/ili renesanse, pa i iz nekih savremenih tokova evropske umetnosti – „umerenog“ konstruktivizma i ekspresionizma (Stojanović 1986, 15). Pokazalo se da je bez obzira na programsko ili ideološko svrstavanje Vase Pomorišca, konstanta njegovog stvaralaštva konzervativni klasični manir.

U prilog tome govori reprezentativno delo zografskog perioda *Autoportret sa paletom* iz 1932. godine. Autoportret kao poseban žanr nastaje u XV i razvija se tokom XVI veka u Italiji. Hronološki i esencijalno pripada renesansi i artikuliše se kao idealno sredstvo da se iskaže fenomen antropocentrizma pomenute epohe. Vasa Pomorišac je, poput brojnih modernih slikara, posegao za slikanjem autoportreta uspostavljajući tako direktnu relaciju sa slikarstvom renesanse. Postavlja se pitanje zašto se ponovo pokreće ovaj proces „samoidentifikacije i samoodređivanja (u društvu i naspram društva)“ (Радић 2010, 236), kada je on ostvaren pre bezmalo četiri veka. Ponovno oživljavanje popularnosti slikanja autoportreta je podstaknuto preispitivanjem i redefinisanjem slikarstva koje je izazvano pod uticajem muzeja, litografije i fotografije u XIX veku.



Vasa Pomorišac, *Autoportret sa paletom*, 1932, ulje na lesonitu, 102,5 x 77,8 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad

Time je autoportret kao žanr dobio još jednu dimenziju, onu koja ga čini *ambledom modernosti* (Радић 2010, 236) a moderni umetnici priliku da predstave svoje umeće. U kontekstu srpskog slikarstva prve polovine XX veka, autoportret kao *tema i ideja modernog* (Чупић 2008, 137) zauzima posebno mesto. Suštinski generator autoportreta nastalih u ovom periodu (Moša Pijade, Sava Šumanović, Vasa Pomorišac i Bogdan Šuput¹) jeste fenomen istovremenog obraćanja *starim majstorima i modernim umetnicima*.

Vasa Pomorišac na *Autoportretu sa paletom* ostvaruje osnovnu shemu renesansne portretske koncepcije sa figurom uklopljenom u pejsaž kao u neku vrstu scenskog prostora. Figura, odnosno polufigura umetnika nalazi se u prvom planu i

1 Autoportreti četvorice modernih srpskih slikara koje Radić analizira u svom članku koji je pomenut.

apsolutno dominira slikom.² Umetnik je obučen u crnu odeću poput monaha, što simbolično ukazuje na uzvišeni poziv slikara kome je on fanatično odan. On u levoj šaci drži paletu sa bojama, a u desnoj dragocenu kičicu – oruđe zanata ukazuje se kao insignija vladavine božanskim darom. Položaj prstiju desne šake predstavlja gest disputacije. Iza polufigure slikara u drugom planu, u donjem levom uglu je staza koja vijuga do niske linije horizonta (zauzima aproksimativno jednu četvrtinu slike). Ta staza denotira njegov životni put, put bez kraja, na kome se poigravaju konjanik i pas – junaci njegovog detinjstva – kao simboli umnosti i vernosti, što je i njegov životni *credo*. Iznad niske linije horizonta otvara se nebo i stvara zlatasti i dramatični okvir za umetnikov lik: „Hiperrealnost figure i nestvarnost pejzaža ukazuju na trenutak prepoznavanja u potrazi za izgubljenim, zaboravljenim identitetom“ (Radić 2010, 241). Umetnik slika sebe insistirajući na klasičnom uzoru, ali i na rafiniranoj autopsihologiji, ličnosti jasno opredeljenoj da na svom teškom i trnovitom putu nosi breme i plemenitost svog umetničkog poziva i njegove uzvišene misije (Гвозденовић 2011, 33). On tako očituje odnos prema sebi, sopstvenom slikarstvu ali i društvu u celini.

Autoportret sa paletom je izlagan na više izložbi u inostranstvu. Povodom izložbe jugoslovenskih umetnika u *Galerie de Paris* aprila 1937, pariska kritika je ocenila „da je *Autoportret* remek-delo opservacije i izrade... i da umetnik teži preciznosti i naučnosti slikara renesanse“ (Stojanović 1986, 19). Juna 1939. godine održana je izložba u *Kunstzaalu* u Hagu, gde je lokalni kritičar za *Autoportret* rekao „da se odlikuje stišanim tonovima i klasičnom čvrstinom“ (Stojanović 1986, 20).

Pored autoportreta, Pomorišac slika brojne klasicističke portrete. Renesansno koncipiran portret kao motiv nije bio ekskluzivni izbor Pomorišca. Stvarali su ga i znameniti srpski slikari Bijelić, Dobrović, Josić, Sekulić i Stanojević. Međutim, za razliku od njih koji su ga stvarali samo tokom dvadesetih godina, kada „ni pre ni kasnije srpski portret nije imao toliko klasičnih elemenata u kompoziciji i načinu izvođenja“ (Трифунуовић 2014, 165), Pomorišac je nastavio da ga slika do kraja života. Osobnost Pomorišćevih portreta je pre svega istančana monumentalnost izraza (Гвозденовић 2011, 32). Figura u svečanom stavu, drapirana u skoro renesansnom kostimu, pozicionirana je u velikom prvom planu, ispred pozadine sa alegorijskim sadržajima. Upravo dešavanja u pozadini pojašnjavaju i ukazuju na smisao, značaj i status lika kojeg Pomorišac portretiše (Гвозденовић 2011, 33).

Ресерција njegovih portreta na domaćem tlu je varirala. Stručna kritika je različito ocenjivala izložbe njegovih portreta, od toga „da su njegovi portreti slični stvarnim ličnostima, oduhovljeni i dati u vrlo čistoj tehnici“ (Popović 1929, 303), odnosno da „pedantnost i dovršenost radova daje njegovim radovima odlike majstorskih dela“ (Popović 1933, 119), do konstatacije da se „pred njegovim slikama

2 Navodi se Berensonov opis Perudinovog *Svetog Sebastijana*: „da se ljudska figura uzdiže kao kula nad nebom rajskog pejzaža“ kao odgovarajući i adekvatan za opis Pomorišćevog *Autoportreta sa paletom* (Радић 2010, 242).

čovjek pita da li je ovo pseudo-hrabrost da se slika muzejski, kako više ne sme da se slika“ (Петровић 1933, 6) i „da još jedan korak i nema šta da se slika – može da se kreće na fotografiju“ (Алексић 1934, 6).

Realizmi 20-ih godina i njihov uticaj

Pomoriščevo delo nastalo dvadesetih i kasnije tridesetih godina ostaje u okviru likovnih obrazaca treće decenije. Bez obzira na preovlađujućim klasicizam, ono se ne može jednostavno i jednoznačno odrediti budući da je pastišna kombinacija različitih stilova i pravaca. Sam umetnik je istakao još u minhenskom periodu, kao student, da je izložen različitim uticajima: „Moj život ovde mogu reći da mi se dopada jer sam mnogo video, radio i čuo a, razume se, napredovao jer u ovom društvu u kome se krećem ima i impresionista i futurista i svakojakih uzora, naravno i rđavih ali zato ipak poučnih, pa ja koji sam rezervisan samo slušam i pitam“ (Кусовац 1982, 5). Stoga je umesno i razložno dovesti Pomoriščevo delo u vezu sa aktuelnim tokovima u evropskoj umetnosti dvadesetih godina, nazvanih pluralnim terminom realizmi 20-ih godina. Pluralni termin se odnosi na celinu svih derivata monumentalnog figurativnog stila dvadesetih godina dvadesetog veka (Reberski 1997, 7). Vreme stilskog pluralizma, stvaralačke slobode i tolerancije nije, doduše, pokopalo avangardizam ali je vaskrslo neke univerzalne vrednosti u slikarstvu: kompozicionu harmoniju, klasičnu čistotu izraza i jezgrovitu konkretizaciju imaginativne slike (Reberski 1997, 15). Vaskrsle vrednosti evropskog slikarstva koincidiraju sa vrednostima Pomoriščevog poimanja umetnosti. Razlika je u tome što te vrednosti u evropskom kontekstu predstavljaju *povratak redu* (Clair 1981, 10) nakon što su avangardnim nastojanjima kubista, futurista, konstruktivista, De Stijla i Bauhauusa, u prve dve decenije prekoračene sve granice dotadašnjih iskustava u slikarstvu. Posmatrajući te vrednosti u kontekstu ne samo Pomoriščevog nego i šire srpskog slikarstva tog vremena, ne može se govoriti o *povratku redu* kada taj red nije bio u većem stepenu doveden u pitanje, niti potisnut na marginu. Zapravo, „rani srpski modernizam, zasnovan na kontinuitetu, uočava se kao stepenica logičnog razvoja sredine, čija umetnost zagovara razumevanje tradicije a ne čin raskida sa njom“ (Čupić 2011, 46). Istina, početkom dvadesetih godina, Pomorišac sa Bijelićem, Radovićem i Petrovim nakratko eksperimentiše sa apstrakcijom, verujući da se unutrašnja stvarnost može najbolje izraziti sugestivnim apstraktnim formama. Njegov kratak izlet u apstraktno biće zamenjen ekspresionizmom boje i povratkom linije u sliku (Sujić 1970), što rezultira napretkom na njegovom (i njihovom) putu tradicionalnog slikarstva, a ne prihvatanjem apstrakcije.

Zografski period Vase Pomorišca, koji je usledio, karakteriše se idejom vraćanja tradiciji, odnosno osavremenjivanja starih vrednosti (Гвозденовић 2011, 16). Evropska istorija umetnosti poznaje primere povezivanja tradicije i

savremenosti, počev od nazarena do preraphaelita, neogotičara, određenih shvatanja romantičara, kao i *povratka redu*. Imajući u vidu hronološko, stilsko i donekle ideološko koincidiranje slikarstva *povratka redu* (neorealizma) i zografskog slikarstva, nameće se zaključak da zografizam nesumnjivo pripada korpusu realizama dvadesetih godina. Vasa Pomorišac se i tako legitimise kao slikar modernog doba. On, međutim, nije prešao put koji je trasirala evropska moderna umetnost. Pomorišac, za razliku od evropskih realista, nije temeljno i sistematski prošao kroz eksperimente u umetnosti. Njegovo slikarstvo sastavljeno je od mnogih primesa, uključujući doduše i moderne (gestualnost ekspresionizma i konstrukcija kubizma), ali je preovlađujuće klasicističko i kao takvo se našlo u glavnom toku evropske umetnosti. Klasicizam, kao vid realizma, postao je moderna tendencija, a Pomorišac moderni slikar.

Pomoriščevo angažovanje u grupi *Zograf* bilo je motivisano potrebom za dostojanstvenijim očuvanjem ravnopravnosti na velikoj svetskoj sceni. Slikar je bio svestan da mali narodi (poput srpskog), opterećeni sopstvenim provincijalizmom i potrebom da budu prihvaćeni u modernom svetu, lako zanemaruju svoje posebnosti i gube odnos prema svojim specifičnim vrednostima (Гвозденовић 2011, 20). Stoga je bio okrenut negovanju ideja srpske srednjovekovne tradicije i razvijanju svesti o duhovnom u umetnosti i identitetu nacije. Umetnost proistekla iz ovakvih uverenja Pomorišca i ostalih zografova, u srpskoj kritici je okarakterisana kao nazadna i konzervativna, dok ju je inostrana stručna kritika (kako je već i pomenuto) mnogo više vrednovala (Гвозденовић 2011, 19).

Kompleks (neo)realističkog slikarstva je postao preovlađujuće obeležje koje je više tematikom i sadržajima nego idiomatikom likovne forme izražavalo duboke društvene i duhovne promene novog doba. Društvene, političke, ekonomske i kulturne turbulencije u Evropi posle Prvog svetskog rata učinile su da umetnost, više nego ikad, postane izraz umetnikovog opredeljenja. Realizmi su se u svojim disparatnim nastojanjima na jednoj strani pojavili kao subjektivno reagovanje umetnika na društvenu i moralnu bedu, na otuđenost i individualne traume, a na drugoj su težili miru, harmoniji i vraćanju dostojanstva čoveku i prirodi (Reberski 1997, 16). Pomoriščevo delo sagledano u tom diskursu, njegova dominantna tematika i formalno-stilsko opredeljenje ukazuju nam da on kao slikar pripada drugoj grupi umetnika. Problematično je, međutim, tvrditi da Pomorišac u umetnosti nalazi pribežište iz haotične i nesigurne stvarnosti u arkadijskim svetovima idealnog reda i usklađenosti. Pre nego eskapizam, približnija odrednica Pomoriščevog stvaralaštva bi bila doslednost Vinkelmanovom poimanju neprolaznosti klasičnih oblika (Протић 1953) kao većitoj, vanvremenskoj kategoriji.

Pomoriščev opus, nastao tokom više od četiri decenije stvaralaštva, obiman je i raznovrstan, pa ga je zato teško sagledati u celini. Stilovi kojima se vodio su izukršteni; usvojio je monumentalnost gotike, kultivisanost Vizantije, čistotu renesansne i neoklasicističke linije, formu klasične umetnosti i dekorativnost secesije, gestualnost ekspresionizma i konstrukciju kubizma da bi ostvario neobičan,

samo njemu svojstven izraz (Stojanović 1986, 22). Privrženost idejama preraphaelita doprinela je da stvara u duhu beskompromisne *istine*. Bogata baština renesanse pomogla mu je da dođe do svog najvišeg uzora – do klasične umetnosti u realističkom, pa i naturalističkom vidu – do klasične organizacije slike i jasnoće izražavanja i, naravno, *lepote*. Obraćanjem prošlosti u vreme kada je „moderna umetnost dublje shvaćenoj tradiciji omogućila novu, jedinstvenu ulogu“ (Протић 1953), Pomorišac je sintezom starog i novog, tradicije i modernog, analizom slikane površine došao do novih rešenja, ali zadržavajući sećanje na motiv i kompoziciju majstora renesanse. Klasicista i realista, tradicionalista i modernista, Vasa Pomorišac ostaje prominentan fenomen srpskog slikarstva XX veka.

LITERATURA

- Alberti, Leon Battista. *On painting (translated by John R. Spencer)*. New Haven and London: Yale University Press, revised edition, 1966.
- Алексић, Драган. „VI пролећна изложба сликара и вајара.“ *Време*, 25. 5. 1934.
- Blant, Antoni. *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*. Beograd: Clio, 2004.
- Clair, Jean. *Les realismes 1919–1939*. Paris: Centre Georges Pompidou, 17 decembre 1980 – 20 avril 1981; Berlin: Staatliche Kunsthalle, 10 mai – 30 juin 1981.
- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2008.
- Ћурић, Simona. „Šest gradova Živorada Nastasijevića: O kolektivnoj mitologiji i magiji mesta u srpskom slikarstvu (1910–1920).“ *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 7 (2011): 41–48.
- Гвозденовић, Жана. „Појава Зографa у српској историји уметности.“ *Друштво уметника Зограф – Музеј рудничко-таковског краја*, Горњи Милановац (2011/2012): 15–36.
- Кусовац, Никола. *Рани радови Васе Поморишца – цртежи, скице, студије од 1914. до 1924*. Београд: Народни музеј, 1982.
- Н.Ј. (Растко Петровић). „Пролећна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.
- Ranofsky, Erwin. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone books, 1991.
- Петров, Михаило С. „Сликар Васа Поморишца.“ *Време*, 8. 10. 1925.
- Ровић, Branko. „Јесенја изложба београдских уметника.“ *Srpski književni glasnik* XXVI, 1 (1929): 298–305.
- Ровић, Sava. „Peta prolećna izložba.“ *Put* 2 (jul–avgust 1933): 118–120.
- Протић, Миодраг Б. „Изложба Васе Поморишца.“ *НИН*, 22. 11. 1953.
- Радић, Ненад. „Вратио сам се из ‘Раја’: четири аутопортрета са палетом.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 38 (2010): 235–246.
- Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično – klasično – objektivno*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997.

- Ruskin, John. *Pre-raphaelitism and other essays upon art, Lectures on architecture and painting*. London: J. M. Dent and Sons, 1920.
- Stojanović, Ljiljana. *Vasa Pomorišac 1893–1961. Retrospektivna izložba 1907–1961*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986.
- Sujić, Vasilije B. *Vasa Pomorišac*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 1970.
- Šuica, Nada. *Vasa Pomorišac*. Beograd: Arhiv Vojnog muzeja (poseban otisak iz *Vesnika Vojnog muzeja* 16), 1970.
- Трифунувић, Лазар. *Српско сликарство 1900–50*. Београд: Српска књижевна задруга, 2014.
- Trumić, Stojan. „Moderni klasicisti kod nas.“ *Izraz:č asopis za književnu i umjetničku kritiku* 7 (jul 1966): 23–27.

Luka Vukićević
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

CLASSICISM IN THE OPUS OF VASA POMORIŠĆA

Summary:

The article discusses the phenomenon of classicism as a predominant tendency in Vasa Pomorišća's paintings. The focus is on the third decade of the 20th century when renaissance ideas had the greatest influence on the artist and the time when he produced his most significant work inspired by classicism. An analysis of his three most representative compositions of the period, *The Judgement of Paris*, *The Temptation of Saint Anthony* and *The Gamblers*, explores their classicist elements and links them with the art of pre-Raphaelites whose influence was crucial in shaping the artist during his academic education in London (1921-1924). A review of the phases before and after London suggests that the artist's early work reflects a classicist sensibility and tends toward realism while the style and form of his later work is modeled on the third decade of the century. The fact that realist streams of the twenties in European as well as Serbian art are coincidental with Pomorišća's opus places him within the ambit of modern art with a nod to his classicist expression.

Keywords:

Vasa Pomorišća, classicism, renaissance, pre-Raphaelites, Ruskin, realism of the twenties

Sofija Milenković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

POETIKA UMETNOSTI MARKA ČELEBONVIĆA U TRIDESETIM GODINAMA XX VEKA

Apstrakt:

Nakon početnih umetničkih traženja u trećoj deceniji XX veka, u slikarstvu Marka Čelebonovića, jedne od ključnih ličnosti srpske umetnosti XX veka, tokom tridesetih godina nastaje zrela slikarska celina od formativnog značaja za njegov celokupan opus. Koristeći se bogatom istoriografskom građom kao polazišnom osnovom, a podstaknut savremenim metodološkim praksama i interpretacijama, rad analizira poetiku ove slikarske celine kroz njene ključne elemente, sa posebnim akcentom na kontekste koji doprinose njenom potpunijem razumevanju kao reakcije na kompleksne socijalne, političke, kulturne i istorijske promene koje su obeležile vreme u kojem je ona nastajala.

Ključne reči:

srpsko slikarstvo, moderna umetnost, tridesete godine XX veka, Marko Čelebonović, mikrokosmos, prostor, melanholija

U dosadašnjim sistematizacijama srpske umetnosti XX veka, a naročito njenog razvoja u periodu između dva svetska rata i u decenijama posle Drugog svetskog rata, jedan od umetnika koji je dosledno istican i čije je delo bilo konstantno afirmativno valorizovano bio je Marko Čelebonović. Premda njegov dugotrajni boravak u Francuskoj, u kojoj je ukupno proveo više vremena nego u Srbiji, kao i izrazito individualistički razvojni put čine analizu i kontekstualizaciju njegovog stvaralaštva u okviru srpske moderne umetnosti donekle kompleksnijom, istoričari umetnosti, teoretičari i likovni kritičari veoma su rano uočili Čelebonovićev potencijal i značaj, kao i njegovu nedvosmislenu prisutnost u srpskoj umetničkoj sredini, što je propraćeno obimnom istoriografskom produkcijom.

Čelebonovićev opus, koji je u kontinuitetu nastajao tokom više od šest decenija, bio je predmet brojnih studija, kritika i prikaza. Glavni naponi na planu analize i sistematizacije celokupnog njegovog stvaralaštva učinjeni su tokom druge polovine XX veka i, u tom smislu, temelje za razumevanje, sagledavanje i interpretaciju njegove umetnosti pružaju monografske studije Stojana Čelića (Ђелић 1977), Miodraga V. Protića (Протић 1970, Protić 1955), Lazara Trifunovića (Трифуновић 1973) i Stanislava Živkovića (Живковић 1977). Pored njih, značajan je i veliki broj tekstova kataloga, kritika, prikaza izložbi i intervjua čiji su autori, pored već pomenutih, brojne istaknute figure iz srpskih istorijsko-umetničkih i likovnih krugova. Brojnost i konsekvencnost ovakvih priloga svedoče o pažnji koja je Čelebonoviću posvećivana tokom njegovog života i aktivnog stvaranja, koja je u nešto manjem intenzitetu nastavljena i recentnijim istoriografskim doprinosima.

Stvaralaštvo Marka Čelebonovića može se pratiti od dvadesetih godina, kada je započeto njegovo umetničko formiranje u Parizu, pa do osamdesetih godina, tokom kojih je proveo poslednje godine svog života u Sen Tropeu. Nakon početnih slikarskih eksperimenata u trećoj deceniji, tokom tridesetih godina formulisani su generativni elementi njegovog slikarstva i umetničke filozofije, kao što je uobličeni i osobeni poetički sistem, koji je na karakteristično nenametljiv način reflektovao tadašnji duh vremena kroz prizmu intimnog unutrašnjeg doživljaja i osećaja. Mada je njegovo stvaralaštvo poprimilo drugačiji karakter nakon Drugog svetskog rata, mnogi elementi stvaralačkog promišljanja i postupka, kao i idejni principi koji su se izdvojili tokom četvrte decenije, ostali su predmet Čelebonovićevih preokupacija i u posleratnom razdoblju. Evolucija Čelebonovićevog stvaralaštva bila je krunisana ciklusom slika koje su nastajale od sredine šezdesetih godina, kada je njegovo slikarstvo dobilo naglašeno transcendentalni ton, koji svedoči o izmenjenim prioritetima i odnosu prema stvarnosti, ali i potrebi za otklonom od njenih trenutnih i efemernih problema, koji su nekada imali upliv u njegovu umetnost. Tu transformaciju je umetnik objasnio praveći logičnu paralelu sa umetnošću tridesetih godina, kao početnim stupnjem jednog doslednog razvojnog procesa (Čelebonović 1982).

Tokom najaktivnijeg perioda proučavanja Čelebonovićevog opusa i pisanja o njemu uobličeni su opšteprihvaćeni stavovi i tumačenja u kojima su precizno uočeni i istaknuti ključni poetički činioци stvaralaštva tridesetih godina, čime je postavljena neophodna i dragocena baza za buduća tumačenja. Istovremeno,

dominacija formalno-stilske analize, uz sugestiju drugih interpretativnih mogućnosti u studijama starijih autora, otvorila je prostor za nova tumačenja podržana postavkama koje su iznedrili savremeniji metodološki pristupi, kao što preovlađujuća reafirmacija starijih shvatanja u dosadašnjoj historiografiji poziva na značajnije preispitivanje, reevaluaciju i drugačiju problematizaciju. Polazeći od ideja koje su uobličene tokom najproduktivnijeg perioda istraživačkog proučavanja Čelebonovićevog stvaralaštva, a podstaknut postavkama baziranim na novijim interpretacijama, cilj rada je sintetičko sagledavanje poetike Čelebonovićevog stvaralaštva u tridesetim godinama XX veka, kroz njene glavne determinante, uz poseban akcenat na socijalne, kulturne, političke i istorijske kontekste koji mogu doprineti potpunijem razumevanju teme rada.

Mikrokosmos

Zatekavši se kao student prava na Sorboni početkom dvadesetih godina u Parizu, tada najdinamičnijem evropskom umetničkom središtu, Marko Čelebonović je dobio priliku da se posveti ozbiljnije svojoj pravnoj vokaciji koje je, kako je Miodrag B. Protić rekao, „bio bez sumnje svestan i dok je izučavao rimsko pravo ili građansko-sudski postupak“ i koja je bila „samo odlaganje jedne neminovnosti, iskušavanje osnovne strasti“ (Protić 1970, 245). Svoj jedini period institucionalnog formiranja Čelebonović je proveo u ateljeu skulptora Antoana Burdela, u školi Grand Šomijer (*Grande Chaumière*), a boravak u ovoj slobodnoj školi ali i u podsticajnom pariskom okruženju omogućio mu je da se integriše kako u francusku umetničku sredinu tako i u jugoslovenski umetnički krug (Ђелић 1977, 11). Inicijalno interesovanje za skulpturu preobrazilo se 1923. godine u trajno opredeljenje za slikarstvo, isto kao što je burnu umetničku sredinu Pariza Čelebonović zamenio 1925. godine tada perifernim Sen Tropeom, na jugu Francuske.

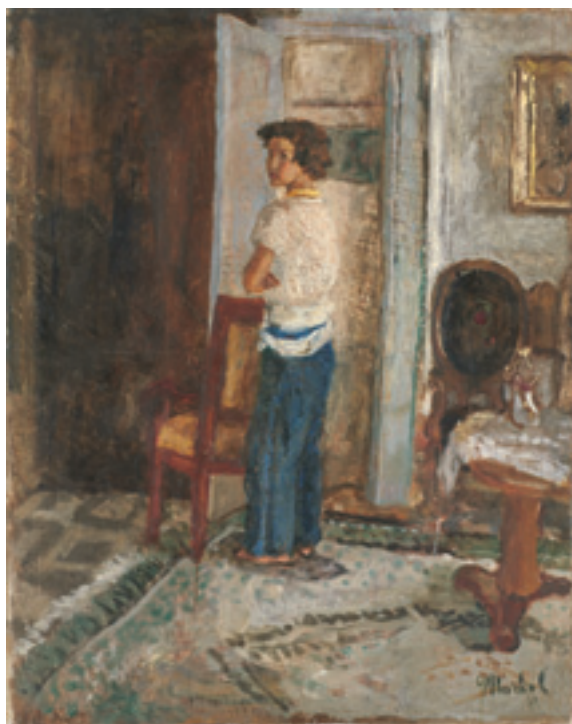
Čelebonovićevi početni slikarski eksperimenti, bitno drugačijeg karaktera od njegove kasnije umetnosti, kretali su se između novog realizma, tada dominantnog slikarskog pravca u evropskim umetničkim centrima, kao što svedoče slike *Akt s leđa* (1924) i *Bukolike* (1925), i začudnih predstava bizarnog sadržaja, različito karakterisanih kao primitivno-romantičarski ili nadrealistički intonirani isecci fantazije šagalovske provenijencije (Живковић 1977, 13; Protić 1970, 246; Ђелић 1977, 16), kako pokazuju slike *U bašti* (1925), *Pred cirkusom* (1925), *Bilijar* (1927) i *Prodavačica ptica* (1927). Već 1928. godine Čelebonović čini presudan i u sopstvenoj praksi jedinstveno radikalno zaokret ka slikanju po prirodi, koje će ostati jedna od konstanti u svim fazama i transformacijama njegovog slikarstva, gde je pojavni svet shvaćen kao baza za transponovanje sopstvenih gledišta i principa. U periodu krajem dvadesetih godina, on je slikama kao što su *Meri Geringer* (1927), *Pred kovačnicom* (1928) i *Nikol* (1928) pokazao promenu nazora, kako na planu sada slobodnijeg i personalnijeg likovnog izraza tako i na tematskom planu, usmeravajući interesovanje ka prizorima koji su ga svakodnevno okruživali, izostavljajući

istovremeno bilo kakvu imaginativnu podlogu, a već slike *Žena sa ramovima* (1929), *Žena pred prozorom* (1929/30), a naročito *Enterijer (sa ženom na plavom kanabeu)* iz 1929. godine anticipiraju sve elemente slikarstva tridesetih godina.

Nastanjivanje u Sen Tropeu za Čelebonovića je predstavljalo neku vrstu dobrovoljne izolacije u mestu tada udaljenom od svega što je mondensko i avangardno. Tokom tridesetih godina, zatvaranje u svojevrsni mikrokosmos, koji je nastao preplitanjem privatnih prostora, predmeta i ljudi koji su tada činili okosnicu Čelebonovićeveg života, a koji je bio naizgled zaštićen od svake vrste socijalnih, političkih, umetničkih ili bilo kakvih drugih previranja svojstvenih dinamičnim urbanim centrima, u njegovoj umetnosti poprimilo je oblik posebno osmišljenog poetičkog koncepta. Najdoslovnije on se očitavao u specifičnom tematskom korpusu koji se skoro isključivo sastojao iz enterijera sa figurom ili bez nje, mrtvih priroda, portreta i autoportreta, kao i aktova, dok je prisustvo pejzaža minimizirano, kao i u činjenici da je Čelebonović u ovom periodu slikao prostore, predmete i ljude koji su se nalazili u njegovom neposrednom okruženju. Kako je Stojan Čelić primetio: „U vreme prelaska u Sen Trope on verovatno nije slutio da će se u podneblju koje razlaže raskošna mediteranska svetla zatvoriti u intimu soba i vezati za nema istrajna sagla-

šavanja sa predmetima i ličnostima iz svoje okoline, sa prijateljima kuće i ateljea“ (Ђелић 1977, 17). Brojne predstave enterijera iz ovog perioda, kao što su *Devojčica u plavim pantalonama* (1930), *Enterijer sa kaminom* (1930), *Enterijer* (1930), *Enterijer sa figurom* (1934), *Enterijer sa gipsanom glavom* i *Figura u enterijeru* (obe iz 1937), najčešće date u ograničenim i skućenim, prustovskim prostornim ulomcima, podvlače ideju uspostavljanja sopstvene „intimizovane redukcije kosmosa“ (Протић 1970, 249), evocirajući misao: „Kuća je naš kut u svetu. Ona je [...] naš prvi svemir. Ona je stvarno kosmos. Kosmos u pravom smislu te reči“ (Bašlar 2005, 28).

Svet koji je tokom tridesetih godina okupirao Čelebonovićeve pažnju i bio blisko inkorporiran u poetiku njegove umetnosti bio je svet građanskih privatnih prostora i ljudi kojima



Marko Čelebonović, *Devojčica u plavim pantalonama*, 1930, ulje na platnu, 92,5 x 73,2 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

su oni pripadali. Kako je Lazar Trifunović zapazio, Čelebonović osnovnu temu svog slikarstva tog perioda „nije morao dugo da traži, jer je imao da naslika ono što je video i nosio od detinjstva, s čim je živio celog života“ (Трифуновић 1973, 216). Kroz gotovo sve slike iz tridesetih godina ponavlja se isti skup predmeta, komada nameštaja ili delova prostora koje je Čelebonović izdvajao iz sopstvenog, stvarnog okruženja kao esenciju onoga što će činiti „filigransku mrežu referentnih simbola“ koji su konstituisali predstave njegovih privatnih prostora (Чупић 2005, 90). Primera radi, prepoznatljiva sofa, komoda sa drvenim idolima, globusom i čitav niz drugih predmeta koji se takođe mogu videti na dokumentarnim fotografijama enterijera Čelebonovićeve predratne kuće u Sen Tropeu, u kojoj su ove slike uglavnom nastajale, učestalo se javljaju na njegovim slikama ovog perioda. Slična vrsta repetitivnosti može se uočiti i u pojedinačnim i grupnim portretima članova njegove porodice i prijatelja, zahvaljujući čemu je moguće na osnovu njih, uz pomoć biografskih podataka i dokumentarnih izvora, precizno odrediti socijalni krug u kome se umetnik kretao.

Rečenicom „ugrađen je u ove mrtve prirode čudan svet: afrički idoli, kinesko srebro i porculan, predmeti iz rodnog kraja, tkanine sa Istoka i Zapada, globusi, gipsane biste, pletene korpe i niz drugih predmeta koji se skoro zakonito spajaju iako su se, stvoreni u dalekim i različitim svetovima, našli zajedno posredstvom evropskih pijaca“ (Ђелић 1977, 20) Stojan Ćelić pravi jezgrovit popis naglašeno neutilitarnih predmeta koji osim što, zajedno sa ostalim tipičnim pokućstvom građanskih enterijera, doprinose vizuelizaciji realnog okruženja u kome je Čelebonović odrastao i živio, tendenciozno ugrađeni u predstave enterijera ili mrtvih priroda „postaju paradigmatičke slike karaktera, estetskog i etičkog vrednosnog sistema, ali i metafore posedovanja te sloja koji je mogao da poseduje“, dok se istovremeno mogu tumačiti kao „posredne studije ukusa, izbora, senzibiliteta, ličnosti, odraz buržoasko stvarnosti, čak i označitelj preobražaja društva“ (Чупић 2008, 90). Mogućnost sagledavanja ovakvih prizora kao složenih značenjskih sistema učvršćuje mišljenje da, umesto što su transkripcije realnosti, banalni prizori ugodnog građanskog života, Čelebonovićeve slike prevazilaze svoje osnovno vizuelno značenje, postajući nosioci suptilnih biografskih, topografskih i psiholoških naznaka (Munck 2009, 61) koje u sadejstvu izgrađuju sofistifikovanu sliku odnosa umetnika prema sopstvenom vremenu i okruženju.

Intimni, mikrokosmički karakter sredine u kojoj su nastajale Čelebonovićeve slike tokom tridesetih godina i koji je svoje neposredne reperkusije imao u suženoj, intimističkoj tipologiji prizora, bio je opravdanje brojnim kritičarima da paternalistički okvalifikuju Čelebonovića kao „magičara malih čuda svakidašnjeg života“, „slikara novela“ ili, idući u krajnost, kao „slikara lirskih minijatura, prijatnih svačijem oku, svačijem ukusu, u svačijem likovnom obrazovanju“, odbijajući time potencijalno složeniji smisao, koji prevazilazi nivo glorifikovanja svakodnevice buržoaskog života. Međutim, razumevajući pravilno poetički sklop njegovog opusa ovog perioda, koji je nastao složenim prožimanjem socijalnih, kulturnih, političkih

i istorijskih okolnosti, katalizovanih kroz Čelebonovićevo iskustvo i percepciju, vizuelno uobličeni na bazi prizora privatne građanske svakodnevice, postaje jasno da, na kraju krajeva, „u svet njegovih brižljivo zaštićenih odaja, gde još vlada tišina, ipak prodire nemir moderne svesti“ (Протић 1970, 250).

Prostor

Početak tridesetih godina XX veka u slikarstvu Marka Čelebonovića došlo je do kristalizacije osobenog likovnog pristupa, tematskog korpusa i idejnih osnova koji su označili dostizanje umetničke zrelosti i sposobnosti uobličavanja sopstvenog izraza i zamisli. To je moguće uočiti u slikama koje su nastale već početkom četvrte decenije, kada Čelebonović slika, između ostalih, platna kao što su *Devojka sa zastavom* (1930), *Veštica* (1930) i *Porodica* (1931), koja je ocenjivana kao slika programskih svojstava i antologijskih vrednosti (Трифунувић 1973, 217). Uprkos ustaljenoj podeli na faze, izdvojene na osnovu kolorističkih promena, kao elementa podložnog najočevidnijim transformacijama i opravdane jedino sa stanovišta formalne analize, Čelebonovićev opus tridesetih bio je integralna celina jedinstvene i postojane poetičke strukture, čiji su razvoj promene na kolorističkom planu podržavale, ali ne i preobražavale.

Element koji se nameće kao jedan od primarnih za razumevanje poetičkog sistema Čelebonovićeve umetnosti i koji se može shvatiti kao osnova transpozicije ostalih njegovih elemenata jeste prostor, što je umetnik sam sugerisao rečima: „Čini mi se da se osnovna crta moje imaginacije nalazi u poimanju prostora, a ne kao što je slučaj kod mnogih današnjih umetnika u egzaltaciji kolorita. Vazduh koji deli jedan predmet od drugog čini ritam koji stvara osećaj velikog. Arhitektonski ritam, ritam u prostoru“ (Ćelić 1953). Poimajući prostor izvan njegovog primarnog arhitektonskog ili konstruktivnog smisla, kao strukturu koja je nosilac složenijih značenja, moguće je razumeti principe koje je Čelebonović primenjivao, uspevajući pomoću njih da precizno uobliči delikatnu značenjsku mrežu. Zanemarujući mistifikatorski potencijal umetnikove izjave: „U mom radu prostor je najvažniji momenat, onaj tajni, onaj magijski odnos između stvari, tajni i nerazumljivi. Slikam onda kad mi se učini da sam nagoni osetio taj nezaboravni, magijski odnos između stvari, slikam ga da bih ga zabeležio, da se ne bi izgubio“ (Jocić 1954), ona se može shvatiti i kao konstatacija da u njegovim delima nisu toliko važni predmeti ili ljudi po sebi, kao i pojedinačna značenja i funkcije, koliko njihova međusobna interakcija u prostoru u kojoj leži glavna evokativna snaga njegovog slikarstva, kao što je Stojan Ćelić primetio: „Videti sa znatnog odstojanja, ali videti kao pod lupom. Videti međuprostore, onaj nerazmrsivi splet tokova između predmeta, pre nego same predmete“ (Гелић 1977, 20).

Veliki podsticaj za likovne, a donekle i idejne strategije ove faze, Čelebonović je pronalazio u Bonarovom (*Pierre Bonnard*), a donekle i Vijarovom (*Edouard Vuillard*) slikarstvu. Iako je tek u skorije vreme ozbiljnije problematizovano pitanje Bonarovog statusa u istoriji moderne umetnosti, kao što je skrenuta pažnja i na nepravedan stav kritike koja je još tokom njegovog života propustila da istakne pravi značaj njegove umetnosti (Flam 2009, 47–48), Bonarovo delo bilo je poznato i cenjeno u određenim umetničkim krugovima kojima je pripadao i Čelebonović, koji je kroz svoje delo pokazao izrazitu predilekciju za takvo slikarstvo i sposobnost dubinskog razumevanja likovnih i idejnih osnova umetnosti starijeg kolege. Shvatajući razloge određenih postupaka i stavova koji su ležali u korenu Bonarove umetnosti, on ih je usvajao interpretirajući ih prema sopstvenim sklonostima i načelima, razvijajući na kraju slikarstvo vidljivo drugačije atmosfere i smisla, uprkos zajedničkim korenima (Пелић 1977, 8).

Bonarova osobena kompoziciona rešenja, kao što su specifično kadriranje koje rezultira naglo prekinutim isečcima prizora, destabilizacija akademskog shvatanja perspektive i prostora, a zajedno sa njima i težnja ka plitkom i ograničenom prostoru i plošnosti, kao i osetljiva kompoziciona konstrukcija koju drži svega nekoliko krhkih, ali smišljeno postavljenih linija, imali su odjeka u Čelebonovićevom slikarstvu tridesetih godina. Međutim, za razliku od prozračnih, dezintegrirajućih, koloristički sočnih i zasićenih Bonarovih predstava enterijera, Čelebonovićevi enterijeri su dati najčešće u veoma suženoj, valerski organizovanoj skali, ugašenog tonaliteta, diskretno vibrirajuće strukture, sa kompozicionim rešenjima koja su bila promišljeno sredstvo kreiranja naglašeno privatne i intimističke atmosfere, koja na mahove teži da preraste u osećanje utamnichenosti, dok su istovremeno posmatraču nudila participativnu i empatijsku poziciju, za šta ilustrativan primer predstavlja slika *Porodica* (1931).

Jedna od esencijalnih karakteristika Bonarovog slikarstva bio je način na koji su njegova platna organski disala, kreirajući fluidnu, sinergističku vezu između vibrirajućih formi, objekata i praznih prostora (Flam 2009, 48). Ista osobina zapaža se i u Čelebonovićevim slikama, što je postignuto delikatnim tretiranjem crteža u kojima prelazi između površina nisu jasno označeni jakom konturom, već su osetljivo utkani, tako da omekšavaju konstrukciju slike (Пелић 1977, 18). Ta univerzalna osobina njegovih slika iz četvrte decenije najuočljivija je u mrtvim prirodama, kao što su *Šah* (1933), *Mrtva priroda* (1933) ili *Mrtva priroda sa kineskom kutijom* (1934), kao i u brojnim portretima, kao što su *Žena sa turbanom* (1933), *Ženski portret* (1934) i *Advokatica* (1937) u kojima nikada do kraja definisani prelazi, slikani kratkim, „stenografskim“ potezima i diskretnim kolorističkim akcentuacijama, odzvanjaju kao eho, gradeći među površinama fine niti. Na isti način Čelebonović je tretirao i površine, čemu je doprinosaio i lazurni način slikanja kojim je postignut utisak izbijanja svetlosti iz površine platna, što se može primetiti u *Porodici* (1931), *Enterijeru* ili *Ženi u enterijeru* (obe iz 1935), zbog čega sve njegove slike iz ovog perioda imaju dinamizujuć, pulsirajući i blago metafizički prizvuk.



Marko Čelebonović, *Šah*, 1933, ulje na platnu, 72,5 x 91 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

Likovni instrumentarijum Čelebonovićevog slikarstva bio je sredstvo uobličavanja idejne potke, najbolje shvaćene kroz bašlarovsko tumačenje prostora kuće udruženog sa prustovskim diskursom o vremenu. Baš kao što filozofski tloct intimističkog slikarstva međuratnog perioda, kome je priključen i Čelebonovićev opus (Трифуновић 1973, 276–278), podupire Bašlarove (*Gaston Bachelard*) seminalne teze o fenomenologiji prostora (Bašlar 2005), tako se i slikarstvo intimnih prostora može doživeti kao vizuelno otelotvorenje njegovih idejnih postavki. Stešnjeni prostori Čelebonovićevih enterijera, kroz koje se oko posmatrača kreće kao kroz lavirint predmeta, nameštaja i ljudi, otelotvoruju na prvi pogled zatvoreno i udobno gnezdo u kome čovek pronalazi iskonski osećaj zaštićenosti i zaklonjenosti od opasnosti spoljašnjeg sveta (Bašlar 2005, 98–109). U većini njegovih predstava enterijera prisutne su ljudske figure. Međutim, čak i oni tipovi prizora koji pretpostavljaju fizičko odsustvo ljudi, kao što su mrtve prirode, mogu se shvatiti jedino kao struktura koju konstituše kohabitacija ljudi i predmeta u zatvorenom arhitektonskom prostoru u kome oni međusobno dejstvuju.

U Čelebonovićevim slikama *Enterijer* (1930), *Devojčica u plavim pantalonama* (1930), *Enterijer sa figurom* (1934), *Enterijer sa gipsanom glavom* (1937) ili *Figura u enterijeru* (1937) zapaža se da ljudske figure nisu ništa dominantnije od drugih predmeta ili nameštaja. Zbog pozicije koju zauzimaju u slici, one često deluju kao da je njihov status izjednačen sa statusom neživih predmeta koji ih okružuju, odnos koji je naročito potenciran u slici *Enterijer sa gipsanom glavom* (1937), u kojoj je ljudska

figura marginalizovana u odnosu na stoni inventar koji predstavlja fokus u bonarovski kadriranom prizoru. Izjednačeni status ljudi i predmeta prisno zbijenih u enterijerima građanskih domova potcrtava ideju o poistovećivanju ljudi sa prostorima u kojima žive, u kojima su okruženi stvarima koji su označitelji njihove identitetske mape, jer „intimna građanska atmosfera Čelebonovićevih enterijera vizuelni je odraz stanja duha u kome se živi i koji se (s)misaono stvara. Izabrani predmeti, komoda, skulpture, svećnjak, oličenje su pripadnosti društvu koje čuva segmente prošlosti, te posredno neguje kontinuitet, tradiciju, poreklo. Prisustvom figure prizor je kreiran poput žanr scene, dnevničke beleške, koja svedoči o autentičnoj prisnosti čoveka i prostora, naglašava osećanje pripadnosti kao i potrebu da se ostavi trag o jednom vremenu, mestu i ljudima koji su ga oblikovali“ (Чупић, Палковљевић и Брмбота 2007, 49). Upravo zato, umesto pasivnog prikazivanja građanskih enterijera kakve je on posmatrao u realnosti, Čelebonović je aktivno birao one elemente stvarnosti koji bi, kolažno postavljeni u smišljene odnose, evocirali čitav taj svet u svim njegovim pojavnim, psihološkim i egzistencijalnim nijansama, jer u njima „čovek stoji filozofski opsednut sobom, poistovećen sa prostorom u kome se saglašava sa mirom i životom stvari, prinuđen da iz sebe intenzivno zrači životnim saznanjima i tegobama“ (Ђелић 1977, 20).



Marko Čelebonović, *Enterijer sa gipsanom glavom*, 1937, ulje na platnu, 180 x 160 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Za razliku od retkih primera u kojima su figure u Čelebonovićevim slikama uposlene nekom aktivnošću, koja bi ukazivala na scenu svakodnevnog i slučajnog ili efemernog i beznačajnog trenutka uhvaćenog na platnu, kod većine figura ne postoji nikakva vrsta gesta, pokreta ili aktivnosti koja bi sugerisala temporalnost i anegdotalni momenat, pa samim tim protok vremena, već njihovo stanje proističe iz jedne vrste komprimiranosti vremena koju prostor čuva u sebi, a koja briše granice između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (Bašlar 2005, 31). Takvo tretiranje formi i vremenskog momenta iskristalisalo je vrstu monumentalnosti, postignutu smišljenim kompozicionim strategijama (Ćelić 1977, 18), dok je hijeratična vertikalnost, nepomičnost i ozbiljnost u držanju figura u slikama kao što su *Devojka sa zastavom*

(1930), *Veštica* (1930) i *Advokati* (1934) nagnala istraživače da ih okvalifikuju terminima koji asociraju na primordijalnost i večno trajanje (Протић 1970, 250; Трифуновић 1973, 217). Takva percepcija, koja je vodila ka monumentalizaciji intimnih prizora i momenata, išla je u prilog argumentu, koji je izneo i sam Čelebonović, da njegove težnje nisu išle u pravcu kreiranja banalne intimističke svakodnevice, već upravo suprotno, intenzivnog emocionalnog sadržaja i osećanja grandioznosti (Čelebonović 1982), kategorija naizgled antipodnih ušuškanosti privatnih prostora građanskog sveta, ali esencijalnih za njihovo poimanje, onakvih kakve ih je uobličio Čelebonović u svojoj umetnosti.

Melanholija

Na dokumentarnoj fotografiji, nastaloj u Oksfordu tokom 1918. i 1919. godine, vidi se mladi, tek stasali Čelebonović, u građanskom odelu, dostojanstvenog držanja budućeg uglednog člana društva, u svom prirodnom okruženju – *bourgeois* enterijeru.¹ Dok su se istraživači starije generacije kolebali oko pitanja važnosti izvanumetničkih činilaca, kao što su socijalno poreklo, ekonomski status ili političke i kulturne okolnosti koje su oblikovale Čelebonovićevo odrastanje i život, za tumačenje njegove umetnosti koja je nastala u tridesetim godinama, iz perspektive savremene metodologije nemoguće je ignorisati ovakve detalje, kao što je nemoguće zaboraviti da je njegov fotografski portret iz oksfordskih dana, recidiv slikanih reprezentativnih portreta, konstrukcija koja je ciljano plasirala Čelebonovića kao predstavnika određenog društvenog, ekonomskog i kulturnog modela koji je diktirao njegovu svakodnevicu u međuratnom periodu.

U Čelebonovićevim slikama iz četvrte decenije ne postoje direktne aluzije na istorijske događaje, kao što su Prvi svetski rat, Oktobarska revolucija, velika ekonomska kriza i uspon ultradesničarskih snaga, za kojima je usledio Drugi svetski rat, a koji su uzdrmali do tada prevladavajući sistem vrednosti i doveli u pitanje dominantni društveni, politički i ekonomski poredak (Hobsbaum 2004, 24–111; Pavlović 1981, 175–182; Goetschel and Loyer 2005, 37–102). Isto tako u njima ne postoje naznake Čelebonovićevog levičarskog političkog opredeljenja, kao ni odvažnog učešća u francuskom pokretu otpora tokom Drugog svetskog rata (Ђелић 1977, 20). Pa ipak, te činjenice su nesumnjivi pokazatelji Čelebonovićevog opredeljenja za aktivno delovanje u svetu u kome je živeo, nasuprot bezbrižnom skrivanju u sopstvenom, izolovanom univerzumu, kako bi nepravedno mogao biti okarakterisan, baš kao što su događaji koji su obeležili međuratno vreme indikatori promena koje su uticale na korenitu destabilizaciju sistema koji je određivao konture sveta, fokusa njegove umetnosti četvrte decenije.

Čelebonović je poticao iz ugledne, imućne beogradske porodice i bio je najstariji sin Johane Plan i Jakova Čelebonovića. Njegova majka je bila pripadnik

¹ Fotografija se nalazi u kolekciji Spomen-zbirke Pavla Beljanskog.

visokog bečkog staleža, dok je otac, mada skromnog porekla, putem svog zanimanja i zahvaljujući sposobnostima uspeo da postane jedan od najvažnijih beogradskih advokata, koji je bio veoma aktivan širom Austrougarske. Tipično odrastanje i obrazovanje dece iz građanske porodice, koje su dobili Marko i njegova braća (Tedesco 2002, 23), svedoči o nasleđenim društvenim i kulturnim matricama, kao i tradiciji i običajima koje je trebalo prihvatiti i održavati, što najjasnije projektuje slika *Porodica* (1931) (Чупић 2008, 132–133), ali i slike *Devojka sa zastavom* (1930) i *Tuga* (1930) u kojima je, kao i u *Porodici*, istaknuta francuska zastava kao referenca na društvo i kulturu koji su njega uobličili i u koje je on bio integrisan. Svet građanskog poretka koji je poslednje godine euforije i prosperiteta doživeo u godinama pre Prvog svetskog rata, u međuratnom razdoblju bio je osuđen na postepeno i tragično nestajanje i po prvi put suočen sa mogućim alternativama. Upravo je doživljaj tog procesa odredio psihološku podlogu celokupnog Čelebonovićevo opusa ovog perioda.

Posmatrani iz ovakve perspektive, Čelebonovićeви enterijeri prestaju da budu gnezda sakrivena od spoljašnjih pretnji i problema i postaju poslednja uporišta sveta koji u svojim temeljima seizmografski registruje društvene perturbacije zbog kojih su se sva ostala mesta njegove egzistencije i moći urušila. Oni više nisu ni prustovska vizija idiličnih, snenih, nostalgичnih utočišta, kakve reflektuje bonarovski fluks isprepletanih niti stvarnosti i sećanja koja se u slikama akumuliraju kao delići svesti, iz koje dolaze i nestaju (Flam 2009, 52), već su to preostali fragmenti društva čiji se članovi bespomoćno kriju među fizičkim označiteljima njihovog identiteta, kulture i tradicije, koji ubrzano gube svoju nekadašnju simboliku i važnost. Naglašena osamljenost prostora u kojima ništa ne ukazuje na svet koji postoji izvan njih u funkciji je potertavanja ideje preobražaja nekadašnjih središta reprezentacije u skloništa čiji stanovnici razumeju da im preostaje jedino da u mislima rekonstruišu vreme u kome još uvek nisu bili svesni svoje krhkosti. Stoga melanholija, koja intenzivno emanira iz celokupnog Čelebonovićevo slikarskog korpusa ovog perioda, nije neodređeno osećanje koje, poetski shvaćeno, potiče iz nikada do kraja saznatljivih dubina čovekove psihe, već je sasvim određeno, refleksivno stanje prouzrokovano saznanjem da je „prošlost bila izvan domašaja, budućnost odložena, sadašnjost gorka“ (Hobsbaum 2004, 46).

Željenu vizuelizaciju introspektivne analize psihološkog stanja, koje ga je tokom četvrte decenije okupiralo, Čelebonović je u velikoj meri postigao smišljenim likovnim postupkom, kroz osetljivo tonsko nijansiranje namerno reduktivne palete koju zasniva na jednom ili najviše dva tona i pulsirajuće kompozicione strukture i odnosa koji svedoče o sposobnosti senzibilnog manevrisanja likovnim sredstvima koji su u funkciji podržavanja idejne potke. Međutim, ipak je način na koji je umetnik baratao ljudskom prisutnošću u okviru prizora bio presudan za artikulaciju psihološkog stanja, što postaje jasno posmatranjem ne samo enterijera sa figurom već i velikog broja portreta i autoportreta, pa čak i aktova.

Odlika koja se nameće kao konstanta gotovo svih Čelebonovićevo slika tridesetih godina, a naročito enterijera sa figurama i portretima, jeste fizička i kontaktna pasivnost, kao i odsutnost, za koje najindikativniji primer predstavlja slika *Porodica* (1931), ali koje su podjednako prisutne u uvek egzemplarnim slikama

Devojka sa zastavom (1930), *Veštica* (1930), *Devojčica u plavim pantalonama* (1930) i *Enterijer sa gipsanom glavom* (1937) ili pak slikama kao što su *Enterijer* (1930), *Lonlet s leđa* (1932), *Žena u enterijeru* (1935), *Žena sa globusom* (1938) i *Žena u plavom* (1939). Nadjačavajući ulogu dokumenata koji svedoče o umetnikovom okruženju i pripadnosti određenom društvenom sloju, one zajedno sa drugim Čelebonovićevim delima ovog perioda potcrtavaju ideju melanholije kao kontemplativne usamljenosti duha okupiranog prikupljanjem i čuvanjem fragmentarnih i izbledelelih sećanja, diferencirane od neproduktivne rezignacije i parališuće depresije (Brady and Haapala).

Upravo zato, ako bi se Bonarove i Vijarove slike mogle shvatiti kao nostalgичne memorijske rekonstrukcije slatkih prohujalih vremena (Fermigier 1987, 38; Brettel 2012, 77), Čelebonovićeve ličnosti bi se mogle shvatiti kao prustovski naratori koji, sa svešću i saznanjima sadašnjosti, ta sećanja u sebi evociraju putem predmeta koji ih okružuju i prostora u kojima ih čuvaju, jer „za predmet svojih slika on nije uzeo sloj poletne i ambiciozne buržoazije u usponu, razmetljive i nadmene, već drugi njen deo, onaj u opadanju, opterećen prošlošću i neumitnom sudbinom, opkoljen nasleđenim stvarima, pritisnut običajima. Čelebonović nije bio ni advokat, ni sudija tom svetu, već njegov psiholog, analitičar, hladan i nepristrasan“ (Трифуновић 1973, 219). Nalazeći se u limbu između prošlosti i sadašnjosti, između sećanja i stvarnosti, ljudi u *Enterijeru* iz 1930. i 1935. godine, *Enterijeru sa gipsanom glavom* i *Figuri u enterijeru* (obe iz 1937) suočeni su sa pretnjom da se pretvore u još jedan artefakt prošlosti, čiji su čuvari u sopstvenim kućnim starinarnicama sadašnjice.

Preciznije sagledavanje preovlađujuće atmosfere prikaza enterijera dopušta analiza portretskog slikarstva, na čijem planu je Čelebonović bio najproduktivniji tokom tridesetih godina. Bez obzira na činjenicu da je on portretisao ličnosti iz porodičnih i prijateljskih krugova, za istraživanje njihove psihološke podloge nije važno čiji su portreti u pitanju. Ako krznom ogrnuta, samouverena *Marsela* (1933) predstavlja oličenje građanstva koje ne želi da pokaže ili još uvek nije svesno fragilnosti i prolaznosti sopstvenog društvenog statusa, vrstom intuitivne slutnje Čelebonović je obdario skoro sve druge ličnosti koje je portretisao, bilo da su u pitanju *Nikol* (1931), *Frenina sestra* (1933), *Žermen Rišije* (1934), *Slikar Saburo* (1935), *Koko Dirten* (1936), *Gospođa Sajsels* (1938) ili *Lucija* (1938). Tretirajući ličnosti koje je portretisao ne kao individue sa jedinstvenim psihološkim sklopom, na koji bi neposredno ukazivala karakterizacija predstavljene osobe, već kao provodnike koji kanališu doživljaj stvarnosti koji je bio imanentan njemu samom, Čelebonović je pokazao novu vrstu dominacije autora kao posledice modernističkog prevrata na planu portretskog slikarstva po kome autor bira koga će i kako naslikati (Чупић 2008, 131–132). Ona se očituje i u brojnim autoportretima iz ovog perioda, kao što su *Autoportret u ateljeu* iz 1933. godine ili *Autoportret* iz 1935. i 1936. godine, u kojima Čelebonović sebe projektuje kao samosvesnog stvaraoca, pored kojeg najčešće stoje amblemi zanimanja – paleta, kist i platno – kao prerogativi koji mu omogućavaju da u svojim slikama preoblikuje realnost po načelima sopstvenih doživljaja i stavova. Time se istovremeno verifikuje umetnikova tvrdnja da je slikajući objektivni svet najviše tumačio sopstveno subjektivno raspoloženje (Čelebonović 1982).

Na pomenutim portretima, kao i na slikama *Devojčica (Mala Amerikanka)* iz 1932, *Žena sa turbanom* (1933), *Ženski portret* (1934), *Beli šal* (1935) i *Portret devojke u crvenom* (1935/36), primećuje se da Čelebonović portretisane ličnosti prikazuje najčešće u poluprofilu, u telesnom položaju koji pretpostavlja otuđenost, zamišljenih izraza lica, na kojima se suptilno očituju prikrivena anksioznost, napetost, pa i rezignacija koja, približavajući se godinama rata, postaje očekivano upadljivija. Već slika *Krik* (1933), otelotvorujući arhetipsku zabrinutost, unutrašnji vrišteći glas koji se fizički manifestuje kao dostojanstveno potisnuti duševni trzaj, anticipira zenit doslednog promišljanja koje će on ostvariti slikama *Portret čoveka sa staklenim okom* (1938) i *Portret mlade žene* (1940), sve do *Portreta arhitekte* (1941), datog u profilu, u najsuženijoj i najtamnijoj kolorističkoj skali, koji kroz krešendo mentalne i fizičke alienacije, svedoči o suočavanju sa teškom sudbinom i povlačenju usled nemogućnosti da se ona izmeni. Doslednost njegovog koncepta očituje se i u sigurnosti sa kojom on kroz različite tipove prizora uspešno provlači dominantnu ideju. Suprotno preovlađujućem shvatanju i tretiranju akta u srpskoj umetnosti međuratnog perioda, po kome je slikanje tela starijih ljudi bilo tabuisano (Чупић 2008, 128), Čelebonović slika *Akt starca* (1938) koji, predstavom tela u kome su naglašeni tragovi ostarelosti, a minimizirani označitelji muškosti i polne različitosti, svedoči samo o ljudskoj trošnosti i prolaznosti vremena (Чупић 2008, 129), uklapajući se na taj način u dominantni poetički diskurs njegove umetnosti u tridesetim godinama.

Među poslednjim slikama nastalim neposredno pre pauze koju je Čelebonović morao da napravi zbog ratnog angažovanja nalazi se slika *Jelka* iz 1941. godine koja, predstavljajući umetnikovu ćerku Nikol pored novogodišnje jelke, na krajnje ličan način suprotstavlja uznemirenost njenog lika i stava, prouzrokovanu neminovnom blizinom ratne opasnosti, prazničnoj atmosferi optimističnog nadanja, najavljujući krajnje svedenu mrtvu prirodu *Voće* (1942), koja evocira jednostavnost ratnog domaćinstva i perspektivu izmenjenu pod drastičnim okolnostima. Time je Čelebonović zaokružio idejnu celinu koju je najpreciznije sumirao Miodrag B. Protić rečima: „Ima, odista u Markovim enterijerima sa figurama, u njegovim portretima i pejzažima² neke blage, jedva primetne melanholije koja se javlja kao presija prošlosti na sadašnjost, kao odblesak života čije su se matice zaustavile i presahle, kao izraz duhovne i materijalne budenbrokovske krize jednog društva koje je iscrplo svoje ideale, koje se zamorilo, koje se umirilo i povuklo u svoje sumorne polumračne prostorije, pretrpane starim foteljama, tepisima, komodama, cvećem, slikama, vazama, fotografijama, globusima i knjigama. Ima u pogledu ličnosti koje on slika neke sete udružene sa inteligencijom, koja shvata da se sve kreće, da se sve menja, da staro – za koje su one sociološki i moralno vezane prolazi i da novo nailazi u hučnom ritmu sa kojim te ličnosti ne mogu da usklade svoje intimno biće. Zbog toga nastaje osećanje rezignacije, zamora, letargije. Ima u svemu tome nečeg duboko ljudskog, iskrenog i stvarno potresnog. Gledaocu se čini da je čovek

2 Ne zna se na šta autor citata pod tim misli, s obzirom da Čelebonović u ovom periodu skoro uopšte nije slikao pejzaže.

tu prikazan kao žrtva delovanja nekih spoljnih zakona, po kojima je tvrda spoljna objektivnost jača od njegovih ličnih preokupacija“ (Протић 1952).

Zaključak

Značaj Čelebonovićevog slikarstva u tridesetim godinama ne ogleda se samo u izrazito pronicljivoj i temeljitoj analizi sudbine jedne socijalne kategorije i sveta koji je ona izgradila i u kome se ostvarivala, vizuelizovanoj osetljivim likovnim postupkom, već i u načinu na koji se njegova kasnija umetnost razvijala, baštineći i preobražavajući postavke uobličene tokom njegove predratne umetničke aktivnosti. Iako je pravac koji je Čelebonovićevo slikarstvo sledilo nakon Drugog svetskog rata kod mnogih njegovih savremenika ostavljao utisak suštinske preorijentacije ka drugačijim koncepcijama i interesovanjima, pažljiviji uvid otkriva da su etape razvoja njegove umetnosti bile pre različiti stupnjevi suštinski iste misli, ostajući verne konstataciji da umetnost nije realizovanje nekih određenih unapred stvorenih zamisli, nego je izraz kontinuiteta življenja (Čelebonović 1982). Upravo zbog toga Čelebonovićevo stvaralaštvo četvrte decenije ima u svakom smislu formativni značaj za njegovu kasniju delatnost.

Koordinate sistema koji je uspostavio u slikarstvu tridesetih godina ostaće nepromenjene tokom čitavog njegovog stvaralaštva, što se ogleda ne samo u činjenici da je Čelebonovićev mikrokosmički slikarski svet, određen delokrugom njegovog svakidašnjeg života i karakterom njegove okoline (Denegri 1985), ostao „glavno poprište njegovih bitaka“ tokom svih razvojnih etapa, kao što je likovna koncepcija predratnog slikarstva bila podvrgnuta transformaciji ka svom slobodnijem, autohtonijem i hrabrijem vidu, dok je filozofska misao postepeno dostigla krajnje meditativni i transcendentalni nivo, potvrđujući Čelebonovićev rekapitulacioni zaključak „da slikar, u toku života, prvo stanuje u prizemlju, blizu tla, a kasnije se seli na prvi ili drugi sprat, što ga odvaja od materijalne realnosti i uvodi u neopterećeni duhovni svet“ (Čelebonović 1982). Uprkos tome što je Čelebonović oslobodio unutrašnji svet svojih slika obeležja koja nameću prideve i konvencije realnosti, proizveo forme pojavnog sveta u simboličke znake jedne više stvarnosti i pretočio kolektivni doživljaj uslovljen stvarnim pojavama u njima neopterećeno individualno iskustvo, tokom svih evolutivnih etapa njegove umetnosti promišljanje o esencijalnim istinama koje determinišu ljudsku sudbinu i egzistenciju, kao jedna od glavnih osobenosti slikarstva četvrte decenije, ostaće ključna komponenta celokupnog njegovog stvaralaštva.

Meandrirajući tiho kroz značenjsko i likovno polje sopstvenog umetničkog sveta Čelebonović je za sobom ostavio slikarstvo beskompromisne individualnosti i samosvojnosti koje se, uprkos nemogućnosti lake kategorizacije i sagledavanja kroz opšte tokove i tendencije, nametnulo kao jedno od dominantnih u srpskoj umetnosti XX veka, kao što je svojom kompleksnom poetičkom strukturom omogućilo široki prostor otvoren za brojne buduće interpretacije i pored historiografskog nasleđa koje je dosad podsticalo.

LITERATURA

- Başlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: B. Kukić, Čačak: Gradac, 2005.
- Brettell, Richard. "Vuillard, Proust, and portraiture." Brown, Stephen (ed.). *Edouard Vuillard: a painter and his muses, 1890-1940*. New York: The Jewish Museum, New Haven: Yale University Press, 2012, 77-110.
- Brady Emily and Arto Haapala. „Melancholy as an Aesthetic Emotion.“ *Contemporary Aesthetics*, Vol.1 (2003). <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=1> (pristupljeno 6. 10. 2016)
- Denegri, Ješa. *Marko Čelebonović*. Split: Prodajni centar Koteks, 1985.
- Живковић, Станислав. *Марко Челебоновић*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1977.
- Goetschel, Pascale et Emmanuelle Loyer. *Histoire culturelle de la France: de la Belle Époque à nos jours*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Jocić, Ljubiša. „Volja života: Razgovor sa slikarom Markom Čelebonovićem.“ *Književne novine*, 30. 9. 1954.
- Munck, Jacqueline. „The Cat Drank All the Milk’: Bonnard’s continuous present.“ Amory, Dita (ed.). *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*. The New York: Metropolitan museum of art, New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Pavlović, Mihailo. „Poratno razdoblje.“ u Kovač, Nikola et al. *Francuska književnost (1857–1933)*, Sarajevo: Svjetlost; Beograd: Nolit, 1981, 175-182.
- Протић, Миодраг Б. „Изложба Марка Челебоновића.“ *НИН*, 11. 5. 1952.
- Protić, Miodrag B. *Savremenici*. Beograd: Nolit, 1955.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, Књ. I. Београд: Нолит, 1970.
- Tedesco, André. *Marko ou les objets et leurs ombres*. Paris: P.L.A.G.E., 2002.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.
- Fermigier, André. *Pierre Bonnard*. London: Thames & Hudson, 1987.
- Flam, Jack. "Bonnard in the History of the Twentieth-Century art." Amory, Dita (ed.). *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*. The New York: Metropolitan museum of art, New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Hobsbaum, Erik. *Doba ekstrema: istorija Kratkog dvadesetog veka: 1914–1991*. Beograd: Dereta, 2004.
- Ćelić, Stojan. „Razgovori u ateljeima. Marko Čelebonović.“ *Revija*, 16. 8. 1953.
- Ђелић, Стојан. *Марко Челебоновић*. Београд, 1977.
- Čelebonović, Aleksa. *Marko Čelebonović. Slike i crteži*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1982.
- Чупић, Палковљевић и Брмбота. *Галерија Матице српске: 20. век*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2007.
- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2008.

Sofija Milenković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

MARKO ČELEBONOVIĆ'S ARTISTIC POETICS IN THE 1930s

Summary:

Following his artistic beginnings in the third decade of the twentieth century, during 1930s, one of the key figures of the twentieth century Serbian art, Marko Čelebonović, created a mature body of work that had a formative influence on his later art practice. Using a rich historiographical material as a starting point, and motivated by contemporary methodological practices and interpretations, the aim of this study is to analyze the poetics of Čelebonović's work of the 1930s through its key elements. A special emphasis is given to the contexts that may contribute to its more complete understanding as a reaction to the intricate social, political, cultural and historical changes that have marked the time of its emergence.

Keywords:

Serbian painting, modern art, 1930s, Marko Čelebonović, microcosm, space, melancholy

UDK BROJEVI: 730.071.1 Јанчић О.
730.071.1 Бешлић А.
730(497.11)"1950/1979"
ID BROJ: 227748876

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK
PREGLEDNI NAUČNI RAD

Katarina Kostandinović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

RAZVOJ MODERNISTIČKOG SKULPTURALNOG JEZIKA OLGE JANČIĆ I ANE BEŠLIĆ

Apstrakt:

Cilj teksta je da komparativnom analizom ukaže na bitne sličnosti i razlike u delima Olge Jančić i Ane Bešlić u njihovoj modernističkoj fazi stvaralaštva. Polazeći od razvoja skulpturalnog jezika obe umetnice u kulturnopolitičkoj klimi socijalističkog realizma pedesetih godina, rad se bavi oblikovanjem i formiranjem jezika modernističke skulpture šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka u Srbiji. Fokus je na težnji dve umetnice, predstavnicama posleratne generacije umetnika, za osvajanjem savremene plastičke problematike. Od radikalne redukcije forme koja počiva na simbiozi brankusijevske i arpovske organske oblikovne tipologije, kao i murovskih principa vitalne forme arhetipskih simboličkih potencijala utemeljena je polazna skulptorska orijentacija obe umetnice. Skulptorska evolucija Ane Bešlić kretala se od realističke i umereno stilizovane forme, ka svođenju na asocijativnu formu, do potpune autonomije oblika; Olga Jančić svoj razvoj od predmetnog ka asocijativnom i organskom artikuliše ekspresivnije, robusnije, dramatičnije i emotivno eksplicitnije.

Ključne reči:

Olga Jančić, Ana Bešlić, srpska modernistička skulptura, vitalistička skulptura, organska skulptura, posleratna umetnost

Formiranje generacije modernističkih skulptora

Moderni senzibilitet u srpskoj skulpturi se zapaža od sredine šeste decenije, kada se u njoj oslobađa neklasična komponenta koja umesto fizičke ističe duhovnu lepotu, umesto slike prirode njenu unutrašnju strukturu. Tako se moderno i tradicija spajaju na neobičan način, što je ostavilo značajan trag u progresivnim tokovima srpske skulpture (Trifunović 1970, 7). Posle 1950. počinje preobražaj jugoslovenske skulpture, gde je pažnja više poklanjana idejnom, metafizičkom potencijalu skulpture nego praktičnoj primeni (Protić 1982, 99). Početkom pedesetih godina prošlog veka stilske razlike su bile daleko složenije. Jedna grupa umetnika je nastavila tradiciju doratnog vajarstva i tradicije svojih učitelja, druga otvara nove probleme i znatno proširuje granice modernog senzibiliteta, što je dovelo do zaključka da početkom šeste decenije paralelno žive tri različita tipa skulpture: jedan je vezan za antropomorfizam, drugi za slobodni oblik i treći za predmet (Trifunović 1970, 6). Antropomorfizam je bila prelazna faza gotovo svim umetnicima posleratne generacije (Vojin Bakić, Olga Jevrić, Olga Jančić, Dušan Džamonja, Drago Tršar, Ana Bešlić i dr.) koja je prepoznata kao put ka plastičnom emancipovanju, odnosno emancipovanju forme (Protić 1982, 100).

Modernistička umetnost je u Srbiji pedesetih godina XX veka nastajala iz više izvora: odbacivanjem socijalističkog realizma u ime aktuelne modernističke umetnosti koja je shvaćena kao izraz poletnog i naprednog razvoja socijalističkog društva, što se vidi u delima zastupnika socijalističkog realizma koji su u kasnim četrdesetim i pedesetim krenuli ka modernizmu (Šuvaković i Denegri 2008, 16).¹ Formiranje generacije modernističkih skulptora usred atmosfere socijalističkog realizma jedan je od izuzetnih i neobičnih umetničkih događaja u jugoslovenskoj posleratnoj umetnosti. Oblikovanje modernih umetnika duguje kulturnoj politici gde su mnogi umetnici, pre svega umetnici-pedagozi, neposredno posle Drugog svetskog rata preuzeli na sebe obrazovanje i formiranje nove generacije sa pozicije socijalističkog realizma (Šuvaković i Denegri 2008, 21).² Jedan od važnih projekata bilo je pokretanje majstorskih radionica. Rad u radionici je trajao četiri godine i posle boravka u radionici sticao se najviši stepen umetničke specijalizacije – studije je finansirala država.

Pojava slobodne forme početkom pedesetih, kao jedan od odlučujućih znakova novog i modernog plastičnog senzibiliteta, predstavljala je tako radikalnu promenu da je zahtevala revalorizaciju cele discipline. Paralelno sa razvojem progresivnih i vitalnih tendencija egzistira jedan ukorenjeni konzervativizam, pun

1 Proces se odvijao preobražajem socijalističkog realizma u umerenu modernističku umetnost koja se oslanja, s jedne strane, na tradiciju međuratnog intimizma a, s druge strane, na aktuelne umerene tendencije modernizma, pre svega uticaje pariske škole.

2 Proces oblikovanja moderne umetnice/umetnika duguje složenim političkim, društvenim, kulturalnim, pedagoškim i umetničkim kontradikcijama unutar socijalističke Jugoslavije koja je nakon kratke revolucije, te burnog prekida savezničkih odnosa sa SSSR-om, ušla u spori proces političke, kulturne i umetničke liberalizacije i otvaranja ka Zapadu.

starih formula iza kojih se krije izgubljeni smisao za fundamentalne probleme plastike (Trifunović 1970, 15). Osnovana 1937. godine, Akademija za likovne umetnosti je mogla prvu generaciju skulptora da predstavi oko 1950. godine. Sa ovom generacijom i sledećim generacijama počinju, u okviru neotradicionalizma i egzistencijalnog ekspresionizma, izmene shvatanja, a u promenjenoj kulturno-političkoj klimi brza otvaranja ka savremenim svetskim pokretima.

Antropomorfizam se i dalje razvijao i zadržao u neotradicionalizmu i u egzistencijalnom ekspresionizmu. Neotradicionalizam je jedno vreme bio vrlo razvijena tendencija, što je razumljivo jer je počivao na već stvorenim plastičkim navikama i na školi u kojoj je suvereno dominirao kao osnovna vajarska metoda, zahvaljujući Rosandiću, Stojanoviću, Kolaroviću i Dolinaru. U neotradicionalizmu su postojale stilske razlike, od čiste realistične forme do stilizacije ljudske figure. Egzistencijalni ekspresionizam je drugi stav u pokušaju da se antropomorfizam produži i iz njega iznedre nove mogućnosti i savremenija forma, da se učini bližim aktuelnoj sudbini savremenog čoveka (Trifunović 1970, 16).³ Upravo se to ogleđa u delima najznačajnijih predstavnika egzistencijalnog ekspresionizma, poput Matije Vukovića, Vide Jocić, Jovana Soldatovića i Nandora Glida: izrazita deformacija oblika, podređena unutrašnjoj ekspresiji. Ovakvo stanje se ne zapaža samo u srpskoj skulpturi; Endru Kouzi takođe govori o stanju skulpture posle Drugog svetskog rata, koja u sebi nosi sećanje na rat i stradanja, javne skulpture, prvenstveno, pune su patosa (Causey 1998, 17).

Novu generaciju modernističkih skulptora i skulptorki činili su predstavnici *skulpture slobodnog oblika*. Razlikuju se tri bitna stava ili tri toka u pristupu plastičnim problemima u skulpturi posle 1950, to su: *asocijativna*, *organska* i *apstraktna* skulptura. Zajedničko im je odbacivanje antropomorfizma, reakcija na neotradicionalizam i, za razliku od egzistencijalnog ekspresionizma, orijentacija ka psihološkim, ili čistim plastično-estetskim sadržajima (Trifunović, 1970, 21). Većina najznačajnijih predstavnika nove generacije razvili su se u Majstorskoj radionici Tome Rosandića. Važnost nove posleratne generacije ističe i Stojan Čelić (Čelić 1994, 42) povodom Prvog simpozija skulpture u Vrnjačkoj Banji 1965. gde, pored ostalih, navodi i neke od polaznika Radionice: Aleksandra Zarina, Anu Bešlić, Nandora Glida, Nikolu Jankovića, Olgu Jančić, Olgu Jevrić, Jovana Kratohvila, Ota Loga, Nebojšu Mitrića, Miliju Nešića, Tomislava Kauzlarića, Jovana Soldatovića, Vojina Stojića, Zorana Petrovića i dr.

U liberalnoj atmosferi Rosandićeve radionice mladi skulptori su vaspitavani u duhu poštovanja vajarske tradicije, ali bez otpora prema tekovinama moderne umetnosti, naravno, u meri i na način kako je ona poimana u zatečenom istorijskom trenutku (Denegri 2013, 260). Ana Bešlić i Olga Jančić kao polaznice Majstorske radionice imale su priliku da razviju i artikulišu svoj skulpturalni jezik. Zahvaljujući

3 Atmosfera pedesetih godina ostavila je dubokog traga u ovoj umetnosti: oštra blokovska podeljenost i hladni rat izazivali su u duhovnom životu reakciju u pojavi i naglom širenju egzistencijalizma – filozofija pomirenja, osećanje očaja, život bez budućnosti i čovek-žrtva postaju aktuelne teme umetnosti.

gostovanjima i predavanjima vodeće srpske umetničke kritike, kao i kulturnoj politici okretanja ka Zapadu, koja je dovela neka od najvećih dela evropske umetnosti u Beograd, kroz gostujuće izložbe, te putem časopisa i kataloga i ostalih glasila saznavalo se o delima savremene evropske umetnosti.

Bitno formativno iskustvo za Olgu Jančić i Anu Bešlić bili su izložba i boravak Henrija Mura u Beogradu 1955. i njegova poseta Majstorskoj radionici (Denegri 2013, 260).⁴ Uticaj Mura na obe umetnice ogleda se u njegovoj tvrdnji da cilj umetnika nije da prikaže klasični ideal lepote, već alternativni ideal vitalnosti celovitog oblika i osećanja. Taj ideal se prepoznaje kao univerzalni oblik koji umetnik može da prepozna u prirodnim predmetima i da svoj rad skulptora zasniva na oblicima koje oni nagoveštavaju (Rid 1966, 181). Pravac u skulpturi označen kao *vitalizam*, izraz je koji se koristi kako za dela Henrija Mura tako i za dela Ane Bešlić i Olge Jančić. Vitalistička skulptura ne podrazumeva da bi delo trebalo da poseduje vitalnost života kao odraz sopstvenog života, pokreta, fizičke akcije, nemira, igre itd., već da delo u sebi može da sadrži nabijenu energiju, svoj sopstveni intenzivni život nezavisno od predmeta koji predstavlja (Rid 1966, 163).

Značaj Murovog gostovanja odrazio se na tadašnju skulptorsku praksu time što se masa skulpture više nije doživljavala u uskoj funkcionalnoj zavisnosti od figure već kao specifična težina oblika, kao mera njegove zapremine, njegov vidljiv i izmerljiv odnos prema prostoru, koji ima sopstvenu gravitacionu silu, zakonitost nastanka i prostiranja i svoju specifičnu fenomenološku strukturu (Trifunović 1970, 18). Prostor postaje novi činilac, koji je sada uslov skulpture i ona ga materijalno definiše i izražava, jer u skulpturi, za razliku od slikarstva, potreba za iluzijom prostora ne postoji. Prostor je odlučujući elemenat u određivanju dimenzija skulpture i u tačnom definisanju mase, pa otuda ima i dva svoja značenja: šire, kao elemenat razmere i veličine, i uže, kao faktor modelacije (Trifunović 1970, 18). Promena uloge prostora kao činioca očigledna je i u evropskoj skulpturi, gde je uloga prostora u okruženju modernističke skulpture takva da prostor koji okružuje objekat postaje atribut objekta, njegovog sveta (Causey 1998, 31).

Rano formativno iskustvo Olge Jančić i Ane Bešlić. Organska i asocijativna skulptura

Izložba saradnika Majstorske radionice Tome Rosandića, održana 1954. u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, kao prva kolektivna izložba skulpture u Srbiji posleratnog perioda, pokazala je slobodnu težnju mlade generacije umetnika za osvajanjem savremene plastičke problematike (Vuksanović 2015, 37). Na

4 Murovo gostovanje bio je značajan događaj u emancipatorskoj kulturnoj strategiji tadašnjeg vladajućeg društvenopolitičkog poretka i jedan je od pokazatelja o preusmerenju strategije od socijalističkog realizma ka zapadnom modernizmu.

izložbi su prvi put javnosti predstavljena dela Ane Bešlić i Olge Jančić. U izbor od osam skulptura Ane Bešlić, nastalih tokom četiri prethodne godine učenja i rada kod Rosandića, uvršten je i *Sedeći torzo* (1953), skulptura koja svojom zrelošću i pokrenutom novom problematikom jasno progovara o stremljenju umetnice ka radikalnoj redukciji forme (Vuksanović 2015, 37). Iz izbora radova Olge Jančić izdvaja se *Narikača* (1953/54) koja pokazuje napuštanje klasičnog tretiranja anatomije i ispoljava konstruktivističko određivanje masa i zapremina (Subotić 1997, 29). Kompoziciona struktura ukrštenih dijagonala predstavlja osovinu protezanja mase. Figurativna forma *Narikače* je apstrahovana do granica prepoznavanja i prevedena u oznaku patnje (Pušić 1987, 11).⁵

Bešlić je u svojim ranim komadima, kao u *Sedećem torzu*, razvijala problem autonomije skulptorskog oblika, time i autonomne skulpturalnosti. *Sedeći torzo* povezan je sa traganjem za formom koja nadilazi mimetičnost i teži ikoničnosti figure. Ikoničnost označava znakovno čulno referiranje na osnovu izvesne sličnosti skulpture i figure, ali označava i sličnost samo u nekim ili minimalno predočivim detaljima između tela, figure kao kipa i skulpture kao autonomnog komada (Šuvaković i Denegri 2008, 37).



Ana Bešlić, *Žver*, 1956, bronza, 18 x 26 x 17 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Olga Jančić, *Materinstvo*, 1957, kamen bizek, 73 x 70 x 60 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Na simbiozi brankusijevske i arpovske organske oblikovne tipologije, kao i murovskih principa vitalne forme arhetipskih simboličkih potencijala utemeljena

5 Izvor sintetizovane forme Olge Jančić nalazi se u ranoj fazi stvaranja, u godinama studija na Akademiji, interesovanje za monumentalne oblike dolazilo je iz arhajske i egipatske plastike. U konstrukciji kompozicije postavlja odnose i ritam koji će aktivirati tektoniku same mase.

je polazna skulptorska orijentacija obe umetnice (Denegri 2013, 260). Organska forma se najviše ogleda u delu Olge Jančić „nju zanima biomorfna struktura koja može da iskaže dubine stanja života bogatim duhovnim sadržajem i pozitivnom i optimističkom energijom“ (Subotić 1997, 15). Za te suptilne sadržaje njoj je više pogodovala očišćena i pojednostavljena, kontrolisana organska forma kojom vlada, što će se učitavati u njene kasnije radove. Ana Bešlić detektuje problem autonomije skulptorskog oblika i traga za formom koja nadilazi mimetičnost, kao što je utvrđeno u *Sedećem torzu*, što se ogleda i u delima kao što su *Materinstvo* (1956) i *Životinja* (1956).

U delima *Materinstvo* i *Životinja* iz 1956. godine Ana Bešlić uvodi ulogu otvorenog prostora, to označava pokazane šupljine kao konstitutivni element kompozicije kojom se naglašava moderna vitalistička skulpturalnost. Kompoziciono, skulptura *Materinstvo* poredi se sa Murovom skulpturom *Tri šiljka* (*Three Points*, 1939). Takođe se u komponovanju obraća pažnja na tzv. spoljašnji prostor skulpture ili međuprostor koji obuhvata volumen dela, koji je strukturalni i konstruktivni prostor odnosa elemenata skulpture (Šuvaković i Denegri 2008, 38). Henri Mur smatra da nije više potrebno zatvarati skulpturu i ograničavati je na jednu statičnu jedinicu oblika (Rid 1966, 182), jer dok se tradicionalna skulptura zasniva na zatvorenoj materijalnoj površini koja obuhvata konačni, puni ili šuplji volumen, modernistička skulptura počiva na ideji otvaranja površina, time i volumena. *Materinstvo*, koje odlikuje krajnja svedenost napupelih formi, čija spoljna razuđenost u okviru zatvorene konture ostaje čvrsto linearna, a glatka opna sferična i blago talasasta, sugerise vitalnost i poetiku organskog sveta (Ambrozić 1983, 29).

Bremenite forme i *Muški torzo* Olge Jančić iz 1956/57. godine definišu srpsku skulpturu kao radovi koji su na sasvim nov način prikazali ljudsko telo, u sažetoj bodrosti i elanu, u novim dinamičnim linijama sa minimalnim podacima i maksimalnom čistotom forme. Sloboda stilizovanja ljudske figure nije značila napuštanje predstavljačkog, već je omogućila novo odzvanjanje skulptorske ideje (Subotić 1997, 43). Ovde se ponovo, svojom idejom o redukciji forme i traganjem za nemimetičkim, može se reći i ikoničkim, uočavaju slične tendencije Ane Bešlić i Olge Jančić. Veza *Materinstva I* iz 1956. sa *Bremenitim formama* i *Muškim torzom* je očigledna, ali ima i razlike jer u sklopu kompozicije prevladava afinitet umetnice prema sferičnom toku mase sa tendencijom ka njenom zatvaranju (Pušić 1987, 15).

Materinstvo I formira sklop samostalnih volumena koji obgrljuju kompoziciono jezgro. Tom sadržaju podređena je njihova plastička definisanost i kretanje, pri čemu se ispoljava i nedoumica umetnice do kog stepena da se liši figurativnih elemenata i osloni na izražajnost oblika. Sledeći tu zamisao, ona se ipak ne odriče nekih deskriptivnih momenata i ovlaš naznačava obličje deteta koje je kompoziciona osa skulpture, a na njen vrh, u razmeđi dojki, kao veliki oblatak, smešta glavu žene. U *Materinstvu II* iz 1957, Olga Jančić se u potpunosti podređuje zahtevima vitaliteta forme – figurativne oznake su eliminisane da bi volumen zaživeo unutarnjom rudimentarnom snagom. Uklanjanjem glave majke oslobođen je prostor za prirodni rast i bujanje volumena (Pušić 1987, 15).

Za objašnjenje razvoja aluzivnih i asocijativnih oblika u delima Ane Bešlić, uvodi se termin „biološka metaforizacija“ (Šuvaković i Denegri 2008, 37) tela, figure i oblika, koja je izvedena ili aluzijom na biološke oblike u prirodi ili, kako se definišu slične tendencije u delu Olge Jančić (Subotić 1997, 24), razvojem univerzalne vitalističke organske potencijalnosti apstraktnih ili mekih oblika.

Razlika između asocijativne skulpture i organske skulpture ogleda se u tome što su izvori preceptivne moći asocijativne skulpture u direktnom psihološkom delovanju na svest, dok je organska skulptura okrenuta onoj vrsti pozitivizma koja se glorifikacijom organskih struktura života direktno suprotstavljala egzistencijalizmu. Slobodno prostiranje forme kroz prostor na bazi organsko-biološkog paralelizma sadrži ideju izrastanja, to su uglavnom pune mase, slične Arpovim izraslinama. Sedamdesetih se uočavaju ove bitne razlike, te se u Olgi Jančić prepoznao predstavnik organske skulpture, a u Ani Bešlić predstavnik asocijativne skulpture (Trifunović 1970, 23). Sasvim je očigledno da je interesovanje za vitalističku skulpturu dolazilo od Henrija Mura, koji je posebno izučavao simboličku i asocijativnu vrednost forme.

Prvo međunarodno priznanje za delo Olge Jančić dolazi 1959. godine na Prvom bijenalu mladih u Parizu, gde dobija nagradu za delo *Materinstvo II* iz 1957. godine. Mišel Sefor 1959. godine piše o savremenim tokovima skulpture u Jugoslaviji gde se osvrće na dostignuća Olge Jančić i Ane Bešlić (Seuphor 1959, 177, 284). Izvesno priznanje dobija i Ana Bešlić 1958, umetnica navodi – „U specijalnom broju francuskog časopisa *Art d'aujourd'hui* (br. 19, septembar 1958), posvećenoj savremenoj skulpturi, u kome je Mišel Sefor pisao predgovor, a Pjer Gegen vršio podelu skulptora po stilskoj pripadnosti, uvrštena sam u grupu ‘Pune mase’ čiji su začetnici Arp i Viani“ (Bešlić 1970, 39).

Trebalo bi spomenuti bitnu ulogu Ane Bešlić i Olge Jančić u kreiranju i uobličavanju javne skulpture. Organizovanje grupe *Prostor 8* 1957. godine bio je jedan od napora da se skulpturi obezbedi dostojanstvenije i društveno priznato mesto, da se pruže na uvid rezultati koje je dala mlada generacija i gradu ponude savremena skulptorska rešenja, da se oplemene nove urbanističke celine i obogate stara gradska jezgra, parkovi itd. Pored Olge Jančić i Ane Bešlić članove su činili Aleksandar Zarin, Ratomir Stojadinović, Jovan Soldatović, Jovan Kratochvil, Miodrag Miša Popović i Miloš Sarić. Dah grupe je bio kratkotrajan i ona se ubrzo raspala (Subotić 1997, 20). Grupa je radila na više javnih spomeničkih i skulpturalnih realizacija koje se svojom kamernom postavkom i autonomnim rešavanjem forme suštinski razlikuju od velikih monumentalnih spomeničkih memorijskih ili herojskih zdanja posvećenih ratnim stradanjima, narodnooslobodilačkoj borbi ili komunističkoj revoluciji (Zarin 1970, 88–101).

Čistim formama, skulpture Olge Jančić i Ane Bešlić pogoduju pejzažu i prirodi iz koje kao da su njihova dela iznikla. Ta saradnja sa predelom, koja je svojstvena i Henriju Muru, karakteristična je i za dve skulptorke. One insistiraju na oblicima i fenomenima pozajmljenim iz prirode, što njihove skulpture čini potpuno uklopljenim u prirodne ambijente i poziva se na asocijacije iz prirode.

Sadržaju skulptura, kako Olge Jančić tako i Ane Bešlić, podređena je njihova plastička definisanost i kretanje, pri čemu se ispoljava i nedoumica umetnica do kog stepena da se liše figurativnih elemenata i oslone na izražajnost oblika. Uklanjanjem nekih bitnih anatomskih elemenata, oslobođen je prostor za prirodni rast i bujanje volumena, što se ogleda u tretmanu ženskog tela, npr. obe eliminišu glavu ne bi li stavile akcenat na obline tela. Eliminacija anatomskih elemenata i akcentovanje organicističkog/fiziološkog u strukturiranju skulptorske materije koja sugerise – mekoću, širenje, okret iznutra ka spolja, nabreklost itd., prouzorkovalo je pojavu novije analize i rasprave ranih dela Ane Bešlić, koja se može učitati i u dela Olge Jančić (Šuvaković i Denegri 2008, 61–66).⁶ Naglašena taktilna senzacija oblika njihovih skulptura u ranoj fazi nosi obeležje emocionalno-taktilnih predispozicija umetnica, što je bitna odlika asocijativne i organske skulpture.

Šezdesete godine i zrela faza modernističke skulpture Ane Bešlić i Olge Jančić

Sedma decenija za obe umetnice predstavlja prekretnicu u njihovom stvaralaštvu, ali i idejno i konceptualno razilaženje. Početkom sedme decenije se identifikuje prelazni period u stvaralaštvu Ane Bešlić. U tom periodu su nastale dve serije skulptura, *Razoreni oblaci* (1961–1963) i *Koreni* (1963–1966). Put od uprošćene aluzivne forme ka apstraktnom, čistom plastičkom obliku, oslobođenom iskustva viđenog, tražio je kategoričan zahvat (Ambrozić 1983, 40). U ovim serijama Ana Bešlić napušta kompaktnost volumena, masu razlaže na jedinstvene forme gde postaje konstrukcija od više elemenata isturenih u prostor sa reminiscencijama na geometrizam oblika.

Prekretnica u njenom stvaralaštvu se ogleda u „obloj formi“ koja je vizuelno i estetski jednostavna i svojom pojavnom i prostornom površinom zatvorena.

6 Novija istraživanja počivaju na analizi materijalističke istorije umetnosti i rodnih studija. Baziraju se na studiji Grizelde Polok, pre svega na feminističkoj i materijalističkoj istoriji i teoriji umetnosti koja je zasnovana na zahtevu da se vizuelno delo interpretira kao materijalni društveni kontekst koji je određen izvođenjem rodnog identiteta u interakciji prakse produkcije i recepcije dela u specifičnim istorijskim, društvenim, rasnim, etničkim, generacijskim i klasnim kontekstima. U kritičkim tekstovima posle 1950. počinje da se naglašava emancipacija žene umetnice – skulptorke, gde dolazi do razlike u odnosu na muškarce umetnike – skulptore, što se može objasniti kroz izvođenje i tretiranje ženskog akta. Ono što se zapaža kod žena – skulptorki je, nasuprot muškom žanru akta, izrazita i retorički prenaplašena „seksualizacija“ vitalnog ili asocijativnog oblika koji reprezentuje organizam. Reč je o naglašenoj seksualnosti, ne erotizmu kao temi u muškom slikarstvu ili skulpturi, već o strukturiranju skulptorske materije koja sugerise organicističku/fiziološku prisutnost seksualnosti. Seksualizacija skulpturalnog oblika da se videti u ranim delima Ane Bešlić – *Sedeći torzo* (1953), *Torzo* (1954), *Materinstvo* (1956) itd., slično seksualizaciji oblika Olge Jančić u delima *Bremenite forme* (1959), *Ljubav oblika* (1959), *Mali torzo* (1960). – „Dok su dela skulptora tipična frejldovska sublimacija seksualnog u erotsko i erotskog u estetsko, dela skulptorki predstavljaju dela centrirane seksualnosti oblika, otkrivene na delu, seksualnost kao događaj u materiji.“

Zatvorenoj glatkoj prostornoj površini ponudila je jedan „fizički zahvat“, tj. usek u glatku površinu da bi obla forma otkrila svoju unutrašnju napetost. Efekat je pojačan upotrebom novih materijala – gipsa, raznih smola, metala, poliestera i boje. Efekat je trenutna gestualnost, zahvat u novo telo skulpture koje nije inspirisano prirodom niti je poteklo iz nje. U gipsu, u kojem je do 1969. Ana Bešlić gradila svoje skulpture uspevala je da glatkom obradom površine sugerise punoću volumena i napetost omotača. Prelomni trenutak bila je upotreba poliestera, koja predstavlja ne fascinaciju novim tehnologijama, materijalima, već ukazuje na lakoću oblikovanja, sam materijal je lak za oblikovanje i estetski indiferentan. Bešlić je provela jednomesečnu stipendiju u Nemačkoj u Bajerovoj fabrici 1969. godine, gde je usavršila tehniku oblikovanja poliestera (Ambrozić 1983, 49; Šuvaković i Denegri 2008, 45).

Seriya bojenih skulptura *Otvorena forma I–III* (1966–69), te komadi iz serije *Dvobojna skulptura* (1969–73) realizovane su od bojenog poliestera, gipsa ili fiberglasa. Komadi iz ovih serija identifikovani su kao uzorci nove skulpture i mogu se porediti sa radovima „Nove generacije“ britanske skulpture šezdesetih, preteče minimala ili novih tendencija (Šuvaković i Denegri 2008, 46). „Nova generacija“ je odbijala tradicionalne materijale i metode, koristili su plastiku, fiberglas ili metal, odrekli su se postamenta, skulpture su direktno postavljane na pod. „Nova generacija“ je koristila i vibrantne boje kao integralni deo materijala, boja je tada u skulpturi dobila onu ulogu koju je imala u slikarstvu, ulogu likovnog elementa (Causey 1998, 114). Jedan od predstavnika nove generacije Filip King može se dovesti u vezu sa Anom Bešlić i njenim otvorenim formama. Kingova skulptura *Pupoljak* (*Rosebud*, 1962) svojom pojavnošću odaje utisak širenja, kontrakcije, kao da se materijal i sama skulptura otvaraju pred posmatračem i kao da dišu kroz procep koji je talasasto stilizovan (Causey 1998, 116).



Ana Bešlić, *Otvorena forma 4 (Žuta)*, 1967, bojeni poliester, 70 x 50 x 50 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Olga Jančić, *Udvojen oblik*, 1962, aluminijum, 27 x 60 x 30 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

U *Otvorenim formama* ogleda se ideja Ane Bešlić za traženjem nove forme i davanjem novog značenja formi kao takvoj, koja se razvijala po sopstvenim zakonima. Utisak spontanosti, nabubrele mase i unutrašnje napetosti koja je eksplodirala u spoljašnjost postignuta je tzv. usekom u površinu. „Obla forma, glatka površina i unutrašnja napetost – novo telo skulpture stvoreno je u interakciji pogleda i dodira, oblika, boje i useka, raspuknuća i energije koja bi da pokulja van“ (Vuksanović 2015, 41).

Ono što je značajno za sedmu deceniju u stvaralaštvu Ane Bešlić jeste slikana skulptura. Nova slikana skulptura predstavlja preobražaj materijalnosti skulpture u vizuelni prostorno-objektni idealitet. Upotreba boje u modernoj i modernističkoj skulpturi se prati od Arpovih optičkih dvosmislenosti, preko kubističkih eksperimenata, preko Arhipenkovih reljefa, konstruktivnih objekata itd. (Šuvaković i Denegri 2008, 46). Sama umetnica govori o svojoj bojenoj skulpturi: „Zanemarivanjem nekih klasičnih vrednosti, kao što je lepota i kvalitet materijala, nova forma dobija kvalitete koje njena unutarnja uslovljenost treba da učini evidentnim. U tim poslednjim skulpturama je materijal zapostavljen kao estetička vrednost. On je potreban samo toliko da formi omogući optičko opstajanje. Bojenjem površine materijal je doživeo potpunu negaciju. Polihromni efekti zamenjuju lepotu materijala u klasičnom smislu. Boja kao likovni element u ovom slučaju je sastavni deo forme, ona je idejno definiše i u isto vreme sačunjava homogeno jedinstvo njene materijalne egzistencije“ (Bešlić 1970, 39).

Pored toga što se forma Ane Bešlić sve više uprošćavala, ona se sve više zatvarala i približavala apsolutnom sferoidu. Sferoidna eksterijernost razvila se do prefinjenog kutisa čije su obline ovaploćene u savršenu senzibilnost. U istom stepenu narastao je unutrašnji naboj koji je podstakao fisiju, rasepio finu opnu donoseći sada sasvim redukovanim formama nove likovne akcente (Mitrović 1973). Zrelost u skulpturalnom jeziku Ane Bešlić je rezultat jednog kontinuiranog traženja čiste forme, jedne autonomne plastičke celine kao aktivne skulptorske realnosti. Umetnica govori da „ono što je značilo prelom u ovoj fazi nije samo traženje nove forme, već davanje novog značaja formi. Odnos autora prema delu se izmenio. Forma nastaje posredstvom autorove mašte, ali se razvija po svojim sopstvenim zakonima“ (Bešlić 1970, 39).

U šestoj deceniji Olga Jančić je imala jednu fazu izrazito asocijativne skulpture, napetih oblika i udvojenih formi, koje su se na neobičan način odupirale prostoru (*Bremenite forme, Mali torzo*). Početkom sedme decenije njena evolucija ima dva toka: u jednom obla, jedra, glatka masa počinje da se ugiba, izdužuje, nepravilno otvara i pretvara u organske izrasline, a u drugom, adekvatno tim promenama u masi, menja se postupak u modelaciji; ona kao da zamenjuje dejstvo prirodnih sila, vetra, kiše, erozije i abrazije, koje su po epidermu forme ostavile svoje tragove, šupljine i pukotine i ispucalu materiju (Trifunović 1970, 23).

Prve godine sedme decenije u delu Olge Jančić donose vidno pojednostavljene oblike, *Medaljon* (1961), *Zatvoren oblik I* (1961), *Preobražaj I i II* (1960–61), gde se oseća tenzija unutrašnjeg događaja što je, kao što je utvrđeno, karakteristično i za Anu Bešlić. Oblost skulpture rezultat je organskog doživljaja unutar žive, tiho pokrenute mase koja preti da se raspukne od konkavnog bujanja. Marija Pušić u katalogu retrospektivne izložbe period od 1960. do 1965. godine naziva „Od asocijativne do apstraktne vitalističke forme do enformela“. *Preobražaj I* iz 1960. naglašenije se udaljava od ostvarenja iz prethodne faze i pretvara se u „idealni lik“ – simboličku formu. Baza je do te mere sužena da ovoidni oblik skoro lebdi (Pušić, 1987, 19).⁷ Vrhunac organske forme ogleda se u *Medaljonu*, gde se suspregnute forme i krakovi pregibaju i smireno slivaju u kompoziciono središte. Specifična nervatura frakture (kako se karakterišu pore na površini „tkiva“ skulpture) na kojoj Jančić insistira kao na neodvojivom ekspresionističkom elementu, doprinosi ubedljivosti *Medaljona* (Pušić 1987, 20). Stiče se utisak da su oblici zaustavljeni na stepenu biomorfnog začetka, u stanju pred rascvetavanje.

Delima s početka sedme decenije, Olga Jančić dolazi do enformela iz kojeg su od 1962. do 1965. godine nastala neka od njenih najvažnijih dostignuća. Antiestetizam i rustičnost koju kritičari uočavaju od 1962. godine u delu umetnice može se dovesti u vezu sa društvenom i umetničkom atmosferom, sa fenomenom enformela. Amorfnost u skulpturi još uvek je forma, a enformel nije lišen emotivnog, samim tim i sadržajnog sloja, kao ni svojih specifičnih plastičkih premisa preko kojih je i obezbeđivao ubedljivu izražajnost. Ovaj momenat u skulpturi ranih šezdesetih godina prošlog veka identifikuje se kao apstraktna skulptura, u kojoj su primarna čista plastička istraživanja oslobođena neposrednog ili simboličkog humanog iskaza (Trifunović 1970, 23).⁸ Enformel ili apstraktna skulptura teži autonomiji forme, skulptura je morala da u centar posmatranja postavi čiste plastičke probleme, da skulpturu oslobodi svih tereta kako bi ušla u ozbiljne studije čistih fenomena forme. Kao primer ovakvih tendencija navodi se i Olga Jevrić kod koje se prelaz od figuralne ka apstraktnoj plastici zbio munjevito (Trifunović 1970, 24).

Skulptura Olge Jančić je ne samo ovladala prostorom, ulivajući u njega svoju internu snagu, već je i materijal postao živa materija puna emotivnog naboja. Herbert Rid je delo Olge Jančić *Dvostruka forma* iz 1962. godine uvrstio u pregled istorije moderne skulpture u poglavlju „Vitalna slika“, što je jasni pokazatelj i njenog internacionalnog uspeha (Rid 1966, 191). U skulpturi *Dvostruka forma* kao da je tektonski stres otvorio duboku raseklinu i izazvao previranje i divlji rast tkiva, zarez, naprsline, ranjena površina forme se previja pokrenuta nekom razornom

7 Sličnost u kompozicionom rešenju ogleda se i u *Oblinama* iz 1960, gde se forme zaobljuju povinjavajući se impulsu i na ovoj skulpturi ledni usek inicira tok mase utičući na oživotvorenje slobodne forme.

8 Forma nije u funkciji antropomorfizma, niti je usmerena ka nekom simbolično-asocijativnom značenju – njen smisao je u otkrivanju sopstvenih struktura i zakona, a njen cilj je da dođe do takvih rešenja koja mogu da likovno, estetski i plastično zadovolje postavljeni problem.

silom. Umetnica ne ništi prirodni plastički karakter materije već se pri vajanju oslanja na te efekte. Tako uspeva da materiju zadrži u prividno sirovom stanju (Pušić 1987, 21).

Serijom skulptura, reljefima i poštujući sam materijal umetnica naglašava ekspresiju i snagu izraza, što dovodi do dramatičnih efekata i napuštanja smirenih stanja koje je označilo njenu raniju fazu (Subotić 1997, 46).⁹ Forma stiče karakterističnu, biološku vitalnost, ona buja i oblikuje se kao živa materija. Olga Jančić insistira da u rustičnosti fature sačuva karakter materije, svežinu enformelnih tekstura koje je ostvarivala u skulpturama i reljefima. Pri obradi forme ona ostavlja tragove udara, zasecanja ili odlamanja, na granici sirovosti, da bi materija zadržala svoju robustnost.

Izlazeći iz perioda enformela, skulptura Olge Jančić doživljava pročišćenje sredinom šezdesetih, što se vidi u dugo rađenoj seriji *Plodova* između šezdesetih i osamdesetih godina prošlog veka. Serija od desetak varijacija na temu plodova na nov način koncentriše zbivanje u samu srž volumena, u dijalog konkavnog i konveksnog, izbalansiranog odnosa linije, površine i mase (Subotić 1997, 66). Izgrađivanje forme iznutra ka spolja, kao logični prirodni rast mase, kod nje rezultira morfološkim tragovima pucanja, raspuklina, pukotina i ureza. U skulpturi *Presek* iz 1969. godine, ovoidna masa je u povlačenju, odbrani, kao ameboidna forma. Oblik se proseže i širi prema frontalnoj strani na kojoj je napadnut i gde forma uvire, rasečena ostrim usekom (Pušić 1987, 25).

Sedma decenija za Olgu Jančić i Anu Bešlić predstavlja zrelu modernističku fazu. U sva tri toka umetnosti slobodne forme – u asocijativnoj, organskoj i apstraktnoj – razvijeno je osećanje za masu, prostor i materijal, za one elemente koji u istoriji srpske skulpture od kraja XIX veka do sredine šeste decenije nisu igrali značajnu ulogu, ili su ignorisani i zanemareni (Trifunović 1970, 29). Najživlja istraživanja posvećena su masi i ona se odvijala u dva pravca: prema stvaranju čvrstog, kompaktnog jezgra, zatvorenog volumena i pune mase, i prema otvaranju mase koja vodi njenoj razućenosti i dezintegraciji. Nema sumnje da ova plastička istraživanja uključuju fenomen prostora, bilo da mu se puna masa odupire, bilo da ga otvoreni i razućeni oblici uvode u samu skulpturu kao značajan faktor.

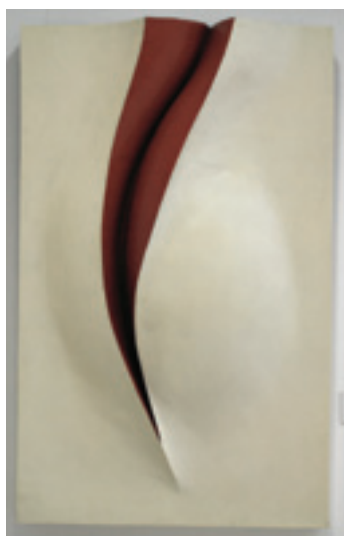
Zrelost Olge Jančić i Ane Bešlić ogleda se u njihovom traženju apsolutne autonomije forme. U toj tački dolazi do njihovog idejnog i konceptualnog razilaženja. Jedna se okreće eksperimentu sa materijalom i njegovim svojstvima, te ga apsolutno negira uvodeći boju kao likovni element. Druga revalorizuje materijal i u svojim delima, naizgled, zadržava sirovost materije i oslanja se na naturalističke efekte. Ono što je neizbežno za obe jeste obla ili ovoidna forma koja im je omogućila da svoje ranije vitalističke tendencije razviju i transformišu u sopstveni svet oblika.

9 Igra svetlosti i senke doprinosi dramatičnosti njenih radova, rađenih u bronzi, ispresecani i sa dubokim udubljenjima, kao što su *Intima II* (1963), *Blizanci* (1963), *Celina* (1963), *Egzotična forma* (1963) itd.

Sedamdesete godine i visoko modernistička ostvarenja

Tokom sedamdesetih godina u jugoslovenskoj skulpturi prisutan je pluralistički pristup umetničkom delu. Ova decenija je ponovila celokupan ciklus oblika zasnovan na plastičkim dostignućima iz prethodne dve decenije, pokazujući istinsku vitalnost jugoslovenske skulpture najnovijeg vremena (Despotović 1985, 142).

Olga Jančić je u osmu deceniju ušla sa sličnim tendencijama iz prethodne. Veza između *Male raspukline II* (1971) i *Klijanja III* (1978) jasno je uočljiva iako ne pripadaju istom periodu stvaralaštva, to ukazuje na stalnu preokupaciju problemom forme koja buja i puca od nabreklosti, otvarajući svoju utrobu našem vizuelnom i taktilnom doživljaju. *Plod II*, međutim, iz 1973, posvećen Nadeždi Petrović, u veštačkom kamenu, govori o uravnoteženom dijalogu smirenog i pokrenutog, snažnih spoljnih formi koje natkriljuju unutrašnju napetu, izvijenu i asimetrično podeljenu masu oko mekog ploda (Subotić 1997, 67). Te spoljne forme koje obgrljaju unutrašnju napetu masu umnogome referišu na početnu fazu i na nagrađeno delo *Materinstvo II* iz 1957.



Ana Bešlić, *Otvorena površina 25*, 1972, bojeni fiberglas, 160 x 100 x 17 cm, Olga Jančić, *Plod VI (posvećen Nadeždi Petrović)*, 1973, veštački kamen, 107 x 130 x 77 cm, privatno vlasništvo
Gradski muzej, Subotica

Sedamdesetih se javljaju novine koje se ogledaju u delima *Motiv V* (1976), *Trinom I* (1976) i *II* (1977) (Pavlović 1983).¹⁰ Novine predstavljaju raspored masa,

¹⁰ Vertikalna je dominantna sklopa ovih formi, ona se javlja kao komplementarni element u tektonskom sklopu koji zadržava karakteristike svojstvene osećanju života oblika. Promena u skulpturi Olge Jančić izvedena je u smislu dubljeg zalaženja u oblast apstraktne umetnosti, o čemu se

novi pravci smeštanja u prostoru i sile koje deluju novootkrivenim pravcima. Uz njih nastaju skulpture koje svoje poreklo duguju ranijim. Ipak ove tri skulpture omogućuju da se konstatuje da je jedno osećanje i shvatanje sveta iskazano tokom godina na najbolji mogući način. Forma je tražena kao izraz, kao ideal, razarana i vaspostavljena kao svet, proizilazila iz intimnog sveta autora, sezala ka otkrivanju skrivenih funkcija organizama, nudila sebe i dokazivala se kao novostvorena realnost (Živković 1977, 17). U tumačenju dela Olge Jančić iz sedamdesetih, Zoran Gluščević se oslanja na jungovsko-simboličku funkciju formi, pominje „mitsko-magijsku auru njenih figura i reljefa sa iskonski zagonetnom tminom“, takođe, on opisuje njena dela koristeći izraze poput – „plodna ispućenja, erotske obline, bubrenja i udubljenja“ – da bi opisao dinamične odnose masa i ritmičke pokrete magme koji se uzdižu do simbolizacije elementarnih stanja egzistencije (Gluščević 1981).

Jančić je do 1973. uglavnom koristila tradicionalne materijale u kojima je izvodila svoja dela: odlivanje u metalu (bronzi i aluminijumu) i rad u kamenu različitog porekla. No, posebnu vrednost predstavlja činjenica da od 1973. ona sama kleše svoja dela gde je u neposrednom dodiru sa dletom i kamenom (Subotić 1997, 123). Zrelost modernističkog izraza Olge Jančić ogleda se i u sličnosti sa Barbarom Hepvort¹¹, koja je značajno doprinela razvoju modernog vajarstva (Davies 1994, 41–51; Rid 1966, 192). Kao jedna od retkih žena skulptora, ona je odlučno vladala materijalom i u svoje forme unela je izvesnu senzibilnost i taktilnost koja je umnogome slična Olgi Jančić i Ani Bešlić.

Sedamdesetih se u opusu Ane Bešlić javljaju reljefi u bojenom fibreglasu, poliesteru, čiji naziv *Otvorena površina* otkrivaju prvobitnu ideju umetnice. Izgleda da je lopta rastvorena na dvodimenzionalnoj površini na kojoj ostaje uzdignut samo deo sa usekom. Pritisak ovde ide u obrnutom pravcu jer, uzdižući se, ivice povlače sa sobom deo otvorenog i ispravljenog omotača, tako da ova skulptura – slika, koja poseduje i skulpturalnost i punoću, čuva tragove svog plastičkog porekla – sfere. Reljefi pokazuju i druge tendencije – bliske sintaksi primenjene umetnosti. Na reljefima iz 1972. i 1973. godine – *Reljef I*, *Reljef II*, *Negativ*, *Pozitiv* – ponavljanjem, preko cele površine, istog ispućenog oblika, paralelnih brazdi svetlosti koja se zadržava na njima, i boje u udubljenju između plastičkih delova, postignut je prostorni ritam koji dinamizuje površinu na kojoj se dekorativno integrišu plastički i hromatski motivi (Ambrozić 1983, 54). Te se može zaključiti da reljefi dobijaju dekorativnu ulogu. Sedamdesetih godina obla forma Ane Bešlić se, bukvalno, razvila po ravnoj površini i prepustila sili gravitacije i svom sopstvenom polju (Ambrozić 1983, 54).

može polemisati. Skulpture dela sedamdesetih i osamdesetih ne znače raskid sa prirodom koja je oduvek imala veliki značaj u njenom stvaralaštvu. Sada su interpretacija prirode i doživljaj prirode kroz materijal zamenjeni radom sa prirodom, sa fizisom, sa materijom.

11 Barbara Hepvort (*Barbara Hepworth*) je istaknuta engleska skulptorka, koja je zajedno sa Murom i Gaboom značajno doprinela razvoju modernog vajarstva. Ostrvo Sent Iv je bilo mesto gde je radila od 1939. do smrti 1975, kao i mnogim umeticima kao što su Mur, Gabo i drugi.

Seriya portreta 1979. godine, kojom je Ana Bešlić prikazala mnoge ličnosti iz društveno-umetničkog života, očigledan je dokaz zrelosti vajarkine koncepcije i sigurnosti širokog dijapazona njenih oblikovnih mogućnosti. Portreti koji nastaju krajem sedamdesetih opstaju kao optička, plastička, ali i kao estetsko-poetska datost, kao skulptura koja je pre svega umetničko delo. Umetnica je ciklusom svojih portreta dokučila ambiciju ondašnje skulpture: spiritualizovala materiju i integrisala je u život epohe (Ambrozić 1983, 59). Oblikovna fantazija umetnice koja razmišlja jezikom forme podsticala je razvoj u dva pravca: u odnosu na formu i u odnosu na sadržaj. Prvi je išao ka sve većoj jednostavnosti i čistoti oblika, a drugi ka sve izrazitijoj sintezi. Isprva paralelna, ova dva pravca razvoja bitnih elemenata skulpture Ane Bešlić stapaju se posle 1966, kada forma i ideja postaju jedno. Što se skulptura više razvijala u smislu afirmisanja dela kao autonomnog plastičkog fenomena, sve izrazitije je ona postojala i delo nove umetnosti (Ambrozić 1983, 63).

Ispunjenje traženog cilja modernosti i savremenosti skulpture sa bojenim skulpturama označila je i kraj skulptorskog modernističkog razvoja Ane Bešlić. Od antropomorfne, preko asocijativne i organske forme i prvih eksperimenata sa redukcijom forme do sfere koja postaje konstanta vajarkinog tipa forme i njen generalni način shvatanja skulpture, do kompleksnog problema ljudskog lika koji se ogleda u seriji portreta. Bešlić je sa sledeća tri skulptorska problema – ciklusima *Disk* (1981), *Portreti* (1978–1983) i *Jastuci* (1987–1988) prešla u neodređeno polje skulpture „posle moderne“ (Šuvaković i Denegri 2008, 50). Modernost Ane Bešlić je utemeljena u tome da skulpturalna praksa više ne počiva na mimezisu tela ili bujanju oblika, već na samoj objektnosti. Pogled i bojeni objekat grade estetsko-umetničku spregu koja nije više data na nivou metaforizacije, alegorizacije ili simbolizacije. Naprotiv, ona je postala deo lociranog autonomnog iskustvenog susreta u kome se odigrava istraživanje viđenog i telesnog (Šuvaković i Denegri 2008, 49).

Zaključna razmatranja

Bliske po formativnim izrazima i srodne po konceptualnim orijentacijama, ali dovoljno individualne po plastičkim problemima i postignutim realizacijama, Ana Bešlić i Olga Jančić svoje razvoje i potonje uspone započele su u kulturnoj i umetničkoj atmosferi pedesetih godina prošlog veka. Od ranih pedesetih do kasnih šezdesetih, karakteristično je da su se svojim delom pojavile mnoge modernistički orijentisane skulptorke koje su postavile radikalna rešenja oblikovanja, strukturiranja materije (Olga Jevrić), oblikovne gestualnosti (Olga Jančić), jasne težnje ka autonomiji oblika (Ana Bešlić) itd. U njihovim različitim i često konfrontiranim i konkurentskim skulptorskim praksama nestajala je figurativna skulptura i koncepcija kipa, nastajala je nova objektna, strukturalno i radikalno pročišćena modernistička skulptura (Šuvaković i Denegri 2008, 41).

Za Anu Bešlić i Olgu Jančić skulptura postaje lično i intimno saopštenje umetničkog i životnog doživljaja, koje je predodređeno njihovim temeljnim ženskim senzibilitetom. Dosledno formativnim iskustvima i sopstvenim sklonostima, obe umetnice napuštaju opisnost predmetne i antropomorfne forme, ali ne i njenu suštinu, pre svega u aktu, gde je telo svedeno na bitne atribute, gde skulptura nije potpuno apstraktna, iako apstrahovana. Na simbiozi brankusijevske i arpovske organske oblikovne tipologije, kao i murovskih principa vitalne forme arhetipskih simboličkih potencijala, utemeljena je polazna skulptorska orijentacija obe umetnice.

Skulptorska evolucija Ane Bešlić kretala se od realističke i umereno stilizovane forme, ka svođenju na asocijativnu formu, do potpune autonomije oblika, traga za formom koja nadilazi mimetičnost, uvodi ulogu otvorenog prostora, označava šupljine kao konstitutivni element kompozicije kojom se naglašava moderna vitalistička skulpturalnost. Organska forma se najviše ogleda u delu Olge Jančić, nju zanima biomorfna struktura koja može da iskaže dubine stanja. Jančić svoj razvoj od predmetnog ka asocijativnom i organskom artikuliše ekspresivnije, robusnije, dramatičnije i emotivno eksplicitnije, umetnica zadržava prirodni plastički karakter materije i pri vajanju se oslanja na te efekte. Olga Jančić šezdesetih biva inspirisana egzistencijalnim pitanjima i raspoloženjima, dok Ana Bešlić oslobađa unutarnju tenziju skulpture gestualnim zahvatom, koji je pojačan upotrebom novih materijala, gipsa i smola, i boje koja dobija ulogu likovnog elementa; te u toj tački dolazi do razilaženja u konceptijskoj orijentaciji i konkretnim rešenjima obe skulptorke. Ono što je bilo neizbežno za obe jeste obla ili ovoidna forma koja im je omogućila da svoje ranije vitalističke tendencije razviju i transformišu u sopstveni svet oblika.

Osma decenija označava visoko modernističku fazu stvaralaštva Olge Jančić i Ane Bešlić. Forma je tražena kao izraz, kao ideal, razarana i građena kao svet, proizilazila iz intimnog sveta autora, sezala ka otkrivanju skrivenih funkcija organizama, nudila sebe i dokazivala se kao novostvorena realnost. Dok kod Olge Jančić skulpture iz ove faze ne znače raskid sa prirodom koja je oduvek imala veliki značaj u njenom stvaralaštvu, već su interpretacija prirode i doživljaj prirode kroz materijal, kod Ane Bešlić ispunjenje traženog cilja modernosti i savremenosti skulpture sa bojenim skulpturama i reljefima označilo je kraj njenog skulptorskog modernističkog razvoja i postavilo je u red aktera postmoderne skulpture.

LITERATURA

Ambrozić, Katarina. *Ana Bešlić*. Subotica: Gradski muzej, 1983.

Bešlić, Ana. „Anketa – vajari.“ *Umetnost* 22 (1970): 39–40.

Causey, Andrew. *Sculpture Since 1945*. Oxford: University Press, 1998.

Ćelić, Stojan. *Sudbina skulpture*. Beograd: Clio, 1994.

Davies, Peter. *St. Ives Revisited – Innovators and Followers*. Abertillery: Old Bakehouse Publications, 1994.

- Denegri, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*. Beograd: Orion Art/Topy, 2013.
- Despotović, Jovan. „Jugoslovenska skulptura posle 1950. (iz zbirke Muzeja savremene umetnosti).” *Sveske Društva istoričara umetnosti* 16 (1985): 133–145.
- Glušćević, Zoran. *Na oštrici smisla* (predgovor kataloga samostalne izložbe skulptura Olge Jančić). Beograd: Kulturni centar Beograda, 1981.
- Mitrović, Mihajlo. *Ana Bešlić: ciklus oblik i boja* (predgovor kataloga samostalne izložbe). Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1973.
- Pavlović, Zoran. „Olga Jančić.” *Savremena kretanja* 161. Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 1983.
- Protić, Miodrag B. *Umetnost na tlu Jugoslavije Skulptura XX veka*. Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1982.
- Pušić, Marija. *Olga Jančić: retrospektivna izložba skulptura*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1987.
- Rid, Herbert. *Istorija moderne skulpture*. Beograd: Vojno-štamarsko preduzeće, 1966.
- Seuphor, Michel. *La sculpture de ce siècle; dictionnaire de la sculpture moderne*. Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1959.
- Subotić, Irina. *Olga Jančić*. Beograd: Clio, 1997.
- Šuvaković, Miško i Jerko Denegri. *Ana Bešlić (1912–2008)*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, 2008.
- Trifunović, Lazar. „Putevi i raskršća srpske skulpture.” *Umetnost* 22 (1970): 5–38.
- Vuksanović, Suzana. *ANA BEŠLIĆ, emancipacija forme*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015.
- Zarin, Aleksandar. „Monumentalna skulptura.” *Umetnost* 22 (1970): 88–101.
- Živković, Milovan. *Olga Jančić* (katalog samostalne izložbe). Kragujevac: Narodni muzej, 1977.

Katarina Kostandinović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**DEVELOPMENT OF OLGA JANČIĆ'S AND ANA BEŠLIĆ'S
MODERNIST SCULPTURAL LANGUAGE**

Summary:

The aim of this article is to point out important similarities in the works of Olga Jančić's and Ana Bešlić's modernist phases through comparative analysis. Starting from the development of the sculptural practice of both artists in the culturo-political climate of the socialist realism of the 1950's, the article focuses on the shaping and creating the language of modernist sculpture of the 1960's and 1970's in Serbia. The focus is on the two artists' aspirations, as representatives of the post-war generation of artists, to tackle contemporary sculptural issues. From the radical reduction of form, which rests on the symbiosis of organic typology of shape (inspired by Brancusi and Arp) and Henry Moore's principles of vital form of archetypical symbolic potentials, are the roots of the starting sculptural point of both artist's orientation. The sculptural evolution of Ana Bešlić moved from a realistic and moderately stylized form to a complete autonomy of shape. Olga Jančić articulated her development to the associative and organic form a bit more expressively, robustly, dramatically and emotionally explicit.

Keywords:

Ana Bešlić, Olga Jančić, Serbian modernist sculpture, vitalism, organic form, post-war sculpture

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2016.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 10. 10. 2016.

Dea Cvetković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

MARISOL ESKOBAR – ŽENA IZA POP-ARTA

Apstrakt:

U radu će biti reči o umetnici pop-arta Marisol Eskobar čija su dela dugi niz godina ocenjivana na osnovu svoje drugosti, bilo da se radilo o činjenici da je Marisol žena, njenom etničkom poreklu, egzotičnosti, svrstavanju njenih dela u dečju, primitivnu i folklornu umetnost. Tekst razmatra dela Marisol Eskobar koja prikazuju žene američke srednje klase šezdesetih godina, poziciju umetnice u okviru pokreta, načine na koje je ona posmatrana od strane javnosti i umetničkih kritičara.

Ključne reči:

pop-art, Marisol Eskobar, umetnost šezdesetih, umetnice pop-arta

Pop-art je proslavljao modernost posleratnog američkog društva i pronalazio inspiraciju u simbolima, dobrobiti i robi koju je novi prosperitet Sjedinjenih Američkih Država donosio stanovništvu. Postindustrijsko društvo, odnosno njegovo ogledanje u advertajzingu, masovnoj i komercijalnoj kulturi početkom šezdesetih godina služilo je kao inspiracija umetnicima ovog pokreta. Umetnost je sada izražavala ono što je viđeno u popularnoj kulturi, odnosno sliku života ne kakav on jeste već života kakav treba živeti. Prihvatajući slike koje su poticale iz masovne kulture, ikonografija pop-arta često je objektivizovala žene. Stereotipne predstave žena bile su pinap devojke, devojke iz reklama, žene koje se mogu povezati sa pasivnošću, dostupnošću, narcizmom, egzibicionizmom i lakomislenošću. Uprkos tome, u okviru pokreta ili fenomena koji nazivamo pop-art, pojavila se i nekolicina umetnica koje su prikazivale žensku subjektivnost, često na različite protofeminističke načine (Minioudaki 2010a: 136, 2010b:92–99). Određene umetnice pop-arta poput Marisol Eskobar (*Marisol Escobar*) pružale su uvid u ono što se nalazilo iza *američkog sna* – poteškoće savremenog društva, praznina finansijskog uspeha, varljivost kulta poznatih ličnosti, idola i nacionalnih ikona, kao i nervoza novog društvenog sloja željnog statusa i slave (Heartney 2001, 9).

Umetnice pop-arta koristile su priznate feminističke strategije poput parodije i maskiranja služeći se vizuelnim jezikom pop-arta u bavljenju temama vezanim za popularnu kulturu i žensku seksualnost. Mnoge od njih su imale i direktno iskustvo uticaja masovne kulture na ženski subjekat – Evelin Aksel (*Evelyne Axell*) i Polin Boti (*Pauline Boty*) osim slikanja bavile su se i glumom, a sama Marisol Eskobar je tokom šezdesetih godina često bila predmet pažnje američkih medija. Ove umetnice su kroz kritički nastojan, afektivan, duhovit ili autobiografski način ulazile u dijalog sa popularnom kulturom, ponekad otkrivajući zamke koje je ona predstavljala za žene, a nekad je prihvatajući u korist sopstvenog osnaživanja.

Umetnički diskurs drugog talasa feminizma stvorio je kriterijume feminističke umetnosti koji su učinili da subjektivni ženski odnos prema popularnoj kulturi ostane nešto što je nečujno ili čije postojanje deluje nemoguće (Minioudaki 2010b, 92–137). Feministkinje drugog talasa posvetile su veliku pažnju proučavanju seksizma u umetnosti i popularnoj kulturi, ali se nisu bavile proučavanjem protofeminizma prisutnog u delima pomenutih umetnica. Ova činjenica svedoči o tome koliko je tema ženskog pop-arta bila problematična, pre svega zbog svojih veza sa popularnom kulturom koja je *de facto* bila mizogina (Minioudaki 2010a, 135).

Marisol

Marisol Eskobar je rođena u Parizu 1930. godine u imućnoj porodici venecuelanskog porekla. Svoje detinjstvo provela je često menjajući mesto prebivališta i putujući po različitim gradovima Evrope, Južne Amerike i Sjedinjenih Američkih Država sa roditeljima koji su negovali njen umetnički talenat. Nakon

smrti majke 1941. godine, jedanaestogodišnja Marisol odlučila je da prestane da govori, osim u situacijama kada je to bilo apsolutno neophodno. Nakon završetka srednje škole u Los Angelesu, Marisol 1949. godine odlazi u Pariz da studira na likovnoj akademiji *École des beaux-arts*, ali je napušta posle godinu dana. Nakon toga, seli se u Njujork gde uzima časove slikanja kod Jasua Kunijošija (*Yasuo Kuniyoshi*) u školi *Arts Students League*, a zatim se premešta u školu Hansa Hofmana (*Hans Hofmann*), gde ostaje od 1951. do 1954. godine (Grove 1991, 10).

Vlastito ime, kovanicu španskih reči *mar* i *sol* (more i sunce), Marisol Eskobar je iskoristila kao svoje umetničko ime. Ovakvom promenom imena, tj. odbacivanjem prezimena, ona se razlikovala od svojih prethodnica, slikarki umetnosti apstraktnog ekspresionizma Li Krasner (*Lee Krasner*), Grejs Hartigan (*Grace Hartigan*) i Elejn de Kuning (*Elaine de Kooning*) koje su svoj ženski identitet krile koristeći se samo inicijalima pri potpisivanju dela. Namera ovih umetnica bila je da skrivanjem imena izbegnu negativno označavanje njihovih dela kao ženskih (Whiting 1997, 196).

Softcore vs. hardcore pop-art

Iako se Marisol služila likovima iz popularne kulture i često u svom radu koristila masovno proizvedene predmete, njeno delo nikada nije odavalo utisak bezličnosti i hladnoće koja je odgovarala kanonima *hardcore* pop-arta njujorške scene, već je upućivalo na tragove apsurdna i ironije koja nije bila tumačena kao bliska pop-artu. Lusi Lipard je u svojoj knjizi *Pop Art* iz 1966. godine naglasila da priznaje samo pet pravih umetnika njujorške scene ovog pokreta – Endija Vorhola (*Andy Warhol*), Roja Lihtentštajna (*Roy Lichtenstein*), Toma Veselmana (*Tom Wesselmann*), Džemsa Rozenkvista (*James Rosenquist*) i Klesa Oldenburga (*Claes Oldenburg*). Lipard je ipak Marisolinu aktuelnu i mondensku duhovitost videla kao deo umetnosti pop-arta (Lipard 1977, 69). Drugi kritičari su takvu duhovitost smatrali za još jednu od šarmantnih odlika žene koja potiče iz više srednje klase, koristeći se, kako bi njen humor opisali, pridevima poput: sofisticiran, elegantan, zabavan i nežan. Takvo shvatanje išlo je protiv uzdržanosti i strogoće upisane u *hardcore* pop-art (Whiting 1997, 195). Marisolinu umetnost, Lusi Lipard opisala je kao znalacku, teatralnu i folklornu, umetnost inspirisanu bojenom drvenom skulpturom za koju je umetnica pronašla uzor u svom učitelju Vilijemu Kingu (*William King*). Doroti Miler (*Dorothy Miller*), kustoskinja izložbe *Amerikanci* iz 1963. godine, smestila je Marisol u domen folklorne umetnosti, dok je umetnički kritičar magazina *Tajm* o njenim delima pisao kao o pametnoj i primitivnoj umetnosti koja je pod uticajem dela Anrija Rusoa (*Henri Rousseau*), zatim afričke, predkolumbovske umetnosti i rane američke skulpture sa detaljima koji podsećaju na vudu lutke. Naivnost i narodni motivi kakvi su pripisivani njenim delima, prema mišljenju mnogih kritičara, bili su suprotni kanonima pop-arta (Whiting 1997, 194).

Činjenica da su Marisolina dela okarakterisana kao nešto što sadrži elemente koji potiču iz meksičke, predkolumbovske, narodne, kao i umetnosti Indijanaca, približila je njena dela kategoriji dekorativnih umetnosti i zanatstva. Kako Grizelda Polok (*Griselda Pollock*) i Rozika Parker (*Roszika Parker*) pišu, ženski poslovi, koliko god bili slični muškim, uvek imaju sekundarni status. Ženama je namenjena sfera privatnog i kućnog, a muškarcima javnog i profesionalnog. Prema njihovom mišljenju, ovo pravilo se može primetiti i u umetničkoj hijerarhiji. Ženama se često pripisuju dela koja se smatraju više zanatskim nego umetničkim, i to zbog samog mesta na kom nastaju, s obzirom na to da se sami predmeti ne razlikuju od umetničkih i metode rada ne razlikuju od metoda stvaranja umetničkih dela. U hijerarhiji umetnosti ove oblasti nalaze se ispod zapadnjačke umetnosti i njih primarno proučavaju etnologija i antropologija (Parker i Pollock 1981, 70, 151).

Određeni broj kritičara smatrao je da za Marisolinu umetnost u pop-artu postoji mesto, samo je to mesto periferno u odnosu na centralno mesto koje pripada *hardcore* pop-artu. Umetnost Marisol Eskobar služila je kao jedinica prema kojoj se definišu granice unutar samog pokreta. Bez ženskog pop-arta, odnosno *softcore* pop-arta postavljenog na margine pokreta, ne bi mogao da postoji centar – *hardcore* pop-art, odnosno muški pop-art (Whiting 1997, 194). Prema Polok i Parker, umetnice nisu izbačene iz istorije umetnosti, već u njoj samoj zauzimaju drugačiju poziciju u odnosu na umetnike. Poziciju kakva je za same umetnice problematična i kontradiktorna jer se, između ostalog, pojam ženskosti pojavljuje kao suprotan muškosti i samim tim negativan u odnosu na dominantan model, što otvara pitanje kako žene same sebe vide u takvom svetu (Parker i Pollock 1981, 81).

Marisol i moda

Početak šezdesetih, u isto vreme kada su kritičari pozicionirali Marisol na margine pop-arta zbog „ženskog“ svojstva njenih dela, modna fotografija ju je postavila u sam centar. Marisol je često za modne časopise pozirala kao manekenka pored svojih skulptura, koristeći ih uglavnom kao rekvizite jer je u prvom planu bila odeća koju je umetnica nosila. Kako su moda, samim tim i modni časopisi, bili povezivani sa ženskošću i narcizmom, Marisol je svojim učesćem u modnom svetu potvrđivala mesto koje su joj ranije odredili kritičari umetnosti. Reči poput *chic* i pomodna, koje su usko vezane za ženskost i modu, bile su često korišćene za opisivanje Marisolinog lika. Ženski časopisi stvorili su sliku o Marisol kao o umetnici koja svoju ženskost kreira kupovinom određene odeće, a njena dela smatrana su za rodno neodređena i hibridna. Bilo je lakše prihvatiti samu Marisol, koja je već imala reputaciju vezanu za ženskost i narcisoidnost, nego njena dela koja, samim tim što su umetnička dela, pripadaju sferi muškog.

U oktobru 1963. godine modni magazin *Harpers Bazar* posvetio je članak Marisol, ali ne u odeljku vezanom za umetnost, već u okviru rubrike *Fešn Independent*

u kojoj je svakog meseca predstavljena po jedna žena izuzetnog načina života i dobrog modnog ukusa, koji se ne bazira na njenom bogatstvu i mogućnostima, već na njenoj ličnosti. Autor fotografija Dvejn Majkls (*Duane Michals*) prikazao je umetnicu obučenu u odeću visoke mode kako pozira pored svojih dela. Tekst koji je pratio fotografije pominjao je i njenu umetničku karijeru, ali je u centru pažnje bio njen modni ukus koji je u časopisu okarakterisan kao funkcionalan i pročišćen.

Praveći spoj mode i umetnosti pop-arta, magazin *Vog* je 1966. godine izdao članak pod nazivom „Izgled koji muškarci vole da vide kod kuće”. Među fotografijama velikog formata našla se i jedna na kojoj je prikazana skulptura Marisol Eskobar. Na svakoj fotografiji nalazilo se po delo umetnosti pop-arta i op-arta vizuelno uklopljeno sa odećom u tada popularnom „mod stilu”. Članak iz *Voga* prikazivao je novu ženu šezdesetih koja se bitno razlikovala od žene koja je u istom magazinu petnaest godina ranije pozirala u balskoj haljini ispred slike Džeksona Poloka (*Jackson Pollock*).

Na jednoj od fotografija iz *Voga* delo Toma Veselmana *Usta br. 7 (Mouth, 7)* postavljeno je pored manekenke koja je zauzimala provokativnu pozu. Kako je u samom delu već jasno prisustvo muškog pogleda na žensko telo, poziranje modela bilo je izvedeno na isti način, kroz muški pogled. Samim tim, u okviru sistema u kom je jasna podela na žensko i muško, korišćenje umetničkog dela Marisol bilo je problematično jer je u pitanju neko ko je smatran ženom od stila, a istovremeno je i umetnica po profesiji. Ove činjenice izvrtale su odnos koji je postojao na ostalim fotografijama. Manekenka koja je pozirala pored dela ovog puta je zauzela drugačiji, autoritativniji stav, sedela je raširenih nogu, sa šakama na kolenima, zauzimajući pozu obično pripisivanu muškarcima. Tu tezu potvrđivao je i tekst koji je pratio fotografiju jer je u opisu pantalona naglašeno da pružaju osećaj muške moći. Marisol – žena, preuzela je na fotografiji ulogu umetnika – stvaraoca, time učinivši ovu poziciju ženskom, te je moda zbog toga morala da preuzme muški deo slike.

U časopisu *Umetnost u Americi (Art in America)* skulptura Marisol Eskobar objavljena je u još jednom članku koji se bavio vezom umetnosti i mode. Pet manekenki bilo je obučeno u specijalno kreirane krznene kapute krznara Žaka Kaplana (*Jacques Kaplan*) koje su oslikali umetnici pop-arta i op-arta.

Na kaputu koji je osmislila Marisol oslikan je ženski akt koji je pratio linije tela žene koja ga nosi. Na taj način su se naslikane ženske noge na završetku kaputa nastavljale na prave ljudske noge modela, sjedinjujući ženu i kaput u jedno, praveći spoj reprezentovanog tela i realnog tela (Whiting 1997, 204–220).

Čak ni ovako promišljen i hrabar umetnički čin nije promenio stav ženskih časopisa koji u najvećem broju slučajeva nisu prikazivali Marisol kao umetnicu koja ima stila, već kao osobu zainteresovanu za modu koja je usput i umetnica. Time je u javnosti kreirana slika o Marisol koja je jednako bila povezivana sa umetnošću, koliko i sa modnom industrijom, što nije ostalo nezapaženo od strane umetničkih kritičara. Marisol je predstavljala javni znak ženskosti uvezane sa potrošačkom kulturom, koja se ispoljava kroz ulogu boemkinje-umetnice.

Marisoline žene

Marisolina generacija, koja je odrastala u vremenu nakon Drugog svetskog rata, iskusila je žensku emancipaciju tokom vojnog sukoba, a potom i redefinisane ženske sfere u posleratnim godinama, čime je smanjen ogroman potencijal za dalji razvoj. Izložena promenama i propagandom nakon Drugog svetskog rata, Marisol je mogla najbolje da sagleda šta znače jasno propisane društvene uloge i time bude inspirisana u radu. Ona je u većini svojih dela prikazivala žene koje pripadaju srednjoj ili višoj srednjoj klasi američkog društva dajući im različite uloge i time ispitujući različite ženske identitete. Umetnica se tokom šezdesetih godina tematski fokusirala na skulpture i asambleže u kojima je na satiričan način portretisala pripadnike srednje klase dok obavljaju svakodnevne aktivnosti, insistirajući na fizičkom prisustvu ljudske figure koju dodatno opisuje određenim, uglavnom odevnim detaljima (Boime 1993, 6–20). Delo Marisol Eskobar iz ove dekade u većini slučajeva podrazumeva drvene kutije, frontalno postavljene poput uzdignutih sarkofaga, oslikane i izrezbarene po površini na koju su često pridodavani različiti predmeti, gipsani modeli i komadi odeće. Svi ovi delovi bi zajedno postavljeni činili skupinu iz koje izvire određeni ljudski lik. Kombinovanjem blokova drveta, slika iz medija i slučajno pronađenih predmeta Marisol je stvorila grupe figura koje asociraju na moderno američko društvo, zatim portrete ljudi iz sveta umetnosti, zabave i politike, kao i specifične autoportrete. Nensi Grouv (*Nancy Grove*) je u umetnosti Marisol Eskobar zapazila jedinstven dijalog između sopstvenog *ja* i američkog društva, koji ukazuje na njenu sposobnost da se približi i poistoveti sa različitim ljudima (Grove 1991, 6–9).

Multiplikiranje sopstvenog lika u okviru istog dela, čemu je Marisol bila sklona, prisutno je u delima kao što su *Večera* (*The Dinner date*), *Venčanje* (*The Wedding*), *Žene i pas* (*Women and a dog*), *Proslava* (*The Party*). U delu *Večera* iz 1963. godine, Marisol je prikazala dve figure sa svojim likom kako jedu iz tanjira postavljenih na tacnama iz kafeterije sa željom da ironizuje svoj navodno glamurozan život. U radu *Venčanje*, Marisol je u korišćenju sopstvenog lika otišla korak dalje, postavivši sebe na mesto muške figure i učinivši brak sa samim sobom legitimnim (Grove 1991, 23).

U delu *Žene i pas* iz 1964. godine, na sve četiri postavljene figure vidimo Marisolin lik, bilo da se radi o crtežu, fotografiji ili gipsanim odlivima disproporcionalnim u odnosu na deo tela za koji su prikazani. Koliko god se činile samopouzdanе, žene na ovim skulpturama imaju nedostatke u vidu nedovršene odeće. Tri figure nemaju cipele, a izloženost žena Marisol prikazuje korišćenjem gipsa koji treba da aludira na gole delove ženskog tela ispod maske. Čak i utisak ukočenosti figura, koji je posledica korišćenja drveta kao glavnog materijala, parodira urbano žensko prisustvo u javnosti (Whiting 1997, 188).

Rad koji je privukao najviše pažnje na Marisolinoj samostalnoj izložbi u galeriji Sidnija Dženisa (*Sidney Janis*) 1966. godine jedno je od njenih najpoznatijih dela – *Proslava*. *Proslava* podrazumeva prostor potpuno ispunjen figurama zvanica i

konobara koje sve imaju Marisolin lik. Ženske figure su odevene u na prvi pogled raskošne haljine, cipele, rukavice i nakit. Međutim, ono što se u prvom trenutku čini da je zlatni vez zapravo je samo boja na sintetičkom vinilu, a dragulji na ogrlici napravljeni su od najjeftinijeg nakita za kostime. Odeća i ukrasi korišćeni u delu *Proslava* neprestano se pokazuju kao jeftine imitacije skupih dobara. Marisol je u ovom delu prikazala ženskost kao nestabilnu kategoriju, odnosno kao nešto što se sastoji iz mnogo reprezentacionih delova. Sesil Vajting (*Cecile Whiting*) ove figure vidi kao maskirane u ženskost kojima je maska, koja se lako skida i navlači, potrebna kao ukrasni sloj da bi se sakrio nedostatak identita (Whiting, 1997, 225–226). Skulpture odaju utisak stvarne neprijatnosti u kojoj se moderno telo nalazi tokom neke proslave. Vidimo društvenu scenu koja za cilj ima uživanje i pokazivanje statusa, ali figure stoje rigidno, poput mrtvačkih sanduka, ispražnjene suštine. Kutije kao da aludiraju na prazna tela koja su pokradena i ostavljena bez unutrašnjosti i čine samo strukturu koja nije ni živa, a ni mrtva (Swarbrick 2006, 273).

Mnogi kritičari su na Marisolino korišćenje sopstvenog lika u radovima gledali kao na dokaz ženskog narcizma koji je funkcionisao suprotno od njenog enigmatičnog lika. Ejpril Kingzli (*April Kingsley*) je 1973. godine tvrdila da je narcizam primarni činilac Marisolinih dela, tj. da žene predstavljene u njenim radovima kroz različite aktivnosti, nošenje odeće po poslednjoj modi ili svojim samopouzdanim stavom, izražavaju samoljublje. Za Kingzli, Marisolino korišćenje gipsanih odlivaka sopstvenog tela dodatno ukazuje na opsesivno bavljenje svojim izgledom. Narcisoidne skulpture nalazile su ogledalo u narcisoidnoj Marisol i obrnuto. Ne treba zanemariti činjenicu da je njen narcizam smatran normalnim delom buržoaske ženskosti (Whiting 1997, 201).

Njene figure utvrđenih pokreta, stavova, obučene po poslednjoj modi, prolaze kroz svakodnevne rituale kao što su ručavanje, druženja, porodični život, sunčanje na plaži, odlasci u šetnju. Marisol se sistematskim objektivizovanjem sebe same, kroz fotografije, gips, lutke i crteže, spajala sa svojim delom, odnosno spajala subjekat sa objektom. Prema mišljenju Kaliopi Minioudaki (*Kaliopi Minioudaki*), Marisol ženskost prikazuje kao iskonstruisanu i glumljenu, ali ona nije protiv same ženskosti već je protiv igranja uloga u novonastaloj srednjoj klasi, prema kojoj iskazuje buntovnost. Njeni gipsani modeli grudi i stražnjica postaju nosioci parodije prihvaćene ideje o idealnoj ženskosti i seksualnosti spontanog tela šezdesetih (Minioudaki 2010b, 138–141). Umetnica je kroz svoj rad istraživala različite aspekte opšteg ženskog identiteta i sopstvenog ženskog identita multipliciranjem sopstvenog lika. Prema njenom mišljenju, sve ono što umetnik stvori bilo je neka vrsta autoportreta, a u svom radu, koristeći sopstveno *ja* kao mikrokosmos savremenog društva, bila je inspirisana duhom vremena u kom su svi bili u potrazi za novim identitetom (Grove, 23–26).

Telo umetnice služilo je kao još jedna od rekvizita uz pomoć koje se ukazuje na teatralnost društvenog bića u postindustrijskom, imućnom društvu. Ponavljanjem sopstvenog lika stvorila je homogena bića koja su različite verzije jednog te istog.

Narcizam i enigma

Time što je u intervjuima davala samo odabrane informacije vezane za svoj život, obrazovanje, slobodno vreme i putovanja, Marisol je u javnosti stvorila o sebi sliku kao o ženi koja se nikada u potpunosti ne može upoznati. Članak iz novina *Njujork Tajms* pod naslovom „Nije pop, nije op, već je Marisol“ predstavio je umetnicu kao lepu ženu „španskog izgleda“, izraženih crta lica, koja u trenucima podseća na „Ciganku sjajne crne kose, šaputavog glasa i misteriozne povučenosti“. Umetnica je u štampi konstantno opisivana kao šik, lepog izgleda, visokih jagodica, egzotične lepote, kosmopolitskog porekla. Osim o izgledu, pisano je i o njenom načinu života, slobodnom vremenu navodno ispunjenom gledanjem filmova francuskog novog talasa, kupovinom odeće i čitanjem modnih magazina. U članku objavljenom u magazinu *Glamur (Glamour)* Glorija Stajnem (*Gloria Steinem*) pisala je o Marisol kao o prelepoj enigmatičnoj ženi koja je istrajna u odbijanju da se razotkrije u potpunosti. Narcisoidnost i enigmatičnost, dve osobine koje su pridodavane liku Marisol, spadale su u kategoriju ženskog i nisu mogle biti vezane za tipičnog modernog umetnika – muškarca. Ipak, kombinacija ove dve odlike dovela je do paradoksa, jer je enigmatičnost davala ideju o izuzetnoj unutrašnjoj dubini, dok je narcisoidnost karakterisala površnost. Kontradiktorna dinamika poput ove, dozvoljavala je muškom pogledu da pokušava da dokuči enigmu Marisol, dok istovremeno uživa u njenoj slici (Whiting 1997, 196–203).

Zaključak

Umetnice pop-arta su, pokušavajući da prenesu svoje iskustvo i poimanje promena koje su donele šezdesete, zauzele pravo na *žensko gledanje* ženskog tela, otkrivajući nove strategije putem kojih bi mogle da se bave problemom žene, odnosno slike o ženi stvorene u medijima, a da sebi ne oduzimaju pravo uživanja u sopstvenom telu ili pravo konzumiranja popularne kulture (Minioudaki 2010b, 141).

Po dolasku sedamdesetih godina dvadesetog veka, pisanje o umetnosti Marisol Eskobar znatno se smanjilo i na polju umetničke kritike, zatim novonastale feminističke umetničke kritike, kao i u knjigama vezanim za istoriju američke moderne umetnosti. Pad u interesovanju za njen rad može se shvatiti kao posledica njene reputacije i načina na koji se o Marisol i njenoj umetnosti govorilo i pisalo u godinama koje su prethodile, odnosno kao posledica slike o njoj stvorenoj u umetničkoj štampi i modnim magazinima. Marisol je na sebe preuzela odlike ženskosti koje su tokom sedamdesetih godina prepoznate kao nepoželjne, samim tim je i njena umetnička reputacija počela da strada. Sesil Vajting piše o postojanju velikog broja feministkinja i istoričarki koje su želele da ponovo otkriju umetnice

iz prošlosti, ali ih nisu interesovala dela koja prikazuju društvo kakvo je trebalo prevazići. Tokom osamdesetih godina dolazi do nove i drugačije analize Marisolinih dela. Kritičari tada na njene radove gledaju kao na artefakte koji prikazuju osećaj zarobljenosti pripadnica srednje klase stvoren od strane uloga koje je američko društvo pedesetih i šezdesetih godina nametalo (Whiting 1997, 221).

Ono što Kaliopi Minioudaki izdvaja kao uznemiravajuću činjenicu, nije izbacivanje umetnica od strane maskulinističkog umetničkog diskursa, već njihova zanemarenost od strane feminističke istorije umetnosti. Sa njene tačke gledišta, odnosno sa stanovišta trećeg talasa feminizma, treba uzeti u obzir sve zamke koje je popularna kultura imala za žene, ali i vrednovati ono što su umetnice preuzele iz popularne kulture i shvatile kao potencijal za sopstveno osnaživanje. Potrebna je analiza brojnih načina preko kojih su umetnice pop-arta, među kojima su Marisol Eskobar, Rozalin Dreksler (*Rosalyn Drexler*), Niki de Sen Fale (*Niki de Saint Phalle*), Polin Boti, Evelin Aksel, Džen Hevort (*Jann Haworth*), pre pojave feminističke umetnosti, koristile motive iz popularne kulture i prikazivale žensko telo, seksualnost i zadovoljstvo. Prema mišljenju Minioudaki, priznavanje značaja protofeminističkoj umetnosti pop-arta bilo bi od velike važnosti za samu feminističku istoriju umetnosti. Potrebno je ponovo odrediti kriterijume na osnovu kojih se delo smatra feminističkim i priznati kompleksnost ženskih glasova koji su se pojavili u umetnosti između dva feministička talasa dvadesetog veka (Minioudaki 2010b, 92–94).

Nedavno preminula Marisol Eskobar ostavila je za sobom umetnički trag koji, između ostalog, posmatraču pomaže u boljem razumevanju zapadnog društva šezdesetih. Analizom Marisoline umetnosti mogu se bolje shvatiti ne samo one godine u kojima je umetnica stvorila svoja najpoznatija dela već i socijalni odnosi prvih decenija XXI veka. Njena dela problematizovala su stvaranje slike o sebi u javnosti. Bez obzira na tehnološke napretke i promene medijuma kroz koje se ljudi izražavaju ili *pokazuju* drugima, potreba da se čovek, uglavnom služeći se unapred utvrđenim pravilima, predstavi svojoj okolini ostala je nepromenjena.

LITERATURA

- Boime, Albert. "The Postwar Redefinition of Self: Marisol's Yearbook Illustrations for the Class of '49." *American Art* 7, no. 2, 1993. [<http://www.jstor.org/stable/3109119> preuzeto 23. juna 2015. godine]
- Grove, Nancy. *Magical Mixtures: Marisol Portrait Sculpture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Heartney, Eleanor. *Marisol*. Purchase: Neuberger Museum of Art, 2001.
- Lipard, Lusi. *Pop art*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1977.
- Minioudaki, Kaliopi. "Other(s) pop: the return of the repressed of two discourses." in *Power up: Female Pop Art*, ed. Angela Stief, Köln: DuMont Buchverlag, 2010.

- Minioudaki, Kalliopi. "Pop Proto-feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist." in *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, ed. S. Sachs and K. Minioudaki, New York: Abbeville Press, 2010.
- Parker, Rozsika and Griselda Pollock,. *Old Mistresses*. London: Pandora, 1981.
- Swarbrick, Katharine. "Gender Trouble? Body Trouble? Reinvestigating the Work of Marisol Escobar." in *NEO-AVANT-GARDE*, ed. D. Hopkins, Amsterdam: Editions Rodopi BV, 2006.
- Whiting, Cecile. *A Taste for Pop: Pop Art, Gender and Consumer Culture*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Dea Cvetković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

MARISOL ESCOBAR – A WOMAN BEHIND POP ART

Summary:

The paper looks at the work of woman pop artist Marisol Escobar whose art has for many years been analyzed based on its “Otherness”, whether it was because of the fact that Marisol was a woman, her ethnic and exotic background, or the fact that her work was dismissed as child-like, primitive and folk art. The text also deals with the work of Marisol showing the American middle class women of the ‘60s, the position of the artist within the pop art movement; and the ways the press and the art critics dealt with Marisol’s public image and work.

Keywords:

Pop art, Marisol Escobar, art of the sixties, women pop artists

Ingrid Gessner
University of Regensburg

**MANZANAR, BERLIN, VENICE:
TRANSNATIONAL VIRTUAL REALITY ART INSTALLATIONS**

Abstract:

Manzanar, Berlin, and Venice are major tourist destinations, and visitors want to learn and experience the places' history. Especially Manzanar and the Berlin Wall emanate the ephemerality of man-made structures and of a past that does not easily lend itself to create a unifying narrative, but rather one of complications and tensions. Due to their destruction, removal, and—in the case of the Venice lagoon—threat of flood tides and erosion their translatability into visual art become all the more important. The article examines the contemporary artworks of Tamiko Thiel who not only reconstructed the places in her 3D virtual reality installations *Beyond Manzanar* and *Virtuelle Mauer: Re-Constructing the Wall* but also put them in a transnational perspective. *Beyond Manzanar* manages to convey a feeling of imprisonment that is not only connected to Japanese American experiences; the *Virtuelle Mauer* provides an immersive experience of living 'in the shadow of the Wall' that can be applied to other such contexts. Lastly, Thiel's installation *The Travels of Mariko Hōrō* moves the question of potential agency of the Other to the forefront. The article traces how Thiel has created socially engaged artworks of cultural translation and negotiation that have the potential to be translated into social practice.

Keywords:

Tamiko Thiel, Japanese American Internment, VR Art (Virtual Reality Art), Berlin Wall, Orientalism, Transnationalism

Introduction

The commemoration of Japanese American internment experiences was characterized by a long period of silence. Public statements as well as published fictional and artistic renditions of the forced removal and incarceration were rare in the period directly following the war.¹ The representational silence was furthered by a spatial erasure of the internment camps, e.g. Manzanar, after the war. After the camp was officially closed in 1946, the former barrack buildings, utility systems, administration buildings and other structures were considered surplus property. They were dismantled, hauled away, many of them sold to returning G.I.s and their young families (Finch 1946, 2). Different, but in a similar vein the Berlin Wall was almost entirely eradicated after its fall in 1989. Many segments were given to institutions all over the world, such as the European Court of Human Rights in Strasbourg, France, or the John F. Kennedy Library in Boston, Massachusetts.² Today only three original stretches remain in Berlin, one of which has become part of the official monument at Bernauer Straße. In March 2013 protests erupted against the partial relocation of 1.3 kilometers of hinterland wall on Mühlenstraße in Friedrichshain-Kreuzberg that have become a tourist attraction known as East Side Gallery (see Leopold and Horeld 2013; Küpper 2013). The river Spree served as actual border at this location, which meant that this part of the wall was inaccessibly deep in East German territory. Artists began painting the hinterland wall in 1989-1990 when it became accessible; they were thus copying the graffiti practice of the original western wall and in this way created a replica. A quite different, yet equally threatened location is the Venice lagoon. As a major maritime power and an important center of commerce from the late Middle Ages to the Renaissance Venice became a metonym of Western culture for its art and architecture. Today, Venice wavers between being described as “undoubtedly the most beautiful city built by man” (Barzini 1982) and being known for its element of elegant decay, an epithet connected to the concept of patina and also to what Miles Orvell in the context of the mediation of the terror attacks of 9/11 has called the “destructive sublime” (Orvell 2006), a fascination with decay and destruction.

1 Among the few examples are Mine Okubo's *Citizen 13660* (Okubo 1978) and Monica Sone's personal narrative *Nisei Daughter* (Sone 1979). John Okada's *No-No Boy* (Okada 1957), is not only the first Japanese American novel of the internment, but it is also often regarded as the first Japanese American novel (cf. Girst 2015). On the readjustment and social amnesia of Japanese Americans between 1945 and 1955 see Kashima 1980, 111–14.

2 In 2009 twenty symbolic parts of the wall 'toured' from Berlin to Israel, Palestine, Korea, Cyprus, Yemen and other places where division and border experience shape everyday life. In the same year, Tamiko Thiel and Teresa Reuter's installation *Virtuelle Mauer* was exhibited in Goethe Institutions in the United States, India and Sri Lanka.

All three places are popular tourist destinations. Since April 2004 the National Park Service maintains an interpretive center at the former internment camp Manzanar, thus ensuring a permanent touristic presence on site.³ At Berlin, the ‘Mauermuseum’ at Checkpoint Charlie opened in 1963, and remains one of the most visited museums in Berlin; since 1998 the ‘Gedenkstätte Berliner Mauer’ commemorates Berlin’s division and the 136 victims who were shot or died at the Berlin wall. Venice, albeit no longer the sole capital of Western culture, is a major tourist destination worldwide and is visited by 66,000 people on average a day (Eade 2011). Especially Manzanar and the Berlin Wall emanate the ephemerality of man-made structures and of a past that does not necessarily lend itself to create a unifying narrative, but rather one of complications and tensions. Due to their partial destruction, removal, and—in the case of the Venice lagoon—threat of flood tides and erosion their translatability into creations of visual art become all the more important. How can their potential be enhanced and their narratives be artistically reconstructed to allow for visitors’ experiences of a past not necessarily their own? The artist Tamiko Thiel and her collaborators Zara Houshmand and Teresa Reuter not only reconstructed the places in 3D virtual reality installations *Beyond Manzanar* and *Virtuelle Mauer: Re-Constructing the Wall* but also put them in a transnational perspective. *Beyond Manzanar* manages to arouse a feeling of imprisonment that is not only connected to Japanese American experiences during World War II but to the experience of other persecuted minorities. The *Virtuelle Mauer* conveys a sense of what it was like to live ‘in the shadow of the Wall’ that can be applied to similar, still existing border conditions. Finally, Thiel’s installation *The Travels of Mariko Hōrō* turns to questioning the practice of art tourism and the touristic gaze itself. It reconfigures and thus questions practices of Orientalism by turning the Other into a social actor.⁴ As such, it is a form of ‘Oriental’ cultural production that is ‘returning the exoticizing gaze.’ Architectural critic Dean MacCannell’s calls sightseeing a practice of social structural differentiation and explains that “even as [tourism] tries to construct totalities, it celebrates differentiation” (MacCannell 1999, 13). In this sense, Thiel’s art installations not only constitute virtual sites of tourism (located at actual tourist sites) and enhance the tourist experience, but they also question the practice of consuming art at the same time. They stand as critical artistic interventions that elegantly force viewers to change their way of perception and project a future vision that takes us beyond the confines of nation-states.

In his address to the American Studies Association in 2001, Ethnic studies scholar George Sanchez called upon the scientific community to speak out for a tolerance of difference to ensure a continued diversity of experiences shaping U.S.

3 In 2014 Manzanar National Historic Site counted close to 80,000 visitors and ranks at 241 for this park type (i.e. National Park, National Monument, National Historic Site, National Historic Park) (“U.S. National Park Service User Statistics” 2014).

4 I am basing my understanding of an acting and thinking Other/Oriental on Yu 2001; Ngai 2005; and Park 2008.

history, society and culture in times of “global interconnectedness.” Three years later, his demands were expanded by Shelley Fisher Fishkin, who demanded a focus on the nation as a participant in “global flows of people, ideas, and goods and the social, political, linguistic, cultural, and economic crossroads generated in the process” (Fishkin 2005, 22). Transnationalism furthermore requires, according to Russell Duncan and Clara Juncker, “a loosening of boundaries, a deterritorialization of the nation-state, and higher degrees of interconnectedness among cultures and peoples across the globe” (Duncan and Juncker 2004, 8). This dimension not only affects individual identity when such contact zones merge in one person (as is the case with Tamiko Thiel), but it also affects the interaction or crossroads of peoples and cultures.

Human experiences achieve cultural meaning through what Marita Sturken refers to as “technologies of memory” (Sturken 1997, 10). The translation of these experiences into technologies or media of memory needs time, a location, and a form. Temporalization and spatialization have also been described as key categories in the definition of identity. In an unconscious response to Sanchez’s call to work at the “crossroads of time, place, and memory” and Fishkin’s agenda to transnationalize American studies, Thiel with her installations has created works of cultural translation and negotiation. Her personal and artistic identity was shaped on three continents (Asia, America, Europe), and—like her fictional character Mariko Hōrō (Mariko, the wanderer)—she remains a traveler between them. Invested with the power of an outsider—who is at the same time an insider—Thiel lays bare and questions the experiences, memories, and failures of cultures.

Beyond Manzanar

‘Absent Presence’: Creating Installation Art in Transnational Contexts

I pass a small signpost for a historical monument, like a footnote on the highway. Something makes me slow down, back up, and get out of the car, stepping back into the silence of the landscape. There doesn't seem to be much there—a couple of sentry huts built of stone, what looks like an abandoned warehouse but was once an auditorium, a few tall trees and a patch of green that says there's water out there somewhere. Beyond the green, a small white monument stands dwarfed in the shadow of the mountains. This is all that remains of the Manzanar internment camp.

(Houshmand, n.d.)

Zara Houshmand, an Iranian American writer, theater artist, and multimedia designer went on a meditation retreat to Whitney Portal, California, in the immediate aftermath of the 1995 Oklahoma City bombing. Initially, the media had blamed the attack on Muslim terrorists, thus provoking a wave of hate

crimes against people of Middle Eastern origin. When Houshmand, who was not personally affected by the Oklahoma bombing, happened to visit the site of the Manzanar internment camp on her way to Whitney Portal, it seemed more like a confluence of events (qtd. in Thiel 2001b, 1) (fig. 1). She was not only deeply impressed by the ‘absent presence’ of this former site of Japanese American incarceration but also by the striking similarity of the desert landscape and its mountain background to Iran. Houshmand recalls:



Figure. 1: Cemetery Monument with offerings, Manzanar, 2002. Photo by the author.

I imagined history repeating itself in the most literal way, on this very land, and the irony of mapping such a prison onto the prisons that memory and longing make: the alien looking inward on the landscape of exile, here in this desolate corner of California where the American dream was betrayed. There’s a poem here somewhere, I thought. (Houshmand, n.d.)

The poem was eventually written, yet not immediately; Houshmand instead shared her experience with Tamiko Thiel, an American visual artist of Japanese German heritage.⁵ The grid of roads drawn in the desert during World War II by the military reminded Houshmand of the geometric layout of an Iranian garden. ‘Manzanar’ was named after the apple orchards planted by Euro-American settlers, and Japanese Americans had also created gardens there. In her autobiography *Farewell to Manzanar* Jeanne Wakatsuki Houston describes how Japanese Americans assumed agency through the creation of camp gardens:

Gardens had sprung up everywhere, in the firebreaks, between the rows of barracks—rock gardens, vegetable gardens, cactus and flower gardens. [...] You could face away from the barracks, look past a tiny rapids toward the darkening mountains, and for a while not be a prisoner at all. You could hang suspended in some odd, almost lovely land you could not escape from yet almost didn’t want to leave. (Houston and Houston 1973, 99)

5 Thiel’s grandparents, her mother and siblings lived in Hawaii and were not interned during World War II. The internment experience thus did not scar her family history as it did that of Thiel’s Japanese American friends.

The potentially subversive quality of the gardens as places of temporary escape and inspiration is contained because they remain situated within and thus associated with a place of confinement, atrocity and trauma.

At the outset of their artistic collaboration which became the virtual reality installation *Beyond Manzanar* both Houshmand and Thiel were struck by the layers of meaning they had discovered in the creation of gardens, which connected the Japanese, Iranian and American cultures.⁶ More importantly, the two artists realized that they both shared similar experiences and memories, belonging to groups that represent(ed) ‘the face of the enemy.’⁷

* * *

Since the 1990s Japanese American internment experiences are finally achieving cultural and political attention after Japanese American groups, organizations and individuals pressed for a formal apology and for redress in the 1980s. At this time, Japanese Americans needed both to regain a voice—after a long period of silence—and to reclaim a place in the American national landscape of memory because many of the former internment camp sites had been eradicated by the federal government shortly after the closure of the camps in 1945.⁸ Considering the ‘absent presence’ of Japanese American internment experiences, one is tempted to ask whether any memorial of brick and stone can properly commemorate the time of incarceration. Marita Sturken believes that “the most powerful kinds of memorials demand forms of re-enactment in the sense that they force viewers to participate rather than to find a comfortable distance” (Sturken 2001, 46). Unknowingly heeding Sturken’s suggestion, the artists Tamiko Thiel and

6 *Beyond Manzanar* was the artists’ own idea, and although they received some funding for it (most notably the IAMAS grant, see later in this article), it is not a commissioned work of art.

7 Almost forty years after the wrongful incarceration of over 120,000 Japanese Americans, in 1979, at the height of the Iranian hostage crisis, a suggestion to intern Iranian Americans circulated in the United States.

8 In 1988, the Civil Liberties Act awarded the 60,000 former internees still living \$1.25 billion in reparations. Two years later, in October 1990, President George H. W. Bush signed a formal apology as well as the first checks made out to members of the Japanese American community who had been incarcerated. The Civil Liberties Public Education Fund (CLPEF), established under the Civil Liberties Act, was mandated to finance projects that would educate the public about internment, sponsor research activities and award national fellowships. As a result, visibility and knowledge of the internment began to increase in the 1990s, and the ground was prepared for the recognition and discussion of Japanese American experiences during World War II (see Gessner 2007, 32). In 1992 the federal government stepped in to position Japanese American experiences within the national narrative. Manzanar remains the only national historic site of an internment camp that is being restored and since 2004 features an on-site museum and interpretive center. In January 2001, Minidoka Internment National Monument became the 385th unit of the National Park System. Yet, to this date, Minidoka does not have any visitor facilities or services available on the site. Heart Mountain, Wyoming, a national historic landmark since 2007, has a privately funded interpretive center since August 2011.

her collaborator Zara Houshmand, who were struck by Manzanar's significance in exemplifying the treatment of 'an Other,' virtually reconstructed the site, also widening its scope and perspective by working across cultural boundaries.

When they started working on *Beyond Manzanar* in 1995 neither Thiel nor Houshmand could anticipate the political climate that would follow the terrorist attacks of September 11, 2001, or what would occur in Abu Ghraib and Guantánamo under the veil of the so-called war on terror. Thiel and Houshmand took up discussions in the field of cyber culture which define multimedia interactivity as more problematic and complex than merely moving a computer mouse or pressing a button. Janet H. Murray points out that computers allow narrative to be moved to a realm structured by games, for example, "a digital artist might use the structure of the adventure maze to embody a moral individual's confrontation with state-sanctioned violence" (Murray 1997, 131). Some cyber culture critics go even further in their visions of how interactive technologies can revolutionize social memory. Flavia Sparacino, Glorianna Davenport, and Alex Pentland believe that the art museum could become "a living memory theatre" by incorporating wearable computers to create immersive museum environments. New technologies should be used to clad us in memory devices in order "to imprint us with the memories of the past and project them indelibly into our future" (Sparacino, Davenport, and Pentland 2002, 81).

For *Beyond Manzanar*, a *realistic* reconstruction of the internment camp site, with guard towers and barracks, became the framework. Yet, being *virtual* reality, it also provides "an experience that is impossible to get from visiting the real site" (Thiel 2001a). Inside the virtual camp, the artists planted a Japanese and an Iranian garden as "magical healing spaces like those the mind builds when reality fails" (Houshmand, n.d.). They "combined techniques of computer games and theater design to create a highly symbolic, often surreal environment with a poetic reality stronger than photorealism" (Thiel and Houshmand 1998b). Virtual reality's performative quality seems indeed to imply a close relation to theater.⁹ "As in a theater setting," Elizabeth K. Menon contends, the viewer "watches a performance played out by actors (visually manifest individuals or objects) based on a script (which controls the action and physically exists, although it is not literally visible)" (Menon 2005, 29). Compared to theatrical performance, the range of interaction possible between the art installation and its viewers then allows for a greater degree of freedom and engagement.

Four contexts seem relevant when exploring *Beyond Manzanar*. First, it widens the scope of the topic of Japanese American experiences by including the Iranian American community; its message is universal. Second, it was created in response to attacks on people of Middle Eastern origin after the Oklahoma City bombing in 1995, during which the media had erroneously linked the attack to the Middle East.

9 In *Computers as Theatre*, Brenda Laurel argues that Aristotle's elements of the dramatic arts could be connected to the realm of human-computer interaction (Laurel 1993).

Third, it refers to attacks on Iranian Americans and calls for their internment during the 1979-1980 Iranian Hostage Crisis.¹⁰ Finally, the installation parallels instances of xenophobia and criticizes assaults on Arab Americans and Muslim Americans in the aftermath of 9/11.¹¹ Since visitors are taking on the role of the internee, they are confronted time and again with their own confinement despite the apparent freedom of movement within the virtual space. The provocative juxtapositions make *Beyond Manzanar* an artistic achievement that may trigger profound empathy in visitors who have neither experienced the Japanese American internment, nor suffered under exclusionary sentiments and discrimination.

Bringing In the Art Museum Visitor: Navigating *Beyond Manzanar*



Figure 2: Two visitors explore *Beyond Manzanar*. Tamiko Thiel and Zara Housmand, San Jose Museum of Art, 2003. Photo by the author.

Using a joystick mounted in front of the life-sized projected image, museum visitors can freely move within the virtual space. Thiel and Housmand created a nonlinear narrative, which every visitor/user constructs anew. While only one visitor/user may control the actual movements and decide which course or road to take, other visitors may watch and share the experience (fig. 2).

The starting point is a ground plan with rectangles and barracks emerging, as well as an enormous mountain range, the Sierra Nevada, which majestically marks the horizon. Similar to the way the mountain landscape frames the scene, *Beyond Manzanar* is framed by two prayers: the *azan*, the Muslim call to prayer, and a Buddhist Mandala. The visual experience

10 During the crisis, the Carter administration took preliminary steps against Iranian college students living in the United States (Daniels 2002, 307). Ali Behdad calls attention to “the mostly forgotten, inhospitable treatment of Iranian students in the US during the hostage crisis both as a way to challenge the now-familiar privileging of 11 September 2001 as threshold moment for the reconfiguration of racial, ethnic, and religious dynamics in the US, and also as a way to make a broader claim about the underlying structures of disavowal which [...] have led to the frequent depiction of official responses to 9/11 as historically unprecedented” (Behdad 2008, 286).

11 Two weeks after the terrorist attacks a third of the respondents in a poll said they would favor the detainment of Arab American citizens until their loyalty could be proven (Bai 2001, 21). Also, the Anti-Defamation League (ADL) responded to numerous incidents of violence and harassment against Muslim Americans and other individuals or groups that are perceived to be of Middle Eastern descent (Anti-Defamation League 2001).

is augmented by the sound of howling desert wind and the rustling of footsteps in the desert sand. When visitors/users follow the open road trying to leave the camp a barbed-wire fence fades in. The sudden removal from an open landscape to the camp's enclosure underscores "the emotional impact of confinement" (Thiel and Houshmand 1998a). Although the mountain range of the Sierra Nevada still dominates the horizon, guard towers now become visible. The fence represents more than a physical object as poems about exile and internment in Farsi, Japanese, and English appear interwoven within the barbed wire. Two of the 'fence poems' are by the thirteenth-century Persian Sufi mystic Rumi, whose family fled one step ahead of the Mongol invasions. He employs conventional themes of Persian poetry: exile and separation from the beloved are usually understood as a metaphor for separation from God, the human condition as a 'fallen' state, and the emotional quality of longing as an expression of spiritual aspiration.¹² The second poem reveals the concepts of imprisonment versus freedom, and fences versus gates as mere mental constructs. The Persian poems thus reference a state beyond the immediate troubles, an internal state rather than an external resolution that may exude hope for anyone confined. The Japanese 'fence poems' are contemporary expressions by former internee Sojin Tokiji Takei. His poems express the feeling of confinement, but also the boundlessness of nature experienced in prison. Nature, however, is not always compassionate, as nothing grows in the wasteland. The two concluding 'fence poems' are taken from the earliest anthology of Japanese poetry, the *Manyōshū* dating back to around 770 AD. Compared to Takei's lines, their portrayal of the deep sorrow of confinement is even bleaker.

The installation offers no way out of the camp by means of overcoming the fence. Museum visitors navigating *Beyond Manzanar*—like the Japanese American internees—have become prisoners. "Confined within the camp, [they] have nowhere to go but inwards, into the refuge of memory and fantasy" the artists explain (Thiel and Houshmand 1998a). Condemned to wander through the camp, visitors/users notice racist World War II-era newspaper headlines materialize and dissolve: "It takes 8 tons of freight to k.o. 1 Jap," "We don't want any Japs back here ever!" These anti-Japanese headlines literally "fill the air with hate" (Thiel 2001a). Cole Porter's song "Don't Fence Me In" constitutes an ironic commentary on the situation of obvious confinement. The camp barracks seem inhabited, as photographs illustrating the internees' daily lives at Manzanar are visible through the windows.

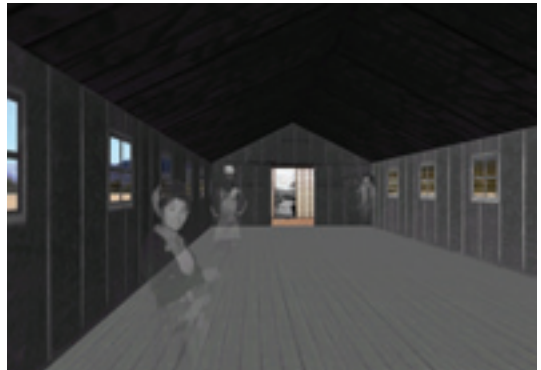


Figure 3: Barracks seem inhabited by ghosts from the past. Tamiko Thiel and Zara Houshmand, *Beyond Manzanar*, 2000.

12 I am very grateful to Zara Houshmand for explaining the reference to Persian poetry to me.

Once inside a barrack, the closing door traps visitors/users inside. They encounter ‘shadows’ of Japanese Americans or—to be precise—black and white photographs or cut-out silhouettes of other internees (fig. 3). Some of the photographs seem suspended from the virtual ceiling like Japanese scrolls. Other photographs displayed in a gallery-like style, yet mounted on what looks like a wallpapered living-room wall, tell the story of Japanese immigration to the United States. Some photographs show immigration papers and document Japanese American life before the war. American-style family and wedding photographs are displayed next to a young Japanese American who is proudly wearing his U.S. Army uniform. The photographs suggest that a homogeneous national identity defined by origins or residence alone is not possible; instead Japanese American ethnicity is defined and complicated by an acceptance of both parts.



Figure 4: The Iranian American nightmare. Tamiko Thiel and Zara Houshmand, *Beyond Manzanar*, 2000.

armed guard.¹³ In virtuality, the forced removal of Japanese Americans becomes very concrete. Then the scenes of Japanese American removal and internment change to the depiction of Iranian American scenes in another wallpapered room: Iranian American college graduates, American-style Iranian American bride and groom, and a grandmother with her grandchild stand for happiness and stability, for an ‘Iranian American Dream’ presented in gold-rimmed frames. Even a picture of President John F. Kennedy is displayed among the family photographs. Especially to an older generation of Iranian Americans who were eager to send their children to the United States before the revolution to be educated, Kennedy seemed to represent the best of America.¹⁴ If visitors/users move from the middle of the

Yet, what might be called a (Japanese) American Dream of acceptance, achievement, and prosperity is broken and becomes a nightmare as the context of the installation changes to camp photographs now mounted on the bare barrack walls. At the same time, miniaturized rows of barracks appear where the wooden floor should be. Floating above the barracks, deprived of stability, visitors/users behold photographs of Japanese Americans walking down Bainbridge Island pier under

13 These images were also referenced in the film *Snow Falling on Cedars* (1999) based on David Guterson’s novel (1994). Director Scott Hicks re-enacted the Bainbridge Island scene to depict the forced removal of Japanese Americans. Similar to Hicks, Thiel and Houshmand also use historical photographs to establish various spaces in their installation.

14 The image of Kennedy that Thiel and Houshmand constructed for *Beyond Manzanar* is meant to be a portrait woven into a Persian wall carpet, which was a very popular item in the carpet shops of Tehran in the 1960s and 1970s. I am grateful for Zara Houshmand’s comment here.

room closer to the images, the walls turn transparent to reveal media photographs of Iranians as the enemy, and the barracks of the Manzanar internment camp. One headline reads: “We interned the Japanese, why not intern the Iranians?” The accompanying photographs underscore the message by showing blindfolded men herded together, (the U.S. hostages being shown off by their Iranian student captors) as well as gun-toting women wearing headscarves (fig. 4). Like the ‘Japanese American Dream,’ the ‘Iranian American Dream’ becomes a nightmare. As in the Japanese American internment nightmare scene, visitors/users hover over rows of miniaturized barracks which thereby thematically links the events around the Iranian hostage crisis with the Japanese American incarceration.

Impressions of frustration and fear still linger, when the entire camp seems to disappear upon the visitors’ entering an Edenic garden. In this environment, they are distanced from what has once been the camp, only the mountain range on the horizon continues to convey the same sense of place (fig. 5). Forming a constant backdrop for the shifting layers of superimposed context the mountain panorama thus defines the Manzanar site. The Iranian landscape garden¹⁵ may suggest a ‘better’ version of reality, which can only be realized in virtuality. Yet, in *Beyond Manzanar* confinement rather than freedom remains the subject.¹⁶ If visitors/users approach the garden gate, the control over the invisible avatar they have been steering so far is suddenly taken away; the projection no longer reacts to the joystick’s movements. Agency is lost, and users are pulled out of the camp, which is then visible through the crosshairs of an F-15 fighter jet (fig. 6). The images



Figure 5: The Iranian paradise garden. Tamiko Thiel and Zara Houshmand, *Beyond Manzanar*, 2000.

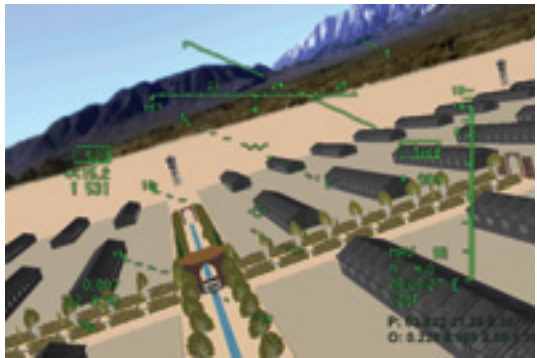


Figure 6: Video/Game/War—the only way out of the garden. Tamiko Thiel and Zara Houshmand, *Beyond Manzanar*, 2000.

- 15 According to Houshmand, the layout resembles a *chahar-bagh* garden, a conventional representation of paradise in Iranian art and garden design.
- 16 In this context, Matthew Wilson Smith writes: “*Beyond Manzanar* gives us virtual gardens, but these gardens have weeds: we are given both hope and oppression, rootedness and dislocation. The gardens comfort, but not for long. They provide refuge, but only as stations on a journey that remains as resistant to totality as cyberspace itself” (Smith 2007, 186).

are reminiscent of the pictures of so-called surgical attacks—pictures as they were provided to the public during the first Iraq War. Within *Beyond Manzanar* this constitutes a moment of disempowerment since users have already lost control over the joystick. Thrust upwards in the F-15 fighter they sweep over the mountains of Manzanar, unable to determine which position they hold in this war, whether they are the attackers or whether they are being attacked.¹⁷

When the F-15 finally passes on the screen, a poem—referred to as ‘Mandala for Manzanar’—written by Houshmand appears against the mountain backdrop. It counters the violence of the previous scene and pleads for a perceptive exercise, expressing the hope that the story may never be repeated. The first stanza is tied to the specific surrounding of the Manzanar site and is thus situated in a Japanese American context; to the west lies Japan, “*a sea of strangers*” to the speaker who wears the same face, but feels no connection. In the second stanza the “*sea of strangers*” becomes “*a million mouths.*” The speaker, supposedly part of a developed industrialized nation, identifies the foreign tongues as her own tongue, suggesting hemispheric connectedness (North and South) in a globalized world. In the third stanza addressed to the East, the speaker also wants the reader to identify with the ‘Other’. The division between ‘them’ and ‘us’ is only a construct. In the fourth and final stanza, the speaker returns to the North and cautions North America to responsibly accept its role in the world “to console or feed,” but to also be “ever watchful never to repeat.” The circular structure of the poem evokes the four cardinal directions of Buddhism, which is also frequently occurring in Native American oral tradition. After wavering between emotional highs and lows due to the constant change between different layers and environments within virtual reality, Houshmand’s poem provides a cathartic resolution to the visitors/users who navigated the space. What Lauren Berlant would perspectivize through the lens of affect (2004), Brady sums up with regard to the function of such a multisensory experience, as it is provided in Thiel’s *Beyond Manzanar*; he references Foucault’s explanation of subject formation to point to the “emotional response inevitably felt by visitors [...]. The affective reaction allows visitor to confirm their role in particular social relations, and their participation has served as a technique of the self” (2011, 452).

Beyond Manzanar has found a permanent home in the San Jose Museum of Art. The museum is dedicated to visual culture in Silicon Valley, presenting twentieth and twenty-first century art to the diverse audiences of the Bay Area. *Beyond Manzanar* has also been shown in New York and Seattle. In spring 2005 *Beyond Manzanar* was part of a museum exhibition called *Xenopolis: On the Fascination with and Marginalisation of the Other* in Munich, Germany. An exhibition in Wolfsburg, Germany, on the occasion of the sixtieth anniversary of the end of World War II, also featured the installation in 2005 with an agenda to discuss the nature of war,

17 In reality the occasional sonic boom or high drone of fighter planes from nearby Edwards Air Force Base is the only sound that disturbs the silence at Manzanar today. The fighter plane sequence thus also has a concrete relationship to the particular landscape and may offer yet another layer of meaning to *Beyond Manzanar*.

its motivations and command structure and to interrogate the constant presence of war in our media age.

Virtuelle Mauer: Re-Constructing the Wall

Reconstructing a Vanished Space

“Where was the Wall? Are we in East Berlin or West Berlin?”—taking these frequently asked questions of the twenty-first-century Berlin tourist serious enough to provide an immersive answer Tamiko Thiel and her architect collaborator Teresa Reuter set out to reconstruct a vanished demarcation line that shaped Berlin as a political-militaristic, social, and cultural space for almost three decades. Built in 1961, the Wall became the concrete symbol of Berlin and Germany’s division, as well as that of the ideological and political systems facing each other during the Cold War. In their exhibition concept the artists Thiel and Reuter explain: “For the East German government, that built the Wall to prevent its own citizens from fleeing to the West, it was the ‘anti-fascist protective barrier.’ For the West German government, which refused to officially recognize its existence, it was an ‘unlawful’ consequence of the East-West conflicts of the Cold War” (Thiel and Reuter 2012). When it came down in November 1989, the wish was for getting rid of the hated Wall as quickly as possible. While larger pieces were officially given to institutions around the world, souvenir hunters did their share and hammered pieces off the wall, the colored graffiti ones (of the Western side of the wall) attaining particular value in the hierarchy of concrete.

In the 2000s young people came of age, who had neither experienced the Wall or the political threat and the sociological divisions it engendered. In this respect John Czaplicka of Harvard University Center for European Studies very convincingly explains that the Wall “was constructed in the collective experiences of those who encountered it.” With this defining space gone how could one convey why the “Wall in people’s heads” was such a constant presence and what “living in the shadow of the wall” meant in everyday life? Czaplicka relays his personal experience of uneasiness and temporary imprisonment when crossing the border and passing from one side of the Wall to the other. His words surely resonate with many Westerners who have experienced it similarly:

Once allowed into the labyrinthine security of the built expanse dividing Berlin, you had no assured egress. One waited before searching and suspicious eyes, waited for a passport to be returned, waited to exchange money, waited for entry into the next box of the border maze. Metal gates and doors divided the shifting enclosures of

a machinery of state. The complexity, variability, and duration of the Wall's experience cannot be conjured up by mere images in a museum. And only Kafka could capture the feeling of helplessness that filled the lasting interval between entry and exit. Waiting within the grasp of the Wall seemed an eternity. No one expected it would fall.

Yet the experience of border-crossing was different each time; you never knew what to expect. Consequently, any artistic or memorial piece trying to take on the complexity of the Wall would have to be equally unpredictable, variable, and multi-directional, allowing for different paths, views, and experiences. The answer may thus not lie in touring the few slabs of the Wall still standing upright (such as at Niederkirchnerstraße close to the *Topography of Terror* exhibition, at Liesenstraße, or at the East Side Gallery of the hinterland wall) but in a spatial experience of enclosure and exclusion that effective memorial architecture or experiential digital art might provide. Thiel and Reuter's impressive solution to these questions is their virtual reality (VR) artwork installation *Virtuelle Mauer: Re-Constructing the Wall*, an interactive 3D computer graphics environment that reconstructs life during the period defined by the Berlin Wall and allows visitors/users to experience a segment of it in its former complexity.

The artists chose a closely built-up residential area for their project to convey the contradictory closeness and separateness the Wall created: from the former border crossing at Heinrich-Heine-Straße and Sebastianstraße, over the 'Engelbecken' to Bethaniendamm/Engeldamm. The approximately one kilometer (about half a mile) long stretch of former Wall and death strip separated the district (*Kiez*) of Mitte in the East and bohemian Kreuzberg in the West (fig. 7). People in

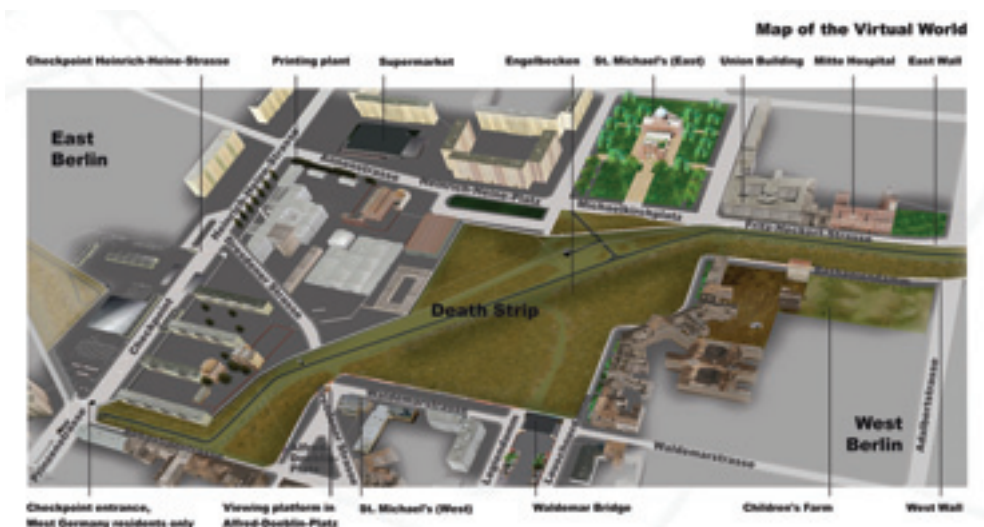


Figure 7: Map of the Virtual World. T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter), *Virtuelle Mauer*, 2008.

this area were able to glimpse into the lives on the other side and literally lived in the shadow of the Wall, as the sunlight was blocked by the Wall for those living on the ground floor. Thiel and Reuter researched archival files and photographs and talked to witnesses and people from the neighborhoods before developing a dramatic concept based on a hyper-storyboard of interactively connected scenes. Relying on original documentation from a time before street view maps they reconstructed the border section with great attention to detail. For example, where the Wall divided the former congregation of St. Michael's Church (*Michaelkirche*), artist Yadegar Asisi had completed the church ruin in a deceptively authentic *trompe l'oeil* style on the Wall in the 1980s. The painting became part of Thiel and Reuter's virtual installation and also functions as a portal transporting the traveler through the Wall into the East facing the *Plattenbauten* (the typical East German prefabricated construction method) in their pre-renovated state in the 1980s.

Conceived and developed together with the Cultural Department of Berlin, further renowned partners indicate the (felt) political, social and cultural relevance of the project that is also part of the Berlin Wall Memorial Concept of the Berlin Senate Chancellery for Cultural Affairs.¹⁸ The work premiered on August 13, 2008 (the anniversary of the building of the Wall) at the Museum for Communication, Berlin. In the United States *Virtuelle Mauer* was first shown in November 2008 in the 911 Media Arts Center in Seattle. In April 2009 the Goethe-Institut presented the work at its Boston institution, where it was awarded the IBM Innovation Award of the Boston Cyberarts Festival. Sebastian Smee, art critic at the *Boston Globe*, called it the "highlight of this year's [...] Festival." Since then, *Virtuelle Mauer* has traveled to various places in Europe, North America and Asia, also proving the universal applicability of the artwork.

Bringing In the Museum Visitor: Experiencing to Live "in the Shadow of the Wall"

As with the VR installation *Beyond Manzanar* the virtual wall provides an interactive, kinesthetic and immersive encounter before a nine-by-twelve foot screen space users navigate with a simple joystick. The darkened and enclosed room and the life-size projection immerse the user in the scene. As protagonists and main navigators of the space users become average Berlin residents experiencing how it was to live "in the shadow of the Wall" along three time axes: the 1960s, the mid-1980s and the present time. Sounds as diverse as screeching tires from a truck

18 Partners include the Hauptstadtkulturfonds (Capital City Cultural Fund of Berlin), which also served as the primary financial sponsor (with 110,000 Euro); the support was complemented by the Berlin Wall Documentation Center, the Museum for Communication in Berlin, the State Department of the Federal Republic of Germany, the Goethe-Institut Boston, Dr. John Czaplicka, PhD of Harvard University Center for European Studies, Massachusetts Institute of Technology—Center for Advanced Visual Studies, metroGap e.V., Bitmanagement Systems.

crashing through the crude 1960s wall, or St. Michael's church bells, or the bleating of the goats from a children's farm add a sonic dimension to the experience.



Figure 8: Border guard at the Heinrich-Heine-Strasse Border Crossing. T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter), *Virtuelle Mauer*, 2008.

which was, paradoxically, East German territory.²⁰ The houses of the street, however, stood in the West, and open doors invite users to take a look inside. Framed by one of the windows, they get a view back onto the Heinrich-Heine-Strasse border crossing, as well as a view of the Wall, the death strip (*Todesstreifen*) and East Berlin houses in the exclusion zone.



Figure 9: Border guard at the Heinrich-Heine-Strasse Border Crossing. T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter), *Virtuelle Mauer*, 2008.

statements with short remarks in English. When the woman tells the story of the family in the corner house that was able to break open a boarded-up window one night and managed to escape, the Wall of the 1980s transforms into that of the

One might begin the virtual tour at Checkpoint Heinrich-Heine-Straße where, as the West Berlin citizen one has merged into, is confronted with the fact that at this border crossing the only people allowed to cross were residents of West Germany, diplomats and vehicles with special permission for commerce and transport.¹⁹ Back in the 1980s, users are turned back by the stoic border guard (fig. 8). They may continue to walk along the sidewalk of western Sebastianstraße,

At Alfred-Döblin Platz users may approach a couple on a sightseeing tour, a woman in a tiger-print leggings and short bright green hair—a style that clearly situates her in the 1980s—and her rather indistinctly-clad American travel companion (fig. 9). In a thick Berlin accent the woman tells the man about former stretches of the Wall being made up of buildings with boarded-up facades back in the 1960s. Her companion translates what she says into English or endorses her

19 In my description of the installation I am indebted to Tamiko Thiel and Teresa Reuter and their excellent website at <http://www.virtuelle-mauer-berlin.de>.

20 “The Berlin Wall was usually built slightly inside the East German borders, so that West German authorities were not allowed to approach the Wall” Thiel and Reuter explain (Thiel and Reuter 2008).

1960s and a rope is left dangling from a window. In the realistic world of art the linearity of historical discourse is deconstructed as users hover between times and transforming spaces. In fact, users then witness the official consequence of the rope flight: the upper levels of the houses are demolished and the ground floor windows and doors are filled with bricks; stumps of houses had become an insurmountable barrier. They were left standing up until the 1970s, at which time they were replaced by a much stronger wall.

Apart from the sightseeing couple the square and streets seem deserted, “as they would have been near the wall,” Annette Klein, program coordinator at Goethe-Institut Boston recalls (qtd. in Hadge 2009). If one continues to move down the street the virtual world transforms

back to the 1980s and users pass along a colorful stretch of graffiti on the western Wall; it is almost like moving along an open gallery. Only a little bit further down the street, one meets people again: an older German woman is talking to what appears to be her Turkish neighbor. She informs her neighbor about the “Studio am Stacheldraht” (SaS) a mobile barbed-wire radio studio in a VW bus that began broadcasting news and information to East Berliners in August 1961. Supported by the West Berlin Senate and RIAS (Broadcasting in the American Sector), the programs served to counter the public address systems that transmitted propaganda from the East. While the two women talk to each other, the border houses of the 1960s reappear and the “Studio am Stacheldraht” VW bus begins a broadcast (fig. 10).

The virtual wall also includes portals that allow for switching sides. For example, from Waldemar Bridge the *trompe l’oeil* wall painting of St. Michael’s Church catches the user’s eye. When users approach the image on the western Wall, they are transported into the time of the reunified twenty-first century city with the Wall gone. Users are able to freely cross into former East Berlin. Yet, only as long as they remain in the confines of the former death strip they stay in the



Figure 10: The VW bus from “Studio am Stacheldraht” appears and begins a broadcast. T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter), *Virtuelle Mauer*, 2008.



Figure 11: View from Hospital Mitte: Death strip and children’s farm in Kreuzberg at the corner of Adalbertstrasse and Bethaniendamm. T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter), *Virtuelle Mauer*, 2008.

present. As soon as they cross the unseen border into the former East, the scenery transforms and the Berlin Wall of the 1980s fades back in. The hinterland wall of the East blocks the view and feelings of confinement and uneasiness creep back in. An open door on the East Berlin side leads users into the old Hospital Mitte, which was one of the few places where average East Berliners who did not live close to the Wall could visually overcome the hinterland wall and see what the death strip looks like (fig. 11). They could also peek into the West and would see that—at that time in the 1980s—there was plenty of unused and run-down space in the so-called ‘golden’ West: a children’s farm occupied the corner of Adalbertstraße and Bethaniendamm.

In contrast, the residential quarter around Heinrich-Heine-Platz in the East was a thriving area that had undergone urban renewal as one of the first after the war, including the building of high-rise *Plattenbauten* and a HO Kaufhalle department store. Yet, moving just around the Kaufhalle users are back at Heinrich-Heine-Straße border crossing—this time facing it from the East, again with no means to overcome it—powerless and helpless.



Figure 12: Catholic church of St. Michael, built in 1851. T+T (Tamiko Thiel and Teresa Reuter), *Virtuelle Mauer*, 2008.

In a flashback vignette seen from the East, users witness a truck trying to break through the barriers from East to West only to be violently stopped by gunfire.²¹ Literally, forced to turn back, users are likely to find their way to the Catholic church of St. Michael (fig. 12)—this time the real and not the painted one—and for the users the main portal of what might be read as a sanctuary opens. They are taken on what Thiel calls a “surreal

journey high over the roofs of East Berlin” and back into the twenty-first century. Landing in the Engelbecken Park, the former death strip, users are free to choose their path to the West or the East—if they remember where the border was.

By providing an immersive, kinesthetic experience in the spaces divided and created by the Berlin Wall, especially the feeling of confinement is convincingly conveyed, for example by having visitors navigate the narrow space between the Wall and a block of West Berlin houses. Barbed wire and guard towers within the death strip, the presence of armed border guards at Checkpoint Heinrich-Heine-Straße furthermore reinforce the feeling of living under a permanent threat, both in the East and the West. Through the visual potency of the images, the affective quality is retained even if one does not speak English or German. Yet, many

21 The virtual escape attempt is based on a real event in 1962 when three men tried to escape to the West. The driver Klaus Brüske died, his friends survived seriously injured (Jekosch 2008).

questions also emerge in the virtual environment: How many people succeeded in their flight attempts through boarded-up windows before the houses were torn down? Or, how propagandistic was the “Studio am Stacheldraht”? Only some of the questions are answered in a brochure (in English and German) that provides explanatory background information on the political context, the social differences between East and West Berlin and the urban situation in the densely populated area of Kreuzberg and Mitte. Besides a chronology of events the brochure provides a visual record and spatial understanding of the Wall that was also used for the creation/realization of the installation: historic and recent photos, panoramas, aerial photos and maps.

In this respect, other works of art, particularly novels and films, come to mind that have conveyed life behind the iron curtain in the German Democratic Republic—Ingo Schulze’s *Neue Leben* (transl. *New Lives*, 2005); Uwe Tellkamp’s *Der Turm: Geschichte auseinemversunkenen Land* (transl. *The Tower: Tales from a Lost Country*, 2008); the Oscar-winning *The Lives of Others* (orig. *Das Leben der Anderen*, Dir. Florian Henckel von Donnersmarck, 2006); or the comedy *Good Bye Lenin!* (Dir. Wolfgang Becker, 2003). These narratives may also inform and complement the visitor’s experience of the virtual wall. The Berlin Wall Trail (*Berliner Mauerweg*) seems another promising complementary development. Begun in 2002 and completed in 2006, it features markers with short texts and photographs put up across the city and encircling West Berlin along a total of 160 kilometers around West Berlin. At 29 sites people who died at the Wall are commemorated. The practice reminds one of the successful *Stolpersteine* (literally “stumbling blocks”) which, in many countries and cities, mark the last residences of Jewish Holocaust victims and other persecuted minorities deported and killed during the Third Reich. The special achievement of *Virtuelle Mauer*, however, is that it allows a double perspective from the East and the West onto the Wall in a three-dimensional space as well as the possibility of a fourth—chronological—dimension, of experiencing the historical Wall and subsequent spatial developments at different points in time.

The Travels of Mariko Hōrō

Imagining Mariko Hōrō’s World

A place on the map is also a place in history.

(Rich 1986, 212)

For many Westerners a map determines one’s location and identity. Similar to the creation of *Beyond Manzanar* and *Virtuelle Mauer*, the virtual reality installation *The Travels of Mariko Hōrō* began with two maps, this time not depicting an Iranian garden and the layout of an internment camp, or a map of divided Berlin, but a map



Figure 13: Map of Venice, c. 1150 A.D. In: Giocondo Cassini, *Piante e Vedute Prospettiche di Venezia* (1479-1855). Venice: La Stamperia di Venezia Editrice, 1971. 162-63.

of Venice, Italy, and a Japanese *bankokujinbutsuzue*, a panoramic map of the world (figs. 13-14). However, quite unlike her approach in *Beyond Manzanar* and *Virtuelle Mauer* Thiel in *Mariko Hōrō* does not build upon other people's experiences. Instead, she uses the conceit of a fictitious female variant of Marco Polo and places her in the familiar, yet also distorted version of the Venice lagoon that metonymically represents the West. Venice represents the geographical meeting point between Asia and Europe, a contact zone where the perceived sensuality and exoticism of the East blends with the more restrained, and supposedly civilised West. The blueprint for the virtual Venice is provided by a 1346 woodblock print, or more precisely of its churches (fig. 13).²² Hōrō's world and her world view are structured in a *namban-bunka*-style, a Japanese art genre used to depict foreigners and foreign lands.²³ "What would



Figure 14: Japanese board game depicting entire world composed of islands, late 1800s.

Mariko think, if this is her only map of the West?" asks Thiel, and continues, "[t]he West must be composed of islands, some with buildings, some without, some buildings standing in the water..." (Thiel 2007, 15). Coming from an island nation herself, Hōrō's world is conceptualized around the assumption that all nations must exist on islands. This assumption corresponds to a mid-nineteenth-century Japanese map that depicts the

22 The original of the map probably dates back to 1150. Thiel surmises that as "Marco Polo lived from 1254-1324, if he had carried a map of Venice with him on his travels to China, it could have been this one" (Thiel 2007, 15).

23 Between the mid-1550s and the mid-1800s, when Japan literally shut itself out from the world, "few maps, books and prints [were] brought in by the Dutch or via trade with China, a few enthusiasts tried to understand the culture and the knowledge of the West. Japanese artists taught themselves oil painting and copperplate printing, investigated European perspective and other western artistic conventions, and incorporated these techniques into their own practice. In many artworks they attempted to recreate Europe, an exotic and unknowable universe, drawing on these reference materials but enhancing them out of their own, fertile imaginations" (Thiel 2007, 17).

entire world as composed of islands. While certainly symbolic in scope—the image was originally produced “for a board game, Sugoroku, that often uses ‘island hopping’ travels around the world as a theme”²⁴—the map is ‘translated’ into islands of the Venetian lagoon which the character of Hōrō takes “for the countries of the fabled Western World and the Buddhist Western Paradise” (Thiel 2007, 15) (fig. 15).

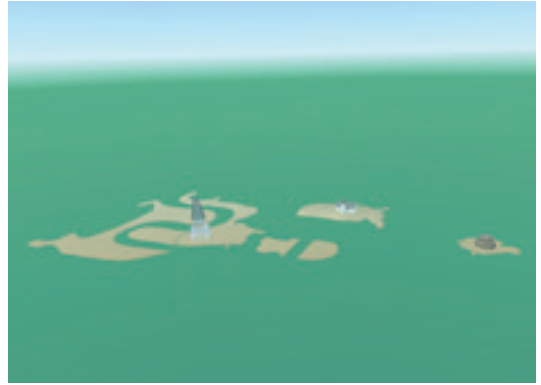


Figure 15: Islands floating in the Western Seas. Tamiko Thiel, *Travels of Mariko Hōrō*, 2006.

Thiel deliberately chooses Venice and the Mediterranean Sea as fictional location of her installation.

The Mediterranean—from classical antiquity to the Renaissance—had been the center of the (known) world for Europeans—“a body of water to gather around, a known space to travel over” (Clifford 1989). This center shifted to the west with the discovery of the Americas in new maps, such as the one created by the German cartographer Martin Waldseemüller (1507). In the thirteenth century the Venetian explorer Marco Polo traveled East, while Thiel’s protagonist travels West sometime between the twelfth and the twenty-second centuries. The phonetic and phonemic similarity with the name of the Italian explorer seems no coincidence. Her name is made up of the Japanized form of Mary, the mother of God in the Christian worldview, and the Japanese word *hōrō*, meaning ‘to wander’²⁵. The latter reference explicitly points toward her position as traveler, migrant or even exile in a strange and foreign world. The timelessness of the piece, which was created between 2003 and 2006, becomes evident in the context of the European refugee crisis which escalated since 2015. Contrary to the other two installations *Mariko Hōrō* has not found a permanent home in a specific museum but continues to benefit from its applicability and significance in various environments. It has been shown in Kyoto, Boston, San Jose, Munich, Wolfsburg, Ghent, San Diego, Seattle, Berlin, Venice, Regensburg, and Florence.

Tracing Mariko Hōrō’s Footsteps

Hōrō’s travels and her experiences are encapsulated in a series of what Thiel calls “Hōrō-grams” or 3D virtual spaces. These spaces are accessible by the installation’s users through church portals. The transformation felt upon entering

24 Thiel further explains that “travel has always been popular in Japan, pilgrimages to scenic places in Japan for instance but also often as fantasy (“Gulliver’s Travels” was the first western novel translated into Japanese), as it was always physically difficult, and at times even politically forbidden, for Japanese to leave their home islands” (Thiel 2007, 15).

25 In combination with the name Mariko the verb *hōrō* (to wander) evolves into ‘Mariko the Wanderer.’

might indeed not be limited to the virtual world, as many Orthodox and Catholic church interiors are built to present a form of other or virtual reality: once inside you leave the profane world behind and enter a symbolic heaven.

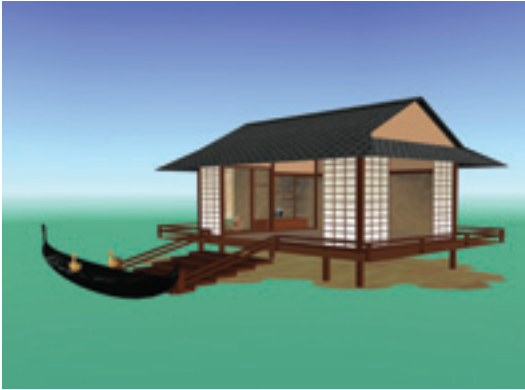


Figure 16: Mariko's home in the lagoon. Tamiko Thiel, *Travels of Mariko Hōrō*, 2006.

Users always embark on their journey from Mariko's 'home base', a Japanese-style house floating above the water of the lagoon, where they board and then steer a gondola drawn by seahorses (fig. 16). Each time their journey ends in death, users are respawned on this island to explore Mariko Hōrō's world anew. Buddhist cosmological thought as well as a constant play of inside and outside are thus realized in the installation. A pavilion on one island takes users inside an underwater realm resembling the Piazza San Marco fraught with Christian

symbolology. The fact that Hōrō understands, i.e. "sees" Christian iconography only in terms of Buddhist imagery is conveyed in the blending of the two styles: the Stairs of the Giants in the Palazzo Ducale resemble the Western Guardian Kings of Buddhist cosmology; Asian-faced *avogadori* (Venetian judges in red robes) lead the way to a Court of Final Judgment. The mosaic of Christos Pantocrator, the primary icon of the Basilica San Marco, is placed at the center of a mandala surrounded by Christian saints (fig. 17). Various Byzantine gestures of benedictions are fused in one multi-armed image—a foreign technique perceived as heathen in Christian iconography. Furthermore, the face of Christos Pantocrator is red and hairy with large blue eyes, thus echoing classic Japanese depictions of Westerners.²⁶ The effect is the creation of an experience that feels exotic to members of different cultures. Upon approaching Christ's



Figure 17: In the Court of Final Judgment. Tamiko Thiel, *Travels of Mariko Hōrō*, 2006.

26 Thiel explains that "red is the symbolic color of the West in Buddhism, and the Westerners who made it to Japan after long sea voyages were also burnt red by the sun" (Thiel 2007, 12). In this scene Thiel also borrows the vibrant palette and energetic imagery of Tibetan Buddhism—for Japanese artists, the "Far West" of ancient times.

right or left hand, users will rise to heaven or fall to hell. Although predetermined paths connect certain scenes, in any one scene there can be more than one ‘portal’ which takes users into a different following scene, thus creating a play between determinism and free will. For example, the installation’s underlying Buddhist structure of cycles of reincarnation provides a second chance for those in hell. In heaven, the removal from the mandala of an Asian-faced Madonna with child equally results in the users’ rebirth and the continuation of the journey.

The final judgment scene provokes memories of Dante’s *Divine Comedy* that are combined with Buddhist concepts of cosmos. In *The Divine Comedy* time ends after the final judgment and is followed by the nine circles of hell, the first of which is limbo, a space that also exists within *Mariko Hōrō*. It may be accessed via a plain white clapboard chapel (typical in many regions of the United States) situated on an island with the shape of the mainland United States turned upside down. The portal leads users into a limbo state and exposes them to images of torment and horror accompanied by shrieks and laments: Ku Klux Klan members worship a burning cross; countless Kim Phúc figures running from the Napalm attack of Trang Bang, and equally countless—by now iconic—hooded figures from Abu Ghraib prison approach users (fig. 18). According to Thiel, the visual comprehension of the Abu Ghraib image proved to be among the most difficult in the piece, especially for American users. Her observation corresponds to a recent assessment by Ali Behdad, who writes:



Figure 18: The Limbo of Lost Souls. Tamiko Thiel, *Travels of Mariko Hōrō*, 2006.

Historical amnesia in the US is a cultural form of repudiation that works through projection and denial. For example, an average citizen may have a general knowledge of the violent and abusive acts committed by American soldiers in Abu Ghraib prison recently, but most have turned a blind eye to the facts, perhaps in an effort to show support for the American troops and not to appear unpatriotic. Forgetting in this case is a form of historical disavowal in which Americans consciously decide to keep certain knowledge at bay. (Behdad 2008, 290)

The limbo scene, which is entered from a specifically American location (geographic space and distinct church) and exudes images of abuse and torture, is explicitly critical of American hegemonic practices (such as the ones carried out during the Vietnam War, at Abu Ghraib prison, and at Guantánamo Bay detention camp).

Thiel's Americanness and the fact that she studied—not experienced—the Japanese view of the West in her adult life could result in a reading of *Mariko Hōrō* as hegemonic, albeit critical, projection of alterity, the fabrication of an Other by a member of Western society. A closer look at Thiel's unique position (her multiethnic identity, family history and personal memories) forbids such a supposition of a hegemonic or colonial stance. Thiel's Buddhist grandparents became Christian ministers and missionaries in the United States where they and other Japanese Christians were confronted with the conflict between the American promise of "one nation under God, with liberty and justice for all" and the reality of Japanese American internment during World War II. Aware of the problems involved in face of such conflicts, Thiel—also in an attempt at reconciliation—fuses the cyclical, non-Western structure of Buddhism with the linear, determinate structure of Christian thought in *Mariko Hōrō*.

Mariko only sees what she expects to see, or, in other words, she is only able to describe the unfamiliar in terms of the familiar, a practice echoing that of Marco Polo: his gaze into the depths of Asia made him a symbol of Western Man exploring, categorizing and analyzing the foreign cultures of the East; it turned the Venetian into a pioneer in the attempt to understand the Other. On the other hand, the exoticizing gaze "is a view through a half-silvered mirror" explains Thiel and continues: "The viewer means to describe new lands, new peoples, new cultures, but in reality he sees images of his own culture superimposed over a vague and exotic background" (Thiel 2007, 17). In the reversal of this common practice, that is the inversion of the gaze and the reversal of the gender of the explorer, Thiel's installation critically explores processes of cultural construction and transmission. Susan Koshy defines "the intersections of gender and feminism with Orientalism and Islamophobia [...] among the trickiest analytics to negotiate in the last two decades, not because of the silencing of the Other but because of the proliferation of voices of simulated Others." Thiel is no diasporic postcolonial feminist or (not yet) a media personality like the ones mentioned by Koshy, namely Irshad Manji and Azar Nafisi, but the character she created, Mariko Hōrō displays some of the characteristics mentioned. This is why I would like to reiterate and thus call to mind the important questions concerning transnational feminism raised by Koshy:

But does Orientalism, or even neo-Orientalism for that matter, offer an adequate critical framework for addressing the changed conditions of enunciation and the circulation of texts and images? Or rather, should their writing and videos prompt a reconsideration of the geopolitical conditions needed to sustain a transnational feminist project? It may now be time to think carefully about whether feminism travels well across borders, not because distances are as great as they were in the past, but precisely because they are alleged to have shrunk. [...] Transnational feminism, at the best of times a precarious

project that negotiates neoliberal universalism, cultural relativism, asymmetrical knowledge flows, the demand for authenticity, and its own commodification, may be short-circuited by its mediatization. These shifts invite us to reflect on the possibility or impossibility of transnational feminism in our time. (Koshy 2008, 302–3)

In her installations, yet especially with the figure of the traveler or migrant who could also be an émigré or exile in *The Travels of Mariko Hōrō*, Thiel includes her own biography. Like her protagonist she remains an Other between the spheres and between different cultural forms.²⁷ Users will never actually see Hōrō; a one-way white gaze on an exotic Other is, it seems, deliberately disabled. From Hōrō's perspective (which users are invited to share by *becoming* Hōrō)²⁸ everything that should otherwise be familiar seems strange, odd, and exotic. It is this particular position of the user that facilitates an experience that provides a decentralizing, deconstructivist view on the interconnection of imperialism and culture. The Other in Thiel's installation "is not a passive body appropriated by hegemonic discourse, but a social actor [...] in pursuit of his or her own agenda" (Ngai 2005, 61). *Travels* does not only ask how the Other is depicted, but what the role of the Other is in cultural translation, negotiation and knowledge production. In this sense, Thiel's installation allows for transcultural and transnational experiences of human existence.

Conclusion

The installations discussed in this article translate issues of vision, memory, exclusion, violence, and identity into a universal language. In them, memory does not designate a storage medium but becomes an experience of the user and art museum visitor. As experiential digital artworks that intervene in socially relevant processes Thiel's installations belong into the canon of politically critical and socially engaged twenty-first century visual art. *Beyond Manzanar* represents a "powerful kind of memorial" as Marita Sturken has called successful forms of historical re-enactment (Sturken 2001, 46). It not only conveys visualized memories of the Japanese and Iranian American past and present, but manages to project their wider transnational significance 'indelibly into our future'—especially in the light of the European refugee crisis unfolding globally since 2015 and calls to exclude or deport Muslims. With her 2008 installation *Virtuelle Mauer* Thiel provides an immersive experience of living 'in the shadows of the Wall' that brings

27 Cf. the descriptions of Edward Said in *Culture and Imperialism* that could be read in much the same vein (Said 1994, 437).

28 Thiel explains that while "users will never actually see Mariko, except perhaps in a mirror [...] they will be Mariko, seeing the exotic and mysterious Occident through her eyes and her experiences" (Thiel 2007, 1).

up transnational connotations, such as the border condition (and often physical walls) between Palestine and Israel, Mexico and the USA, North and South Korea, Pakistan and India. *The Travels of Mariko Hōrō* moves the question of agency to the forefront by constructing the Other as an agent able to control and convey his or her own experiences and agenda.

I would like to conclude with Seyla Benhabib who has pointed out that while jurisdiction may frame the limits of our actions, “cross-cultural understanding is furthered primarily by processes of understanding and communication within civil society” (Benhabib 2002, 81). All three installations may serve as tools to start such processes of cultural communication and resignification. In general, artistic expressions seem ideal in initiating such processes. And it is our task as art historians and American studies scholars, “trained in analyzing cultures, exploring cultural contacts, and examining intercultural relations” (Hornung 2005, 70) to take stock of these and other interventionist artworks, which socially engage their viewers beyond mere activism towards a sustainable social practice.

REFERENCES

- Anti-Defamation League. “Terrorism Strikes America: ADL Responds to Violence and Harassment against Arab Americans and Muslim Americans.” *Anti-Defamation League*, 2001. [http://www.adl.org/terrorism_america/adl_responds.asp]
- Bai, Matt. “Hyphenated Americans.” *New York Times Magazine*, Oct. 28 2001: 21.
- Barzini, Luigi. “The Most Beautiful City in the World.” *The New York Times*, May 30, 1982. sec. Books. [<http://www.nytimes.com/1982/05/30/books/the-most-beautiful-city-in-the-world.html>]
- Behdad, Ali. “Critical Historicism.” *American Literary History* 20, 1–2 (2008): 286–99.
- Benhabib, Seyla. *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- Clifford, James. “Notes on Travel and Theory.” *Inscriptions* 5, 1989. [http://humwww.ucsc.edu/CultStudies/PUBS/Inscriptions/vol_5/clifford.html]
- Daniels, Roger. “Incarceration of the Japanese-Americans: A Sixty-Year Perspective.” *History Teacher* 35, 3 (2002): 297–310.
- Duncan, Russell, and Clara Juncker, eds. *Transnational America: Contours of Modern US Culture*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2004.
- Eade, Catherine. “Venice Tourism: Cap Visitor Numbers or Face Environmental Disaster.” *Daily Mail*, July 5, 2011. [<http://www.dailymail.co.uk/travel/article-2011361/Venice-tourism-Cap-visitor-numbers-face-environmental-disaster.html>]
- Finch, Frank. “Manzanar, War-Born Jap Town, Dismantled.” *Los Angeles Times*, 1946.
- Fishkin, Shelley Fisher. “Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies--Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004.” *American Quarterly* 57, 1 (2005): 17–57.

- Gessner, Ingrid. *From Sites of Memory to Cybersights: (Re)Framing Japanese American Experiences*. American Studies – A Monograph Series 141. Heidelberg: Winter, 2007.
- Girst, Thomas. *Art, Literature, and the Japanese American Internment: On John Okada's No-No Boy*. American Culture 12. Frankfurt/M.: Lang, 2015.
- Guterson, David. *Snow Falling on Cedars*. New York: Vintage, 1994.
- Hadge, Kara. "Virtual Berlin — in Two Parts: Museum and Gallery." *Providence Phoenix*, April 17, 2009. [<http://providence.thephoenix.com/arts/80736-virtual-berlin-in-two-parts/authors/kara-hadge/>]
- Hornung, Alfred. "Transnational American Studies: Response to the Presidential Address." *American Quarterly* 57, 1 (2005): 67–73.
- Houshmand, Zara. "Never to Repeat, Hopefully: Art Inspired by Prejudice." n.d. [<http://www.iranian.com/Arts/2000/December/Manzanar/index.html>]
- Houston, Jeanne Wakatsuki, and James D. Houston. *Farewell to Manzanar: A True Story of Japanese American Experience during and after the World War II Internment*. New York: Dell, 1973.
- Jekosch, M. "Mauer-Ausstellung: Mit dem Joystick durchdüstere Zeiten." *Der Tagesspiegel*, August 14, 2008.
- Kashima, Tetsuden. "Japanese American Internees Return, 1945 to 1955: Readjustment and Social Amnesia." *Phylon: The Atlanta University Review of Race and Culture* 41, 2 (1980): 107–15.
- Koshy, Susan. "Postcolonial Studies after 9/11: A Response to Ali Behdad." *American Literary History* 20, 1–2 (2008): 300–303.
- Küpper, Mechthild. "Streit um East Side Gallery: Grundrecht auf Unsachlichkeit." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, March 4, 2013. [<http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/streit-um-east-side-gallery-grundrecht-auf-unsachlichkeit-12102962.html>.]
- Laurel, Brenda. *Computers as Theatre*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1993.
- Leopold, Juliane, and Markus Horeld. "East Side Gallery: Berlins Legitimer Mauer-Protest oder Scheinheiligkeit?" *Die Zeit*, March 4, 2013. sec. Gesellschaft. [<http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-03/east-side-gallery-protest>]
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Menon, Elizabeth K. "Web Installation Art, Interactivity and 'User Connectivity.'" In *Images and Imagery: Frames, Borders, Limits—Interdisciplinary Perspectives*, edited by Leslie Anne Boldt-Irons, Corrado Federici, and Ernesto Virgulti, 25–42. New York: Lang, 2005.
- Murray, Janet Horowitz. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: Free Press, 1997.
- Ngai, Mae M. "Transnationalism and the Transformation of the 'Other': Response to the Presidential Address." *American Quarterly* 57, 1 (2005): 59–65.
- Okada, John. *No-No Boy*. Seattle: University of Washington Press, 1957.
- Okubo, Mine. *Citizen 13660*. Edited by Roger Daniels. The Asian Experience in North America: Chinese and Japanese. New York: Columbia University Press, 1978.
- Orvell, Miles. "After 9/11: Photography, the Destructive Sublime, and the Postmodern Archive." *Michigan Quarterly Review* (2006): 239–56.

- Park, Josephine Nock-Hee. *Apparitions of Asia: Modernist Form and Asian American Poetics*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Rich, Adrienne Cecile. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979-1985*. New York: Norton, 1986.
- Said, Edward W. *Kultur und Imperialismus: Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1994.
- Smith, Matthew Wilson. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge, 2007.
- Sone, Monica Itoi. *Nisei Daughter*. Seattle: University of Washington Press, 1979.
- Sparacino, Flavia, Glorianna Davenport, and Alex Pentland. *MCN Spectra Millennial Digest*. 2002. [[http://www.artsconnected.org/millennialmuseum/displayitem.cfm?item=\(61\)](http://www.artsconnected.org/millennialmuseum/displayitem.cfm?item=(61))]
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- . “Absent Images of Memory: Remembering and Reenacting the Japanese Internment.” In *Perilous Memories: The Asia-Pacific War(s)*, edited by Takashi Fujitani, Geoffrey M. White, and Lisa Yoneyama, 33–49. Durham, NC: Duke University Press, 2001.
- Thiel, Tamiko. “Beyond Manzanar: Constructing Meaning in Interactive Virtual Reality.” In *COSIGN Conference*. Amsterdam, Holland, 2001a. [<http://www.mission-base.com/manzanar/articles/cosign/cosign.html>]
- . “Deja Vu / After the Fall: Reactions to the Aftermath of Sept. 11th.” *Beyond Manzanar*. November, 2001b. [http://www.mission-base.com/manzanar/articles/deja_vu/deja_vu.html]
- . *The Travels of Mariko Hōrō: Conceptual Background*. München, 2007.
- Thiel, Tamiko, and Zara Houshmand. “History and Project Origins.” *Beyond Manzanar*. 2001 (1998a). [<http://www.mission-base.com/manzanar/history/origins.html>]
- . “Virtual Reality Installation.” *Beyond Manzanar*. 2001 (1998b). [<http://www.mission-base.com/manzanar/description.html>]
- Thiel, Tamiko, and Teresa Reuter. “Screenshots Walkthrough of Virtuelle Mauer/ ReConstructing the Wall.” *Virtuelle Mauer / ReConstructing the Wall*. July 10, 2008. [<http://www.virtuelle-mauer-berlin.de/english/devFiles/screenshots.htm>]
- . “Exhibition Concept.” *Virtuelle Mauer: Re-Constructing the Wall*. July 10, 2012. [<http://www.virtuelle-mauer-berlin.de/assets/download/VirtuelleMauerExhibitionConcept.pdf>]
- “U.S. National Park Service User Statistics.” Statistics. National Park Service, 2014. [<https://irma.nps.gov/Stats/SSRSReports/Park%20Specific%20Reports/Annual%20Park%20Visitation%20%28All%20Years%29?Park=MANZ>]
- Yu, Henry. *Thinking Orientals: Migration, Contact, and Exoticism in Modern America*. New York: Oxford University Press, 2001.

Ingrid Gessner
Univerzitet u Regensburgu

MANZANAR, BERLIN, VENECIJA: UMETNIČKE ISNTALACIJE TRANSNACIONALNE VIRTUELNE REALNOSTI

Apstrakt:

Manzanar, Berlin i Venecija su poznate turističke destinacije u kojima posetioци žele da nauče i dožive istoriju mesta. Posebno Manzanar i Berlinski zid proizilaze iz efemernosti struktura koje je napravio čovek, kao i prošlosti od koje se ne može lako kreirati jedinstveni narativ, već narativ ispunjen komplikacijama i tenzijama. Zbog destrukcije, uklanjanja i – u slučaju venecijanskih laguna – opasnosti od poplave i erozije, ova mesta se sve češće prevode u prostor virtualne umetnosti. Tekst razmatra radove savremene umetnice Tamiko Til (*Tamiko Thiel*) koja je, osim što je rekonstruisala ova mesta u virtuelnim 3D instalacijama *Beyond Manzanar* i *Virtuelle Mauer: Re-Constructing the Wall*, postavila ove lokacije u transnacionalnu perspektivu. *Beyond Manzanar* uspeva da prenese osećanje zatvoreništva koje nije povezano isključivo sa japansko-američkim iskustvima; *Virtuelle Mauer* omogućava impresivno iskustvo života u senci Berlinskog zida koje može biti primenjeno i na druge srodne kontekste. Na kraju, u instalaciji *The Travels of Mariko Hōrō* Tamiko Til ističe pitanje mogućnosti posredovanja Drugog. Tekst iscertava način na koji je Tilova kreirala društveno angažovane umetničke radove o kulturnoj translaciji i pregovaranjima koja imaju potencijal da budu prevedeni u društvenu praksu.

Ključne reči:

Tamiko Til, japansko-američka internacija, umetnost virtualne realnosti, Berlinski zid, orijentalizam, transnacionalizam

POLEMIKE

POLEMICS

UDK BROJEVI: 7.072.3 Селаковић М.
050ПРЕГЛЕД"1937/1941"
316.75(=163.42)"1937/1941"
ID BROJ: 227750156

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI RAD
ORIGINALNI NAUČNI RAD

Dragan Čihorić
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju,
Univerzitet u Istočnom Sarajevu

KRITIČARSKI POGLED IZ JUGOSLOVENSKE PROVINCIJE. MILAN SELAKOVIĆ U SARAJEVSKOM *PREGLEDU*

Apstrakt:

Rad ima nameru da u zanemarenom nasleđu socijalne istorije umetnosti otvori novu perspektivu, i to pre svega skretanjem analitičke pažnje na delovanje Milana Selakovića u sarajevskom *Pregledu* (od 1937. do 1941. g.). U njegovom dijalogu sa tadašnjim standardima hrvatske kulturne scene nalazi se ozbiljna količina radnog materijala za razvitak jednog drugačijeg ugla u sagledavanju modernističke kulture na širem (post)jugoslovenskom području. Analiza neće biti vremenski precizno razrešena, i funkcionalno će da fluktuiru preko pasaža obeleženih Babićevim idejama i naknadnim, prevashodno Zidićevim istorizacijama. Identitetska pitanja neizbežno su dominantna, uz stalnu rotaciju klasne sa nacionalnom problematikom, odnosno vrednosno preklapanje unutrašnjih sa spoljašnjim radnim prostorima i sa naizgled neizvesnim mestom koje je u celokupnom kolopletu stvarnosti zauzimao Miroslav Krleža. Rad prepoznaje i insistira na idejnoj osovini Krleža–Selaković, ustrajavajući u činjenici avangardističke negacije koju su ova dva autora u mekanoj saradnji sprovela u strukturi hrvatske (jugoslovenske) umetnosti tridesetih godina dvadesetog veka.

Ključne reči:

prostor, Krleža, „naš izraz“, modernizam, Selaković, *Pregled*, Hrvatska

Zatečen snagom i sveobuhvatnošću globalne krize (inicirana berzanskim slomom 2008), T. Dž. Klark osetio je za potrebno da u svoj dotadašnji metodološki model socijalnog istoričara umetnosti unese određene izmene (Clark 2012). Bez uzimanja ijednog primera moderne umetnosti u obzir (Brojgel mu je poslužio samo u svrhu efektne diverzije), otvoreno iskazani pesimizam teksta iz 2012. rotirao je oko citatnih redova jedne poprilično slobodno formirane biblioteke (Hejzlit, Burkert, Bredli, Niče), sa barem jednim odličnim izborom. Stojeći i sam na neizvesnom kraju jedne paradigme (one obeležene konačnim, fašistički uobličnim povratkom u red), Karlo Levi predstavljao je odličan kontraprimer aktuelnom trijumfalizmu sveprisutne socijalne zveri (militarističke, pohlepne, ksenofobne, kulturno invazivne) (Levi 2000). Pažljivo ispletena oko složene ikonografije poraza (ili, možda preciznije, oko statičnih parametara društvene nepromenljivosti), Levijeva knjiga implicirala je jedno sveobuhvatnije pitanje: koliko je modernost, pa tako i ona likovna, zaista plod jačanja čovekove racionalne svesti, i nije li ta ista, pedagoškim okvirima zatvorena racionalnost, samo sve savršenije sredstvo odbrane pogubnog antropološkog stereotipa (klasnog, etničkog, rodnog, rasnog ili već nekog drugog u podugačkom nizu)?

Identitetska pitanja, posebno ona etničkog i ideološkog porekla, bila su neizbežno prisutna u svim fazama (post)jugoslovenske modernosti. Problematičnog početka, rastrzana različitim kulturnim, isto onoliko koliko i doktrinarnim ritmovima, jugoslovenska ideja zahtevala je obezbeđenje jednom dodatnom merom integracije (Đokić 2010, 65–102). I ta mera je, možda i nehotično, jačajući paradoks okupljanja, svoje poreklo nalazila u zoni nimalo modernističkih aluzija. Dinarski čovek, vrednosno zatvoren unutar koordinata samo njemu pripadajućeg prostora, bio je taj minimalni integrativni element novostečenog južnoslovenskog ja (Babić 1921; Наумовић 2015). U temeljne propozicije njegovog neosporno konzervativnog i antimodernističkog svetonazora položena je izrazito ksenofobna struktura, i upravo je na njoj takvoj trebalo da počiva neizvesni sporazum različitih nacionalnih elita. Naglašeno artificijelan (populistički samo u metodologiji propagatorskog širenja), navedeni antroploški model primereno je estetizovao kategorije jugoslovenskog povratka u red.

Hrvatski međuratni slučaj, najšire razumevan, i od samog početka jugoslovenske zajednice politički izuzetan, u specijalistički suženoj istoriji (post) jugoslovenske istorije umetnosti zauzima posebno mesto (Reberski 1997; Prelog 1997). Utopljen u gustu atmosferu defanzivnog okupljanja nakon skupštinskog atentata 1928. (sa organizacionim jezgrom formiranim oko Matice hrvatske, i njenog glasila *Hrvatske revije*), novi identitetski okvir nameravao je da nametne i drugačije obaveze likovnim stvaraocima (Krtalić 1989, 57–111). I taj drugačiji fokus razmatranja nije zastao samo i isključivo na formalnim elementima neophodnim za materijalnu izgradnju slike. Tako je Babićev tekst o „našem izrazu“ za svoje potrebe refunkcionalizovao pitanje minimalnog konektivnog elementa južnoslovenske zajednice, konačno preusmerivši njegove moralne kapacitete na precizno omeđeni prostor isključivo hrvatske imaginacije (Babić 1929). Na taj način nekada integrativni dinarski čovek dobio je precizne nacionalne obrise, a sa njima i ništa manje preciznu

atribuciju likovnog rukopisa. Podeljeni već im urođenim afinitetima (haptičkim i vizuelnim, po simultanitetu genetsko-prostorne senzacije), umetnici dve polutke hrvatskog etničkog organizma nisu u sebi samo nosili svu strast i vitalnost postupka (označenu „mladost i sirovost“), nego i neophodnu meru razlike u odnosu na fosilizovani, dvodimenzionalni Istok. „Jedni i drugi kroz vijekove su shvaćali, danas možda jače nego ikad, da im je orijentalni likovni izraz tuđ. Taj se likovni izraz najizrazitije očituje u dvodimenzionalnoj ikoni. Bizant sa cijelim svojim magijskim, privlačivim mrtvim svijetom, pod zlatnim kupolama u mističnoj polutami, gdje se iskre bjeloočnice svetaca i svetitelja i samog Boga ili njegovog namjesnika, ukrućenog u apsolutnu autokratsku stoljetnu dvodimenzionalnu nepromjenljivu formu, tuđ je u osnovi i protivan našem značaju“ (Babić 1929, 199). Babić je, nastupajući iz nepomirljivo esencijalističkog ugla (nasleđenog od dinarskog metamodela), svojom tezom za jedan stepenik niže spustio opšti nivo tadašnje hrvatske misli. Naizgled racionalno, na empirijski proverljivim i istorijski relevantnim podacima zasnovano, Babićevo zapažanje nije u kvalitativnom smislu nameravalo dalje od plitkog politizovanog stereotipa kojim će tridesete više nego obilovati (Lukas 1929; Lukas 1937). Pedagoška po svom osnovnom karakteru, etiketa našeg izraza dobila je i svoju istorijsku potvrdu monografskim presecima hrvatske likovne modernosti (Babić 1929b; Babić 1943). Disciplinovana je i autoritativno učvršćena u dubokim zasadima minhenskog mita po liniji Račić–Kraljević, odnosno u svesti o njihovoj transmisionoj ulozi u spajanju hrvatske likovne modernosti sa probranim nasleđem evropskog likovnog izraza (Tintoreto, Velaskez, Goja, Mane). Neobična sinteza nacionalno profilisane potrebe i modernističkog postupka u građenju likovnog dela uslovlila je poseban ritam u međuratnim razmatranjima hrvatskog umetničkog identiteta, ali i neke ideološki krajnje kontradiktorne zaključke. Odgovor će da usledi iz drugačije vremenske perspektive.

Smešten na kraju još jedne paradigme u sukcesivnom nizu (socijalističke, obeležene ideologijom državotvornog marksizma i međunacionalnim konsenzusom), Igor Zidić ispisao je hrvatski segment izložbenog kataloga posvećenog jugoslovenskom slikarstvu četvrte decenije (Zidić 1971). Široko zahvativši u celinu hrvatskog likovnog modernizma, došao je do zaključka da je nepotpuno objedinjenje hrvatske likovne scene pod etiketom *Grupe hrvatskih umjetnika* (1939) kompleksan fenomen, kojem je, uz razloge političkog konteksta (nacionalni programi formirani u inkluzivnoj narodnofrontovskoj klimi s kraja tridesetih), posebnu vrednost donela neobično aktivna pozicija Miroslava Krleže. „Dogodilo se, da je, kao kulturna činjenica, književno djelo Krležino postalo prvorazredan politički čimbenik uzrokujući centrifugalna gibanja u svim strankama i centripetalna koheziona, međustranačka kretanja, u svrhu stvaranja antitotalitarističke, antimilitarističke koalicije pri čemu su nadstranačkim ili svestranačkim vrednotama smatrani narod i kultura, a imperativima narodni probitak i kulturne norme“ (Zidić 1971, 41). Naizgled neproblematična, pozicija dodeljena Krleži sugerisala je postojanje dublje idejne platforme na kojoj je istoričar predano radio već duže vreme, a njeno idejno poreklo prepoznajemo u prisustvu antropoloških kodova tako karakterističnih upravo za hrvatske tridesete.

Posvetivši ozbiljnu pažnju prostoru kao osnovnom problemu nacionalnog likovnog izraza, Zidić je analizom u *Životu umjetnosti* napustio metodološke pretpostavke dominantno modernističke kritike usmerene ka formalno-proceduralnim aspektima likovnog dela, nadomestivši ih izrazito naglašenom problematikom identitetskog porekla (Zidić 1966). „Riječ je o prostoru koji potiskuje životinju u nama da mu se početak i rubovi (prestanak i zasjeda životinje) ne daju lako razumjeti. Drugi smjer prostora ne izražava svojim rubovima prisustvo divljine; naprotiv, njima iskazuje stjecišta različitih ljudskih zajednica... Što je onda naše postojanje? Moć održanja i održivosti u prošlosnom i budućnosnom kontinuitetu ovog vremena i teritorija? To je, istodobno, poziv da se pojam našeg uključi u taj pokret: mi, a drugi jednako kao i mi, ne postojimo sa svojom, nego zajedničkom poviješću: mi stvaramo sa drugima tu povijest da bi i ona nas – kao univerzalno oruđe – mogla oslobađati ili: stvarati. Odatle izlazi da vlastitom korespondira pojam tuđeg i da se vlastito i tuđe samo općim ogledavaju“ (Zidić 1966, 26). Liberalna po svojoj opštoj tezi, Zidićeva tvrdnja pomerala je granice saznanja u skladu sa vrednosnom skalom imaginarnog (etničkog) kolektiva, zanemarujući narativ klasne svesti i njemu svojstvene odnose materijalne baze i kulturne nadgradnje (Jović 2003). Koliko različita od ideološkog imperativa ozvaničene marksističke doktrine toliko je (u napetom vremenu nacionalnog redefinisanja s kraja šezdesetih) bila i antimodernistička u jednoj izuzetno značajnoj oblasti. Analizirajući socio-društvenu poziciju grupe *EXAT*, vrhunskog slučaja hrvatske modernosti pedesetih, Zidić je u razmatranje uveo pojmove retardacije i kulturne periferije. „Budući je bez ličnog razloga naš slikar ne može lično prethoditi stilistici geometrijske apstrakcije tog perioda ili je uz ostale ravnopravno iskušavati: on je nasljeđuje, on mora biti iza nje, da bi uopće mogao biti. Exatu je zapalo (a u tome nije posve usamljen) da svoju evropsku afirmaciju (pritom se često – i kako naivno! – misli: i našu afirmaciju) utvrđuje pilanjem one grane na kojoj mu se osniva ugled u kući. Ako je vrhunska zasluga njihova u prvenstvu (hrvatskom, jugoslovenskom), onda se nameće takav vrijednosni kriterij koji ih, na žalost, čini perifernim i sporednim u internacionalnom prosjeku... Ono što je umjetnički stvoreno po svojoj je biti i završeno, razumije se u smislu određene kreativne dovoljnosti i izrečenosti. Stoga, uostalom, niti postoji niti može postojati zapadnoevropski moderni stil... Prirodno je, i za očekivati, da se u slučaju pokušaja pojedinačnog, usamljeničkog i očajničkog unapređivanja sredine pojedinačno uvedeni supstrat civilizacije, kulture, povijesti i ličnosti nastavi sve brže raspadati: nema sila koje bi ga adekvatno poduprle. Kad bi ih bilo, ne bi bilo potrebe da se razmišlja o importu stila“ (Zidić 1966, 33; Gagro 1966). U kulturno-istorijskom smislu sagledano, Vidović da, ali nikako ne i Picelj. Uzimajući Krležin govor na *Kongresu jugoslovenskih književnika* u Ljubljani (1952) za početnu tačku, Zidić je dinamičnom i neizbežnom načinio činjenicu lokalnog epistemološkog kodiranja, koje je posedovalo samom sebi pripadajuće znakove raspoznavanja, na onaj isti način kao što je i velike proklamacije o slobodi i nespontanosti umetničkog iskaza moglo da prepozna samo u prirodjenoj dubini vlastitog kulturnog bića. Krležin

govor, otuda, u evropskoj dimenziji neznatan je istup intelektualca sa periferije, nesposobnog i nesposobne za kretanja od svetsko-istorijskog značaja.

Ali, upravo je ulazna partija Zidićeve namere otvarala jedan drugi kolosek, jedan poseban vid socijalizacije umetničke namere, pa posledično i socijalizacije samog istoričarskog diskursa. Nedostatak kohezivne sile na koju bi moglo da računa aktuelnom stilskom govoru naklonjeno likovno delo (koje u takvom stanju, pod pritiskom autocenzure i svesnog autorskog lišavanja, neizbežno mora da slabi radne poluge vlastite identifikacije) najavljuje viziju jednog drugačije disponiranog autorstva. Kolektivizovan i zaokupljen opravdavajućom pedagogijom, takav bi stvaralački akt već u začetku prihvatao podelu odgovornosti, svodeći neobuzdanost svoje radne avanture na uprošćene izohipse lokalne kulturne topografije. Nativni prostor, etnički obeležen i kulturno stegnut, postajao je obaveznim ateljeom, stvaralačkom zonom prvog reda, i jedinim mestom opravdavanja. Socijalni istoričar, usklađeno sa lokalizovanom potrebom, imao bi istovremeno obavezu da u svoju naučnu aparaturu projektuje predispozicije naizgled vlastitog heurističkog prostora. Istraživanje je, otuda, viđeno kao afirmacija, još jedan element kojim se suzbijaju animalni (strani) rudimenti, i zajednica čini autentičnim kulturnim mehanizmom. Zidićeva teza (publikovana u realnoj drami Hrvatske 1971), bazirana na ideji o odlučujućem uticaju Miroslava Krleže, na prvi pogled napustila je isključivost interesne povezanosti sa formalnim aspektima likovnog dela, neizbežnu u modernističkim čitanjima istorijskog materijala, čineći analizu slojevitijom i socijalno neuporedivo adaptabilnijom. Ne samo da je Krležin nastup (iz Zidićeve vizure) tokom tridesetih spuštao nivo međusobne odbojnosti različitih ideoloških opcija, privodeći ih nacionalno odgovornom jedinstvu, nego je i sam predstavljao primer supstancijalnog omekšavanja i povišene društvene empatije. Ipak, koliko god efektan, narodnofrontovski okvir nije pod takvim okolnostima predstavljao odgovarajuću etiketu za nešto što je Zidić prepoznao pod terminima nacionalnog okupljanja i narodnog probitka (Jelić 1966; Weber 1996). Uostalom, nije li i Narodni front, sa svom efemernom gipkošću u strukturi ideoloških odnosa između Moskve i Zapada, bio virusna pretnja esencijalizovanom ja hrvatskog nacionalnog kolektiva? Da li je i rigorozniji marksistički pogled na svet (sa celokupnom staljinizovanom infrastrukturuom koja ga je pratila) neizbežno ulazio u paket neuklopivih inovacija, koje nisu posedovale logično utemeljenje u lokalnom mentalitetu, i da li ga je kao takvog bilo moguće refunkcionalizovati unutar konceptualnih predispozicija partikularizovanog prostora? (Clark 2011, 169–209). I čega je, naposletku, uvek prisutni imaginarijum Brojgelovog dela bio označitelj, sa svom onom intelektualnom nesmirenošću, o kojoj T. Dž. Klark slasno pripoveda? Da li je upravo Brojgelov lik, sav od elitizma i opore ironije sazdan, činio idealno otelotvorenu personifikaciju narodnofrontovskog autora? (Cosgrove 1998, 143–155).

Uočimo li u narodnofrontovskoj idejnoj bazi populističku konstantu, koja je u nemilosrdnoj borbi za duše Evropljana (Francuza, isto onoliko koliko i Španaca) nudila uvek za jedan socijalni stepenik više od rasno motivisanog fašističkog paketa,

prinudeni smo da tumačenje umetničkog iskaza koji je pratio navedeni fenomen prilagodimo datim okolnostima (Golan 1995, 119–136). Da li je Pikasova *Gernika*, na primer, autoritativno nastupala iz dubine patosa narodnog govora, ili je njena kompozicija izrasla nošena kreativnom logikom drugačije ideološke potrebe? (Clark 2013, 237–282). Svedočenje Eduarda Pinjona, tada mladog levičarskog (i francuskog) slikara, govori za sebe. „Like Picasso, Pignon knew how presumptuous it is to try to paint down to what one calls people, or to want to raise it to one’s imagined level. ‘The artist works first for himself and for his needs. If the drama of a time concerns him, it will pass into his work. There is no painting for the people, there’s simply painting, and one day the people will recognize itself in it’“ (Weber 1996, 220). Lepo iskazana, Pinjonova misao bila je i neobična prezumpcija zadatka nastupajuće istorije umetnosti, i njenih pokušaja da instalira složenu metodologiju namenjenu širem razumevanju nečega što je po svojoj osnovnoj liniji samovoljno i samerljivo traumom svog postojanja. Otuda, socijalno razumevana istorija umetnosti, zainteresovana da sagleda celinu kulturnih niti ispletenih oko dela kao pojedinačne epistemološke činjenice, prinuđena je da se suoči sa paradoksom svog vlastitog naučnog kredibiliteta. Prosecajući kroz ideološkim premisama uvek natopljeno tkivo umetničkog konteksta, socijalno zainteresovani istoričar mora da poseduje preciznu aparaturu, često poreklom isuviše blisku nekom od datih ideoloških slojeva. Razumevanje traži suočenje, predanost i visoki nivo infiltracije, nekada i naučno odvajanje od diskurzivne celine kojom je samo istraživanje omogućeno (ili naručeno), celine koja ima svoja očekivanja, što u napetim okolnostima, i to ne samo (post)jugoslovenske stvarnosti, može da rezultuje neprijatnim posledicama. Spomenuta infiltracija ponekad razobličuje i same organizacione pretpostavke hegemonog diskursa, spuštajući vrednosni nivo njegovog organizacionog stereotipa, i potkopavajući istraživačevu društvenu kredibilnost (ili iluziju o njoj). U takvim slučajevima čvrstina nacionalne ideje, naizgled otporne u odnosu na zahteve za suštinskom transformacijom stvarnosti (a ta je rezistentnost isuviše često bila dragocena i jedinstvena vrednost u repertoaru južnoslovenskog naučnika), razumevana je kao dobrodošla diskurzivna armatura, ispolirana i bez nepotrebnih neravnina. Vitalnost dinarskog čoveka nije ni postojala u ionako nezamislivim standardima kolektivnih imaginacija (bez obzira na njihovo etničko poreklo), ostajući isključivim i osnovnim operativnim sredstvom elitnih reprezenata nacionalno obeleženih kultura (Wachtel 2003; Smith 2005).

Uz prostor koji ga je antropološki definisao, navedeni tip stabilno je opstajao uprkos ubrzanim promenama ideoloških parametara, navodeći i Zidića da u njegovoj impliciranoj blizini (i u optimizmu nacionalne liberalizacije poznih šezdesetih) potraži uporišnu tačku. Uspostavljanje idejnog kontinuiteta sa nosećim figurama hrvatskih međuratnih decenija (na ličnom i kolektivnom planu) bilo je dobrodošlo u datim okolnostima, ali je, kao i celokupna ideologija bazirana na ideji prostornog ekskluziviteta, neizbežno patila od sužavanja perspektive. Pre svega, akteri objedinjenji u *Grupi hrvatskih umjetnika* nisu napustili ideologije svojih polaznih platformi, o čemu svedoče kolumne Vladislava Kušana, kritičara idejno bliskog svetu

hrvatskog likovnog kontinuiteta. „Možda brojni novi sljedbenici Babićeve ideologije samo prividno nisu promijenili svoje prijašnje umjetničke nazore; možda su bez ikakvog idejnog ustupka pristali da sudjeluju na izložbi, koja je organizirana na osnovi vrsnoće i selekcije”; a možda je popuštanjem s jedne i druge strane postignut savršeni unutrašnji kompromis – no to se po ovoj izložbi ne može još ustvrditi, a niti se po izloženim radnjama dađe ustanoviti neka, kakva-takva idejna homogenost“ (Kušan 1940). Njihove oštrice ostale su netaknute, i međusobno nepomirljivo uperene, ali i osveščene činjenicom pogubnog uspona ekstremne desnice. Krajem tridesetih ona je nezadrživo prodirala u sve pore hrvatske kulturne stvarnosti, otvoreno preuzimajući dominaciju u raspolaganju nacionalnom leksikom tridesetih. U takvim okolnostima esencijalno jezgro progovaralo je prevashodno snagom književnog temata, i to pre svega onog realizovanog paradoksom skeletalnog i antimodernističkog jezika Budakovog ličkog žanra (Žanko 1938). Upravo je doktrinarni šok definitivnog rascjepa između nacionalnog tela i modernističkog postupka (postupka u koji je Babić, oslonjen na istorijsku perspektivu evropske slike, i upisivao svoju tezu o „našem izrazu“) i bio verovatnim razlogom za vrednosnu preraspodelu, u kojoj Krleži (na način na koji je to prethodno saopštio Zidić) nikako nije pripadala uloga pozitivnog katalizatora. Već upućen u drugačijem smeru od onog karakterističnog za okupljanje pod institucionalnim pokroviteljstvom Matice hrvatske, Krleža *Predgovorom* Hegedušićevim *Podraskim motivima* (1933) napušta dotadašnje razumevanje likovnog dela kao materijalizovane objektivacije spoznajnog sveta. Koordinate njegovog kategorijalnog sveta odvojile su se od haptičnosti podravske provincije, zamenivši je nimalo opipljivim činjenicama stvaralačke podsvesti (Krleža 1933). U njenim talozima, u njenoj vrtoglavoj prostornosti, a ne u plastici provincijalne svakodnevice (ideologizovane ili ne), skrivala se tajna prapočetne odluke, onog prvog, još i neslučenog koraka u likovnu materiju. „Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima koja nisu moždane prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajna, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnja, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica.“ (Krleža 1933, 14). Mistifikujući mnogo više no što gornja rečenica nudi (uostalom, ona je samo deo teksta o, iz ugla levičarske ideologije, nimalo neuobičajenom crtačkom repertoaru Krsta Hegedušića), Krleža ne samo da je iza ikonoklazma vlastitog nastupa pokrenuo mehanizam demontaže programirane moskovske estetike, nego je promenom prostornog akcenta u osnovi estetske imaginacije („i u tom kuhanju masti, micanju stanica i utrobe, iz jedne neshvatljive tjelesne šupljine u nama samima progovara ta naša ljudska ljepota kao slijepo micanje i jalov grč“) ukinuo i potrebu likovnog mimezisa, u istoj onoj meri koliko i potrebu za postojanjem nativnog lokaliteta u kojem bi taj isti mimezis delatno funkcionisao. Uostalom, nešto odlučnijim pogledom sagledano, uočljivo je da je već ideja inicirana narativnim sklopom romana *Povratak Filipa Latinovića* (1931) poništavala pedagošku potrebu minhenskog nasleđa, tako neophodnog za upotpunjenje Babićevog mitema (Krleža 1985). Zanemarivanjem ikonoklastičnih postulata Krležinog *Predgovora* (post)jugoslovenski istoričari umetnosti naglašavali su antistaljinistički, ali ne u dovoljnoj meri i njegov antikonformistički stav. Dobro

obavešten, pisac nije olako razumevao politička kretanja, pa tako verovatno ni Narodni front nije u njegovoj svesti stekao nekakvo posebno uvažavanje. Svestan labavog karaktera postgrađanskih moralnih normi (o čemu briljantno svedoče kolumna o aferi Staviski u časopisu *Danas* i fascinantni pasaž o Jadvigi Jasenski u *Na rubu pameti*), Krleži u drami poznih tridesetih nije bilo potrebno da otupljuje sukobe, već da nemilosrdnim prezirom demontira kompletan svet koji je aktere sukoba i proizvodio (Krleža 1934; Krleža 1973).

Činjenica nije promakla neopaženo, a o tome najbolje govore Lasićeve rešetkasto uređene reakcije kritičara, u kojima je onaj krležijanski odvojak uvek vidno odudarao kvantitativnom skromnošću (Lasić 1989, 278, 342). Kreft, Batušić, Berković, Brnčić, Frol, Ristić, na trenutak i Bogdanov, činili su navedenu grupu, i sami međusobno različiti, i ne uvek i u celosti predani Krležinom rukopisu. Jedan se izdvajao. Bio je to Milan Selaković („krležijanac bliz liberalističkom taboru“, po Lasićevoj nerazumljivoj formulaciji), koji će u razdoblju od 1937. do 1941. objavljivati različite kritičarske napise u sarajevskom *Pregledu*.¹ Mada nismo u stanju da u potpunosti osvetlimo sve namere učesnika, nema nikakve sumnje da je za tadašnje uredništvo *Pregleda* (Jovana Kršića, pre svih) Selaković bio dobrodošao u funkciji inteligentnog prenosnika Krležinih ideja, a pošto ni sam Krleža, uvek za polemiku raspoložen, ni u jednoj prilici nije negativno reagovao na Selakovićevo javno delovanje, imamo opravdan razlog da pomišljamo da je između njih dvojice bio uspostavljen i ozbiljniji, makar i prećutan vid razumevanja (Rizvić 1980a, 117–202). Zašto u *Pregledu*? Redakcijska namera razumljiva je: imati na broju nekoga ko je iz najšire perspektive (pritom marksističke poreklom) analitički zahvatao u slojevito tkivo hrvatske kulturne stvarnosti. Jugoslovenska ideja, inače ključni osnivački kapital časopisa, zatvorena doktrinarnim okvirom Masarikovog liberalnog ideala, poetičkom vizijom „pripovedačke Bosne“ i Meštrovićevom rasnom monumentalnošću, razmatrana na način blizak integrističkom mitu dvadesetih, izgubila je na ozbiljnosti u uslovima nacionalne parcijalizacije tridesetih (Rizvić 1980a, 117–134; Kršić 1929). Sada je idejno fleksibilan odnos po pitanju južnoslovenskog zajedništva (oduvek virulentnog u specifičnosti bosanskohercegovačkog ambijenta) odlučujuće obeležavao uredničku konfiguraciju časopisa. Iz ugla tridesetih analizirano, čini se da je Kršić napustio esencijalizam u razumevanju lokalne stvarnosti ne samo zato što je neprilično odudarao od idejnog razumevanja sveta skrojenog po liberalnim uzusima, nego stoga što je metafizikom svoje nepromenljive suštine opasno ulazio u područje na koje je oštro upozorio *Pregledov* saradnik Marcel Šnajder – rasizam

1 Milan Selaković (rođen 1914) studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, i objavljivao kritičarsko-esejističke napise u zagrebačkim i sarajevskim listovima između dva rata, uvek idejno blizak svetu nekonvencionalne marksističke misli i Krležinom književnom delu. U nedostatku Krležinog osvrta na savremenu likovnu scenu nakon 1933, moguće je njegove istupe posmatrati kao nešto što je činjenično najbliže neizgovorenim Krležinim stavovima po tom pitanju. Žestoko konfrontiran u svetu nacionalnih i ideoloških napetosti tridesetih godina, Selaković se nalazio na meti gotovo neprekidnih napada hrvatske desnice, ali, istovremeno, što je ne manje važno, praktično nijedan njegov tekst objavljen u sarajevskom *Pregledu* nije prošao neoštećeno kroz cenzorske makaze režimske ideološke kontrole.

(Šnajder 1933). Sada je klasna stratifikacija dobila svoje heurističko mesto, i vrlo ozbiljni autori marksističke provenijencije staviće na stranicama časopisa na iskušenje sve ono što je u jugoslovenskoj stvarnosti tridesetih odisalo monolitizmom etničkog kolektiva (Plamenac 1937; Masleša 1937; Teodosić 1937; Jovanović 1938; Jovanović 1940).

Šta je to značilo u slučaju Hrvatske tridesetih najbolje reprezentuju karakteristični, makar pomalo i kontradiktorni Kršićevi tekstovi. Bilo da je u pitanju bila književnost hrvatskih seljaka i umetnika koji neguju ruralni žanr (Slavko Kolar), ili je u razmatranje uzimao primere savremene likovne umetnosti (sa neskrivenim oduševljenjem Becićevim aktuelnim delom, ne i Babićevim, koje je zašlo u neumetnički motivisan narativ), Kršić je neizbežno naglašavao „zdravi realizam“ upotrebljen pri njihovom umetničkom oblikovanju (Kršić 1937a; Kršić 1937b). Ipak, bio je to pogled spolja, te je Selakovićev angažman predstavljao dobrodošlo rešenje. Posredno je najavljen Plamenčevim tekstom o Miroslavu Krleži (1936), u kojem je, kroz istorijsku perspektivu intelektualnog sazrevanja južnoslovenske pseudorevolucionarne omladine, prepoznao osnovni nedostatak piščeve pozicije, „njegov solipsizam, fakat da se ne da uklopiti u disciplinu, u programsku poeziju, da hoće da sledi samo sopstvenim zakonima“. (Plamenac 1936). Dve godine potom, Selaković, zaklonjen formalnim kodovima koje je iziskivala recenzija knjige Mija Markovića, plasirao je primer drugačije razumevane individualnosti, koja je u liku istorijskih i zanemarenih figura hrvatske reformacije (Balda Lupetine i Matije Vlačića) otvoreno uzvraćala ugrizima i sleva i zdesna (Selaković 1938a). Moralna vertikalna sužanjstva Balda Lupetine nije se iscrpljivala u besmislu njegovog gotovo samoubilačkog akta. U atmosferi trijumfa katoličke postreformatorske ortodoksije (i svega što je sobom donosila), on je, nošen žarom vlastitog iskoraka, podrumsku ćeliju venecijanskog zatvora pretvorio u mesto žestoke idejne konfrontacije sa ljudskim talogom društva koje ga je već osudilo i odbacilo. I bez obzira na telesne povrede, taj podzemni ambijent bio je nova pozornica za novu publiku. Nikako ne za onu ogrezlu u ideologiji protivreformacije, i smeštenu u raskošni svet fikcijom disponiranih javnih prostora. Optika Balda Lupetine (Milana Selakovića) protivrećila je vrednosnom sistemu Ljuba Babića, i njegovom kategoričnom i formalizovanom glorifikovanju kolorističkog nasleđa venecijanskog nadzemlja, sa Tintoretovim primerom kao vrednosnom okosnicom (Babić 1937). I upravo je to bila tačka na kojoj su se u snažnom kontrastu sućelile dve vizije hrvatske kulture: Babićeva, u aposteriornim tumačenjima u potpunosti saobražena sa građanski motivisanim modernističkim likovnim izrazom, i Krležina, solipsistička i „stenjevačko-lepoglavska“, među kojima teško da je moglo da dođe do izmirenja, makar razumevanog i u najširim narodnofrontovskim terminima. Selakovićev pristup (na koji Krleža nikada nije postavio faktičku primedbu) odudarao je od naknadnog i naizgled avangardističkog upisivanja Aleksandra Flakera, po kojem je Tintoretova oprostorena fikcija, jednako kao Babićevi i Krležini „sredeni tumulti“, u formalizovanim parametrima vlastite leksike posedovala suverenu moć da socijalnu stvarnost podigne u „fantastično i izmišljeno“ (Flaker 2009). Pedagogija slike, neophodna u neizbežnoj

samoidentifikaciji prostora, jednog brižljivo uređenog nacionalnog prostora, vrednosno je odudarala od uvek impliciranog akta avangardističke negacije, i to na način kako ga je u istorijskoj celini modernističke umetnosti prepoznao upravo T. Dž. Klark (Clark 2004; Day 2011). Modernistička slika u pokroviteljski nastrojenim (post)jugoslovenskim istorizacijama uvek i neizbežno poseduje afirmativni karakter, i deo je sveobuhvatnijeg mehanizma diskurzivne produkcije, projektivne i oštro odvojene od bilo kakve tradicije drugačijeg porekla. I, u skladu sa onim što je bila prateća implikacija prethodno izrečenog, podrazumevano je postojanje stabilne publike, bez obzira na ideološku pozadinu vladajuće društvene paradigme.

Selakovićeva analiza Lupetinog slučaja dobila je na vrednosnoj širini Krležinim (1938) romanom *Na rubu pameti* (Krleža 1973) Nemilosrdno postavljenim tematskim rasterom Krleža je obezvređio samoproklamovanu iluziju (post)građanskog sveta zagrebačkih (hrvatskih, jugoslovenskih) tridesetih, a što je za slučaj likovne umetnosti od posebnog značaja, dopustio je činjenicu subjektivnog nadslojavanja umetnički dovršenog dela. Iz uglednog društva prognani doktor (lirski zamajac naracije) svedočio je svojim ličnim porazom o kontradiktornom kontekstu vaticanske Sikstine, o prostoru koji je samo gornjim svodnim zonama postojao u kvalitativno samerljivom sistemu umetnosti, dok su svi drugi pripadajući mu delovi bili svedeni i saobraženi prizemnim standardima malograđanskog zadovoljstva (Krleža 1973, 217–230). Najopštijim jezikom predstavljeno, bili su lokalizovani. Iz tog razloga agresivni akt doktora usred kapele (udarac u lice bednog provokatora) nije blasfemični ikonoklazam, već autentični sloj iznad slojeva, obeležen nesputanom snagom modernističke negacije. Poput Karla Levija, smeštenog u antropološku depresiju fašističke provincije, i Krležin doktor, *a posteriori*, nakon što se osmelio da istupi izvan gvozdene logike stila, počinje da uviđa elemente svakodnevice u punokrvnosti njihovih realnih oblika. „On je osjećao savršeno jasno sav paradoks stanja i svoj nemoćni položaj nenaoružane ljudske jedinice kad se izdvaja iz svog kruga, iz svog čopora, i suprotstavlja toj gnjiloj skupini bludničkih savjesti.“ (Selaković 1938b, 592). Teške reči, koje su verovatno mekano odsele u Krležinoj svesti, otvorile su prolaz ka uobičajeno nevidljivom naličju nativnog prostora, sa svim njegovim odlukama i životnim preferencijama, stavljajući beskompromisno do znanja da čistota pogleda niukoliko nije posledica nekakve dobro uvežbane stilistike. Upregnut gvozdenom logikom koja je predsedavala svakom mišlju i svakim postupkom notornog Domaćinskog, čovek (doktor) nije mogao nego da u trenutku lucidnosti oseti mukli zov zveri, i da bude pritisnut svom bedom besmisla koji je lažno živeo njegovim životom. „Sapet tako u okove svog hiljadugodišnjeg tupog razvoja shvaćanja, i svojih hiljadugodišnjih tehničkih (materijalnih) i socijalnih, moralnih, pravnih i idejnih patenata, čovjek se nemoćno koprca u času uzavrelosti svojih nagona, vere se i pentra uz ogradu, ali se dugo skanjiva da učini sudbonosan korak, da je preskoči žaca se iz straha pred onim s one strane zida, pred nepoznatim i tuđim. Tako, i zbog toga, čovjek se uglavnom smiruje i miri sa sudbinom, a ako već mora da putuje nekom cilju, ide uvijek jednom te istom prugom“ (Selaković 1938b, 591). Selaković je, poput Zidića, upotrebljavao iste kategorije animalnog,

prostora i ograda, ali ne iz razloga da osnaži uvek neizvesno kulturno ja potvrdom o postojanju etnički razumljive matrice, one koja je u maglovitoj imaginaciji diskursa neizbežno rukovodila civilizacijskim otklonom od životne surovosti projektovane prapodloge. Za Selakovića prostor je drugačije ocenjen, nimalo plastičan i pripadajući, i nastupao je samo u svojstvu arene za bestijalna ispoljavanja. Šta su drugo u stvarnosti napregnuto kultivisanih tridesetih i on i Krleža mogli da prepoznaju? Uvek isto, istu bezobzirnu potrebu, moć i bezvredne simbole statusa, uvučene u beskrajnu identitetsku igru grada i provincije, publike i umetnika, nacije i zveri u njoj. Umetnost? Ništa više od mehanizma adopcije i adaptacije, o kojem je više nego slutio i sam Selaković povodom Softinog proznog dela (Selaković 1937). Uostalom, Krležin bezočni pamfletista i pesnik sa periferije, taj više nego fiktivni Zvonimir Tihomir Pavlas, predstavljao je reprezentativni model neprekidne retrogradnosti prostora u kojem su se, u paradoksu istorijskog bivanja, doticale različite fizionimije celovitog nacionalnog tela. Šta onda preostaje istoričaru radno upućenom na više nego opipljivi svet Pavlasovih senzacija? Da i sam podlegne „pavlasovštini“, i bude potvrdom kulturne snage prostora? Ili, možda, da potraži nekoga ko u dubokom bolu vlastitog ja oseća kolektivnu zver u sebi, i ima dovoljno hrabrosti i smeće veštine da joj pogleda u oči?

Izvesno nošen takvim pretpostavkama, Selaković je na jedan izrazito poseban način preuzeo ulogu istoričara socijalne provenijencije. Tragajući za umetnikom redom je odbacivao Butozana, Detonija, Babića, Radauša, prepoznajući konformističku crtu njihovog dela kao neprijatno obeležje likovnog trenutka, pri čemu tematske odluke, promene u nivou tehnike, ili brojčana prisutnost radova nisu značile ništa više osim kataloške primedbe (Selaković 1940b; Selaković 1940c; Selaković 1940d). Vilim Svečnjak, naprotiv (i to u trenutku koji mu je u radnom smislu već minuo), stajao je na opasnom raskoraku od društvene zveri, i Selaković nije propustio priliku (Selaković 1940a). Iza namere da o Svečnjaku opširno progovori nesumnjivo je stajala i potreba da ga se odvoji od ekonomije prostora koja ga je nezadrživo privlačila. Otuda, Selaković kritički odbacuje intimizam Svečnjakovih poslednjih slikarskih realizacija, čvrsto se vezujući uz njegove tuševe u boji i male formate ekspresivnog crtačkog izraza. U njima, u njihovoj trenutačnosti i nervnoj uznemirenosti, Svečnjak spoznaje zverski nagon, sublimišući ga do mere one arogancije koja se spuštala duboko ispod temelja na kojima je izrastala oficijelna kulturna građevina, a ništa manje i ispod vrednosnih normi složenog sistema kontrakturnih aspiracija hrvatskih (jugoslovenskih) tridesetih. „U stvari je Svečnjak nervozan i spreman svakog časa da se nad platnom razmahne, da u crtežu ponovi tisuću crta, dok ne dobije pravu; i zato vidimo kod njega toliko traženja, pa i eksperimentiranja... Svečnjak doživljava svoj crtež dionizijski, u punom čulnom intenzitetu doživljavanja teme, koja u nekoj prikrivenoj instanci otkriva svoju osnovicu: onu tamnu stranu nepoznatih nam ljudskih nagona, koji kao hijena sumnje ruju u duši i pretvaraju mir i sređenost u nemir, tragiku i bol, sve ono što se u nestrpljivosti i napetosti nerava izbaci iz dna čovjeka u afektu, koji nekad postaje isto što i stvaralački impuls ili inspiracija“ (Svečnjak 1940a, 51). Uz naoko metodološki

neophodnu podršku tipskog karaktera iz Servantesovog repertoara, Selaković je kroz redove analitičkog osvrtu plasirao osnovni radni princip oslobođenog umetničkog akta: likovnu afektaciju u trenutku neposredovanog suočenja sa animalnošću socijalnog ja. Otuda papir Svečnjakovog crteža jeste jedinstvena podloga (bez namere i mogućnosti naknadne pedagoške ekstenzije ili funkcionalnog sazrevanja) umetnuta na egzistencijalnom preseku dva prostora. „U tim oblastima, koje su svakako izvan tako zvane racionalističke tišine i trijeznih refleksija (izvan svega što slikarstvo podvrgava slikarskom metieu, a ne slikarskoj umjetnosti), daje se više maha fantaziji nego li računici i spekulacijama... (i) javlja se onaj socijalni movens, koji je autoru dao inspiraciju i prvi poticaj za stvaranje“ (Svečnjak 1940a, 51). Ali, Svečnjak nije revolucionar, i njegova inspiracija drugačijeg je porekla: knjiškog i usko spojenog sa moćnim Krležinim primerom. Naslovi crtačkih ciklusa govore za sebe, prateći gotovo u stopu svet Krležine ruralne imaginacije, i vodeći ka zaključku kojeg je nehotično naslutio i Plamenac u svojoj kritici Krležine poezije. Ono što je za Plamenca bio rezolutan dokaz idejne pometenosti i „rezignirane harmonije“ („ja sam harmonična sinteza svih krvavih torza naših dana“), postalo je, oslobođeno puntarskog patosa, za Selakovića ontološkom merom neporecivog umetničkog akta.

Koliko je Svečnjakov primer (možda i zbog specifičnog momenta u njegovoj radno-političkoj biografiji) bio vredan za pravilan razvitak osnovnih teza hrvatske modernističke istorije umetnosti, i koliko su one odudarale od Selakovićevog mišljenja, ponajbolje svedoči mesto koje mu je dodelio Grgo Gamulin. Odvojen od homogenizujuće linije hrvatskog međuratnog modernizma, Svečnjak je sa svojim crtežima stajao sa onu stranu procedure i stila, bezvredan i nečitljiv. „U čemu je onda značenje Svečnjakovog razaranja? Je li to neki slikarski nihilizam? Ostaje li on, uopće, u umjetnosti?... U to vrijeme bio je to problem svih bivših 'zemljaša', pa je i naš slikar 'pošao u školu' koloristima i intimistima.“ (Gamulin 1988, 366–367). Imamo li u vidu tadašnji Svečnjakov angažman u *Izrazu*, i njegovu podršku Krležinoj poetici, postajemo svesni da stojimo u tački idejnog sabiranja. Zidićevi i Gamulinovi stavovi dodiruju se u odbrani nacionalno odgovorne pedagogije, i to sa projekcijom Krleže kao hrvatskog intimiste prvog reda, što pokreće pitanje osnovne metodologije u procesu razgraničavanja sukcesivnih vremenskih etapa, onih unutar kojih simultano egzistiraju istorijski profili analiziranih ličnosti (Svečnjak 1939). Hrvatske (jugoslovenske) šezdesete godine dvadesetog veka nisu bile isto što i tridesete, i naknadna prespajanja u obavezujućim dimenzijama nacionalnog prostora nisu prihvatljiva (Babić 1995). Takvi pokušaji uvek su operisali sa sniženim autorskim kapacitetima, menjajući u radnom epicentru imaginaciju jezikom. U uslovima hrvatskih tridesetih to je značajno odudaralo od čiste igre formalnih označitelja, umesto koje je nastupala esencijalizacija radnog sredstva, i to je bila mera liberalnog pomirenja, za koju se beskompromisno ustajalo u odbranu (Šimić 1940).

Suočen sa pogubnim uklapanjem likovne savremenosti u regule prostora i ukusa, bez neokrnjenog umetničkog dela na raspolaganju, Selaković je promovisao radnu sintezu teksta i slike (zaista trenutnu u konačnim posledicama) u kojoj je aktivni primer Krležine opozicije imao da posluži kao primeren avangardistički model. Osim

što na taj način razumevana uloga Krleže u sudbonosnim danima nije pristajala uz istorijsku poziciju namenjenu mu od Zidića, ona je iz istorijskoumetničkog ugla otvarala perspektivu jednog drugačije koncipiranog autorstva. Knjiga i slika, objedinjeni „krvavim torzom“ sadašnjice, nadmašivali su deficit standardne likovne procedure, nerezistentne i lako uklopive u različite historicističke projekcije. Naizgled ništa neobično, binarni koncept (ne toliko redak u istoriji umetničkog delovanja) očvršćavao je moć avangardističke negacije, i podeljenom odgovornošću spasavao identitet likovnog dela prinuđenog na sameravanje sa izbledelim formatom hrvatske likovne scene na kraju četvrte decenije. Na osnovu izrečenog, postaje objektivno razumljiva pozicija koju je 2012. zauzeo T. Dž. Klark, ostavljen bez egzemplarnog, aktivnom snagom svoje materijalnosti prisutnog dela, i sa arhivom već vremesnih tekstova kao jedinim preostalim kontekstom od značaja. Ta nepotrebnost opipljivog rada govorila je sonornim glasom o do perfekcije doteranoj čistoti ekskluzivističke kulture, u kojoj likovni nadomestak ne nalazi svoju osnovnu funkciju (niti iritira, niti oduševljava), i o paradoksalnoj poziciji koja je iz sleda okolnosti još jedino preostajala istoričaru, sada čuvaru jedne poprilično bogate ikonoklastičke biblioteke.

(Post)jugoslovenske škole istorije umetnosti moraju da se suoče sa citatno detektovanom depresijom episteme koja je i njihova, uprkos svemu, prepunjena brutalnim podsećanjima na davnu preživlost celokupne kulturne konstrukcije, i posledičnu bespotrebnost bilo kakve identifikacije likovnim sredstvima. Stojeći na kraju jedne od atrofiranih paradigmi (ništa manje neizvesne nego što je ova današnja ili ona šezdesetih), Selaković je iz (post)moderne dubine tridesetih nesvesno projektovao moguću ravan iskoračenja. Decentriran ideološki (nedogmatski je marksista), prostorno (sarajevski *Pregled*, sa njegovom poprilično čvrstom strukturom ortodoksnomarksističkih saradnika), ukusom (odlučan u odbijanju historicističkih preferenci tadašnjeg hrvatskog kulturnog modela), sa svešću o jedinom mogućem optimizmu skrivenom u negatorskom aktu „nenaoružane ljudske jedinice“, sebeubitno i umetnički rigorozno, postaje i ostaje poslednjom ulaznicom za buduću avanturu socijalne istorije umetnosti. Antipedagošku, nepotrebno je dodati, i u preciznom uverenju gde savremeno školovanje ukusa odvodi. Selaković je sa neskrivenim prezirom komentarisao ekspanate zagrebačke *Izložbe nemačkog slikarstva* (1940), razmatrajući problem usiljene umetničke sinteze, i to na primeru nacističkom pedagogijom približenih slikara malograđanskog kiča i moćnog realizma kojim je likovno suvereno (*Vezilje*, 1895) raspolagao Vilhelm Lajbl (Selaković 1940e). Šireći paradoks na hrvatsku scenu, naspram očajnog neukusa Tomerlinovih i Bužanovih dela izdvojio je Babića (trenutno bliskog likovnoj ispraznosti malograđanskog sveta), ali isključivo i jedino u smislu njegove kompetencije da zrelo raspolaže umetničkim materijalom. Tematski spušten na nivo ispraznog državotvornog slikarstva („idealizirani ruralizam po tipu i programu Rudolfa Hercega“), Babić je naturalizmom bez umetničkog pokrića stajao na korak od smene estetike politikom (Leček i Petrović Leš 2010, 15–20). „Lica njegovih figura (seljaka) su prazna i bezizražajna, bez ikakvih osobitosti osim dekorativnih: njegove 'studije seljaka' stoje u očitoj opreci s dubokim socijalnim, psihološkim i likovnim shvaćanjem Krste

Hegedušića, i podsjećaju na plakat, koji se ponavlja stereotipno po jednoličnoj ornamentalnoj shemi“ (Selaković 1940d, 61). U naturalističkim klišeima koji su u strukturi dela menjali aktivno učešće autora, Selaković je perceptivno zapazio osnovni problem sveobuhvatnog umetničkog napora tridesetih. Opšta kretanja odvijala su se po linijama osnovne ideološke tektonike, koja je, mnogo više nego narodnofrontovski koncept tolerantne saglasnosti, vodila ka principijelnom jednačanju staljinističke levice sa nacionalističkom desnicom. I kao što je španski građanski rat odvojio od levičarskog identitetskog mita (od Baruha, koliko i od Ristića) konstatacijom o „čoveku protiv čoveka“ u besmislenom kolopletu antropološke pokvarenosti (nisu li i fašistički dobrovoljci u etiopskom pohodu samo bežali od Galjana i zverske agonije kojom ih je opsedao), Selaković je na isti način oštro sasekao i Cesarecov istoricistički fijasko, u kojem je dramom o Kvaternikovoj buni spajao površnost soc-realnog plakata sa prizemnim trijumfalizmom malograđanskog stereotipa (Baruh 1937; Ristić 1939; Selaković 1938b; Selaković 1940f). Nije potrebna preterana spekulacija da bi se nekonvencionalna dijalektika Selakovićevog marksizma sebeubitno konfrontirala sa entuzijazmom nacije (Pernarovim ili Staljinovim), i da joj kao takvoj nisu pristajali ni Kvaternik ni Puškin u interpretacijama ideoloških kancelarija gore pomenutih (Schlogel 2012, 144–159).

Nasuprot Babićevim i Zidićevim tezama, Selaković stavovi bili su ne preterano poznata epizoda, nakon koje je usledilo tiho nestajanje iz radnog okvira istorije umetnosti, ali sa solidnom akumulacijom aktivnog materijala za jednu drugačiju biblioteku od onih kojima su oblikovane ideološke strukture uvek kriznih (post)jugoslovenskih decenija nakon 1945. U protivnom, istoričari svesni socijalne košuljice kojom je obgrljeno likovno delo biće osuđeni na svet neprekidne repeticije jednog naizgled nadideološkog modela, o kojem je pred istorijski poraženim Karlom Levijem precizno svedočila okrutna dona Katarina Magalone. „Now there’s a war on. My husband went as a volunteer; with his position, of course, he had to set a good example. Well, ideas are not so important; it’s our country that matters. You, too, are for Italy, aren’t you? It must have been all a mistake to send you here. But we’re very lucky to have you“ (Levi 2000, 58).

LITERATURA

- Babić, Ljubo. „Umjetnička nastava.“ *Nova Evropa* 14 (1921): 554–561.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.“ *Hrvatska revija* 3 (1929): 196–202.
- Babić, Ljubo. „Hrvatski slikari od impresionizma do danas.“ *Hrvatsko kolo* (1929): 177–193.
- Babić, Ljubo. *Pod italjskim nebom. Iz putne bilježnice*. Zagreb: Matica hrvatska, 1937.
- Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada Velzek, 1943.
- Babić, Stjepan. *Hrvatski jučer i danas*. Zagreb: NIP Školske novine, 1995.
- Baruh, Kalmi. „Pozadina španskog problema.“ *Презнед* 158 (1937): 4–9.
- Clark, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture 1931-1941*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

- Clark, T.J. "More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves." in *Modernism and Modernity*, ed. Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut and David Solkin, 169-187, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.
- Clark, T.J. "For a Left With No Future." *New Left Review* 74 (2012): 53-75.
- Clark, T.J. *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*. Washington, Princeton: National Gallery of Art, Princeton University Press, 2013.
- Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Đokić, Dejan. *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*. Beograd: Fabrika knjiga, 2010.
- Day, Gail. *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Flaker, Aleksandar. „Tertium comparationis: Pasternak, Ljubo Babić, Tintoretto.“ u *Ruska avangarda 2. Autori, pojmovi, djela*. 222–231. Zagreb, Beograd: Profil, Službeni glasnik, 2009.
- Gagro, Božidar. „Periferna struktura. Od Karasa do Exata.“ *Život umjetnosti* 1 (1966): 15–25.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. II. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Golan, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Jelić, Ivan. „Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine.“ *Putovi revolucije* 7–8 (1966): 71–100.
- Jovanović, Đorđe. „Realizam kao umetnička istina.“ *Prez. ned* 179–180 (1938): 689–701.
- Jovanović, Đorđe. „Pravi karakter Dvornikovićeve Karakterologije Jugoslovena.“ *Prez. ned* 202–203 (1940): 635–639.
- Jović, Dejan. "Yugoslavism and Yugoslav Communism. From Tito to Kardelj." in *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918-1992*, ed. Dejan Djokić, 157–181. London: Hurst, 2003.
- Krleža, Miroslav. „Predgovor“ u *Podravski motivi. Trideset i četiri crteža*, ur. Krsto Hegedušić, 5–26. Zagreb: Minerva nakladna knjižara, 1933.
- Krleža, Miroslav. „Stavisky.“ *Danas* 3 (1934): 330–338.
- Krleža, Miroslav. *Na rubu pameti*. Sarajevo: Oslobođenje, 1973.
- Krleža, Miroslav. *Povratak Filipa Latinovicza*. Split: Logos 1985.
- Kršić, Jovan. „Kip Grgura Ninskog u Splitu.“ *Prez. ned* 69 (1929): 166.
- Kršić, Jovan. „Oživljavanje seoske pripovetke.“ *Prez. ned* 163–164 (1937): 546–550.
- Kršić, Jovan. „Radius Becić-Babićeva kruga.“ *Prez. ned* 168 (1937): 790–793.
- Krtalić, Ivan. *Sukob s desnicom*. Zagreb: Mladost, Komunist, 1989.
- Kušan, Vladislav. „Četiri mjeseca likovne sezone.“ *Savremenik* 1 (1940): 28–29.
- Lasić, Stanko. *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941.* Zagreb: Globus, 1989.
- Leček, Suzana i Petrović Leš, Tihana. *Žnanost i svjetonazor. Etnologija i prosvjetna politika Banovine Hrvatske 1939–1941.* Zagreb: Srednja Europa, 2010.
- Levi, Carlo. *Christ Stopped at Eboli*. London: Penguin, 2000.
- Lukas, Filip. „Naš narodni problem s geopolitičkog gledišta.“ *Hrvatska revija* 2 (1929): 81–95.
- Lukas, Filip. „Za hrvatsku kulturnu cjelovitost.“ *Hrvatska revija* 2 (1937): 57–64.

- Наумовић, Слободан. „Јован Цвијић.“ у *Срби 1903–1914. Историја идеја*, ур. Милош Ковић, 662–748. Београд: Слио, 2015.
- Masleša, Veselin. „Laži bosanske politike.“ *Презлед* 160 (1937): 261–265.
- Plamenac, Žarko. „Miroslav Krleža.“ *Презлед* 150 (1936): 221–233.
- Plamenac, Žarko. „Jauci sa Zmijanja.“ *Презлед* 163–164 (1937): 532–540.
- Prelog, Petar. „Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju.“ у *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, ур. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, 236–257. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu. Magično, klasično, objektivno*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Ar Tresor studio, 1997.
- Ristić, Marko. „San i istina Don Kihota.“ *Pečat* 1–2 (1939): 34–49.
- Rizvić, Muhsin. *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*. II. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Rizvić, Muhsin. *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*. III. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Schlogel, Karl. *Moscow, 1937*. Cambridge: Polity, 2013.
- Selaković, Milan. „Život ceste u književnosti. Marginalije uz roman nezaposlenog radnika.“ *Презлед* 160 (1937): 224–232.
- Selaković, Milan. „Kob dvaju hrvatskih reformatora.“ *Презлед* 174 (1938): 339–346.
- Selaković, Milan. „Uz najnoviju Krležinu knjigu Na rubu pameti.“ *Презлед* 177 (1938): 589–595.
- Selaković, Milan. „Slikarstvo Vilima Svečnjaka.“ *Презлед* 193 (1940): 45–51.
- Selaković, Milan. „Najnovije slikanje Marijana Detonija.“ *Презлед* 196–197 (1940): 273–276.
- Selaković, Milan. „Najnovija orijentacija slikara Milana Butozana.“ *Презлед* 198–199 (1940): 365–369.
- Selaković, Milan. „Jedno stoljeće njemačkog slikarstva.“ *Презлед* 194 (1940): 175–180.
- Selaković, Milan. „XVI izložba Hrvatskih umjetnika.“ *Презлед* 193 (1940): 59–61.
- Selaković, Milan. „Cesarčeva drama o Kvaterniku.“ *Презлед* 200–201 (1940): 452–457.
- Smith, Anthony. „History and Modernity. Reflections on the Theory of Nationalism.” in *Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums*, ed. David Boswell and Jessica Evans, 45–60. Abingdon: Routledge, 2005.
- Svečnjak, Vilim. „Marginalije uz Krležin roman Banket u Blitvi.“ *Izraz* 2 (1939): 119–121.
- Šimić, Stanislav. „Politika istine.“ *Savremenik* 9–10 (1940): 239–242.
- Šnajder, Marcel. „Rasni veltanšaung hitlerizma.“ *Презлед* 115–116 (1933): 387–391.
- Teodosić, Branko. „Umetnik i društvo.“ *Презлед* 162 (1937): 368–373.
- Wachtel, Andrew. „Ivan Meštrović, Ivo Andrić, and the Synthetic Yugoslav Culture of the Interwar Period.“ in *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918–1992*, ed. Dejan Djokić, 238–251. London: Hurst, 2003.
- Weber, Eugen. *The Hollow Years. France in the 1930s*. New York: Norton, 1996.
- Zidić, Igor. „Naš prostor u umjetnosti.“ *Život umjetnosti* 1 (1966): 26–37.
- Zidić, Igor. „Slikari čistog oka. Neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća.“ у *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, ур. Miodrag B. Protić, 37–51. Београд: Музеј савремене уметности, 1971.
- Žanko, Dušan. „Mile Budak. Ognjište.“ *Hrvatska smotra* 11 (1938): 571–575.

Dragan Čihorić
Academy of Fine Arts in Trebinje,
University of East Sarajevo

**A CRITICAL VIEW FROM THE YUGOSLAV PROVINCE.
MILAN SELAKOVIĆ IN SARAJEVO'S *PREGLED***

Summary:

Related to the issues of modern interpretations which inevitably follow the social history of art, the work pays attention to epistemological moments placed between different paradigms, and it was that it was a thesis of T. J. Clark (2012) about fatigue of the productive capacity of the left, or thesis of Igor Zidić (1971) on the Croatian art scene during the thirties of the 20th century. As a corrective to the disadvantages demonstrated in both mentioned texts the example of the critical contributions that Milan Selaković, from Zagreb ideologically close to Miroslav Krleža, published in the Sarajevo's *Pregled* in the period between the 1937 to 1941 was used. Designed from the perspective of unorthodox Marxism, and intellectually uncompromising, attitudes of the mentioned authors consider in the extremely authentic way Krleža's pessimism from the end of the decade, and its anthropological assumptions, as the example sent in the direction of a different, leftist, anti-essentialist and with an individual character of the creator modern art. The basic parameters of that writing, as well as the full context that was with it, are a good starting point for the local, post-Yugoslav social history of art, and an adequate contribution for the purpose of development of its scientific capacity necessary for survival in the dramatic situations of dominant posthumanism conceptual landscape.

Keywords:

space, Krleža, modernism, Selaković, *Pregled*, Croatia

PRIMLJENO / RECEIVED: 9. 10. 2016.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 10. 2016.

Jasmina Čubrilo
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PROTOKOLI I PROCEDURE POSTAJANJA UMETNIKOM:
DEJAN ANĐELKOVIĆ & JELICA RADOVANOVIĆ,
*KO JE NAJVEĆI SRPSKI UMETNIK?***

Apstrakt:

Članak razmatra mehanizme konstruisanja i uspostavljanja institucije najvećeg nacionalnog umetnika u lokalnom svetu umetnosti onako kako su oni predočeni u video-radu Dejana Anđelkovića i Jelice Radovanović iz 2002. godine *Ko je najveći srpski umetnik?* Objašnjava se kontekst nastanka video-rada, kritička perspektiva koju rad zauzima u odnosu na pitanja artikulacije i organizovanja jedne umetničke zajednice, kao i u odnosu na svet ili sistem umetnosti koji se tokom poslednje decenije XX veka dramatično preoblikovao. Analiziraju se politička dimenzija video-rada i anticipacija politike estetike u potonjoj umetničkoj praksi Dejana i Jelice, značenja koja proizvodi i njihovi efekti, ali i medijski format samog rada.

Ključne reči:

Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, umetnik/umetnica, svet/sistem umetnosti

Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa)



Tekst Dejana Anđelkovića „Najveći srpski umetnik.“ u časopisu *Moment* (Nova serija 1, januar 2003, 20–21)

im mandatu proglasile najvećeg (srpskog) umetnika. Njihovi odgovori su bili različiti i organizovani tako da su mapirali i reprezentovali tri umetničke pozicije jasno diferencirane u okvirima lokalnih (ali i globalnih) svetova umetnosti.¹ Osobu A

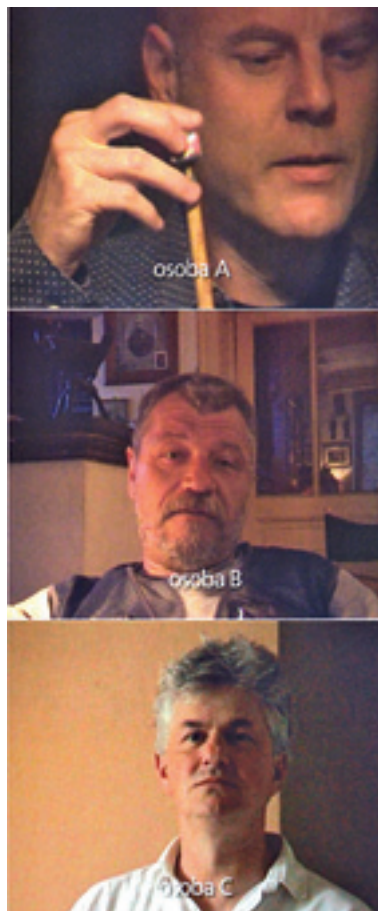
Video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića iz 2002. godine zasniva se na tekstu Dejana Anđelkovića objavljenom u časopisu *Moment* (Anđelković 2003: 20–21). U tekstu i potonjem radu parafrizira se igra *Zagonetna ličnost* iz kulturnog kviza *Kvistikoteka* koji je osamdesetih godina XX veka emitovala Televizija Zagreb. Suština igre je da učesnici kviza na osnovu odgovora na dobro osmišljena pitanja dedukcijom identifikuju koja je od tri osobe, koje tvrde da su jedna određena osoba, ona autentična. Tako su Dejan i Jelica snimili tri muškarca, od kojih je svaki svoje predstavljanje počinjao izjavom da je najveći srpski umetnik, a onda je svaki odgovarao na pitanja: Kako znate da ste baš Vi najveći srpski umetnik? Šta je za Vas umetnost? Šta za Vas znači to što ste najveći srpski umetnik? i, konačno, svaki od takmičara je dao svoje mišljenje o institucijama kulture koje su zahvaljujući datom

1 Termin 'svet (svetovi) umetnosti' u ovom tekstu će se koristiti ne toliko u originalnom smislu kako je Danto (*Arthur Danto*) koncipirao i 1964. godine predstavio ovaj termin da bi na primeru Vorholovih (*Andy Warhol*) *Kuljija Brilo* odgovorio na pitanje šta razdvaja umetnički rad od neumetničkog rada, *readymade* od svakodnevnog predmeta/robe, koliko u jednom generalizovanom smislu koji je bliži Burdijeovim (*Pierre Bourdieu*) pojmovima 'kulturnog kapitala' i 'simboličkog kapitala' ili Alovejevom (*Lawrence Alloway*) pojmu 'mreža' i 'sistem' ili Olivinoj (*Achille Bonito Oliva*) 'daljoj razradi ideje sistema umetnosti'. Danto je opisao svet umetnosti kao funkciju vrlo specifične vrste konteksta, jezičke kompetencije („Ne postoji svet umetnosti bez onih koji govore jezikom sveta umetnosti“ (Danto 1973: 15) te ono što svakodnevnu realnost može da transformiše u umetničko delo jeste teorija umetnosti. Alovej je početkom sedamdesetih taj „maglovit“ izraz *svet umetnosti* objasnio kao sistem koji proizvodi efekte na umetnost i naše razumevanje umetnosti a čine ga „originalna umetnička dela i njihove reprodukcije; kritičko, istorijsko i informativno pisanje; galerije, muzeji i privatne kolekcije“ i on je „zbir osoba, predmeta, resursa, poruka i ideja“ i uključuje „spomenike i zabave, estetiku i otvaranja, *Avananche* i *Art in America*“ (Alloway 1984: 4–5). Termin 'sistem umetnosti' uveden je u domaću literaturu o savremenoj umetnosti iz italijanskih izvora, odnosno preuzeta je

uvažavaju kritika i stručna javnost, istorizovana je, izlaže u najreprezentativnijim galerijama i predstavlja umetnost naše zemlje na najvećim svetskim izložbama, drži predavanja po pozivu na univerzitetima u inostranstvu, ali šira publika ne razume njen rad, smatra da su institucije kulture, uprkos svojim slabostima, neophodne jer uspostavljaju kriterijume shodno kojima se donose sudovi o umetničkim pojavama, izdvajaju reprezentativni primeri i proizvodi narativ istorije umetnosti.

Osobu B priznaje publika, veoma je popularna, dobro prodaje, stanuje u velikoj kući, vozi luksuzni automobil, o njoj piše žuta štampa ali je stručna javnost ne priznaje, smatra da su institucije bitne ali isto tako da nisu umetnici tu zbog institucija, već obrnuto, institucije su tu zbog umetnika.

Osoba C izaziva nelagodu, beskompromisno zastupa pozicije da umetnost treba da opominje i uznemirava, te je stoga ne uvažava ni stručna javnost ni šira publika, što je se naročito ne tiče jer, kako smatra, „to ionako nema nikakve veze sa umetnošću“ (Anđelković 2003: 20) te, u tom smislu, misli da institucije kulture suštinski nemaju moć koja im se pripisuje jer „umetnost i kultura nisu na istom zadatku“ i jer se „veličina umetnika ogleda u nečem sasvim drugom“ (Anđelković 2003: 21). Publika, odnosno posetioci izložbe predstavljali su 'takmičare' od čijeg zaključivanja je zavisilo koja će od tri osobe biti proglašena najvećim srpskim umetnikom: primera radi, na izložbi u Prodajnoj galeriji publika se opredelila za umetnika koji ne priznaje ni sud publike, ni sud kritike



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, kadrovi iz video-rada

eksplikacija Akile Bonita Olive, koji od sredine sedamdesetih godina prošlog veka termin dosledno zastupa i delimično ga protekom vremena modifikuje shodno promenama kroz koje prolaze umetnost i institucije umetnosti i kulture. On sistem umetnosti definiše gotovo istovetno na način kao Alovej i kaže da je sistem „čvrst lanac interaktivnih funkcija koje odgovaraju subjektima i uključuju njihovu sopstvenu profesionalnost“. Drugim rečima, „umetnik stvara, kritičar analizira, galerista izlaže, kolekcionar sakuplja, muzej istorijski određuje, masovni mediji veličaju a publika posmatra“. Na taj način u sistemu umetnosti „produkcija, protok i potrošnja nalaze svoj prirodni kontekst koji određuje dodatnu vrednost, vrednost-više umetničkog dela, prelaz na izvesna ekonomska i kulturna pravila.“ (Oliva 2006: 75). Burdijeovi pojmovi kulturnog i simboličkog kapitala proširili su perspektivu sa lingvističke kompetencije na kojoj originalno počiva ideja sveta umetnosti na kompetencije društvenog konteksta (Bourdieu 1996).

(osoba C), na 43. oktobarskom salonu za umetnika omiljenog kod publike (osoba B), a na izložbama u Kruševcu i Nišu pobedio je onaj umetnik kojeg priznaje kritika i koji je umrežen i uspešan u inostranstvu (osoba A).

Dakle, rad na komičan način problematizuje politike koje strukturiraju hijerarhijske matrice unutar različitih paralelnih svetova umetnosti, svaki uređen shodno ideološkoj matrici i njome proizvedenim ukusom, odnosno mapira sistem i distribuciju moći unutar sistema kojom se, između ostalog, proizvodi kategorija najvećeg ili najboljeg umetnika. Različite pozicije 'najvećih srpskih umetnika' i različita reakcija publike reflektuju heterotopijski odnos, nehegemono uporedno postavljanje u istom prostoru nekoliko mesta koja su sama po sebi nekompatibilna,² odnosno razobličava fantomsko, prazno mesto Moći, te stoga nemogućnost uspostavljanja ili postojanja 'objektivnog' sistema vrednosti koji bi uredio svet umetnosti na način na koji bi taj red postao 'prirodan' i u tom smislu apsolutan. Konačno, ovaj rad razotkriva različite simboličke poretke na tragu Lakanovih (*Jacques Lacan*) učenja kao nedosledne, nerealne, nelogične, nepotpune entitete koji svoj autoritet i svoje postojanje duguju verovanju ljudi da su ono što nisu ali funkcionišu kao da jesu (jer kome bi subjekt mogao da uputi zahtev, da postavi pitanje, da se požali?), dekonstruiše fantazam o Velikom umetniku, artikuliše izlazak iz želje, zanemaruje poziciju želje, prolazi kroz traumatično ali i oslobađajuće iskustvo. Da bismo ovo razumeli ili dokazali, potrebno je da se upustimo u analizu konteksta nastajanja rada, koja podrazumeva mapiranje institucija svetova umetnosti koji jesu ili, jednako tako, nisu predstavljali referentni sistem u okviru kojeg se artikulisala, razvijala i menjala Jeličina i Dejanova umetnička praksa, s jedne, i mapiranje tragova i aspekata te prakse i tih institucija/svetova umetnosti unutar samog rada *Ko je najveći srpski umetnik?*, s druge strane.

O kontekstima

Sinopsis za video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* nastao je iz teksta objavljenog u prvom broju časopisa za savremenu umetnost, čije je izdavanje pokrenuto 2002. godine u okviru reformi u oblasti kulture nakon petooktobarskih promena. Novopokrenuti časopis je trebalo da svojim imenom obeleži kontinuitet s kulturnim stručnim časopisom za savremenu umetnost koji je izlazio tokom osamdesetih godina XX veka. Nažalost, izašao je samo prvi broj posvećen kulturnoj politici, a u okviru rubrike *Stavovi*, koncipirane „kao prostor za predstavljanje mišljenja prevashodno ljudi iz sveta umetnosti i kulture o pojavama i problemima koji su u vezi s temom broja“ (Čubrilo 2003, 17), bio je objavljen i Dejanov tekst/statement *Najveći srpski umetnik*.

2 Ovo je treći princip koji Fuko (*Michel Foucault*) izdvaja kada određuje heterotopologiju (Foucault 1984: 46–49).

Časopis *Moment* izlazio je u kontinuitetu od maja 1984. do 1991. godine, ukupno dvadeset i četiri broja, od kojih je poslednji dvobroj (23–24), iako koncipiran i pripremljen u drugoj polovini 1991. godine, publikovan sa zakašnjenjem, tek 1995. godine. Počinje da izlazi nakon gašenja časopisa *Umetnost* (1965–1980) i paralelno s novom serijom od jednog dvobroja 68/69 i jednog trobroja 70/72 publikovanih 1986, odnosno 1987. godine. Uređivačka politika je od prvog broja bila usmerena na kompetentno i kritičko pisanje o relevantnim i recentnim pojavama u savremenoj umetnosti koje su se uobličavale pod opštom odrednicom postmodernističke kulture, ali i o nasleđu eksperimentalnih avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih umetničkih praksi, uspostavljajući implicitno ili eksplicitno relaciju između istorije i aktuelnih tokova. Takođe, kao što je u uvodniku prvog broja najavljeno, časopis je, u duhu tada aktuelnog kritičkog preispitivanja i relativizovanja granica *high & low* kulture i umetnosti, dosledno pratio ono što će u uvodniku biti nazvano „područjem vizuelnog“, odnosno teme iz arhitekture, dizajna, fotografije, ali i filma, pozorišta, stripa, rok i eksperimentalne muzike. *Moment* je od prvog broja svojim temama i krugom saradnika pokazivao jugoslovenski karakter, dok su produkcije iz umetničkih centara tadašnje države uglavnom bile kontekstualizovane i u okvirima narativa o policentričnoj jugoslovenskoj modernoj i savremenoj umetnosti. Jednako tako, *Moment* je bio orijentisan ka internacionalnoj umetnosti: s jedne strane, čitalačku publiku je informisao o aktuelnim zbivanjima u umetnosti, o idejama koje su generisale te pojave, o kritičarskim pozicijama koje su redefinisale koncept likovne kritike, dok je, s druge, pojave na domaćoj (beogradskoj, zagrebačkoj, ljubljanskoj..., jugoslovenskoj) umetničkoj sceni sagledavao i interpretirao u dinamičnom odnosu prema internacionalnoj sceni, čime su primeri i tokovi beogradske, zagrebačke..., jugoslovenske savremene ili moderne umetnosti postajali primeri internacionalne umetnosti. U nekom smislu, *Moment* je bio tačka susreta ideologije internacionalizma poznog modernizma i *genius loci* ideologije postmodernizma, odnosno intelektualna platforma koja je reflektovala sve dileme i krize koje će se i produbljivati i razrešavati u dolazećem multikulturalizmu. Sudbina *Momenta* se tokom 1993. godine razrešava u dva pravca: hronološki, prema mesecu objavljivanja, prvi je *Projeka(r)t* (maj), koji se po uzoru na *Moment*, a naporima glavnog i odgovornog urednika ovog časopisa, uobličava u časopis za informisanje, dokumentovanje, kritičku selekciju, vrednovanje i teorijsku refleksiju o tokovima u savremenoj umetnosti u novonastaloj Saveznoj Republici Jugoslaviji, a izdavač je Galerija, odnosno Muzej savremene umetnosti Vojvodine iz Novog Sada. Drugi ishod je bio *New Moment* (zima 1993), u izdanju marketinške agencije Saatchi&Saatchi Advertising Balkans (danas New Moment), koji uređuje i u kojem sarađuje delimično isti krug koji je uređivao *Moment* i sarađivao u njemu, ali koji je predstavio radikalno drugačiji model časopisa utemeljen pre svega na „zadovoljstvu u tekstu“, na intertekstualnoj i interdisciplinarnoj praksi pisanja o umetnosti, čiji cilj nije da promoviše nove tendencije ili pojave i koje može, a ne mora da doslovno objašnjava umetničku produkciju, s jedne, i različitim vrstama diskursa (žurnalističkom, literarnom, esejističkom) i njihovim mešanjima. Iako se javlja kao logična posledica promena, odnosno artikulisanja modela jednog

drugačijeg zastupanja, razmišljanja i pisanja o savremenoj umetničkoj produkciji, ipak gašenje časopisa pokretanjem dva nova, od kojih je jedan nazivom, a drugi koncepcijom, čuvao referencu na *Moment*, simbolički postaje *trenutak* objave tog preloma, mesto na kojem je obavljena promena 'starog' 'novim' i proizvedena jedna nova, u smislu 'drugačija' paradigma. I jedan i drugi časopis doživljavaju svoj zenit do 1997. godine: poslednji četvorbroj (11–15) časopisa *Projeka(r)t* izlazi 2001. godine, a *New Moment* ulazi u nove cikluse, obeležene koncepcijskim promenama, promenama urednika i od 'magazina za vizuelnu kulturu' postaje 'magazin za umetnost i advertajzing', odnosno od časopisa za tekstualnu, teorijsku i esejističku produkciju vizuelne kulture i o vizuelnoj kulturi postaje magazin orijentisan pretežno na savremeni dizajn i komunikacije, na neoliberalne izazove *aesthetically pleasing* strategija. Profil časopisa *Moment*, *nova serija* trebalo je da objedini iskustva prethodnih časopisa: s jedne strane da bude informativan, a s druge da se fokusira na savremenu istoričarskoumetničku, teorijsku i esejističku tekstualnu produkciju o savremenoj umetnosti i vizuelnoj kulturi, a nije zaživeo zbog spleta organizaciono-finansijskih okolnosti.³

Od drugih postojećih lokalnih časopisa za narativ o 'najvećem srpskom umetniku' važno je pomenuti časopis *Likovni život* koji počinje da izlazi 1988. godine, od početka izrazito orijentisan na fenomene izvan interesovanja *Momenta* i njegovih produžetaka, što zbog svog izrazito lokalnog karaktera, što zbog konzervativnijeg ukusa i stava da umetnost kategorije lepog i uzvišenog supstancijalno određuju.

Rad *Ko je najveći srpski umetnik?* realizovan je za drugu izložbu *Premotavanje II – Was Ist Kunst(ler)?* koncipirane i realizovane u okviru ciklusa *Premotavanje* tokom 2002. godine u Prodajnoj galeriji Beograd. Dva momenta su ovde bitna, jedan je u vezi sa samom izložbom, a drugi u vezi s mestom na kojem je izložba bila realizovana. Izložba je problematizovala pomeranje težišta s kritike institucionalizovanog estetizma, koja je dominirala novom umetničkom praksom sedamdesetih, na kritičko pozicioniranje umetnika u odnosu na umetničke institucije (ovde je pojam 'institucije' uzet u najširem smislu i odnosi se na najrazličitije oblike institucionalizovanja u svetu umetnosti), njihove imaginarne, stvarne i simboličke moći krajem devedesetih i početkom sledeće decenije.⁴ Prodajna galerija Beograd, u kojoj je izložba bila postavljena, osnovana je 1963. godine u uslovima specifičnog jugoslovenskog socioekonomskog modela koji je nastojao da pomiri model planske privrede sa autonomnim ekonomskim ponašanjem tipičnim za model tržišne privrede, upravo s namerom da bude tržišni agent između umetnika, s jedne, i ljubitelja i potencijalnih kolekcionara, s druge strane. Ograničeno

3 Pored primarnih izvora, od sekundarnih videti: Ješa Denegri, „Časopis 'Moment',“ u *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, prir. Ješa Denegri (Novi Sad: Svetovi, 1997), 223–231; Ješa Denegri, „Časopisi devedesetih: *New Moment* i *Projeka(r)t*,“ u *Devedesete: teme srpske umetnosti*, prir. Ješa Denegri (Novi Sad: Svetovi, 1999), 251–256; Jasmina Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih* (Beograd: B92, 1998), 26–29.

4 Taj 'trag' konceptualne umetnosti na umetničku produkciju devedesetih impliciran je nazivom izložbe izvedenim iz naziva rada Raše Todosijevića *Was Ist Kunst?* Pored video-rada Dejana i Jelice, izložba je obuhvatila promotivni materijal *kuda.org*, video-rad *I'll Be Your Angel* Tanje Ostojić i dva rada Mirjane Đorđević *Respect Yourself* i *Risk Yourself* (Čubrilo 2002).

delovanje tržišnih zakona pod uticajem državnog i samoupravnog intervencionizma proizvodilo je umetničko tržište koje su umetnici, ali i kolekcionari i posrednici (galeristi, kustosi, likovni kritičari), kako jedno od prvih istraživanja u oblasti sociologije umetničkog tržišta pokazuje, doživljavali i određivali pre kao stihijno, bez sistemskih rešenja, zatvoreno, monopolističko nego kao organizovano, sređeno tržište, s jasnim mehanizmima ponude i potražnje (Indić 1986, 60-64; 191-192), a Prodajna galerija Beograd je bila reprezent i efekat funkcionisanja tog hibridnog modela tržišnih zastupanja u polju kulture, odnosno umetnosti, generalno utemeljenog na presecanjima i antagonizmima politika ukusa društvenih, intelektualnih i/ili političkih elita, kao i onog formiranog putem masovnih medija. Izlagačka i politika tržišnog posredovanja Prodajne galerije Beograd nije se odlikovala sistematičnijim pristupom u odabiru prepoznatljivog kruga umetnika koje bi tržišno zastupala, već prema kriterijumima specifičnog estetskog, i/ili poetskog i/ili konceptualnog pristupa, bez obzira na to da li te kriterijume definišu institucije elitne ili masovne kulture. Stoga se Prodajna galerija i konstituisala kao mesto na kojem se potencijalno mogla zadovoljiti bilo čija potreba za simboličkim dobrom: od velikih kolekcionara do kolekcionara početnika, od onih čiji su ukus formirali i negovali kolekcije i programi Narodnog muzeja i/ili Moderne galerije, od 1965. godine Muzeja savremene umetnosti i/ili šarenolika likovna kritika, od kompetentne, različitih intelektualnih i ideoloških orijentacija i argumentacije, do one popularne, reklamerske, koja u većini slučajeva i prestaje da bude kritika i postaje žurnalistička senzacija. Dakle, Prodajna galerija je mesto gde su svoje radove mogle ponuditi tržištu osoba A i osoba B, pa čak i osoba C, ali isto tako, a s obzirom na hibridni tržišni model i na koncept jednake dostupnosti svakome, ona nikada nije postala i mesto koje je moglo da supstancijalno promeni položaj umetnika, proizvede ga u najvećeg, najboljeg, najprodavanijeg, da ga elitizuje. Ti procesi su bili inicirani, artikulisani i razvijani negde drugde, kroz programe muzeja, relevantnih izložbenih gradskih galerija i međunarodne kulturne saradnje i razmene, delovanjem likovne kritike, kroz politiku otkupa za državne i društvene institucije. Prodajna galerija je svojom delatnošću u najboljem slučaju predstavljala samo efekte tih procesa.⁵ Čak i kada su početkom osamdesetih godina počele da se otvaraju prve privatne galerije koje su počivale na modelu tržišne privrede, one, kao i Prodajna



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, detalj iz video-rada

5 Primera radi, iako su radovi u okviru izložbe *Premotavanje II* bili postavljeni u galeriji koja je programski okrenuta pre svega plasmanu umetničkih dela na tržište, ona se ponašala samo kao izložbeni prostor mapirajući iza izostanka interesovanja publike Prodajne galerije da kolekcionira ovakav tip umetničkih dela izostanak zanimanja ili kompetencije da se zastupa i ovakva umetnička praksa.

galerija, nisu imale ubedljivi potencijal u procesima proizvodnje simboličkog kapitala. Samo neke od njih, tokom devedesetih, u vreme nikada do kraja jasno formulisane kulturne politike utemeljene na antimodernizmu i nacionalpopulizmu, ideologiji krvi i tla, dobile su priliku da aktivno učestvuju u kreiranju lokalnog/zatvorenog 'sistema umetnosti'.

I najveći srpski umetnik (umetnica) je...

Časopis *Moment* predstavljao je važnu informativno-vrednosnu platformu u vreme kada su Jelica i Dejan počinjali svoje umetničke karijere i aktivno je učestvovao u kreiranju horizonta u odnosu na koji su artikulisali svoj umetnički rad. Takođe, i u *Momentu* i u časopisu *Projekta(r)t* bili su objavljivani prikazi Jelićinih i Dejanovih solo ili zajedničkih izlaganja i projekata, dok su na stranicama časopisa *New Moment* 'izlagali' svoj rad koji je redakcija časopisa naručila i producirala.⁶ S druge strane, Prodajna galerija Beograd nije imala važnu ulogu u karijerama ovo dvoje umetnika, čak nikakvu, i u tom smislu ona u vezi s radom *Ko je najveći srpski umetnik?* postaje označitelj izostanka ozbiljno uređenog tržišta i razvijenog sistema umetnosti, te označitelj nekompatibilnosti, odnosno razlika između postindustrijskih, postistorijskih, neokonzervativnih zapadnoevropskih i anglosaksonskih društava masovne proizvodnje i potrošnje robe i informacija, s jedne, i (post)socijalističkog društva konfrontacije etatizma s modelima zapadnoevropske demokratije, spektakla i ekstaze komunikacije, s druge strane, te označitelj traume koju je proizvela ova razlika.⁷

Dakle, video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* ne problematizuje interpelaciju predmeta u umetničko delo, već interpelaciju umetnika u najvećeg (nacionalnog)

6 Videti Bibliografiju u: Jasmina Čubrilo, *symptom.dj, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković* (Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2011), 204–206. U okviru rubrike *Projekti* časopisa *New Moment* Anđelković i Radovanović su učestvovali svojim prilogom u dva broja. Videti: „New Moment projekti – Fotosi iz imaginarnih filmova“, *New Moment* 3 (zima 1995): bez paginacije; „Art Moment Project – Dejan Anđelković & Jelica Radovanović“, *New Moment* 9/10 (1998): 82.

7 Dejan Anđelković je u jednom intervjuu dao kritičku analizu svog samostalnog rada i zajedničkog rada sa Jelicom Radovanović, a u kontekstu devete i desete decenije prošlog veka: „Da je kojim slučajem postojalo tržište i da su moji radovi završili u nečijim domovima umesto na tavanu, da se neki novac vratio kao zalog uložene energije, ja bih možda nastavio sa sočnim slikanjem. ... (radovi sa izložbe ILI ILI ili I I iz 1989. godine) bili su različiti po svemu osim po metodologiji mišljenja i poziciji iskaza. ... Ali oni su mi omogućili da prestanem da gubim energiju u bezuspešnim naporima da obezbedim formalni kontinuitet produkcije. Mnogo mi je značajniji aktivan odnos prema živom materijalu i jeziku i čini mi se da se lakše krećem kroz medije i usmeravam ih u korist svojih ideja. ... (odlika umetničke scene devedesetih) Sve više umetnika shvata da se bez novca i dobre mreže koja prati likovnu scenu teško funkcioniše, a nasuprot, prisutna je jedna aktivna svest da nema drugog prostora i drugog vremena i da je nužno raditi ovde i sada.“ (Božović 1996, 10–11; 17). Jelica Radovanović sagledava problem na sledeći način: „Nemam profesiju. Izabrala sam plutajuću poziciju, tu i tamo nešto radim, ali nemam profesiju. Ne zato što to ne želim, nego zato što u ovim uslovima drugačije nije bilo moguće.“ (Božović 2001, 62).

umetnika. Da bi se dokazale tvrdnje da je nešto umetničko delo ili da je neko (najveći) umetnik, neophodno je pronaći argumentaciju (u teoriji, istoriji, sociologiji, antropologiji) koja će subjektivni čin izbora ili lična uverenja ili ukus pretvoriti u univerzalnu istinu.⁸ U video-radu predočeni su argumenti na osnovu kojih je već izveden jedan zaključak, kao i tri zaključka, odnosno tri verzije jednog zaključka. Argumentacija je svedena na lične opservacije pretendena na status 'najvećeg' umetnika, i ona reprezentuje interpretaciju i lično procenjivanje, a na osnovu već donetih sudova (kritike, muzeja, akademske zajednice, kolekcionara i šire publike). Ona nije rodno senzibilisana i reflektuje način razmišljanja unutar dominirajuće patrijarhalne matrice koja privilegovano mesto i moć dodeljuje umetnicima, odnosno implicira da je polje umetnosti jedna 'muška' igra. Kako video-rad generalno operiše stereotipom o posebnosti i veličini umetnika koji se koncipirao u osvit modernog doba, na romantičarskoj ideji umetnika-genija koja je potom kontinuirano reprodukovana kroz narativ istorije umetnosti i likovne kritike, ali i u drugim humanističkim disciplinama, ukidanje mogućnosti da u video-radu titulu *najvećeg* ponese umetnica je dosledno sprovođenje/dosledna (preterana) identifikacija⁹ sa ideologijom koja je ovaj stereotip proizvela kao metod radikalnog preispitivanja te ideologije. S druge strane, insistiranje na nacionalnom statusu u uslovima i okolnostima proizvodnje globalnih statusa mapira procep između odumirućeg modela državnog umetnika jedne socijalističke kulture i države koji je podrazumevao privilegovanu poziciju i beneficije (javnu vidljivost i u tom smislu popularnost, prostor za rad, otkupe, velike porudžbine) i koji se u okolnostima raspada te države tokom devedesetih godina XX veka transformisao u model (antimodernističkog) umetnika reprezenta države utemeljene na premodernim idejama o „etničkoj izuzetnosti“, s jedne, i novouspostavljenih modela „lokalnih proizvodnji globalnosti i globalnih indeksacija lokalizama u umetnosti“ (Šuvaković 2012, 9), s druge strane. Apostrofiranje nacionalnog identiteta u naslovu ali i narativu video-rada ukazuje na



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, detalj iz video-rada

- 8 U vezi sa ovim je i pitanje da li su pojmovi umetničko delo – umetnik uzročno-posledično povezani, odnosno da li je dovoljno da se jedan pojam objašnjava drugim: umetnik proizvodi predmete koje likovna kritika, istorija umetnosti, društvo generalno proglašava umetničkim; umetnik proglašava predmet umetničkim delom; ili umetničko delo može biti proizvod ljudske kreativnosti nezavisno od toga da li je ona svojstvo školovanog umetnika ili ne.
- 9 Preterana identifikacija sa strukturom moći upućuje na preneglašeno identifikovanje sa insceniranom, odnosno fundamentalnom fantazmom u određenom kulturalnom kontekstu (Gržinić 2005, 102–104).

prazno simboličko mesto u koje se upisuje trauma nasilnog poništavanja jednog i isto tako agresivnog instaliranja drugog nacionalnog identiteta.

Svaki od kandidata se u video-radu koristi marketinškom strategijom samobrendiranja jer postoji i drugi (sledeći) krug (krugovi) u kojem (kojima) će neka nova publika (stručnjaci i laici) dobiti priliku da odlučuju o statusu i tu odluku će donositi samo na osnovu već izrečenih 'sudova' i predočenih 'istina' a ne na osnovu konkretnog umetničkog rada. Taj 'drugi krug' ovaj video-rad transformiše pre u interaktivan rad nego u primer participatorne umetničke prakse, ako sledimo distinkciju koju je Kler Bišop (*Claire Bishop*) uspostavila da participatorna umetnost podrazumeva istovremeno uključivanje više ljudi u 'oblikovanje' neke nove realnosti, za razliku od interaktivnog u kojem postoji odnos 'jedan na jedan' (Bishop 2012, 1). Publika koja prema svojim afinitetima i ponuđenim objašnjenjima donosi odluku koja je od tri osobe najveći srpski umetnik ne stvara novu realnost jer video-rad nije dokumentaran, već je fikcija: osobe koje se pojavljuju u video-radu nisu u stvarnom životu umetnici i u tom smislu autentični pretendenti na tu poziciju (iako je svaka sličnost sa stvarnim ličnostima slučajna). Međutim, publika je dovedena u situaciju da se direktno pita za mišljenje ali i da se njome manipuliše, jer se ona ne izjašnjava o delu (video-radu) kao takvom, pa ni o autorima dela (Jelici i Dejanu), već dovršava fikciju koju je video-rad ponudio i tako učestvuje u simulaciji procesa formiranja i izricanja vrednosnih sudova, te na osnovu njih, u simulaciji uspostavljanja hijerarhijskih matrica i relacija unutar tih matrica. Ovaj video-rad aktivira posmatrača ali ga ne dovodi u poziciju proizvođača, što je prema Bišopovoj odlika participatorne umetnosti (Bishop 2006, 10–17) jer, pored aktivacije, ne menja se autorstvo video-rada niti se stvara zajednica koja proizvodi odnose ili otvara kontekst za moguću razmenu ili dijalog, ili supstancijalno učestvuje u procesu nastajanja rada, ili koja proizvodi realne efekte, konkretnu društvenu promenu. S druge strane, činjenica da svaki put može da ishod glasanja bude drugačiji, mapira, odnosno reprezentuje problematiku politike posmatranja (stručne javnosti, šire publike), odnosno politike vrednovanja.

U vreme nastajanja ovog video-rada, Ransijer (*Jacques Rancière*) počinje da u svojim razmišljanjima, koristeći argumentaciju koja je naravno više filozofska nego iz domena kritičkog pisanja o umetnosti (likovne kritike ili istorije umetnosti), obnavlja ideju estetike i dovodi je u vezu sa politikom kao integralno srodnim domenom. Njegova 'prerada' estetike polazi od pretpostavke, kako je to formulisala Bišop, o autonomiji našeg iskustva u odnosu na umetničko delo, a ne od one o autonomiji umetničkog dela (Bishop 2012, 27). Estetsko iskustvo, prema Ransijeru, implicira preispitivanje kako je svet organizovan te, u tom smislu, i mogućnost menjanja ili preraspodelu tog sveta. Zato se estetika i politika prepliću i dele sklonost ka deljenju ideja, iskustva, kao i mogućnost da se misli u kontradikcijama: u domenu estetike to bi bila produktivna kontradikcija odnosa umetnosti prema društvenoj promeni koju odlikuje paradoks verovanja u autonomiju umetnosti i u njeno biće koje je neraskidivo povezano s obećanjem boljeg sveta, a u domenu politike to je neslaganje, prekid

s načinima na koje smo ustanovili kriterijume znanja (Rancière 2004; Rancière 2013). Video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* samo nagoveštava politiku estetike, i to u replikama osobe C. One sumiraju sve tokove kritičkog sagledavanja umetnosti, umetničkog rada i prakse, iznad svega mogućnosti artikulisanja i organizovanja jedne umetničke zajednice i konačno sveta (ili sistema) umetnosti devedesetih godina u vreme traumatičnog 'nestajanja' sveta onakvog kakvog smo poznavali, kao i preformulacija propozicija koje



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, detalj iz video-rada

su strukturirale percepciju i prosuđivanje o tom istom svetu (pad Berlinskog zida 1989, ubrzana globalizacija, a iznad svega krvavo odumiranje SFRJ) i anticipiraju političku dimenziju svog rada koja će se u Ransijerovom duhu realizovati kroz načine na koje će forme njihove umetnosti predlagati paradigme zajednice.

Ulazak u polje umetnosti za Jelicu i Dejana bio je praćen verovanjem u konzistentnost polja umetnosti, u autoritet sistema vrednosti uspostavljenog unutar (lokalnog) sveta ili sistema umetnosti (časopisi, izložbeni prostori, muzeji, galeristi, likovna kritika, istorija umetnosti, teorija, kolekcionari) i koji obezbeđuje okvir za rad, razmenu, objektivno vrednovanje, odnosno verovanjem u Velikog Drugog kao mrežu društvenih institucija, običaja i zakona koja garantuje funkcionisanje sistema. Institucije umetnosti (Fakultet likovnih umetnosti, izložbeni prostori, muzeji, likovna kritika, časopisi) formirale su onu simboličku strukturu kroz koju su Dejan i Jelica prošli proces postanja umetnicima, odnosno koja im je omogućila da izvedu specifičan simbolički identitet. I kao što generalno subjekt promišlja želju (Velikog) Drugog, nagađa šta je to što on ili ona predstavljaju u očima društva kao takvog (Veliko Drugo) i u očima drugih ljudi, tako i umetnici nastoje da ustanove svoje pozicije u svetu umetnosti (Veliko Drugo) i širem društvu. U pogledu oba pitanja – pozicija koje zauzimaju u svetu umetnosti i značenja drugim ljudima – umetnici (ili subjekti) ostaju bez odgovora jer niti drugi ljudi zbog svojih nesvesnih žudnji i fantazija mogu da pruže to što se od njih očekuje niti Veliki Drugi zbog svoje fleksibilne i promenljive prirode može da se uspostavi kao autoritet koji bi pružio pouzdana značenja ili prepoznao važnost onih koji se tome željno nadaju, traže, iščekuju. Stoga, ovu temeljnu nesigurnost u pogledu značenja i statusa umetnik/umetnica (subjekat) mogu da pokušaju da razreše jedino ukoliko se sami upuste u čitanje između redova, u stvaranje sopstvenih tumačenja, odnosno da se u prostoru ne-značenja upuste u nagađanje o značenju u odnosu na to kako ih njihova kultura shvata. Uvid da je polje umetnosti još samo jedno polje manipulacije koju proizvodi želja za očuvanjem pozicija moći, a da se događaj, odnosno 'umetnost', odvija

negde drugde, postaje 'materijal', dok glavna 'tema' Dejanovog i Jeličinog rada postaje bavljenje fundamentalnim odnosom želje i fantazije čija dinamika određuje/stvara Velikog Drugog. Video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* upotrebom eklektičnog, poližanrovskog jezika i fikcionalnosti, narativnosti i relativizma osamdesetih, koji načinom snimanja i montažom, režijom 'prisvaja' format TV emisije (npr. iz kulture), dok fiktivni narativ referiše na aproprijaciju svojstava filmske od strane video-umetnosti – ne samo da predstavlja #throwback na postmoderni duh i raspoloženje već i kritičko sagledavanje i distanciranje od konteksta u kojem se taj duh generisao, te najavljuje supstancijalno žrtvovanje pozicije 'umetnika' koje postaje Jeličina i Dejanova strategija delovanja i rada na početku prve decenije XXI veka, odnosno anticipira prihvatanje odgovornosti i odluka da se ne participira u začaranom krugu želje koji konstituiše veliki Drugi, te „svest o gluposti i nakaznosti velikog Drugog, izrugivanje njegovim pompeznim aspektima“.¹⁰

LITERATURA

- Alloway, Lawrence. "Network: The Art World Described as a System." in *Network: Art and the Complex Present*, ed. Lawrence Alloway, 3-15. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1984.
- Anđelković, Dejan. „Najveći srpski umetnik.“ *Moment Nova serija 1* (januar 2003): 20–21.
- Bishop, Claire. *Participation*. London/Cambridge MA: Whitechapel/The MIT Press, 2006.
- Bishop, Claire. *Artificial Hell, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge/Oxford: Polity Press/Basil Blackwell, 1991.
- Božović, Zoran L. „Dejan Anđelković.“ u *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – razgovori*, ur. Zoran L. Božović, 7–18. Beograd: Cicero, 1996.
- Božović, Zoran L. „Jelica Radovanović.“ u *Likovna umetnost 80-ih i 90-ih u Beogradu – razgovori*, ur. Jasmina Čubrilo, 61–62. Beograd: Remont, Beopolis, 2001.
- Čubrilo, Jasmina. *Beogradska umetnička scena devedesetih*. Beograd: B92, 1998.
- Čubrilo, Jasmina. *Premotavanje II – Was Ist Kunst(ler)?*. Beograd: Prodajna galerija, 2002.
- Čubrilo, Jasmina. „Stavovi.“ *Moment Nova serija 1* (januar 2003): 17.
- Čubrilo, Jasmina. *symptom.dj, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2011.
- Danto, Arthur. "Artworks and real things." *Theoria*, vol. 39, issue 1-3 (1973): 1-17. [pristupljeno: 12. avgusta 2016. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/theo.1973.39.issue-1-3/issuetoc>]
- Denegri, Ješa. „Časopis 'Moment'.“ u *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, ur. Ješa Denegri, 223–231. Novi Sad: Svetovi, 1997.

10 Iz privatnih beležaka Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića. Navedeno prema: Čubrilo 2011, 190.

- Denegri, Ješa. „Časopisi devedesetih: New Moment i Projeka(r)t.“ u *Devedesete: teme srpske umetnosti*“, ur. Ješa Denegri, 251–256. Novi Sad: Svetovi, 1999.
- Gržinić, Marina. *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb/Sarajevo: Multimedijalni institut/Košnica, 2005.
- Foucault, Michel. „Des espaces autres. Hétérotopies.“ *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49, pristupljeno 12. februara 2011, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- Indić, Trivo. *Tržište dela likovnih umetnosti*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1986.
- Oliva, Akile B. „Mapa savremenih umetničkih pokreta u Sistemu umetnosti.“ u *Moderna umetnost 1770–1970–2000, III*, ur. Akile B. Oliva i Đulio K. Argan, 75–82. Beograd: Clio, 2006.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London/New York: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London/New Delhi/New York/Sidney: Bloomsbury, 2013.
- Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Jasmina Čubrilo
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**PROTOCOLS AND PROCEDURES OF BECOMING THE ARTIST:
DEJAN ANĐELKOVIĆ & JELICA RADOVANOVIĆ,
*WHO IS THE GREATEST SERBIAN ARTIST?***

Summary:

The article examines mechanisms that in the local art world construct and establish the utmost national artist as they are represented in the video artwork by Dejan Andjelković and Jelica Radovanović *Who is the Greatest Serbian Artist?* (2002). It explains the context in which the video artwork was created, critical perspective that work takes up in relation to the issues of articulation and organisation of the artist community as well as to the issues of the art world (or the art system) that underwent the substantial changes during the last decade of 20th century. This text also analyzes political dimension of the video artwork and anticipation of the politics of aesthetics in Andjelković&Radovanović's subsequent art work, the meanings that this video artwork produces and their effects, as well as its the media format.

Keywords:

Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, artist/woman artist, art world/the art system

PRIMLJENO / RECEIVED: 12. 10. 2016.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 10. 2016.

KRITIK



REVIEWS

UDK BROJEVI: 7.038.53:791(73)"1964/1966"
75.038.51:929 Ворхол Е.
ID BROJ: 227750668

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI RAD
ORIGINALNI NAUČNI RAD

Dijana Metlić
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti

VORHOLOVI SKRIN TESTOVI: OD SLIKARSTVA DO *PROŠIRENOG* FILMA, I NAZAD

Apstrakt:

Ovaj tekst posvećen je Vorholovim skrin testovima i njihovoj vezi sa umetnikovim slikarskim i filmskim opusom. Približno pet stotina snimaka nastalih u periodu od 1964. do 1966. godine čini jedinstvenu galeriju ličnosti koje su obeležile njujoršku nezavisnu umetničku scenu šezdesetih godina dvadesetog veka. Preispitujući imanentne karakteristike filma kao umetnosti pokretnih slika, Vorhol stvara svojevrsne filmske portrete na granici fotografije i filma, slikarstva i performansa. U tekstu se analizira osoben Vorholov odnos prema filmskoj umetnosti koji je odredio *hibridni* karakter skrin testova, i ukazuje da se svaki od radova u ovoj jedinstvenoj celini može posmatrati kao samodovoljno umetničko ostvarenje, ali i da se, usled njihove istovremene primene u umetnikovim konceptualnim celinama i multimedijalnim spektaklima, oni mogu razumeti i kao sastavni deo Vorholovih složenih audio-vizuelnih eksperimenata koji su ga odveli na polje tzv. *proširenog filma*.

Ključne reči:

Endi Vorhol, skrin testovi, portret, slika, silk-skrin, film, ekran

I. Vorholovo „trajanje“

Jer, što više gledam neku potpuno istu stvar, to ona više gubi značenje i ti se osećaš praznije i bolje.

(Vorhol)

Do danas je napisan veliki broj studija o Vorholovom stvaralaštvu i njegovoj ulozi u formiranju američkog pop-arta; o specifičnom mestu koje mu pripada u kulturnoj istoriji dvadesetog veka, kao i o osobenom načinu života koji je vodio tokom šezdesetih godina u Njujorku, okupljajući oko sebe osobe nejednakog socijalnog statusa i predstavnike raznorodnih kulturnih grupacija (pesnike, pisce, muzičare, plesače, modele, fotografe, reditelje). Vorhol je, s vremenom, stekao ikonički status kako u mejnstrim tako i u andergraund umetničkim krugovima, a njegovo delo u Evropi shvatano je kao kritika američkog sistema vrednosti utemeljenog u konzumerstvu, glorifikovanju holivudskih zvezda i pristupačne robe široke potrošnje. Pa ipak, Vorholov opus do danas ostaje jedan od najintragantnijih i, bez sumnje, jedan od najkompleksnijih za razumevanje, ne samo zbog ogromne produkcije na polju slikarstva, skulpture, fotografije, filma, performansa, videa i televizije već i zbog njegovog naglašeno indiferentnog stava u javnim nastupima, kao i insistiranja na tzv. očiglednoj površnosti sopstvene umetnosti: „Ako želite da znate sve o Endiju Vorholu, samo pogledajte površinu: mojih slika, filmova i mene, i tu sam. Nema ničeg iza“ (Crimp 2012, 72).

Sasvim je sigurno da je bolešljivom i od detinjstva neurotičnom stvaraocu autističnog karaktera odgovaralo da zauzme pozu nezainteresovanosti ili da se u javnosti predstavlja kao da je *intelektualno inferioran*. Vorhol je ovakvu (ne)komunikativnost svesno odabrao da bi sebe sačuvao od očekivanih filozofskih objašnjenja i preko potrebnih analiza američkog stila života, koji je on „prigrlio“ i „glorifikovao“, stvarajući od njega sopstveni umetnički model.¹ Pritom je umetnik svesno držao publiku „na tankom ledu“: s jedne strane, oduševljavao ju je zbog konačnog i uspešnog ukidanja granice između života i umetnosti, dok je, s druge strane, izazivao osećanje ispražnjenosti jer im u svojim delima nije pružao ružičastu (nad)stvarnost, već je, zapravo, *ponavljao* ono što su reklamne agencije agresivno nametale. Vorhol je (banalni) potroš(e)ni proizvod *samo* estetski preoblikovao u dragoceni umetnički predmet, čineći ga neprolaznim. Dajući lakonske odgovore na bitna pitanja o životu ili prebacujući pitanja na sagovornike i bliske saradnike, on je odabrao najsubverzivniji način da komentariše američko društvo: „Novinar bi trebalo da mi kaže šta očekuje da čuje od mene i ja ću to doslovno ponoviti. Mislim da bi to bilo sjajno, jer sam ja tako prazan i nemam šta da kažem“ (Berg 1989, 61).

1 U prilog tome govore i mnogobrojne Vorholove izjave koje u čitaocu stvaraju osećanje nelagode zbog nemogućnosti pronicanja u suštinu njegovog odnosa prema Americi. Takve su npr: „Ono što je divno u ovoj zemlji je da je Amerika započela tradiciju u kojoj i najbogatiji i najsiromašniji u suštini kupuju iste proizvode“ ili „Ideja Amerike je tako lepa, jer što je nešto ravnopravnije, to je više u duhu Amerike“ ili „Tri stvari mi uvek dobro stoje: moje stare cipele koje ne žuljaju, moja spavaća soba i američka carina kada se vraćam kući“ (Honnef 1993, 26–58).

Ultimativni zahtev nove Vorholove umetnosti bio je prikazati Ameriku onakvom kakva ona jeste, ili kako je to Artur Danto primetio: „Vorhol je počeo da slika reklame koje su portretisale naše nedostatke i nade“ (2009, 16). Plasirajući očigledne istine, odustajući od bilo kakvog *unutrašnjeg i ličnog* doživljaja sveta, on je ponudio ogoljenu faktografiju, konstataciju o vremenu u kojem živi. Tokom sedme decenije dvadesetog veka, koja istovremeno čini najznačajniju dekadu njegovog stvaralaštva, Vorhol smatra da umetnost nije klasna privilegija: „Pop-art je za svakoga. Ne mislim da umetnost treba da bude za probrane, već za veliku masu Amerikanaca koji inače dobro reaguju na umetnost“ (Buchloh 2001, 5). Vorholov *pop* ponavlja život i doslovno ga (re)produkuje, bez ulepšavanja i naknadnih intervencija. U njegovom delu po prvi put se eksplicitno očitava prozaičan način funkcionisanja savremenog društva, plasiran kao uzorni model: „Mi smo bića što traže sreću do koje se stiže brzo i jeftino, a koju nam obećavaju reklame“ (Danto 2009, 16). Istina, do te sreće i obećanog bogatstva Vorhol, rođen u Pitsburgu u porodici emigranata iz Slovačke, nije došao preko noći, ali je sasvim sigurno ostvario *američki* san: *mali* čovek postao je veliki, uticajni umetnik. Kada je trebalo da komentariše postignuti uspeh, on je ostajao očekivano ravnodušan i distanciran, kao da mu do njega nije stalo: „Ne mislim da je moja pozicija priznatog umetnika nesigurna, promenljivi trendovi u umetnosti me ne plaše, to ne pravi nikakvu razliku. Mogao bih iznenada biti zaboravljen. Nebitno... Naporno je razmišljati o stvarima. Ljudi bi trebalo manje da misle. Ne pokušavam da podučavam ljude da vide ili oseće nešto pred mojim slikama; nema ničeg edukativnog u njima“ (Berg 1989, 56).

Aprila 1961. godine u izlogu robne kuće *Bonwit Teller* u Njujorku, Vorhol je prikazao svoje prve pop slike: *Popaja*, *Supermena*, *Pre i posle*, *Malog kralja*, da bi se već od 1962. opredelio za radove u serijama posvećene omiljenim „proizvodima“ poput: kutija za *Brillo* deterđent i *Heinz* kečap, konzervi *Campbell* supe različitih ukusa i multiplikovanih novčanica od jednog i dva dolara,² prelazeći naredne godine na karakteristični postupak sito-štampe tzv. silk-skrin – mehaničku reprodukciju slika u studiju Fektori (*Factory*)³ uz asistenciju Džerarda Malange. Fektori postaje slikarski atelje, a zatim i filmski studio, magnetski privlačno mesto za sve slučajne

- 2 Endi Vorhol nikada nije krio naklonost ka novcu. U poglavlju „Ekonomija“ u *Filozofiji Endija Vorhola*, između ostalog, vidi se duhovit umetnikov odnos prema slikarstvu i novcu, upućujući na njegov *nimalo* naivan stav spram tržišnog regulisanja vrednosti umetničkog dela: „Dopada mi se novac na zidu. Recimo da ste hteli da kupite sliku od dvesta hiljada dolara. Ja mislim da bi trebalo da uzmete taj novac, uramite ga, i okačite na zid. Onda kada vas neko poseti, prva stvar koju vidi je novac na zidu“ (Vorhol 1995, 101).
- 3 Vorholov Fektori od 1964. do 1984. godine bio je na tri različite adrese. Najčuveniji je bio Srebrni Fektori, atelje na petom spratu Istočne 47. ulice 231. Kulturni srebrni dekor od aluminijumske folije i zidova prefarbanih srebrom dizajnirao je Bili Linič, koji se potpisivao kao Bili Nejm od 1966. godine. Zvanični fotograf Fektorija ostao je tu do 1969, kada je napustio scenu s porukom: „Endi, ja više nisam tu, ali sam dobro. Voli te Bili“ (prema Angell 2006, 117). Vorhol je komentarisao primenu srebra u svom studiju: „Srebro je bila budućnost, svemir, uostalom i astronauti nose srebrna odela... A sa druge strane, srebro je i prošlost – the Silver Screen – hollywoodske glumice fotografisane u srebrnoj pozadini. A možda i više od svega, srebro je predstavljalo narcizam – ogledala se farbaju srebrom“ (Warhol and Hackett 1989, 47).

prolaznike i putnike namernike koji su držani na okupu zahvaljujući Vorholu koji je, paradoksalno, bio „simbol neodlučnosti, nezainteresovanosti, hladnoće, pasivnosti, *tabula rasa* – Ništavilo lično“ (Mekas 1989, 31). O svom studiju umetnik je govorio: „*Fabrika* je dobro ime, poput bilo kog drugog. Tu stvaram ili gradim svoja dela. U mom stvaralaštvu ručni rad bi iziskivao suviše vremena, a istovremeno naše doba nije takvo. Mehanička sredstva čine *današnjicu* i njihovom upotrebom mogu da stvorim više umetnosti za više ljudi. Umetnost treba da bude za svakoga“ (prema Buchloh 2001, 5).

Upravo ovde se do 1965. godine formirala celina njegovog opusa: portreti Merilin Monro, Liz Tejlor, Elvisa Prisljija, Džeki Kenedi, Mona Lize, *Campbell* supa, novčanice dolara; serije *Smrti* i *Nesreća* (*Death and Disasters*). Za sve pomenute portrete (a taj termin adekvatan je čak i kada su u pitanju predstave električnih stolica ili saobraćajnih udesa) karakteristično je mehaničko umnožavanje: isti motiv ponavlja se na više odvojenih površina ili se multiplikuje na jedinstvenom platnu, dok se menjaju kombinacije iskričavih boja uz neznatno variranje položaja modela usled neujednačenog sečenja (kropovanja) slike. Primenjujući prepoznatljive vizuelne predloške iz medija, Vorhol na njima zasniva serije ranih radova proizvedeći ih poput robe na fabričkoj traci. On usklađuje sopstveni kreativni proces s načinom funkcionisanja industrijske proizvodnje, ističući da u umetnosti nastoji da *izjednači* sve, bez *favorizovanja* bilo kog sadržaja: „Vidite, mislim da bi sve slike trebalo da budu istog formata i istih boja, tako da sve budu zamenljive i da niko ne misli da ima bolju sliku ili lošiju sliku. I ako je jedna ‘master’ slika dobra, sve su dobre. Pored toga, čak i kada su teme različite, ljudi uvek slikaju iste slike“ (Vorhol 1995, 112).⁴

Međutim, iza fasade pasivnosti i nemarnosti nalazio se promišljeni izbor motiva i izražajnih sredstava, kao i naglašena kontrola svake faze stvaralačkog procesa. Od *Merilin*, preko *Elvisa* i *Džeki Kenedi*, do *Električnih stolica* i *Saobraćajnih nesreća*, Vorhol zapravo pokušava da zabeleži sve, izjednačavajući ljude, objekte i dešavanja: Holivud proizvodi zvezde, tržište određuje plasman robe, država učestvuje u industriji straha i smrti. Prve serije s motivima smrti⁵ (*Green Disaster*, *Orange Car Crash*, *Blue Electric Chair*, *Tunafish Disaster*) predstavljene su 1964. u galeriji Ileana Zonabend u Parizu, a izložba je trebalo da nosi naziv „Death in America“.⁶

4 Artur Danto uspostavlja interesantnu analogiju između Vorholovog procesa mehaničkog reprodukovanja i Vitgenštajnovih jezičkih igara, naročito u slučaju proizvodnje *Brilo* kutija. Iako problematika prevazilazi okvire ovog eseja, poređenje može biti inspirativno za produbljanja Dantovih polaznih asocijacija i povezivanja Vorholove estetike sa Vitgenštajnovim filozofskim stavovima. Dalje: Danto 2009, 60–61. O jezičkim igrama više: L. Vitgenštajn, 1980. O Vitgenštajnovim razmišljanjima o umetnosti i estetici vidi u: A. Jandrić, „Vitgenštajn o estetici, psihoanalizi i religiji“ u Vitgenštajn, 2008, 85–110.

5 Henri Geldcaler predložio je Vorholu da prestane da slika život i da počne da slika smrt. To je rezultiralo prvim serijama *Death i Disaster* (Davis and Needham 2013, 18).

6 Iste, 1963. godine, kada je Vorhol napravio prve silk-skrin portrete *Električnih stolica*, u Velikoj Britaniji je objavljen roman *Stakleno zvono* Silvije Plat, jedne od najznačajnijih američkih spisateljica. Roman počinje novinskom objavom o izvršenju smrtno presude na električnoj stolici i, sasvim (ne)očekivano, odgovara ciklusima smrti i nesreća koje Vorhol istovremeno realizuje.

Od njega se odustalo zbog mogućih negodovanja i retrospektiva je otvorena u znaku „Warhol“. Zanimljivo je, međutim, da je umetnik i portrete Merilin smatrao integralnim delom ovog ciklusa: „Slike Monroove bile su deo serijala smrti posvećenog osobama koje su umrle na različite načine. Nije bilo naročitog razloga za ovu seriju, nisam bio motivisan ‘žrtvama vremena’. Nije bilo posebnog razloga, samo površna motivacija“ (Berg 1989, 56).⁷

Danto je uočio dva nivoa razvoja Vorholove umetnosti: jedan je tematizovao strahove i agonije, a drugi lepotu koja izbija iz glamuroznih osoba: „Mračni svet s personama koje zrače i čije nam prisustvo donosi spasenje...“ (2012, 144). Pa ipak, kada je osetio da je „stari Hollywood završio svoje, a novi još nije ni počeo“ (Warhol and Hackett 1989, 31), Vorhol je ovaj trenutak iskoristio da stvori vlastitu alternativnu scenu koja će mu omogućiti da bude „uradi-sam filmadžija“. Odbacujući diktat Holivuda i postulate američkog žanrovskog filma, preoblikujući ih i ironično ih komentarišući, on je, poput gurua, okupio oko sebe ličnosti koje su bile raspoložene za učešće u niskobudžetnim, neholivudskim ostvarenjima. Upravo zato što mu se slikarstvo činilo ograničavajućim i dosadnim, a film novim i uzbudljivim, Vorhol je najavio napuštanje slikarstva 1965. godine i konačni prelazak na film: „Niko više ništa ne može da predstavi u slikarstvu ili bar ne onako kako je to moguće na filmu“ (Danto 2012, 81).⁸ Pomenuti rastanak bio je konceptualan i podrazumevao je *slikarstvo koje odlazi*: „Nisam želeo da slikam dalje i pomislio sam da je najbolji način da se sve završi, da napravim sliku koja odleće; tako sam smislio lake srebrne pravougaonike koje napuniš helijumom i pustiš da odlete kroz prozor“ (Berg 1989, 61).

Vorholov pristup pokretnim slikama bio je radikalniji, a način upotrebe filmskih sredstava minimalistički. Postupak se svodio na snimanje statičnom kamerom, a montaža se (u početku) bazirala na promeni rolne nakon njenog završetka: „Na filmu jednostavno upališ kameru i snimaš. Ostavljam kameru da radi dok ne ostane bez trake jer na taj način mogu da uhvatim ljude onakve kakvi

Više od tematskog preklapanja, umetnici izražavaju gotovo identičan, (naoko) indiferentan odnos prema smrti, kroz koji se jasno očitava njihov stav prema životu: „Bilo je to čudno, sparno leto, leto kad su na električnoj stolici pogubljeni bračni par Rozenberg, a ja nisam znala šta tražim u Njujorku. Ja sam glupa u pogledu pogubljenja. Od pomisli na spaljivanje na električnoj stolici, smuču mi se, a jedino se o tome moglo čitati u novinama – naslovi iskolačenih očiju buljili su u mene na svakom uglu i kod svakih memljivih usta podzemne železnice, koja su mirisala na kikiriki“ (Plat 1976, 17).

7 U razgovoru vođenom 1963, Vorhol ipak objašnjava: „Mislim da je bila avionska nesreća s naslovom *129 mrtvih*. U isto vreme radio sam *Merlin*. Shvatio sam da sve što radim ima veze sa smrću. Bio je Božić ili Praznik rada – na radiju bih uvek slušao, četiri miliona ljudi će umreti. To je bio okidač“ (prema Foster 2001, 79).

8 Istina, Vorhol nikada nije napustio slikarsku praksu; mnogobrojni superstarovi iz njegovih filmova bili su modeli za silk-skrin portrete iz osme i devete decenije dvadesetog veka. Fasciniran mogućnostima kamere, Vorhol je opsesivno snimao rolne filmske trake zahvaljujući čemu je nastao jedan od najobimnijih i najradikalnijih filmskih opusa u istoriji sedme umetnosti. Reč je o dvesta devedeset sati filmskog materijala, tj. oko četiri hiljade rolni filma koje formiraju svojevrsni filmski dnevnik.

jesu. Dobijaš bolju sliku o ljudima kada su ono što jesu, nego kada pokušavaju da glume sebe same“ (prema Mekas 1989, 34). U osnovi Vorhol insistira na *trajanju* prema načelu „ništa neće biti izostavljeno“, a ne prema reduktivističkom principu „najbitnije će biti sačuvano“. Za njega montaža nije bitna: čak i kada je primenjuje da bi organizovao snimljeni materijal, on ništa ne odbacuje: „Pokušao sam da pojednostavim postupak pravljenja filmova pa sam snimao filmove gde sam upotrebljavao svaki kadar.. Onda smo 1969. počeli s montažom naših filmova, ali čak i posle montaže još uvek najviše volim otkatke. Svi otkaci su sjajni. Ja ih brižljivo čuvam“ (Vorhol 1995, 75).

II. Vorholovi filmski portreti

Najbolja atmosfera koju mogu da zamislim je film, zato što je fizički trodimenzionalan i emocionalno dvodimenzionalan.

(Vorhol)

Vorhol je kupio svoju prvu kameru u rano leto 1963, posle čega je započeo snimanje jednostavnih višečasovnih dokumentaraca koji su u realnom vremenu prikazivali obične, svakodnevne radnje. Ovi rani radovi (*Sleep, Kiss, Eat, Couch, Blow Job, Empire, Drink*), po karakteru limijerovski (Mekas 1989, 38), evoluirali su (kupovinom *Auricon* kamere) ka narativnoj, zvučnoj formi zadržavajući prepoznatljive obrasce vorholovske režije: akteri su imali neograničenu slobodu da vode duge razgovore u dijegetičkom prostoru ili da se jednostavno prepuštaju trenutnoj inspiraciji koja je oblikovala filmsku akciju.⁹ Boleks kamera snimala je neme zapise u trajanju od tri minuta, što je vremenski ekvivalent rolni dužine sto stopa. Po završetku rolne, ona bi bila zamenjena sledećom i rad bi bio nastavljen: „Usporio sam film da bih nadoknadio tri minuta koje sam gubio menjajući film, i puštali smo ga sporije da bismo nadoknadili vreme koje nismo snimali“ (Vorhol 1995, 77). Insistirajući na konstantnom radu kamere, Vorhol je preobražavao pokretne slike u zaleđeni friz: u pokušaju da spreči beskonačno proticanje vremena, on se vraćao na idiome slikarstva i fotografije, izražavajući zabrinutost zbog mogućeg nestajanja izvesnih životnih fenomena.¹⁰ Paradoksalno, insistiranje na

9 Filmovi nastali između 1965. i 1974. godine u saradnji s Ronaldom Tavelom i Polom Morisijem pokazuju pojačano interesovanje za spektakl, za tzv. narativni performans, jer su novi saradnici insistirali na scenariju, čijih se replika, istina, glumci vrlo često nisu pridržavali. Nesumnjivo je da se težište rada prebacuje sa fascinacije *protokom vremena* na koherentnije narativne strukture i razvijeniji mizanscen, dok pokreti kamere i zumovi narušavaju prvobitni zahtev za statičnošću kamere (*Nude Restaurant, Lonesome Cowboys, Flesh, Trash, Women in Revolt, Heat, Blood for Dracula*).

10 „Gledajući kako su svi budni sve vreme, dobio sam utisak da je spavanje jedna totalno zastarela pojava, pa sam odlučio da uradim film o čoveku koji spava, pre nego što se takva stvar potpuno izgubi.“ (Warhol and Hackett 1989, 26). Vorhol ovde aludira na amfetaminsku zavisnost u toku

trajanju, u konceptualno jednostavnim filmovima minimalističkog sadržaja, dovelo je do promjenjenog doživljaja svakodnevice, jer su određene radnje dobile smisao tek nakon njihovog strukturiranja u vremenu. Vorholova kamera „ostaje prikovana za subjekat kao da ne postoji ništa lepše i ništa važnije od tog subjekta. I ostaje tamo duže nego što smo navikli. Dovoljno dugo da bismo počeli da se oslobađamo svega što smo mislili da znamo o šišanju ili obedovanju ili o *Empire State*-u... Čitava realnost oko nas postaje zanimljiva na drugačiji način i osećamo da sve treba da počnemo da beležimo iznova“ (Crimp 2012, 144).

Posebno mesto u Vorholovom filmskom opusu pripada skupini od četrismo sedamdeset i dva skrin testa (*Screen tests*), u ukupnom trajanju od trideset i dva sata, koje je umetnik jednostavno nazivao *stillies*, upućujući na statičnu (slikarsku) prirodu napravljenih snimaka.¹¹ Pretpostavlja se da je početak rada na skrin testovima u uskoj vezi sa angažmanom na izradi murala za Njujorški paviljon Filipa Džonsona na Svetskom sajmu 1964. godine. Tada nastaje delo *Thirteen Most Wanted Men* zasnovano na fotografijama iz FBI dosijea najtraženijih kriminalaca u SAD. Mural je izazvao velike polemike i posle tri dana Vorhol ga je (namerno) prefarbao srebrnom bojom preobražavajući ga u monohromnu površinu po uzoru na ostvarenja apstraktnih ekspresionista, još uvek favorizovanih u kolekcionarskim i umetničkim krugovima Amerike. Ironično se poigravajući sa sintagmom MOST WANTED (umesto NAJTRAŽENIJI, Vorhol je doslovno tumači kao NAJPOŽELJNIJI, nanoseći šamar američkoj javnosti), on je iste godine i sa sličnom namerom upotrebio skrin testove svojih saradnika i modela realizujući jedan od svojih prvih konceptualnih projekata *Thirteen MOST BEAUTIFUL (Boys/Girls)*.¹²

Svakako, kratke filmske portrete ne treba poistovećivati sa celovečernjim filmovima nastalim po scenariju Ronalda Tavela 1965. godine. U pitanju su Skrin test #1 i *Skrin test #2*: dugometražni zvučni portreti Filipa Fagana (Vorholovog partnera u tom trenutku) i Marija Monteza (glumca koji se predstavio u filmu *Mario Banana*, a zatim igrao i u prvom Vorholovom zvučnom filmu *Harlot* iz 1964). Ova dva ostvarenja bazirana su na razgovorima koje je s njima iz *ofa* vodio scenarista Tavel i predstavljaju razradu prvobitne ideje o kratkim filmskim portretima, naknadno nazvanim skrin testovi. Najekstremniji primer filmskog portreta s naglašenim *trajanjem* jeste *Henri Geldcaler* (99 minuta), u kojem je publika suočena s nepokretnim modelom što sedi na kauču i puši, pogleda skrivenog iza tamnih naočara. Neočekivano dugo suočavanje sa nepokretnim subjektom-skulpturom transformiše naš doživljaj stvarnosti: „Pošto posmatrate lice tri sata u Vorholovim filmovima, više nijedno lice ne možete gledati na isti način“ (Tavel prema Crimp 2012, 145).

šezdesetih koja je ljude držala budnim. Između 1965. i 1967. sam je uzimao obetrol zbog kojeg nije spavao više od tri sata dnevno, što mu je omogućavalo da konstantno radi.

11 Zbog statične prirode određenih testova, Vorhol je došao na ideju da ih prodaje kao skulpture pod nazivom *Living Portrait Boxes*. Pojedinačni snimci bili bi prebačeni na 8mm traku i plasirani po ceni od 1.000 do 1.500 dolara. Kasnije je od toga odustao.

12 O izboru portreta koji su činili integralni deo *Thirteen Most Beautiful* pisala je Kali Enjdžel (Angell 2006, 243–259).

Skrin testovi nastajali su od 1964. do 1966. godine u Fektoriju, pomoću statične Boleks kamere sa rolnom od sto stopa: bili su to nemi, crno-beli dokumenti u realnom trajanju od 2,7 minuta, snimani brzinom od 24 frejma u sekundi i projektovani brzinom od 16 frejmova, čime su usporeni i produženi na 4,2 minuta.¹³ Pozadina je bila neutralna (zid, platno ili razoštreteni srebrni studio), prostor klaustrofobičan, a svjetlo unapred postavljeno. U zavisnosti od pozicije svetlosnog izvora (pozadinsko osvetljenje, jedan ili dva reflektora sa strane), portreti su imali različit grafički kvalitet. Svetlost je oblikovala formu, ostavljala duboke senke na licu, presudno utičući na položaj subjekta u kadru. Dešavalo se da neprijatno, jako osvetljenje izbací model iz ravnoteže, izazivajući nevoljno pokretanje u prostoru, refleksno podizanje ruku prema očima ili namerno okretanje glave u stranu, čime je bila narušena frontalna statičnost portretisanog, kojom je Vorhol očigledno uspostavljao vezu sa ciklusom *Thirteen Most Wanted Men*. Insistirajući na *slikarskoj* prirodi filmske predstave i zahtevajući potpunu nepokretnost modela, dovodio ih je u bolne položaje; En Bjukenan su potekle suze nakon trominutnog savladavanja refleksa treptanja. Predstavljena u strogo frontalnoj pozi, u vrlo krupnom planu, ona *stvara* filmski portret koji postaje „religiozna ikona što je čudom zaplakala“ (Angell 2006, 45).¹⁴

Bez obzira na snimanje filmova, Vorhol se i tokom čitave 1964. godine kretao između slikarstva, fotografije i sedme umetnosti, istražujući izražajne mogućnosti različitih medijuma i njihovog preklapanja. Motivacija za ova formalna preplitanja nalazila se, iznad svega, u Vorholovoj eksperimentalnoj prirodi, ali i u naklonosti prema ljudskom licu i njegovim izražajnim mogućnostima: „...interes za ljude – koji je potvrdio mnogobrojnim portretima – nije predstavljao traganje za unutrašnjim istinama, već beskrajnu fascinaciju teatrom života“ (Murphy 2012, 125). Preuzimajući na sebe ulogu hroničara i etnografa njujorške scene šezdesetih godina, Vorhol je, snimajući filmske portrete, značajno „promenio demografsku situaciju u Fektoriju. Endi je pozivao ljude na skrin test, ako ih je smatrao privlačnim i atraktivnim. Mnogi od njih postali su redovni, neki su pomagali filmskoj ekipi ili su glumili, a neki od njih postali su Superstarovi“ (Danto 2009, 80). Upravo je pojam *Superstara* u suštinskoj vezi s Vorholovom umetnošću: on označava *harizmu* i *magnetsku privlačnost* persona koje su se skupljale u Fektoriju i koje su učestvovalе u realizaciji filmova. Pritom, izraz glumac u holivudskom značenju te reči ovde ne bi bio adekvatan, jer ove osobe i nisu glumile, one su zapravo predstavljale sebe,

13 Od 472 testa samo devet je snimljeno u boji.

14 Kasnije se od ovih rigoroznih uslova odustalo jer su mnogobrojni modeli samoinicijativno menjali suštinu skrin testova: u prvom planu više nije bilo *verno* portretisanje, već i želja za poziranjem, maskiranjem, egzibicionizmom. To se uočava na skrin testovima Boba Dilana, Lu Rida, Salvadora Dalija, Marsela Dišana, Sterling Morison, Bebi Džejn Holzer, Niko, Idi Sedžvik, Suzan Zontag. Svi oni, na neki način, koketiraju s kamerom, uvode rekvizite iza kojih se sakrivaju (naočare, četkica za zube, flašica koka-kole, čokoladica itd.) ili implicitno zahtevaju intervencije u toku snimanja, kao što je obrnuti snimak (kamera je okrenuta naopak) u završnici skrin testa Salvadora Dalija.

zahvaljujući Vorholovoj otvorenosti i spremnosti da ljudima s kulturne margine pruži drugu šansu: „Ljudi koje sam voleo bili su poput Fredija /Herka – prim. D. M./ . Zaboravljeni od šou-biznisa, odbijeni na svim audicijama u gradu. Ništa nisu mogli da urade više od jednom. Ali je taj njihov jedan put bio bolji od bilo čijeg. Bili su previše nadareni da bi vodili ‘normalan’ život, ali su bili previše nesigurni da bi bili profesionalci“ (Warhol and Hackett 1989, 41).

Skrin testovi nastali su s namerom da budu filmski album *stanovnika* Fektorija. Za većinu njih snimanje portreta bilo je jednokratno iskustvo, ali postojali su i izuzeci: u pitanju su pojedinci koji su uspešno prošli tzv. test karaktera (Džon Kejl, Bejbi Džejn, Idi Sedžvik, Niko, Lu Rid, Bili Nejm, Džerard Malanga, Ajvi Nikolson, Meri Voronov, Ingrid Superstar).¹⁵ Istovremeno, ovo nisu bila skrin testiranja u holivudskom značenju tog postupka: osobe pred kamerom nisu se oprobavale za konkretnu ulogu, iako su pojedinci zaista bili uključeni u Vorholove kasnije filmske projekte. Prema Malanginim navodima, nije se radilo o unapred organizovanim snimanjima, jer je Vorhol insistirao na spontanosti celokupnog rada u Fektoriju: „Postalo je izuzetno zabavno uraditi skrin test, jer snimak nije služio ničemu kasnije... mi nismo znali da li će ta osoba biti uključena u nešto drugo“ (Angell 2006, 15). Za Vorhola su ovo bila samodovoljna dela oslonjena na tradicionalni slikarski portret: zahvaljujući aparaturi, međutim, ona su isključivala umetnikovo angažovanje, zahtevajući maksimalni angažman modela. Nazivajući skrin testove konceptualnim hibridima, Kali Ejndžel istakla je da u njima Vorhol balansira između pokretne i nepokretne slike, da preispituje mogućnosti fotografije i filma, da je na granici portreta i performansa (2006, 14). I zaista, spram jednostavnog seta, neprodubljenog prostora i minimalne (gotovo odsutne) rekvizite, ovi filmski portreti ponudili su neočekivano složenu *subjektivnost* u slici.

Vremenski interval od tri minuta činio se nepodnošljivo dugim, te su se portretisani osećali inferiorni pred svemoćnim okom kamere. Odabrani postupak poziranja pred objektivom podseća na nastanak ranih fotografskih portreta s pločama koje su bile dugo eksponirane: „Fotografija je subjekat preobrazila u objekat, čak, ako se može tako reći, u muzejski objekat: da bi snimili prvi portret (oko 1840), trebalo je subjekat izložiti dugotrajnom poziranju ispod staklenog zaklona na vrelom suncu – da bi se postalo objektom, trebalo je pretrpeti kao pri hirurškom zahvatu; kasnije je izmišljena naprava, zvana držač glave, neka vrsta proteze nevidljiva u objektivu, koja je pridržavala i održavala telo u njegovom prelaženju u nepokretnosti: taj držač glave bio je postolje kipa koji je trebalo da postanem, mider moje imaginarne suštine“ (Bart 2004, 19–20). Do te imaginarne

15 U toku 1963. Vorhol je pravio i fotografske portrete odabranih ličnosti (tzv. *photo-booth* snimke) u automatskim kabinama koje su u sebi sadržale foto-aparat i koje su izrađivale četiri sekventna vertikalna snimka osobe koja je pozirala u foto-kabini. Ispitujući filmsku prirodu fotografije, Vorhol je postepeno razvio ideju o serijalnosti u slikarstvu, o mogućnosti simuliranja pokreta u nepokretnom fotografskom frizu, ili o eliminaciji pokreta u filmskoj slici. Naime, njemu je bilo dovoljno da se traka pokreće u kameri ili projektoru; kretanje subjekta u kadru nije smatrao bitnim obeležjem filma.

suštine mnogobrojni modeli nisu ni došli jer nisu izdržali pritisak aparature. Glumica Meri Voronov s pravom je konstatovala: „Kao srednjovekovni inkvizitori, mi smo ih proglasili testovima duše i svakoga smo rangirali. Mnogi ljudi nisu prošli test“ (prema Merck 2013, 94).

Vorhol kao da je, bez znanja modela, u praksi sprovodio Benjaminovu konstataciju: „Filmu je mnogo manje stalo do toga da publici prikazuje nekog drugog, koliko do toga da glumac aparaturi prikazuje samog sebe“ (1979, 130). On je zapravo posmatrao okolni svet želeći da iz njega bude isključen. Nazirao je u ljudima lepotu, na ekranu tražio *fotogeniju* – upravo onu osobinu koju su od svojih glumaca očekivali pioniri nemog filma. U tom smislu, Luj Delik, razrađujući Kanudovu ideju fotogeničnosti pod njom podrazumeva „lirsko i pishološko otkrovenje“ posredstvom istinitosti detalja koji mogu da obelodane unutrašnji život čoveka. Filmska slika „stanja duše i unutrašnjih emocija“ oslobađa se materijalnog i postaje vizija „čudnog, magije, natprirodnog, sna“ (Stojanović 1991, 46). Vorhol je tragao za ovom fotogenijom, ali je uspevao i da je proizvode: s jedne strane, za njega je bilo važno da osoba poseduje „magnetizam“ na ekranu, dok je, s druge strane, jednostavnim konceptualnim zahvatom on taj magnetizam izazivao: „Taj magnetizam ekrana je nešto vrlo tajanstveno – kada biste samo mogli da shvatite šta je to i kako to da napravite, imali biste stvarno dobar proizvod za prodaju. Ali vi ne možete čak ni da kažete da li ga neko ima dok ga stvarno ne vidite na ekranu. Morate da napravite probno snimanje da biste znali“ (Vorhol 1995, 52). Pod tim umetnik očigledno podrazumeva nešto *neuhvatljivo* i nada se da će ga zapleniti zahvaljujući kameri koja je konstantno uključena: „Možete projektovati svoju sliku nekoliko sekundi, ali posle toga ona isklizne i vaše pravo JA počinje da izbija na videlo. Zato je bilo tako sjajno – istovremeno vidite sebe, ali i svoju sliku“ (Voronov prema Merck 2013, 95).¹⁶

Vorhol *samo* jednom malom konceptualnom intervencijom, usporavajući snimak tokom projekcije, od nekontrolisanog realizma prelazi u prostor estetske realnosti. Puštajući traku brzinom od 16 frejmova u sekundi, on pravi vanvremenske filmske portrete u kojima je svaki, pa i najmanji treptaj oka postao vidljiv. Naša pažnja fokusira se na lice, jer ništa drugo nije ni ponuđeno: ostavljajući svoje modele bez prostorno-vremenskih koordinata, reditelj ih svojim odsustvom ohrabruje da konačno *odigraju* sebe. I upravo u tom procesu ono nevidljivo, zaboravljeno ili udaljeno počinje da izbija na *površinu*: „Mislim da je aura nešto što samo neko drugi može da vidi, i oni vide samo onoliko koliko žele da vide. To je sve u očima druge osobe. Auru možete videti samo na osobama koje ne poznajete dobro ili ih uopšte ne poznajete... Aura mora da postoji dok ne otvorite usta“ (Vorhol 1995, 62). Posmatrajući svoje modele bez cenzure, bez predrasuda i očekivanja, Vorhol

16 Ta magija pojavila se kod Niko čija ledena lepota izbija s platna dok lagano okreće glavu od objekta; kod Idi Sedžvik u čijim je uplakanim očima sadržan sav bol i neshvaćenost sirote male bogatašice; kod Bejbi Džejn koja jednostavno pruža svoju nežnost kameri; ili Ajvi Nikolson koja, poput mačke dugog vrata i krupnih očiju, savlađuje svoj poriv da trepne.

je napravio galeriju najrazličitijih karaktera, lica i temperamenata – etabliranih autora, intelektualaca, umetnika i marginalaca. Upravo je ovim dvogodišnjim projektom potvrdio da je „Viktor Igo filmskog sveta ili možda Dostojevski, na drugačiji, uvrnutiji način“ (Mekas 1989, 37).

III. Upotreba skrin testova

Vreme jeste, vreme je prošlo.

(Vorhol)

Skrin testovi su tokom šezdesetih godina postali deo Vorholovih širih konceptualnih celina. Pomenuti ciklusi *Thirteen Most Beautiful Boys/Girls* činili su izbor od tridesetak snimljenih filmskih portreta,¹⁷ čija se selekcija menjala u toku godine i koji su prikazivani u Fektoriju i retko na javnim projekcijama. Izvesne manekenke, poput Ajvi Nikolson ili Imu, upotrebljavale su svoje skrin testove kao pozadinu za reklame (editorijale) u modnim časopisima, čime je Vorhol ponovo ušao u komercijalni svet, odakle je započela njegova afirmacija: „divlja i nesvakidašnja odeća... u tradiciji... divlje i nove kinematografije poznate kao anderground film“ (Angell 2006, 250).

Još važnija eksploatacija skrin testova u vezi je sa ekstravagantnim performansima koje je Vorhol režirao za *The Velvet Underground* u toku 1966. i 1967. godine, nazivajući ih jedinstvenim imenom *Exploding Plastic Inevitable* (EPI). U pitanju je multimedijalni spektakl koji je uz muziku Niko i Velveta, ples Meri Voronov, Džerarda Malange ili Ingrid Superstar, podrazumevao i simultane projekcije s tri ili pet projektora (na platnu, tavanici ili telima izvođača), uz nametljivu rasvetu i stroboskopske efekte. Projekcije su bile zasnovane na upotrebi različitih rolni istog dugometražnog filma (najčešće *The Chelsea Girls*) ili skrin testova Malange, Lua Rida, Niko, Džona Kejla, Morin Taker, snimljenih u drugačijem stilu od prvobitnih statičnih filmskih portreta istih protagonista. Za ove skrin testove iz 1966. Vorhol upotrebljava pokretnu kameru i zumove, a u fokusu njegove pažnje nalaze se delovi lica odabranih ličnosti (oko, zubi, nos). EPI je prekoračio granice nezavisnog/ andreground, pa čak i strukturalnog filma, prelazeći u kategoriju tzv. proširenog filma (*expanded cinema*): „Svetlo je tu; pokret je tu; ekran i snimljena slika su tu; ali TO se ne može doživeti kao Grifitov, Godarov ili čak Brekidžov film. Zapravo TO je u vezi s drugim umetnostima: slikarstvom, skulpturom, hepeningom, muzikom, ali kinematografski aspekt svetla, projekcije u različitim oblicima, slike (filmske ili

17 Među muškarcima našli su se: Žerar Malanga, Fredi Herko, Bili Linič, Džon Đorno, Kenet King, Denis Hoper, Tejlor Mid, Helmut itd., dok su među damama bile: En Bjukenan, Barbara Rouz, Ajvi Nikolson, Bejbi Džejn, Imu, Beverli Hant, Idi Sedžvik. Nekada se dešavalo da selekciju čini više različitih skrin testova jedne osobe.

proizvedene drugim sredstvima), pokret, zapravo dominira ovim radovima“ (Mekas prema Davis and Needham 2013, 25).¹⁸

Eksperiment s višestrukim projekcijama rezultirao je četvorostrukim portretom Idi Sedžvik u filmu *Outer and Inner Space*. Ovaj složeni skrin test iz 1965. godine, prema rečima Kali Ejndžel, prvi je film u kojem je Vorhol pribegao projekciji na dva ekrana (Davis and Needham 2013, 26) pomerajući granice dotadašnjih filmskih portreta. Naime, Idi Sedžvik se nalazi u dijegetičkom prostoru ispred monitora na kojem je pušten video njenog lica u profilu. Duplirajući projekciju na dva odvojena platna, Vorhol manipulise različitim vremenskim i prostornim nivoima, realizujući multiplikovani prikaz svog omiljenog superstara i glumice, tragično preminule od prekomerne doze heroina 1971. godine. Umetnik uvodi video kao ravnopravni nosilac sadržaja slike, pri čemu prostori iz naslova mogu upućivati na različite slojeve realnosti: na unutrašnji (video) i spoljašnji (filmski) prostor, na unutrašnji/filmski i spoljašnji – prostor s druge strane objektiva, ili, najzad, na unutrašnju realnost snimljenih slika i spoljašnju realnost koja pripada publici. Za razliku od skrin testova gde se model suočava sa objektivom koji mu ne nudi nikakvu povratnu informaciju, Idi, s jedne strane, gradi svoj identitet pred okom kamere, dok, s druge strane, posmatra sebe u monitoru-ogledalu preispitujući sopstvenu sliku koja oblikuje njeno ponašanje. Konačno, multiplikujući lice portretisane, Vorhol se posredstvom filma i videa vraća postupku iz prvobitnih silk-skrin portreta. *Outer and Inner Space* jeste film o videu koji najavljuje dosledniju primenu novog medijuma ubuduće, eksperimentisanje s višestrukim projekcijama (*Lupe, The Chelsea Girls, ****, The Velvet Underground*), kao i prelazak na televiziju, kojoj se s komercijalnim uspehom Vorhol posvetio u toku osamdesetih godina: „Moji filmovi išli su u smeru televizije. To je novina. Ne knjige, ne filmovi, samo TV“ (Vorhol prema Danto 2009, 84).

Hibridnoj kategoriji umetničkog izraza pripada i filmski zapis od 132 minuta nazvan *Screen Test Poems*: u pitanju su večeri čitanja poezije uz pozadinsku projekciju tri rolne skrin testova (ukupno trideset i jedan filmski portret dvadeset i pet različitih osoba), muzičku pratnju i svetlosne efekte. Idejni tvorac ovog dela bio je Malanga, dok je Vorhol insistirao na tzv. proširenom pristupu filmu, kao i za vreme EPI performansa.

Ipak, najzanimljiviji eksperiment na polju aproprijacije skrin testova dogodio se 1967. godine, kao rezultat zajedničkog projekta Vorhola i Malange. Reč je o književnom delu pod nazivom *Screen Test/A Diary* koje na podesan način zaokružuje priču o jedinstvenoj galeriji filmskih portreta koji, ovako prezentovani, ponovo pokreću razmišljanje o granicama između medija, o odnosima između statične predstave i

18 Terminom *expanded cinema* označava se intermedijalni spektakl koji prevazilazi uobičajeno shvatanje filma kao projekcije pokretnih slika na jednom platnu. Početke ovakvog shvatanja sedme umetnosti treba tražiti u radovima Abela Gansa iz treće decenije prošlog veka, a zatim i Keneta Engera, Roberta Vitmana i Stena Vanderbeka (1950-ih i 1960-ih). Na promovisanje *proširenog filma* u Njujorku uticao je Jonas Mekas. Više o Vorholovom shvatanju ovog fenomena i primeni u EPI performansima vidi: Murphy 2012, 152–190.

pokretne slike. Vorholova težnja da od zaborava otrgne ličnosti sa kojima je trajno uticao na karakter njujorške scene druge polovine dvadesetog veka, rezultirala je nastankom dnevnika/foto-albuma. Ova *filmska knjiga* sadržala je, na levoj strani, jednu Malanginu pesmu posvećenu osobi koja je, na desnoj strani, predstavljena duplim frejmom izabranim iz njenog skrin testa. Datu selekciju čine ukupno pedeset i četiri ličnosti. Ona se u toku rada na projektu menjala i izgleda da je, više od Vorholove volje, zavisila od Malangine inspiracije da nekoj osobi posveti stihove.

Interesantno je na kraju pomenuti i činjenicu da je u *Dnevniku skrin testova* pod brojem četrdeset i četiri bio zaveden Endi Vorhol, ali da je, posle svega, njegov portret izostavljen. Kali Ejndžel u svom Katalogu pod brojem 349 navodi postojanje (danas izgubljenog) Vorholovog skrin testa, pozivajući se na Malangina sećanja, koji potvrđuje da su na izložbi u Vašingtonu 1988. godine bili prikazani umetnikovi skrin testovi u ukupnom trajanju od dvadeset i jednog minuta (Angell 2006, 206). Sedam probnih snimaka, dragoceni autoportreti umetnika u mladosti, prikazuju duhom odsutnog, ravnodušnog Vorhola u vrlo krupnom planu s tamnim naočarima, prepoznatljivo bezizražajnog lica i, paradoksalno, toliko uključenog u realnost i tako zainteresovanog za svet oko sebe: „Još uvek brinem za ljude, iako bi bilo lakše da ne brinem... veoma je zamorno brinuti... Ne želim previše da se mešam u tuđe živote... ne želim previše da se približim... ne volim da dodirujem stvari... zato je moj rad tako distanciran od mene“ (Vorhol cf. Mekas 1998, 61). Skrin testovi Vorholovog lica su izgubljeni ili ih je umetnik možda negde sakrio namerno: izmakao se kako ne bi bio učesnik, ostajući, dosledno svojim željama, posmatrač i svedok vremena koje je trajno obeležio.

LITERATURA

- Angell, Callie. *Andy Warhol Screen Test: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. New York: Abrams, Whitney Museum of American Art, 2006.
- Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 2004.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Berg, Gretchen. “Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol” u *Andy Warhol: Film Factory*, ed. Michael O’Pray, 54–61. London: BFI, 1989.
- Buchloh, Benjamin. “Andy Warhol’s One Dimensional Art: 1956–1966” u *Andy Warhol*, ed. Annette Michelson, 1–46. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Crimp, Douglas. “*Our kind of Movie*”: *The Films of Andy Warhol*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.
- Danto, Arthur C. *Andy Warhol*. New Haven, London: Yale University Press, 2009.
- Davis, Glyn and Gary Needham. “Introduction” u *Warhol in Ten Takes*, ed. Davis, Glyn and Gary Needham, 1–47. London: BFI, 2013.
- Foster, Hal. “Death in America” u *Andy Warhol*, ed. Annette Michelson, 69–88. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

- Honeff, Klaus. *Warhol*. Köln: Taschen, 1993.
- Mekas, Jonas. "Notes After Reseeing the Movies of Andy Warhol" u *Andy Warhol: Film Factory*, ed. Michael O'Pray, 28–42. London: BFI, 1989.
- Merck, Mandy. "Susan Sontag's *Screen Tests*" u *Warhol in Ten Takes*, ed. Davis, Glyn and Gary Needham, 93–109. London: BFI, 2013.
- Murphy, J. J. *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.
- Plat, Silvija. *Stakleno zvono*. Beograd: Nolit, 1976.
- Stojanović, Dušan. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga, Institut za film, 1991.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Filozofska istraživanja*. Beograd: Nolit, 1980.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*. Beograd: Clio, 2008.
- Vorhol, Endi. *Filozofija Endija Vorhola*. Novi Sad: Matica srpska. Beograd: Cicero. Zemun: Pismo, 1995.
- Warhol, Andy and Pat Hackett. *POPism. Prvi deo 1960–1965*. Niš: SKC, 1989.

Dijana Metlić
University of Novi Sad
Academy of Arts

**WARHOL'S SCREEN TESTS:
FROM PAINTING TO *EXPANDED CINEMA* AND BACK AGAIN**

Summary:

This text explores Warhol's screen tests and tries to determine their significance for his artistic oeuvre. Approximately five hundred tests were made from 1964 to 1966 and they form a unique gallery of personalities who shaped the New York underground art scene during the 1960s. By examining the intrinsic characteristics of film as the art of moving images, Warhol created exceptional film portraits on the borderline between photography and film, part portraiture and part performance. This text analyzes Warhol's peculiar approach to film which mostly influenced the hybrid character of his screen tests and indicates that these works can be experienced as sufficient film portraits, or can be examined as an integral part of the artist's conceptual series and multimedia spectacles, which enabled him to move towards *expanded cinema* in the period of his collaboration with the rock band *The Velvet Underground*.

Keywords:

Andy Warhol, screen tests, portrait, painting, silk screen, film, screen

PRIKAZI

REVIEWS

Jasmina Čubrilo
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beograd

ZASTUPANJE MOĆI: KULTURNA POLITIKA SAD U VREME DŽONA KENEDIJA

Симона Чупић
ЦОН КЕНЕДИ
И „НОВА ГРАНИЦА“ КУЛТУРЕ
МОНА ЛИЗА И СУПЕРМЕН



Knjiga *Džon Kenedi i „nova granica kulture“: Mona Liza i Supermen* prof. dr Simone Čupić, u izdanju Galerije Matice srpske iz Novog Sada, razmatra načine na koje je administracija Džona Kenedija (*John F. Kennedy*) (1961–1963) instrumentalizovala umetnost, kulturu i istoriju u funkciji promovisanja ideje o „novoj granici“ američkog društva, kulture i politike, odnosno učvršćivanja ili pre manifestovanja i dokazivanja uloge Amerike kao neprikosnovenog lidera zapadnog sveta kako u političkom i ekonomskom smislu tako i u polju kulture. Američke državne službe su posle Drugog svetskog rata prepoznale da u procesima spoljnopolitičkog pozicioniranja kao vodeće sile, umetnost i kultura mogu da budu „koristan politički proizvod“, međutim, kako autorka s pravom uočava, pristup Kenedijevе administracije, oslonjen pre svega na temeljno formalno obrazovanje, nekonvencionalnu radoznalost i širinu, intelektualnu mo-

bilnost i uopšte na modernost predsedničkog para, daje novi zamah čiji cilj nije više bio da se Amerika uspostavi kao kulturni ili umetnički model za hladnoratovski savremeni svet već i da dezaktivira kulturni snobizam među zapadnim saveznicama sa Starog kontinenta spram „mlade države“ i njene jednako mlade, instant-kulture.

Rezultati višegodišnjih istraživanja arhivske i bibliotečke građe u muzejskim i univerzitetskim institucijama širom Amerike i u Beogradu u domenu američke posleratne umetnosti, istorije i popularne kulture, razotkrivaju kulturnu politiku koja je, u skladu sa postavljenim izazovima „neistraženih oblasti nauke i svemira, nerešenih problema mira i rata, neosvojenih prostora neznanja i predrasuda“ (Džon Kenedi), nastojala da proizvede *new image* Amerike kao društva koje treba ili koje je na putu da harmonizuje svoju tradiciju i savremenost, konzervativno i liberalno, aristokratsko, s jedne, i raznoliko rasno, klasno, etničko i religiozno mnoštvo, s druge strane, elitno

i popularno, učeno i trivijalno, univerzalno i kolokvijalno, Mona Lizu i Supermena, Žaklininu kulturnu filantropiju i „internacionalni stil“ i Džonov neustrašiv, preduzetnički, praktični duh predaka. Organizovani po poglavljima, oni proizlaze iz minuciozne i precizne analize uočenih ključnih momenata ove kulturne politike za koju je umetnost predstavljala bezbednu, bezinteresnu, nepolitičnu sferu koja „kada moć kvari“ ona nastupa da „čisti dušu“, „kada moć navodi čoveka na arogantnost“ ona ga „podseća na njegova ograničenja“ (Džon Kenedi), a zapravo je bila i te kako svesna performativne uloge umetnosti, njene moći da proizvodi i reprodukuje određene ili propisane subjektivitete i tim njenim svojstvom veoma promišljeno, sistematično manipulirala. Polazeći od ideje da je „pisanje istorije isto tako lično kao pisanje romana“ (Voren Sasman / *Warren Susman* /) autorka knjigu započinje 'studijom slučaja' kojoj bi, da je poštovala hronološki pristup dosledno sproveden u poglavljima koja slede, mesto bilo na kraju ili skoro pred kraj knjige. Reč je o jednodnevnoj izložbi, postavljenoj u apartmanu hotela *Teksas* u Fort Vortu 21. novembra 1963. godine, u kojem će predsednički par provesti noć pred atentat u Dalasu. Organizovana je s namerom da se predstave probrani primeri evropske i američke moderne umetnosti od kraja XIX veka pa do polovine XX veka iz fortvortskih kolekcija, čime se želelo da se Kenedijevima zbog pretpostavljenog nedostatka vremena u programu posete Teksasu omogući makar nekakav uvid u umetničko blago u rukama Tekšašana, ali i da se tom izložbom Teksas legitimira kao razvijena kulturna sredina. Najveći izazov za organizatore izložbe bio je ukus Žakline Kenedi, za koji se smatralo da je sofisticiran, posebno s obzirom na njenu frankofiliju i frankofoniju, što govori o načinu na koji je javnost doživljavala prvu damu kao neprikosnovenog arbitra kada je reč o sferi *lepog*, te s tim u vezi o društveno prihvatljivom rodnom i klasnom modelu koji je Žaklina Kenedi (*Jacqueline Kennedy*) veoma uspešno reprodukovala/proizvodila (ali i bočno, o načinu na koji je javnost videla Ameriku spram Francuske). Tako u prvom poglavlju, tom vešto prikrivenom uvodu, imamo sve elemente 'zapleta', odnosno ključnih tačaka istraživanja: emancipovanu i obrazovanu ženu, naizgled apolitičnu i nenametljivu, koja je odlično igrala ulogu koju joj je dodelila patrijarhalna liberalna ideologija udajom za ambicioznog političara čija se agenda temeljila na prosvetenoj politici, politici tolerancije, demokratije, pomeranja granica, i koja je aktivno učestvovala u *dizajniranju* slike o Kenedijevima; zatim, nacionalnu umetnost koja je u tri godine Kenedijeve administracije upotrebljavana ne samo u restauraciji američke tradicije i njenih vrednosti kao civilizacijskih tekovina već i kao označitelj savremenosti, te moćno sredstvo u epohi amerikanizacije; i, konačno, evropsku umetnost kao primere kulturne apropijacije, a obe zajedno, nacionalnu i internacionalnu, kao granice koje se pretvaraju u izazov novim stremljenjima. Ovim se svakako ne iscrpljuje provokativnost ove izložbe i autorka se osvrće na 'bočne' aspekte koji ukazuju na 'potisnuti' politički potencijal umetnosti (primera radi analiza umetničko-političkih implikacija 'spoja' američkog predsednika i Pikasove / *Pablo Picasso* / skulpture u okviru prigodne izložbe u hotelskom apartmanu s obzirom na Pikasov kritički odnos prema američkoj spoljnoj politici artikulisan kroz jedan broj slika iz pedesetih ali i početka šezdesetih godina, poput *Masakra u Koreji* ili ciklusa *Otmica Sabinjanki* povodom

kubanske krize 1962. godine) i zapravo indeksira ideju kulture kao državotvornog projekta u eri Kenedijeve vladavine a koju će, u poglavljima koja slede, na primerima konsekventno dokazivati.

Posle ovog uvoda, čiji sadržaj referiše na ono što je u sledu događaja došlo na kraju, autorka se vraća na same početke, vreme pre izbora i inauguracije, pedesete godine u kojima mladi senator najavljuje svoje političke ambicije, oblikuje ih, a svestan uticaja medijskih slika i naslućujući moć reprezentacije u razvijenom konzumerskom društvu i/ili društvu spektakla, aktivno učestvuje u kreiranju korisne političke slike o sebi, u proizvodnji sebe kao JFK-a. U tu svrhu i brak sa Žaklinom Buvije (*Bowier*) postaje i do kraja ostaje reprezentacija uzornog braka mladih, obrazovanih, ambicioznih, dinamičnih, stilizovanih zastupnika konzervativnih (katoličkih) vrednosti, ali i zagovornika liberalnih građanskih svetonazora. Dobro odmeren odnos između konzervativnih vrednosti i liberalnih ideja Kenediju je doneo ne samo opštu popularnost, koja će na kraju biti krunisana njegovim izborom za trideset petog predsednika SAD, već je sam čin izbora postao temom savremene umetnosti, i to u sklopu one tendencije u umetnosti koja se u to vreme artikulisala kao kritika visokomodernističkih konceptualizacija autonomije i samoreferentnosti pre svega slikarstva. Strategije sinhronizovane demokratizacije društva i deelitizacije umetnosti koje su, kako autorka s pravom uočava, obeležile Kenedijevu Ameriku, već u predsedničkoj trci bile su reprezentovane u primerima poput slika *Novoizabrani predsednik* (1960/1961–1964) Džejmisa Rosenkvista (*James Rosenquist*), *Electi* (1960–61) Roberta Indijane (*Robert Indiana*) i kolažiranog crteža *Izbori* (1960) Roberta Raušenberga (*Robert Rauschenberg*) i upravo su one predmet kompetentnih i argumentovanih kontekstualizacija i interpretacija u drugom poglavlju knjige.

Treće pogavlje tematizuje novi odnos prema istoriji, u prvom redu američkoj, koji se u kulturnoj politici Kenedijeve administracije ogledao u složenoj restauraciji privatne i javne sfere predsedničkog para: Bele kuće oko koje se, reprodukujući patrijarhalni obrazac, angažovala prva dama i projektu sređivanja prestonice, jer je glavni grad trebalo da, prema zamisli Kenedija, „otelotvoruje ono najbolje u njenoj arhitektonskoj misli“. Imenovanjem na čelo Odbora lepih umetnosti Bele kuće najznačajnijeg kolekcionara *Amerikane* i kompetentnog autoriteta u domenu američke istorijske dekoracije, ali i republikanca, Henrija Frensisa de Pona (*Henry Francis du Pont*), kako autorka s pravom skreće pažnju, preko kulture koja se uzimala kao politički neutralno polje, poslata je poruka o demokratičnosti nove administracije, otvorenosti i spremnosti na saradnju, ali i o Beloj kući kao kući koja je izvan međustranačkih političkih antagonizama, „baš kao što je to nasleđe koga je sinonim“. Instrumentalizacija kulture u pravcu stvaranja slike o otvorenosti i demokratičnosti Kenedijeve Amerike obavljena je i putem organizovanja koncerata španskog violončeliste Pabla Kasalsa (*Pablo Casals*) 1961. godine, koji je od 1938. godine demonstrativno odbijao javne nastupe u Americi i svakoj drugoj zemlji koja je javno priznala režim Franciska Franka u Španiji, nastupa operске pevačice afroameričkog porekla Grejs Bambri (*Grace Bumbry*) 1962. u vreme kada se intenziviraju borbe za građanska prava afroameričkog stanovništva, te večere u čast dobitnika Nobelove nagrade iz zemalja zapadne hemisfere, takođe 1962. godine.

Ova politika proširivanja liderstva na polje kulture, najeksplicitnije demonstrirana u posljednjem primeru, doživeće svoju kulminaciju izlaganjem *Mona Lize* u Vašingtonu i Njujorku, o čijim značenjima autorka daje kompetentnu interpretaciju.

U trećem poglavlju analizira se i „nova granica“ u prikazivanju predsedničkog portreta kao portreta „idealne slike šezdesetih, portreta evolucije jedne epohe“, svejedno da li je on izveden u domenu umetnosti ili je proizvod masovnih medija. Portret Kenedija koji je Elejn de Kuning (*Elaine de Kooning*) izvela u energičnom apstraktno-ekspresionističkom potezu 1963. godine, nudeći 'blesak' a ne portret u konvencionalnom smislu, ali i pop-art prerade medijskih portreta Kenedija, poput Veselmanovog (*Tom Wesselmann*) *Velikog američkog akta br. 21* iz 1961. godine ili Hamiltonove (*Richard Hamilton*) slike *Ka konačnom iskazu o dolazećim trendovima u muškoj modi i modnim detaljima (a) Hajde da zajedno istražujemo zvezde* iz 1962. godine, jesu oni koje autorka izdvaja kao primere koji bez obzira da li je reč o porudžbini (Elejn de Kuning) ili ne (druga dva primera), oni sinhronizovano proizvode kompleksnu predstavu lidera i liderstva. Takođe, kako autorka u četvrtom, ali i petom poglavlju pokazuje, ovakvu predstavu su proizvodili i masovni mediji (plakati, strip, film, društvene igre) tako da u složenoj igri politike, propagande i patriotizma, opsene i stvarnosti, elitna i masovna kultura se nalaze na istom zadatku – reprezentovati uverenje o političkoj valjanosti i emancipatorskom kapacitetu Kenedijeve vladavine.

Poslednje poglavlje se fokusira i na procese i prepreke u 'uspostavljanju sećanja' koje se, posle svih proizvedenih *slika* o životu i smrti Džona Kenedija, sada izvodi u aikoničnoj formi: Memorijal podignut u Dalasu 1970. i Biblioteka Džona Kenedija u Bostonu podignuta 1979. godine. Na osnovu detaljnog uvida u arhivsku građu, autorka zaključuje da *slika* sećanja „uvek više govori o trenutku u kome nastaje nego o trenutku na koji (bi trebalo da) se odnosi“, zatvarajući tako kompleksnu studiju o diskurzivnoj prirodi *slike*, umetnosti, kulture i njenom (prikrivenom) političkom potencijalu.

Metodološki, knjiga je utemeljena na pristupima savremene istorije umetnosti koja u ovom slučaju svoju (ne)disciplinarnost realizuje u 'proširenom polju' studija kulture, američkih studija i feminističkih studija. Posebno dragocen u knjizi je dodatak sa prevodima govora, obraćanja i tekstova Džona Kenedija, ukupno šest, u kojima on definiše 'nove granice' u umetnosti i kulturi. Lična fascinacija iz rane mladosti fotografijom prve dame na koricama knjige iz kućne biblioteke *Kenedi. Drama u Dalasu* koju je napisala grupa autora (Krist, Mihovilović, Saračević), a objavljena krajem 1963. godine u Zagrebu, nekoliko decenija kasnije „disciplinuje se“ istraživačkim radom i uobličava se u egzaktnu i kompleksnu studiju o konkretnom primeru kako 'regrutovanja' umetnosti od strane politike kao kanala za reprodukovanje moći i znanja, a koje je polaznu premisu o autonomiji umetnosti i neutralnosti kulturne sfere svakim svojim činom zapravo osporavalo, tako i 'uvođenja' politike u umetnost i njenog pretvaranja u dinamično polje borbe za uspostavljanje značenja.

Aleksandra Mirčić
Muzej savremene umetnosti, Beograd

ODELJENJE ZA UMETNIČKU DOKUMENTACIJU MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI U OTVORENOM PRISTUPU

Razvojem digitalne humanistike i sve značajnijim promenama u načinu istraživanja u humanističkim naukama, pitanje značaja muzeja, biblioteka i arhiva u tom procesu se povećava. U tom kontekstu zanimljiva je analiza koncepcije razvoja i ciljeva postavljenih pred Muzej savremene umetnosti još 1958. i pred Odeljenje za umetničku dokumentaciju nekoliko godina kasnije¹, s jedne strane, i ciljeva koje pred sebe postavljaju pristalice otvorenog pristupa naučnom znanju², s druge. Ova analiza nam može pružiti moguće odgovore na nekoliko često postavljenih pitanja: koliko se analogna organizacija i građa može prevesti na digitalnu, a da među njima ne bude velikog jaza i mnogo preispitivanja za i protiv? Da li muzeji, biblioteke i arhivi moraju da uđu u polje virtuelnog sveta da bi mogli da zadrže ulogu koju treba da ostvare u društvu?

Podudarnost između ciljeva otvorenog pristupa, koji zagovara učenje za sve, svima jednak pristup znanju, i ciljeva koji su postavljeni pred Muzej savremene umetnosti i Odeljenje za umetničku dokumentaciju, osnovanih za narod – umetnost za sve, obrazovanje svima dostupno – jako je zanimljiva. Ne može se zanemariti

1 „Odmah po osnivanju Moderne galerije 1958. godine i definisanja osnovne koncepcije rada, nametnula se potreba za sistematskim prikupljanjem stručne literature vezane za delatnost Galerije. Prva knjiga je registrovana već u februaru 1960, a od marta iste godine redovno se prikupljaju časopisi, katalozi izložbi održanih u zemlji i inostranstvu, kao i tekstovi o savremenoj umetnosti objavljeni u domaćoj štampi. To pokazuje da je još tada postojala potreba da se u okviru budućeg Muzeja savremene umetnosti oformi Odeljenje koje će prikupljati i obrađivati navedeni materijal i na taj način ga učiniti dostupnim svim zainteresovanim za ovu oblast“ (Krstić i Mirčić 2016, 242–258).

2 „Otvoreni pristup naučnom znanju podrazumeva da svaki čovek koji ima pristup internetu bilo gde u svetu ima pravo da čita, preuzima, čuva, štampa i koristi digitalni sadržaj dela objavljenih u režimu otvorenog pristupa, sa jedinom obavezom da korektno navede izvor informacija. Pokret za otvoreni pristup nastao je kao reakcija na apsurdnu situaciju da do rezultata istraživanja, koja su sprovedena budžetskim sredstvima, ne mogu bez velikih troškova da dođu ni poreski obveznici, a ni sami autori [...]“ [http://bg.ac.rs/sr/nauka/otv-pristup.php, 11. 10. 2016].

insistiranje na velikoj ulozi Muzeja savremene umetnosti u društvu, koja se isticala kako javno tako i u godišnjim izveštajima. Već 3. maja 1966. u *Borbi* („Zanimljive akcije MSU“ 1966) i *Dnevniku* („Originalna ideja MSU“ 1966) izlaze članci u kojima se pozivaju škole da posete Muzej savremene umetnosti u kome postoje i biblioteka i dokumentacioni centar, čime se ističe edukativna uloga Muzeja. Takođe, u izveštaju o prvih deset godina rada ističe se da se osnivanjem Odeljenja za umetničku dokumentaciju napušta tradicionalna muzeološka praksa i uvodi nova metodologija koja omogućava Muzeju daleko šire polje rada i uticaja na razvoj istorije i teorije umetnosti (*Dokumentacija* 1975, 97–16).

Od samog osnivanja, veliki deo aktivnosti Muzeja savremene umetnosti bio je okrenut prikupljanju materijala neophodnog za istraživanje i istraživačkom radu. Takođe, u prikupljanje građe bila je uključena cela kulturna javnost, o čemu svedoče brojni pokloni Odeljenju od strane intelektualaca tog vremena (Krstić i Mirčić 2016, 247–248). Sve ovo svedoči o tome koliki je značaj dat osnivanju Muzeja savremene umetnosti i Odeljenja za umetničku dokumentaciju unutar njega.

Formiranje fonda Odeljenja predstavljalo je dugoročan istraživački projekat koji se nastavio do danas. U njemu su učestvovali gotovo svi kustosi Muzeja i, gledajući iz današnje perspektive, taj projekat je bio dalekovid i sistematičan, upućen ne samo pojedinačnim izložbama, kustosima Muzeja i istraživačima već celoj kulturnoj javnosti. Za razliku od pojedinačnih naučnih istraživanja, kada građa koja je za tu svrhu prikupljena ostaje u vlasništvu istraživača, ovde je kompletna građa postala dostupna svima. Budući da je ona finansirana državnim sredstvima, logično je da po definiciji slobodnog pristupa ona treba da pripada svima.

Poređenje možda na prvi pogled deluje banalno, ali ga svakako ne treba uzeti zdravo za gotovo. Ulogu koju je Muzej sebi postavio za cilj još 1958. i razvijao sve do danas, u eri informacionih tehnologija nemoguće je ostvariti bez širenja na internet, čime ona dobija novu dimenziju, modifikuje se. Danas informacija mnogo vredi ako je tačna, što je sa informacijama na internetu uvek problematično. Dugo se vodila borba u humanističkim naukama da se zadrži tradicionalni način istraživanja sa knjigom u ruci, kao jedini zaista siguran put. Međutim, ulaskom na internet muzeja, biblioteka i arhiva i postavljanjem proverenih činjenica, teško dostupnih dokumenata i najnovijih naučnih radova, situacija se promenila. Danas je internet postao jednako sigurno mesto za istraživanje. U tom kontekstu se uloga muzeja, biblioteka i arhiva znatno promenila i proširila. Bez prisustva navedenih institucija na internetu i deljenja informacija za koje oni garantuju tačnost, nanela bi se ogromna šteta, posebno budućim istraživačima, đacima i studentima koji često idu linijom manjeg otpora tražeći informaciju na internetu. Uključivanjem svih relevantnih institucija u proces digitalizacije i stavljanjem svojih znanja i podataka u otvoreni pristup, ostvaruje se višestruka dobit.

Kako je građa koju je Odeljenje prikupljalo decenijama izuzetno vredna, retka i sistematično organizovana, nije bilo teško napraviti projekat digitalizacije, kompjuterske alate za rad i otpočeti skeniranje građe po unapred utvrđenom

principu. U organizaciji virtualne biblioteke iskorišćena je organizacija građe u Odeljenju. Gotovo da je sve moglo da se iskoristi – od sistematizacije građe, čak i načina prikupljanja i provere podataka. Kako se od samog početka prikupljanje podataka vezivalo za organizaciju velikih izložbi, a kasnije nastavljalo, tako je i za digitalizaciju uzet isti princip.³ Posao pripreme biografija i bibliografija za velike muzejske retrospektive i decenijske izložbe i dalje je glavni zadatak Odeljenja, i iskorišćen je da se podaci pored kataloga pojave i na internetu.

Prilikom izrada biografija i bibliografija, osnovni princip je provera podataka. Nijedan podatak koji uđe u biografiju i bibliografiju se ne prepisuje već se on proverava u katalogima, tekstovima u periodici, hemeroteci ili se kontaktiraju institucije u kojima su izložbe održane.⁴ Tako se ispravljaju eventualni stari propusti i greške. Prilikom proveravanja, građa se i skenirala. Na taj način se pristupilo izradi digitalne čitaonice „Čitajte o...“ (www.citajteo.rs).

Čitaonica je koncipirana dosledno kao građa u Odeljenju, koja je podeljena po umetnicima, umetničkim grupama, umetničkim pravcima i pojavama, stalnim manifestacijama i izložbama i, posebno, građa o Muzeju savremene umetnosti. U Odeljenju svaki zastupljeni umetnik ima svoju fasciklu u kojoj se nalaze članci o njemu iz dnevne i mesečne štampe i katalogi njegovih samostalnih izložbi. Kolektivne izložbe su sortirane po predmetu ili manifestaciji. Tako je i sa ostalim stavkama. Time je olakšano korišćenje građe, koja se uvek nalazi na jednom mestu. U elektronskoj čitaonici je naravno moguće i slobodno pretraživanje po autoru, umetniku, izdavaču, godini, ključnoj reči.

Kao poseban segment izdvojena su izdanja Muzeja savremene umetnosti nastala kao rezultat istraživanja kustosa i istoričara umetnosti koji su pripremali studentske izložbe. Ta izdanja su postala obavezna literatura za proučavanje jugoslovenske umetnosti XX veka. Budući da su izdanja iz istorije umetnosti, kako domaća tako i strana, dostupna samo u specijalizovanim bibliotekama, teško je doći i do muzejskih izdanja van biblioteke Muzeja. Postavljanjem ovih izdanja u otvoreni pristup, ona su postala dostupna svima, bez obzira na to gde se čitalac/korisnik nalazi.

Čitaonica je prilično čvrsto strukturirana i u sebi ne sadrži elemente komunikacije, čime je smanjena mogućnost intervencije u sadržaj. Međutim, rad na čitaonici otvorio je nove mogućnosti saradnje sa studentima istorije umetnosti i bibliotekarstva za usavršavanje kroz rad na digitalizaciji. Kroz proces digitalizacije studenti prolaze kroz sve navedene faze istraživanja i obrade podataka kao i zaposleni u Odeljenju. Takođe, izbor građe za digitalizaciju se vrši i na osnovu zainteresovanosti istraživača za određene oblasti. Direktna komunikacija sa korisnicima čitaonice ostvaruje se elektronskom poštom i putem Fejsbuka, koji se koristi i za promociju novih sadržaja u čitaonici.

3 Prva digitalna biblioteka posvećena je Petru Lubardi i pripremana je u toku rada na retrospektivnoj izložbi povodom sto godina od rođenja, 2007.

4 U bibliotekarstvu se izrada takve bibliografije naziva: bibliografija sa knjigom u ruci.

Iskustvo rada na elektronskoj čitaonici „Čitajte o...“ pokazalo je pozitivne rezultate na više nivoa. Revidiraju se postojeći i dodaju novi podaci i građa o umetnicima, lakše se komunicira sa korisnicima koji sad imaju direktan uvid u fond, čime se brže izlazi u susret njihovim potrebama. Omogućeno je lakše učešće u edukativnim i istraživačkim projektima i lakše povezivanje sa kolegama van Beograda. Sve to govori u prilog daljem razvoju projekta i njegovom uključivanju u projekte u polju digitalne humanistike. Tako se stari ciljevi postavljeni pre pola veka ostvaruju, dobivši novu dimenziju i kvalitet u digitalnoj eri.

LITERATURA

- Krstić, Katarina i Aleksandra Mirčić. „Odeljenje za umetničku dokumentaciju Muzeja savremene umetnosti.“ *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, ur. D. Sretenović, 242–258. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016.
- „Dokumentacija.“ u *Deset godina Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1965–1975*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.
- „Originalna ideja Muzeja savremene umetnosti.“ *Dnevnik*, 3. 5. 1966.
- „Otvoreni pristup naučnom znanju.“ [<http://bg.ac.rs/sr/nauka/otv-pristup.php>, 11.10.2016]
- „Zanimljive akcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.“ *Borba*, 3. 5. 1966.

Tamara Žderić, Miljan Stevanović
Fakultet likovnih umetnosti
Univerzitet umetnosti, Beograd

**SEGMENT SRPSKE GRAFIKE XX VEKA SAČUVAN
U OKVIRU FONDA KABINETA ZA GRAFIKU
FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI U BEOGRADU**

Apstrakt:

Rad se bavi zbirkom grafika deponovanih u Kabinetu za grafiku Grafičkog odseka Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu koje su nastale u periodu od početka okupacije tokom Drugog svetskog rata, tokom oslobođenja i za vreme uspostavljanja nove države i njenog poretka. Ovaj fond grafičkih listova mogao bi se definisati i kao svojevrsni kabinet retkosti imajući u vidu dela koja su u njemu pohranjena. Kroz rad se prate uslovi pod kojima je fond formiran, proces nastajanja, razvoj, sadržina, kao i uloga u nekadašnjim likovnim praksama. Sadržaj i konstantno dopunjavanje zbirke predstavljali su uslov uspešnog sprovođenja nastavnog plana i programa, ali i bili pokazatelji prisnog usvajanja evropskih likovnih i obrazovnih koncepata i tendencija.

Ključne reči:

grafika u Srbiji, Fakultet likovnih umetnosti, zbirka, umetničke pedagoške metode

Uvod: kontekst osnivanja Grafičkog odelka Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu

Za upoznavanje sa Kabinetom za grafiku Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu neophodno je prethodno spoznati nekolocinu činjenica koje su uticale na formiranje samog Grafičkog odelka na tadašnjoj Akademiji likovnih umetnosti. Ova obrazovna institucija nastala je 1937. godine, znatno kasnije nego u ostatku Evrope. Međutim, njeno osnivanje ne dolazi u naročito povoljnom trenutku. Neposredno posle formiranja ove institucije, u Evropi izbija rat. „U periodu Narodnooslobodilačkog rata pojavile su se one forme umetničkog stvaralaštva koje su u to vreme bile jedino moguće. Dakle, ne monumentalna umetnost, čak ne ni uljena tehnika, nego u prvom redu grafika koja je imala borbeni i propagandni karakter delujući najneposrednije na mase. To su bili plakati, ilustracije za novine, karikature, a ređe mape drvoreza ili linoreza koje su zahtevale više rada i vremena. Drugim rečima u obzir je dolazilo ono što se moglo najlakše preneti narodu u presudnim trenucima kada se sve davalo za front i pobeđu“ (Vasić i Bošnjak 1975). Grafički odelak na Akademiji likovnih umetnosti nastaje izborom Mihaila Petrova za profesora grafike školske 1940/1941. godine.

Kabinet za grafiku Grafičkog odelka FLU – svojevrsni kabinet čuda

Kabinet za grafiku, koji spada u nadležnost Grafičkog odelka Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, predstavlja nedovoljno istraženi depo najrazličitijih likovnih izraza i poetika prevedenih kroz medij grafike. U neprekidnom je procesu formiranja uz permanentno dopunjavanje, obimom prerasta svoj skladišteni prostor. Nedostupan je radoznalim posmatračima i istraživačima, izuzev ličnostima zaduženim za rukovođenje njime. U sveukupnom poimanju slike Grafičkog odelka, ovaj fond čini mistifikovani segment. O istorijatu ove zbirke, ali i o njenoj nameni, Ivana Simeonović Čelić navodi: „Posle uspeha izložbe *10 godina grafike na Akademiji* u januaru 1951. godine profesor Kun je predočio da bi bilo dobro da se formira kabinet grafike [...] U zbirci se nalazi oko 90.000 listova koji predstavljaju istoriju pedagoškog rada na Akademiji/Fakultetu i razvoja likovne umetnosti u našoj zemlji. Zbirka je nastala tako što svaki studentski rad, urađen na Akademiji/Fakultetu ostaje sačuvan u jednom primerku.“ (Simeonović Čelić, 2015). Sudeći prema ovde navedenom, svrha ovog fonda bila bi da pruža nastavnicima, studentima i istraživačima podršku u svom punom obimu. Jedan od ciljeva postojanja ove zbirke bila je mogućnost upotrebe originalnih likovnih primera u nastavi i samim tim pospešivanje i produbljivanje opažajne moći kod studenata, neophodne za potpuniji likovni razvoj individue. Međutim, trenutne okolnosti su drugačije – sem u

pojedininim slučajevima, ova zbirka grafičkih zapisa nije u upotrebi niti je adekvatno muzeološki obrađena. Što se tiče dostupnosti fonda, samo je deo materijala obrađen i digitalizovan, i to u periodu od 2014. do kraja 2016. godine.

Presek stanja: konstante fragmenta zbirke iz perioda od 1940. do 1955. godine

Vremenski okvir u kome je izvorno nastao skenirani deo radova jeste onaj između 1940. i 1941. godine, od početka Drugog svetskog rata, pa sve do 1955. godine. Značajno veliki deo grafičkih listova nije datovan, ali se prema stilskim i tematskim osobenostima može svrstati u ovaj period. Ovom obradom obuhvaćeno je 99 autora, uz dodatak nekoliko nepotpisanih radova. Egzaktni i precizni podaci o sadržini zbirke, broju grafičkih listova, pobrojanim imenima svih autora čije se delo nalazi u kolekciji, kao i označenom broju tiraža nekog grafičkog dela ne postoje. O razlozima za takav sled događaja već je bilo reči.

Presek obrađenog materijala: iz perioda između 1940. i 1955. godine, pažljivim odabirom nastao je uzorak od 913 grafičkih dela, otisnutih u jednom, dva ili najviše pet primeraka koji su sada dostupni i u digitalizovanom formatu i predstavljaju osnov formiranja digitalizovanog arhiva. Svoje radove su na jednom mestu dali i objedinili stvaraoci od kojih je jedan deo kasnije preuzeo i nastavu u okviru Akademije, odnosno Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, a to su: Boško Karanović, čije je delovanje u okviru Grafičkog odeljenja poznato i isticano, zatim Sreten Stojanović, Mirjana Mihać, Mladen Srbinić, Aleksandar Tomašević, Rudolf Gaberc, Đorđe Bošan, Zoran Petrović, Božidar Prodanović, Miloš Bajić, Milica Stevanović, Lazar Vozarević, Aleksandar Luković. Takođe, fond obuhvata grafička dela Jožefa Ača, Bogoljuba Jovanovića, Majde Kurnik, Ksenije Divjak, zatim potonjih članica disidentske Zadarske grupe Vere Božičković i Ljubinke Jovanović, potom Čedomira Krstića, Dragoslava Stojanovića, Olivera Kangrge, Bože Ilića i drugih umetnika.

U ovom uzorku uočljiva je prisutnost i ženskih i muških autora u zbirci. Što se tiče evidentiranja svojih radova, očigledno je da nisu svi stvaraoci tog perioda srpske grafike vodili potpunu i celokupnu evidenciju o svojim radovima, vrlo često je ona bivala delimična. Veliki broj radova je signiran, u donjem desnom ili levom uglu, ali postoje i autori koji to nisu činili, iz nepoznatog razloga.

Na osnovu prethodno navedenih činjenica, moguće je izvesti sledeće zaključke:

- a) Većini autora grafika kao likovna tehnika nije bila sredstvo primarnog izražavanja u studentskom periodu, već su je upotrebljavali kao tehničku i tehnološku vežbu u traganju za sopstvenim likovnim izrazom kao najvišim dometom umetničkog stvaralaštva.

- b) Sudeći prema popisu dostupnog uzorka, korišćene su raznovrsne grafičke tehnike. Pored naizgled nedovoljno korišćenih pojedinih grafičkih tehnika, dela u zbirci uveravaju posmatrača upravo u suprotno: da je, čak i u ratnim, ali naročito u prvim poratnim godinama bila rasprostranjena tehnika najpre linoreza i drvoreza, a odmah potom i bakropisa, akvatinte, litografije ili, u ređim slučajevima, bakroreza.
- c) Što se tiče tiraža, većina obrađenih grafičkih listova stvorena je u tiražu od jednog, dva, a najviše pet otisaka. Taj podatak može da se odnosi na lošije materijalne uslove u kojima su školstvo, ali i nacija bili neposredno posle oslobođenja. Može se uočiti da su pojedini autori potpisivali svoja dela, označavajući pritom i školski semestar u kojem je nastao pojedini rad, dok su neki autori bili nemarni, pa nisu u potpunosti upisivali ključne elemente koje jedna grafika treba da sadrži: ime autora, redni broj otiska, tiraž, naslov dela i godinu nastanka, te je stoga nemoguće u potpunosti klasifikovati tematiku pojedinih dela i verifikovati stvaraoce.
- d) Najveći broj radova obuhvaćenih digitalnom obradom nastao je u crno-belom valerskom ključu, dok je tek nekolicina autora upotrebljavala boju u svom radu. Boja kao sredstvo posrednog izražavanja likovne radoznalosti retko je korišćena u tim prvim godinama posle završetka rata. Moguće je da uslovi za otiskivanje u više boja nisu ni postojali, odnosno da nisu bili svima dostupni. Radove u tonskoj skali, a ne samo u valerskom odnosu, dali su Ankica Oprešnik i Boško Karanović.

**Likovne poetike, motivi, narativi, ideje:
otisnutost novog ideološkog poretka u mekom tkivu
umetničkog stvaralaštva**

Novouspostavljeni poredak oslikao se i prelivao u svim sferama društva pa ni likovna umetnost nije odolela raširenim žilama socijalističkog realizma. „U odnosu na situaciju od samo par godina ranije položaj grafike se tokom četrdesetih godina u velikoj meri promenio, pošto je u tom periodu posredno, preko univerziteta, i povezivanjem sa radničkom klasom sprovedeno organizovano delovanje pobornika novih stremljenja i vršen je jak uticaj na posmatrača s ciljem razvijanja socijalne svesti i podsticanja borbe za pravedniji društveni poredak. Grafika je u tom kontekstu predstavljala važan instrument u borbi za ostvarenje socijalnih i ideoloških ciljeva“ (Vićentić 2012). Iz navedenog se zaključuje da je primarna tema kojoj se grafika posvetila tokom prvih godina oslobođenja upravo socijalno-angažovana tema. Međutim, zbirno posmatrajući, ona jeste ključna, ali ne i jedina.



Boško Karanović, *Izgradnja*, 1951, bakropis i akvatinta, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd

Motivska raznolikost u ranim grafičkim ostvarenjima

Što se tiče tema, na prvom mestu pažljivi posmatrač traži da ugleda radove sa društveno angažovanom tematikom. I pronalazi ih, u delima jednog broja autora čija dela čine uzorak o kome je reč u ovom tekstu. Takva vrsta opredeljenosti studenata u likovnom radu nije ono što iznenađuje. Činjenica koja u izvesnoj meri začuđuje posmatrača, koji prvi put stoji pred obrađenim likovnim delima iz perioda 1940–1955, jeste raznolikost motiva i njihova sveukupnost. Dakle, čini se da u tim ranim godinama oslobođenja, socijalistički realizam nije u potpunosti zaposeo mlade studente, buduće akademske stvaraocce, već je svaki od njih imao svoj mali, skriveni svet kome je tražio odraza u grafičkom delu. Gotovo svaki autor je uradio određeni broj portreta, zatim prikaza ljudskih figura, žanr-scena, pejzaža, a nailazi se na tek poneki maštoviti prikaz snova, kao u slučaju Miodraga Dade Đurića. U maloj meri moguće je raspoznati i predstave i prikaze prepleta i ornamenata (Boško Karanović). Prisutni su i motivi iz svakodnevnog života, iz okruženja; bliski motivi i scene iz klasa u kojima se studiralo. Iskra iznenađenja opet iskrsava: u suprotnosti sa predstavama socijalističkog realizma koje su veličale rad, narod, oslobođenje, borbu, ikonografski su prisutne predstave crkava u pojedinim likovnim kompozicijama tadašnjih studenata umetnosti (opet kod B. Karanovića čije je grafičko delo u fondu obimnije nego drugih autora). Sudeći prema broju obrađenih

otisaka, njihovom klasifikovanju i evidentiranju, kod pojedinih umetnika prisutan je dualizam u odabiru likovnih predstava, što se može odnositi na činjenicu o njihovom aktivnom socijalnom delovanju i učesću u slavljenju pobeđe, oslobođenja, vladajućeg poretka i novouspostavljenog političkog ideala na jednoj, a na drugoj strani sopstvenom, unutrašnjem svetu koji teži individualizaciji, nasuprot svuda prisutnog pojma kolektivnog. Duhovna i društvena stremljenja ovih autora ostaju do kraja neistražena s obzirom na to da se na malom uzorku njihovih grafičkih listova ne može u potpunosti dekodirati njihova misao, kao i njihova nastojanja. Pojedini stvaraoci su čak i u najranijim godinama svog umetničkog puta u potpunosti vladali svojim delima i tehnikom u kojoj su nastala, poput Božidara Prodanovića ili pak Aleksandra Tomaševića.

Očigledna je zastupljenost folklorne tradicije u ranim radovima autora čiji su radovi obrađeni i digitalizovani, kao i epske narativnosti. Kompozicije su, ukoliko to nije portret koji je uglavnom jezgrovit, u većini slučajeva „raspričane“, deskriptivne, dakle ne odvajaju se od srži nacionalog bića, kao i tradicija utkanih u njega. Misao pojedinca obuhvata u kontinuitetu širok motivski spektar u kome se podjednako pridaje važnost svakom detalju.

Zaključak

Na osnovu ispitanog materijala jasno je da zbirka Kabineta za grafiku Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu nastaje pod povoljnim uslovima, u trenutku uzleta grafičke discipline u tadašnjoj državnoj tvorevini. Grafika se razvila u samostalnu likovnu disciplinu zahvaljujući pojedincima entuzijastima poput profesora Mihaila Petrova koji je svoj pedagoški rad utemeljio na francuskim i nemačkim poimanjima ove oblasti. Sporo i s mukom se razvijajući, nastava grafike ipak uspeva da pridobije za sebe potonje umetnike. Naizgled u potpunosti krećući se sigurnim putem vladajuće doktrine, likovni stvaraoci ipak ostavljaju intimne zabeleške o sebi kroz svoja grafička dela, zapise o svojoj individualnosti, a na taj način služeći kolektivnom i čineći delove kolektivne memorije, ali osećajući i naglašavajući svoje neopozivo prisustvo u životu i trajanju.

Mali dostupni uzorak od ukupno oko 90.000 grafičkih listova govori sa kakvim se sve poteškoćama susreću oni koji rukovode ovom zbirkom. U želji da se sačuva jedan tako obiman i sadržajan fond i sa potrebom daljeg traganja za osnovama u radu ostvarenih, ali i neimenovanih autora, tek je u periodu od 2014. do 2016. godine više pažnje posvećeno ovoj raslojenoj zbirci, zaostavštini prošlih vremena. Trenutno se radi na daljoj obradi materijala i intenzivno traga za mogućim rešenjima obezbeđivanja adekvatnog prostora ovom malom muzeju grafičkih otisaka. Onog trenutka kada sav materijal bude prenet i preveden u digitalni sistem i usput muzeološki ispravno sačuvan, biće moguće stvoriti celovitiju predstavu o likovnim nastojanjima, smernicama, idejama i narativima srpske grafike nastale

u okviru obrazovnog procesa koji se odvijao na Akademiji/Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu tokom druge polovine XX veka.

LITERATURA

Vasić, Pavle i Sreto Bošnjak. *Grafika u Srbiji 1934–1974*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 1975.

Vićentić, Tanja. *Mihailo S. Petrov: Umetnost na poklon*. Aranđelovac: Narodni muzej, 2012.

Simeonović Čelić, Ivana. *Vremeplov kroz 80 godina, Akademija/Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu*. Beograd: Fakultet likovnih umetnosti i Muzej Zepster, 2015.

**ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
UPUTSTVO ZA AUTORE**

Radovi se putem elektronske pošte predaju do unapred dogovorenog roka. Elektronska adresa za slanje radova je: ana.bogdanovic@fbg.ac.rs.

Finalna verzija priloga predaje se u standardnom .doc ili .docx formatu.

Finalna verzija teksta mora da sadrži:

- ime i prezime autora/-ke;
- naziv ustanove u kojoj je autor/-ka zaposlen/-a (afilijacija);
- naslov teksta;
- apstrakt na srpskom i engleskom jeziku (do 1.000 karaktera);
- ključne reči na srpskom i engleskom jeziku (najviše 8 ključnih reči);
- osnovni tekst sa bibliografskim napomenama (dužine do 40.000 karaktera uključujući prorede i napomene uz tekst).

Napomena: Ukoliko ilustracije prate tekst, svaka ilustracija mora biti potpisana imenom autora/-ke, nazivom i izvorom, a autor/-ka priloga mora imati obezbeđena autorska prava, odnosno ovlašćenje da ilustraciju objavi u okviru svoga rada.

Parametri za oblikovanje teksta

- Osnovni tekst oblikuje se latiničnim fontom Times New Roman, veličina 12, prored 1,5.
- Tekst se poravnava uz levu marginu, a za isticanje naslova i eventualnih podnaslova u tekstu koristi se opcija bold.
- Navodnici se koriste prema pravilu: „tekst“.
- Citiranje unutar citata navodi se prema pravilu: „,tekst’“.
- Nazivi umetničkih radova, časopisa, izložbi, publikacija, filmova i sl. navode se *kurzivom* (u zagradi se navodi izvorni naslov ukoliko navodi prevod stranog termina).
- Reči pozajmljene iz stranih jezika navode se *kurzivom*.
- Fusnote i napomene uz tekst, korišćena literatura i izvori navode se fontom Times New Roman, veličine 10, prored 1,0. Spisak korišćene literature (referenci) navodi se na kraju rada po abecednom ili azbučnom

redu prezimena autora. Ukoliko se navodi više bibliografskih jedinica istog autora koje imaju istu godinu izdanja, one se dodatno označavaju malim početnim slovima abecede.

Pravila citiranja i navođenja literature

Literatura i izvori citiraju se i navode na jeziku i pismu kojim su napisani poštujući format *The Chicago Manual of Style*. Detaljno o ovom načinu citiranja na:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Citiranje se vrši unutar teksta. U okviru teksta se unutar zagrada navodi prezime autora i godina izdanja odgovarajuće bibliografske jedinice bez zapeta između prezimena autora i godine, a prema potrebi se navodi i broj stranice koji se odvaja zapeatom, kao u sledećim primerima: (Merenik 2010), odnosno (Merenik 2010, 24) ili (Денегри и Чупић 2005, 5–9) ili (Foster et al. 2004, 101–108).

Fusnote (napomene) koje se navode na dnu odgovarajuće strane teksta treba da sadrže manje važne detalje, dopunska objašnjenja, naznake o korišćenim izvorima i građi, ali ne predstavljaju zamenu za citiranu literaturu. Način citiranja autora u fusnoti isti je kao način citiranja u tekstu.

Način citiranja u spisku literature na kraju rada

Monografske publikacije i izložbeni katalozi

Primeri za knjige sa jednim autorom, odnosno urednikom:

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcije, 2010.

Čupić, Simona (ed.). *The JFK culture: art, film, literature and media*. Belgrade: Faculty of Philosophy, American corner, 2013.

Primeri za knjige sa dva ili tri autora:

Денегри, Јеша и Симона Чупић. *Петар Добровић у тридесетим. Уметник и социјално окружење*. Београд: Музеј савремене уметности, 2005.

Harrison, Charles, Francis Frascina and Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Primeri za knjige sa četiri ili više autora:

Foster, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

Poglavlja i tekstovi objavljeni u knjigama i zbornicima radova

Primer:

Мереник, Лидија. „Далеко од разуздане гомиле: уметничко приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.“ у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. Милан Ристовић, 706–730. Београд: Clio, 2007.

Tekstovi objavljeni u časopisima

Primer:

Ћупић, Simona. „Evropa i/ili nacionalni identitet: Paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900. i njegove posledice.“ *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 3/4 (2008): 107–127.

Tekstovi objavljeni u novinama i popularnoj periodici

Primer:

Петровић, Растко. „Пролетна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.

- Уз **arhivske izvore** se navode signature fondova i naziv arhiva u kojima se izvori nalaze.
- За **izvore sa interneta** navodi se URL adresa i datum poslednjeg pristupa web stranici u zagradama.

Илустрације које прате текст предају се у jpg или tiff formatu, резолуције 300 dpi или више, реалне величине 10 x 15 cm електронском поштом као прилог или преко веб-сервиса за трансфер података, попут www.wetransfer.com или www.dropbox.com.

Место илустрација у тексту је потребно обележити одговарајућим бројем илустрације у заградама. Илустрације је потребно означити на следећи начин у наслову фајла: број илустрације (тако да одговара броју наведеном унутар текста), име аутора, назив илустрације, година, аутор илустрације/фотографије, извор илустрације.

**THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT,
FACULTY OF PHILOSOPHY, UNIVERSITY OF BELGRADE
GUIDELINES FOR AUTHORS**

Articles are submitted as .doc or .docx files by email to ana.bogdanovic@fbg.ac.rs until the previously agreed deadline.

The final text versions must include:

- Name and surname of the author(s);
- Name of the scientific institution the author is working with / is affiliated to (name of the faculty, university, institute, etc.);
- Title of the article;
- Abstract of the article with maximum 1,000 characters;
- Key words (max. 8);
- Main text of the article with maximum 40,000 characters in length, including spaces between the characters and the cited references;
- Accompanying illustrations to the article with signatures: author, title, source (if the article includes illustrations).

Text formatting rules:

- Times New Roman, font size 12, line spacing 1.5
- Text alignment to the left margin
- Title and subtitle highlighting in bold
- Quotation marks as following “text”
- Quote within the quotation marks “ ‘text’ ”
- Titles of *art works, exhibitions, publications, films, festivals, panel discussions* as well as *words from foreign languages* are written in italics (with the original title in brackets)
- Footnotes and cited references should be formatted using the font Times New Roman, size 10, line spacing 1.0. Cited references are given in a separate section titled *Cited references* at the end of the article and are listed alphabetically, giving last name of the first or the only author as it is listed in parenthesis in the text.

Citation style

References are cited following *The Chicago Manual of Style*. For more details about this citation style: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html. Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name, publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis, as in the following examples: (Fleck 2012) or (Fleck 2012, 24) or (Hatt and Klonk 2006, 5-9) or (Foster et al. 2004, 101-108).

If inserting footnotes at the bottom of a page, please note that they should refer to less important details or additional clarifications, and don't replace the cited references that are listed at the end of the article. The citation style in the footnotes is the same as the citation style for the text.

Books, monographs and exhibition catalogues

Publications with one author:

Fleck, Robert. *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2012.

Publications with editor:

Čupić, Simona (ed.). *The JFK culture: art, film, literature and media*. Belgrade: Faculty of Philosophy, American corner, 2013.

Publications with two or three authors/editors:

Hatt, Michael and Charlotte Klonk. *Art History. A Critical Introduction to its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Gaiger, Jason and Paul Wood (eds.). *Art of the Twentieth Century. A Reader*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Harrison, Charles, Francis Frascina and Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Publications with three or more authors:

Foster, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

Chapter or other part of a book

Demos, T. J. "The Tate Effect." In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg 256-265. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.

Article in a journal

Bremer, Maria. "Self-representation as 'self-divestment'? Epigonism and singularity in Vettor Pisani's *The Chamber Hero* at *documenta* 5 (1972)." *The Journal of Modern Art History Department Faculty of Philosophy University of Belgrade* 11 (2015): 95-112.

- **Archival sources** must be named with the corresponding signature of the archival document and the name of the archival fond.
- For **web sources** please name the entire URL address and the date of the last access to the web page in the brackets.

Illustrations accompanying the article must be submitted in jpg or tiff format, resolution 300 dpi, b/w or color, real size min 10x15 cm via e-mail (individually attached or transferred by www.wetransfer.com, www.dropbox.com or a similar data transferring service). Please, provide the following information for the illustrations: number (corresponding to text), name, title, photographer and the source. Numbers must match the list of illustration signatures that authors provide in the word document.

DEO II

TEMA: UMETNOST I KRITIKA
DRUŠTVENE STVARNOSTI

POLITIČKI PROSTORI UMETNOSTI 1929–1950: BORBENI REALIZAM I SOCIJALISTIČKI REALIZAM

Brojni su politički, ekonomski i socijalni povodi i razlozi nastanka i pojave socijalnog, borbenog realizma u građanskoj, proleterskoj i lumpenproleterskoj kulturi Kraljevine Jugoslavije. Slike Dragana Berakovića *Hleb* i Đorđa Andrejevića Kuna *Kujna br. 4*, Kunova mapa grafika *Krvavo zlato* paradigmatička su dela borbenog realizma, njegovog ogorčenja i duboke ukorenjenosti u društvu gladi, bede i socijalne nepravde, u nesavladivim političkim i socijalnim problemima Kraljevine. Ova se, pored naraslih međunacionalnih tenzija, suočavala sa rastućom nepismenošću (po različitim statistikama, nepismeno je bilo između 45% i 51% odraslog stanovništva), nezaposlenošću (nezaposleni, nadničari i fluktuirajuća radna snaga brojali su oko tri miliona ljudi), opštim osiromašenjem stanovništva (godine 1938. prosečan prihod po glavi stanovnika iznosio je 70 dolara), ali i naglašenim izdvajanjem veoma imućnog staleža, nove, međuratne, bankarske, industrijske i trgovačke elite. Ta elita je ujedno bila i jedan od najvažnijih naručilaca i kupaca umetničkih dela tadašnje aktuelne srpske umetnosti. Tako je, tokom druge polovine dvadesetih i početkom tridesetih godina, došlo do snažnog socijalno-staleškog i ideološkog podvajanja umetničke scene Kraljevine Jugoslavije na dve krupne formacije. Jedna je bila deo elitnog građanskog miljea, ili je od njega, u materijalnom pogledu, zavisila njena egzistencija. Na drugu ideološku opciju danas se bez sumnje može gledati kao na političku, socijalnu, umetničku i kritičku alternativu tridesetih godina: ona (Kujačić, Kun, Teodorović, Živanović NOE, Davičo i dr.) nikada nije krila svoje izvanumetničke antisistemske, političke ambicije, u potpunosti nezadovoljna ne samo stanjem umetničkog sistema u zemlji već i borbeno raspoložena prema društvenom sistemu načelno, kome je društvena nepravda bilo drugo ime. Ta umetnost celishodno je prenetu u domen političke propagande, a potom i političke borbe, zahvaljujući političkom angažmanu samih umetnika, kao i njihovoj bliskosti sa Komunističkom partijom Jugoslavije. Posle proglašenja Zakona o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi (Zakon o zaštiti države), koji je 1921. zabranio KPJ i svaku komunističku aktivnost, a posebno posle Šestojanuarske diktature 1929. godine, zbog mnogobrojnih hapšenja komunista i suđenja pred Sudom za zaštitu

države, u Kraljevini Jugoslaviji javlja se talas antirežimskih umetničkih tendencija koje će kulminirati u borbenom realizmu tridesetih godina i režimskim ometanjima i zabranama kritičko-umetničke delatnosti. U srpskoj umetnosti ideje socijalno angažovane umetnosti zaživele su u grupi „levo“ orijentisanih umetnika različitih socijalnih i umetničkih provenijencija. Godine 1929. osnovana je u Zagrebu grupa *Zemlja* (Augustinčić, Hegedušić, Postružnik, Tabaković, Ibler, Mujadžić, Ružička, Kršinić). Rukovođena najpre Hegedušićevim ideološkim motivima, a potom i Krležinim, u svom dokumentu „Ideološka baza“ daje programske stavove čiji je cilj nezavisnost likovnog izraza koji nameravaju da postignu „borbom protiv kurseva iz inostranstva – impresionizma, neoklasicizma itd.; „borbom protiv diletantizma“; borbom protiv „larpurlartizma“: „Umjetnost mora održavati milje i odgovarati savremenim vitalnim potrebama“. Rad s intelektualnim grupama koje su „paralelno ideološki orijentirane“ i popularizacija umetnosti nalaze se među osnovama *Radne baze* grupe *Zemlja*. Uprkos tome, iako politična, angažovana na „levoj“ strani, umetnost *Zemlje* nije imala ambiciju da zameni politiku u oblicima socijalne borbe. Bila je to prvenstveno umetnost narodnih ideala i vrednosti, socijalne pravde i društvene kritike. Iako stavljena „pod kišobran“ socijalnog realizma, nije se imperativno služila jezikom realizma, naturalizma ili akademizma, već je svoju stilističku osnovu pronašla u uzorima (bližim Krleži) kao što su različite pučke teme brojgelovske provenijencije, narodne umetnosti, naivne umetnosti itd., ali i, s druge strane, uzori umetnosti nemačkog slikarstva Nove stvarnosti. Grupa je izložena odijumu i kritikama klerofašističke štampe u Zagrebu i režimske u Beogradu, što je medijski pospešilo njenu konačnu političku zabranu 1935. godine. Međutim, stilistička i jezička osnova *Zemlje* neće, kao nedovoljno politički angažovana, budući nije zagovarala „harkovsku liniju“, odgovarati ni krugu umetnika levičara i partijskih aktivista koji će se organizovati oko beogradske grupe *Život*. U početnoj platformi *Zemlje*, kao i u nepomirljivom netrpeljivom stavu Hegedušića i Krleže prema izvornom, sovjetskom socijalističkom realizmu, nalaze se i budući događaji sloma socijalističkog realizma kao političko umetničke doktrine FNRJ. Posle Rezolucije IB-a, tokom 1950. i 1951. upravo nastupima Hegedušića i Krleže, bliskih Josipu Brozu, počće ubrzani proces detronizacije socijalističkog realizma.

Odgovarajuća i preporučljiva umetnička forma i ideološka platforma pronađena je posle Međunarodne konferencije pisaca i umetnika u Harkovu 1930. godine, sovjetskog *Dekreta o reorganizaciji literarnih i umetničkih organizacija* 1932. godine i Ždanovljevog govora na Međunarodnoj konferenciji proleterskih i revolucionarnih pisaca u Moskvi 1934. godine. Pod uticajem sovjetskih odluka i direktiva, jača linija borbenog, militantnog realizma koja će započeti sukob na jugoslovenskoj umetničkoj levisi. Pravom klicom jugoslovenskog socijalističkog realizma može se smatrati upravo struja koja je i započela „sukob na levisi“ u časopisu *Stožer*, da bi osnivanjem grupe *Život* 1934. godine (Mirko Kujačić, Đorđe Andrejević Kun, Dragan Beraković, Radojica NOE Živanović, Vladeta Piperski i Đurđe Teodorović) ona dobila i programsku strukturu. Grupa nije imala pisanu programsku platformu

(osim Kujačićevog manifesta iz 1932), već je delovala isključivo u cilju stvaranja borbene umetnosti kao sredstva borbe protiv postojećeg stanja u umetnosti i u društvu: „Pozivam drugove, koji nisu omatorili za traženja, da kroz svoju mladu krv, bujnu težnju, čistu želju i buntovnu paletu pronesu *život u rad za rad budućnosti*“ (M. Kujačić, *Moj Manifest*, 1932). *Život* deluje pod najdirektnijim uticajem Komunističke partije, koja svoje stavove o kulturi oblikuje upravo tada, paralelno sa sopstvenom boljševizacijom. Onemogućavanje i zabrana već ilegalnog rada grupe *Život*, kao i hapšenje Đorđa Andrejevića Kuna, nasilno su ugasili njihovo delovanje i odložili ga za period posle 1945. godine, kada ideje grupe više nisu bile opoziciona političko-umetnička pojava već predvodnice nove državne umetnosti. Zaokružene u okončanom procesu boljševizacije, one će imati svoje najdelotvornije programsko, političko i jezičko dejstvo upravo u umetnosti socijalističkog realizma.

Tokom tridesetih, borbeni realizam je bio oružje društvene i političke borbe za promenu društvenog uređenja i za prava socijalno potlačenih u Kraljevini Jugoslaviji. Tada se, takođe, na široj, evroameričkoj političkoj sceni, pokazuje dvojako razumevanje njegovog identiteta: iako Staljinova era određuje i prihvata socijalistički realizam ne više kao oblik kritičke već kao vid apologetske umetnosti, koja je najčešće ili u službi kulta ličnosti vladara ili ima vaspitne ambicije, dolaskom Hitlera na vlast dodatno se komplikuje identitet socijalne umetnosti, kao i definisanje socijalističkog realizma. Socijalistički realizam je u okrilju levice (npr. u SAD pokreta *Popular Front*) prihvaćen kao doktrina koja bi trebalo da poveže umetnike u zajedničku borbenu liniju naspram narastajućeg fašizma i nacizma. On se tada s pravom prihvata kao jasno čitljivi vizuelni izraz antifašizma i spremnosti na borbenu suprotstavljenost nacionalsocijalizmu, rasizmu i antisemitizmu.

Socijalistički realizam blizak sovjetskom uzoru je, uoči rata, bio jedini model buduće kulture i simbol budućeg državno-društvenog uređenja. Godine 1943. je, istovremeno sa uspostavljanjem nove države na Drugom zasedanju AVNOJ-a u Jajcu i proglašenjem Josipa Broza Tita za maršala Jugoslavije, postao prihvatljiva i podrazumevajuća umetnička doktrina nove države proglašene na oslobođenoj teritoriji (iako ozvaničena tek Đilasovim *Izveštajem o agitaciono propagandnom radu* na V kongresu KPJ). Primera radi, *Portret Maršala Tita* (Božidar Jakac), koji nastaje 1. decembra 1943. u Jajcu, možemo smatrati seminalnim za uspostavljanje maršalske ikonografije u korpusu konstitutivnih Brozovih portreta i procesu uspostavljanja reprezentacijskih simbola moći vladarskog kulta. Ovaj portret je postao, uz Augustinčićeva dela, vodeći uzor u docnijem političkom definisanju nezaobilaznih stilsko-morfoloških zakonitosti socijalističkog realizma u likovnim umetnostima. Posle 1945. godine, socijalistički realizam je partijski definisan i prihvaćen kao jedan od političkih stubova, kao osnova kulturne politike FNRJ, kao mehanizam sećanja na NOR, kao borac protiv ostataka „reakcije“ starog režima i kao propagator novog društvenog uređenja i njegovog vođe. Partijski vođen i kontrolisan, socijalistički realizam je posle 1945. postao vladajući, totalitarni umetnički model u FNRJ.

Već su te političke i državotvorne pretpostavke ukazale na dominantne narative, tematske sadržaje socijalističkog realizma. To su: a) memorijalna tematika i partizanski žanr kao najistaknutiji u ovoj grupi; b) obnova i izgradnja porušene zemlje, industrijalizacija, elektrifikacija, nacionalizacija dobara; v) alegorijski heroizam, romantizovanje tradicije NOR-a i glorifikacija posleratnih dostignuća komunizma, najčešće prisutan u dizajnerskim rešenjima za propagandne plakate, ali i u književnosti i filmskoj proizvodnji i g) portret (ili kip) vođe, u suštini nastao iz tradicije žanra vladarskog portreta.

Ovi su narativi sprovedeni u tri vodeće tehnike. Skulptura je, po reprezentacijskoj, ideološkoj i finansijskoj pažnji koja joj se poklanjala, bila vodeći medij. U skulpturi su memorijalni i portretni žanr socijalističkog realizma bili najvidljiviji i najdoslednije realizovani (*Spomenik ustanku* [1947] Vojina Bakića, *Borba* [1948/49] Sretena Stojanovića, *Obnova* [1948] Lojze Dolinara ili *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* ili *Spomenik borcima Crvene armije*, Batina [1945/47] Antuna Augustinčića). U slikarstvu je realizovan dvojako: kroz monumentalnu delatnost manjeg broja državnih umetnika (Andrejević Kun, Ilić i dr.) i kamerniju delatnost ostalih, koji su se novom poretku i novoj umetnosti tek morali dokazati (Čelebonović, Tabaković, Konjović i dr.). U grafici je realizovan kao paradigma populizma. Masovna upotreba grafike,



Zlatko Prica, *Partizanka*, 1946/48, ulje na dasci, 72 x 59 cm, privatna kolekcija

zbog njene lake reproduktivnosti, bila je presudna i dobrodošla u agitaciono-propagandnoj i političko-obrazovnoj ulozi socijalističkog realizma. Grafika (drvo-rez i linorez) je, kako pre 1941. u svojoj nemilosrdnoj kritici društva, tako i posle 1945. različitim memorijalnim ili propagandnim temama, bila okosnica populističke umetnosti. Budući neelitistička i neelitna po svom karakteru, postala je svojevrsna „biblija nepismenih“. Grafika ne samo da je najpopularniji medijum socijalističkog realizma već ujedno i polje značajnih autorskih realizacija Đorđa Andrejevića Kuna, Branka Šotre, Prvoslava Piva Karamatijevića, kao i primenjenih radova, najčešće plakata, autora kao što su Mate Zlamalik, Đorđe Andrejević Kun, Milo Milunović ili Mihailo Petrov.

Vladajući narativi socijalnog ili borbenog realizma u periodu pre 1941. godine najuže su vezani za kritičko-politički angažman umetnika i za teme: a) socijalne i ekonomske nepravde, ugnjetavanja i eksploatacije – glad, siromaško preživljavanje, nadničarski rad u polju, potplaćeni rad u rudnicima, fabrikama i sl.; b) antifašističku borbu – prevashodno za borbu internacionalnih brigada u Španskom građanskom ratu na strani republikanskih snaga. Najizrazitije primere ovog borbenog realizma i socijalnog ekspresionizma pronalazimo u grafikama i mapama grafika Mirka Kujačića *Ribari* (drvorez, 1934), Đorđa Andrejevića Kuna *Krvavo zlato* (drvorez, 1934/35), Prvoslava Piva Karamatijevića *Žemlja* (linorez, 1938) ili grafikama Danijela Ozma *Iz bosanskih šuma* (linorez, 1939), Bogdana Šuputa, Kamila Ružičke itd. S druge strane, najeklatantniji primer ekspresivno-propagandnog antifašizma u mediju grafike predstavlja mapa Andrejevića Kuna *Ža slobodu* (drvorez, 1939). U oba borbena sižea, i socijalnom i antifašističkom, autori se koriste i tekstom, komentarima, ali i izražajnošću i sugestivnošću koju pružaju jukstapozicije, iskazane kroz personifikacije likova klasno potlačenog, eksploatisanog i klasnog tlačitelja, eksploatatora, industrijalca, bankara i „gazde“, „buržuja“. Kun koristi metod „slikanja romana“ – vizuelne pripovesti logičnog kontinuiteta i razumljivog narativa. Dobar primer izražajnosti i „klasne“ tipologizacije su grosovski groteskno izobličeni kafanski prizori likova vlasnika rudnika naspram rudara u *Krvavom zlatu*. (Kafane u kojima se trošio i poslednji zarađeni dinar, u kojima je cvetala prostitucija, bile su glavni i jedini javni, društveni prostor u Boru u to doba. O mapi i okolnostima njenog nastanka piše J. Miletić, *Mapa grafika Krvavo zlato*, Muzej rudarstva i metalurgije Bor, Bor 2004). Andrejević Kun je 1934. godine ilegalno boravio u Borskom rudniku, već prethodno veoma dobro upoznat sa užasnim uslovima u kojima žive i rade rudari. Maja iste godine, organizovan je u Boru štrajk više hiljada radnika. Korupcija i rasipništvo, s jedne strane, obespravljenost i niske nadnice rudara, s druge, kao i ogromna zagađenost vazduha u Boru, bili su osnovni pokretači Kunovog i Popovićevog angažmana:

„Plodne naše njive otrovnim plinom uništene, / u pakleno ždrelo nužda nas gole goni; / iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni.

Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, / svakim udarcem malja po svome temenu kujemo. / Krvavo zlato je to! Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvek zlata i smeh obesni čujemo.

Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; usijana reka valja granate, kotlove, dobiti. / Hoćemo l' dovek da ginemo zarad krvavog tuđeg zlata? Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!“

(Jovan Popović, list br. 2 mape *Krvavo zlato*)

U periodu posle Drugog zasedanja AVNOJ-a, a posebno posle oslobođenja i uspostavljanja komunističkog državnog i društvenog uređenja, socijalistički realizam se razvija u više tematskih sadržaja i narativa.

1) Jedan od najboljih primera memorijalnog, partizanskog žanra je *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* ili *Spomenik borcima Crvene armije*, Batina (1945/47) Antuna Augustinčića. On je jedan od najvećih umetnika spomeničke i memorijalne plastike jugoslovenskog kulturnog prostora još u vreme Kraljevine kada, sa titulom državnog kipara, izvodi, između ostalog: *Spomenik kralju Aleksandru* (Varaždin 1935, srušen 1945. godine), *Spomenik kralju Petru i kralju Aleksandru*, (Skoplje 1937, srušen tokom Drugog svetskog rata), *Spomenik Stjepanu Radiću*, (Selca na Braču, 1938), *Spomenik kralju Aleksandru* (Sombor 1940, srušen i pretopljen tokom Drugog svetskog rata) i mnogo drugih. On i posle 1945. ostaje vodeći majstor memorijalne skulpture (*Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, Batina 1947; *Mir*, Njujork, zdanje UN, 1954; *Spomenik Seljačkoj buni i Matiji Gupcu*, Gornja Stubica, 1973. i dr.). *Spomenik borcima Crvene armije* je jedno od najvrednijih Augustinčićevih posleratnih spomeničkih ostvarenja, iako je spomenik Josipu Brozu u maršalskoj uniformi, urađen za Kumrovec, odneo, čini se, svu slavu. Ipak, Batina u svakom smislu parira, ako i ne nadmašuje Meštovićeve formalni koncept i izvedbu *Spomenika zahvalnosti Francuskoj* na Kalemegdanu, koji je mogao da bude osnovni podsticaj Augustinčićevoj kompoziciji naglašenog dinamizma.

U crtežima i grafici partizanski žanr je prisutan u velikom broju, ukoliko uzmemo u obzir i stvaralaštvo nastalo tokom NOR-a: Vanja Radauš *Mi pamtimo...* (drvorez 1943), Milivoj Nikolajević *Obešeni* (tuš, 1945), Andrejević Kun *Partizanka sa detetom* (tuš, s.d.), Pivo Karamatijević *Sutjeska* (s.d.) i *Žbeg* (1946), Branko Krstić, *Borci – Skica za reljef* (olovka, 1946) i dr. U slikarstvu su Ismet Mujezinović, Đurđe Teodorović, Franjo Mraz, Lazar Ličenoski... bili među istaknutijim zagovornicima partizanske tematike, pa se njihovo stvaralaštvo ne može hronološki odrediti ni zaustaviti onim političkim datumima posle 1950/51. od kada KPJ prestaje da zvanično arbitrira u polju umetnosti i kada socijalistički realizam gubi partijsko-političku dominaciju kao jedini poželjni, nadređeni umetnički izraz. Za dalje istraživanje mogu biti podsticajne do sada gotovo nepoznate ili retko izlagane slike: *Sremski front* Veljka Stanojevića (1945), *Jedna scena iz oslobođenja Beograda* Pavla Vasića (oko 1944), *Igmanski marš* Teodorovića (s.d.), *Logor* Branka Krainovića (1941), *Bez naziva – partizanka i partizan* Mujezinovića (verovatno iz pedesetih godina), *Partizan* Đorđa Ilića (oko 1950), *Portret partizanke* Zlatka Price (1946/48), *Partizanska škola* Franja Mraza (1954) i dr.

Posebno se vičnim kompozicijama izdvajaju Vasićeva *Jedna scena iz oslobođenja Beograda*, Stanojevićev *Sremski front* i Pricin *Portret partizanke*. Vasićeva kompozicija je pažljivo kadrirana i ideološki osmišljena, horizontalna slika-prizor u kojoj se stiće više radnji doslovnog ili simboličkog značenja i više stereotipa: u prvom planu slike, u levom donjem uglu je telo poginulog okupatora kome su skinute čizme, u desnom donjem uglu se jedan mladić saginje da uzme njegovu pušku. S krajnje leve i krajnje desne ivice slike, kompoziciju „flankiraju” figure radosnih građana. Levo, jedan mladić maše crvenim barjakom, devojčica hrli ka oslobodiocu sa buketom belog cveća, vojnik i devojka se grle i ljube. Desno: ženu koja je, sa bebom u naručju, izašla da pozdravi oslobodiocu, pozdravlja jedan od njih. Muškarac koji nosi trobojku sa petokrakom i žena, koja nosi vrč, pićem

nudi vojnika, postavljenog u centar kompozicije. On svojim puškomitraljezom pokazuje ka trećem planu slike, da mora da ide dalje, za svojom vojskom, koja baš odlazi niz ulicu. Budućnost je oličena u barjacima, deci, cveću, preuzetom oružju. Prošlost leži mrtva na trotoaru beogradske ulice. Stanojevićev *Sremski front* rađen je u najboljoj stilistici tog umetnika, veoma cenjenog u međuratnom periodu. Svedenih, voluminoznih formi, muklih boja, komponovana po vertikalnoj osi, slika predstavlja oplakivanje palog borca: dve zabrađene žene u seljačkoj nošnji, jedna iznad, pridržavajući na krilu telo mladića jadikuje i druga, ispod, u prvom planu slike, u sličnoj pozi jadikovanja. Stanojević je ovde preobrazio tradicionalnu temu *Oplakivanja Hrista* i ponudio je izmeštenu, kostimiranu, u različitu situaciju, primerenu istorijskom trenutku. Pricin *Portret partizanke* takođe je preobražena tradicionalna tema ženskog portreta. On pruža portret nove heroine – ona je plavuša naglašenog, ogrubelog izraza lica, ozbiljna, levom rukom podupire pojas sa revolverom dok u desnoj ruci drži novine. U partizanskoj uniformi sa titovkom na glavi. U drugom planu, na zidu visi puška. Prica stvara prizor u kome nema nijednog suvišnog ili dekorativnog elementa, usredsređen na sugestivnu predstavu žene-borca, odmeren i lišen hvalisave propagande, otvara novi žanr partizanskog portreta, ne tako čest u slikarstvu socijalističkog realizma.

2) Posle Drugog svetskog rata stanovništvo Jugoslavije i Srbije je desetkovano, a zemlja nemilosrdno razorena. Ljudske žrtve i razaranja su bili, izuzimajući SSSR i Poljsku, nezamislivih razmera i bez presedana u Evropi. To je jedan od povoda stvaranju posebnog žanra obnove i izgradnje zemlje. Drugi povod stvaranju tog žanra nalazi se u agitaciono-propagandnoj delatnosti partijskog i državnog aparata, koji je morao da omasovi dobrovoljački rad, ali i da prvo populariše, izazove entuzijazam, a na kraju i veliča sopstvena dostignuća u obnovi, industrijalizaciji i elektrifikaciji zemlje. Obnova i izgradnja porušene zemlje, prvi petogodišnji plan i dobrovoljački rad su kapitalne teme socijalističkog realizma. Ovaj žanr je najizrazitije realizovan u opusu najvećeg majstora grupnih kompozicija socijalističke izgradnje – Bože Ilića. Međutim, puno se umetnika okušalo u ovoj neophodnoj, a opet nezahvalnoj temi, koju su tako pomno pratile kritičke oči političkih ideologa socrealizma. U ranom periodu radnih akcija – teme izgradnje Novog Beograda i izgradnje pruga i puteva su bile najomiljenije – nastao je veliki broj skica i crteža, koje su radili gotovo svi umetnici u tom periodu: od Konjovića i Tabakovića do Petrova i Bogoljuba Jovanovića.

Mihailo S. Petrov radi i izlaže grafike angažovane tematike u duhu socijalnog i borbenog realizma tokom tridesetih godina, da bi posle rata nastavio svoju delatnost u oblasti primenjene grafike, pre svega plakata. Autor je znamenitog plakata *27. mart 1941 – Bolje grob nego rob*, rađenog povodom jubileja martovskih demonstracija, 1945. godine. Dao je doprinos u domenu maršalskog tipa portreta slikom *Tito – tvorac naše Petoletke* (1947). Međutim, njegovo možda najbolje delo socijalrealističkog perioda predstavlja mapa grafika *Udarnici Aleksinačkih rudnika* (1950/51) i jedan veći broj pripremnih crteža olovkom (*Ramo Muarem, Živić Radomir*,

Predsednik Upravnog odbora Aleksinačkih rudnika). Godine 1949. je uradio portret *Kostolački rudar II* (ulje na kartonu), a zatim je 1950. godine stigao u Aleksinac, sa ekipom jednog filma. Tu je, tek uz dozvolu sekretara Komiteta, počeo da radi portrete, crteže olovkom. (Detalje o ovome daje T. Vićentić, *Mihailo S. Petrov: umetnost na poklon*, Narodni muzej Arandelovac, 2012). Umesto prizora obnove, Petrov se odlučuje za rudare (udarnike) – cenjene i slavljene stubove izgradnje zemlje, za konkretne ljude, a ne za ideološke poklike i velike ciljeve. Daleko od bezličnog stereotipa, ovi visoko karakterizovani portreti poseduju dvojnost naturalizma i herojskog idealizma epohe.

3) Alegorijski heroizam u rešenjima za propagandne plakate povodom različitih jubileja ili važnih političkih i partijskih događaja. Karakterističan za glorifikatorski, memorijalni karakter i kult jubileja je plakat Janeza Trpina urađen povodom tridesetogodišnjice Oktobarske revolucije. Ovo rešenje sumira sve osnovne kompozicione, stilističke i političko-ideološke pretpostavke socijalističkog realizma kao



Matija Zlamalik, *Peti kongres Komunističke partije Jugoslavije*, 1948, model za plakat, tempera na papiru kaširanom na lesonitu, 67 x 97 cm, privatna kolekcija

totalitarnog umetničkog modela. Podeljen je u tri horizontalne sekcije koje sadrže jasne i čitljive simbole slavljeničkog, pobedničkog duha Oktobarske revolucije. Donja horizontalna traka pokazuje mirnodopsku izgradnju, negovanje sportskog, takmičarskog, pobedničkog duha i predstavu Kremlja sa naglašenom petokrakom na vrhu tornja. U središnjoj traci su borci Crvene armije u pobedničkom jurišu i predimenzionirana, noseća figura radnika, personifikacije temelja – „ljudskog resursa“ Revolucije i postrevolucionarne obnove i izgradnje, a u trećem planu je prizor zemljoradnje, simbolika kolhozacije i nacionalizacije zemljišta, poljoprivrednih i drugih nepokretnih dobara – „materijalnih resursa“. Poređenja radi, u FNRJ je, početkom 1945. godine, stupila na snagu odluka AVNOJ-a „o prelazu ‘neprijateljske imovine’ u državnu svojinu, o državnoj upravi nad imovinom ‘nepisutnih lica’ i o sekvestru nad imovinom koju

su okupatorske vlasti prisilno otuđile. Tim činom otpočeo je proces ‘razvlašćivanja klasnog neprijatelja’, koji je trajao narednih pet godina.“ (izvor: Istarski arhiv Beograda). Gornjom trakom Trpinovog plakata dominiraju profilne biste ideologa i vođa Revolucije – Lenjina u drugom planu i Staljina u prvom planu, kao i velelepni prizor industrijskog postrojenja. U sva tri kompoziciona nivoa plakata, memorijalne predstave (simbola borbe) suprotstavljene su mirnodopskim predstavama novog društva i njegovih simbola: industrijalizacije, urbanizacije, sporta, radništva i seljaštva. Ovo su ujedno izvorno-revolucionarni ciljevi ali i populističko-demagoški simboli večno budne pobjede, koja se obznanjuje putem legitimizacije određenih slojeva stanovništva kao nadmoćnih i najdragocijenijih nosilaca kontinuiteta revolucije i njenih oslonaca. U duhu komunističkog, postrevolucionarnog tipa radnika-natčoveka prikazana je i centralna figura – personifikacija klasne pobjede radništva i njene vodeće uloge u negovanju tekovina Oktobarske revolucije, uvek, naravno, pod insignijama i ideologijom revolucionarnih vođa.

Jedan od najboljih grafičkih umetnika i dizajnera plakata u periodu neposredno pre i posle Drugog svetskog rata Matija Zlamalik uradio je i plakat za, danas istorijski i prelomni, Peti kongres KPJ. „Peti kongres, koji se pripremao u vreme Staljinovih kleveta iznetih u njegovim pismima i dvadesetak dana posle objavljivanja Rezolucije IB-a, značio je ne samo argumentovanu odbranu naše revolucije nego i naše pravo da sami odlučujemo o svom daljem putu u izgradnji socijalizma i da iz defanzive pređemo u ofanzivu protiv nametanja bilo čijeg diktata“ (*Peti kongres KPJ, 1948–1988*, kat. izložbe, Memorijalni centar „Josip Broz Tito“, Beograd 1989). Slikar Zlamalik je školovan kod Milana Milovanovića, Ljubomira Ivanovića i Ivana Radovića na Umetničkoj školi u Beogradu koju je završio 1932/33. godine. Od 1942. godine radio je u Zavodu za izradu novčanica. Tu osmišljava seriju novčanica, ali i prvu poštansku marku za oslobođenu teritoriju. Posle rata postaje poznatiji po svojim grafičkim rešenjima pre svega poštanskih maraka (svetski poznata je serija *Flora i fauna Jugoslavije*, 1954/55) i propagandnih plakata nego kao slikar. (Što je, moguće, posledica jedne njegove kritičke opaske na račun Mitre Mitrović. Dragoceni su biografski i radni podaci koje daje Vesna Zlamalik u *60 godina Fakulteta primenjenih umetnosti, Signum*, 4, Beograd 2009). Osmislio je prvu „hiljadarku“ u FNRJ i uradio rešenje grba Srbije. Dizajnirao je korice kataloga Prve izložbe udruženja likovnih umetnika Srbije, a tokom pedesetih godina, između ostalih, plakat „Prve petoletke“ (Prvog petogodišnjeg plana FNRJ 1947–1954) i plakat povodom desetogodišnjice oslobođenja Mostara (1955). Zlamalikov originalni predložak za plakat V kongresa KPJ pokazuje različite insignije novog, partijskog režima FNRJ: ukrštene grane lovora u prvom planu (motiv sa maršalske uniforme i grba), crveni barjak sa srpom i čekićem koji je, sve do juna 1948, kada je V kongres i održan, trebalo da označi jugoslovensku odanost Staljinu, Sovjetima i Komunističkoj internacionali, a u trećem planu fabričke dimnjake kao simbol izgradnje i industrijalizacije zemlje i njenog napretka. Pod barjacom su mladić i devojka, repetitivni simbol radnika i kolhoznice, jedinstva

radništva i seljaštva, sa seminalne skulpture Vere Mukine rađene 1937. godine za Sovjetski paviljon na Svetskoj izložbi u Parizu. Ovaj izvanredan plakat nehotice je postao vizuelni simbol V kongresa, održanog neposredno posle sukoba sa SSSR-om i osuđujuće Rezolucije IB-a. U tom trenutku je još postojala nada da će se odnosi sa SSSR-om poboljšati i da neće doći do pretećeg sukoba. Dok je Milovan Đilas kanonizovao socijalistički realizam u svom *Izveštaju o agitaciono propagandnom radu*, Josip Broz je govorio da će Partija i Centralni komitet raditi svim silama na tome da se odnosi između KPJ i SKP(b) opet poprave. Međutim, tokom 1948/49. godine, dramatični konflikt sa SSSR-om i blok od zemalja narodne demokratije se sve više širio, pa je 1949. godine postalo jasno da pomirenja sa SSSR-om neće biti. Tako je i moć dogme socijalističkog realizma počeo ubrzano da slabi. Ipak, slavljenička, memorijalna ikonografija je ostala u plakatskim rešenjima, poput „Prve petoletke”, plakata štampanog da obeleži zaokruženi ciklus Prvog petogodišnjeg plana FNRJ u obnovi zemlje (što, u suštini, nije odgovaralo činjenicama – naime, realizacija prve petoletke je trajala duže, zbog političkih i ekonomskih komplikacija nastalih 1948. godine, posle raskida sa SSSR-om itd.). Međutim, slavljenički, optimistički duh morao je da bude zadržan i obeležen. Zlamalik radi izuzetno jasno i jednostavno rešenje: leva vertikalna partija plakata obeležava 1947. godinu – početak petoletke, i njene nosioce, simbolički izražene šakom koja drži srp, čekić, budak, ašov i nalivpero. Godinu 1951. (planiranu završnu godinu Prvog petogodišnjeg plana) obeležavaju simboli industrijalizacije (fabrički dimnjaci) i elektrifikacije (betonski stubovi dalekovoda). Pojava nalivpera uz radničke i zemljoradničke alatke nije tako česta u propagandnim plakatima: posle prekida sa SSSR-om, udarna faza militantnog socijalističkog realizma se okončava, a novi oslonci u izmenjenom političkom kursu zemlje pronalaze se i u redovima naučnika i intelektualaca – „poštene inteligencije“. Bez njih nije bilo moguće zaokružiti projekt političke i partijske samostalnosti, okretanje Zapadu, nastavak ambicioznih projekata izgradnje i industrijalizacije, kao ni promenjenu strategiju kulturne politike i izmenjenog vizuelnog identiteta režima.

Herojski idealizam posleratnog socijalističkog realizma, osim u memorijalnoj umetnosti, brzo je nestajao posle partijskog i političkog raskida sa SSSR-om. Slabljenje dogme i transformacija ideologije u promeni kulturne paradigme, najbolje se može sagledati kroz likovne i vizuelne umetnosti. Ipak, nisu ni spomenici, ni grafike, ni slikarstvo odigrali najvažniju ulogu u pokopavanju socijalističkog realizma i njegovom istovremenom prebacivanju u paralelni tok mimo oficijelne kulture – obrt se desio, s jedne strane, u okrilju inteligencije, ideologa socijalističkog realizma, a s druge strane su pronađeni novi i drugačiji mehanizmi suživota dve ideološke matrice, socrealizma i visokog modernizma. Možda je čitav proces najbolje vidljiv u filmskoj industriji: od strogo kontrolisanih najranijih dokumentarnih agitprop filmova-žurnala, kroz produkciju igranih filmova (pr. *Slavica V. Afrika* i *Živjeće ovaj narod N. Popovića*, oba iz 1947), uz uvoz sovjetskih filmova herojskog žanra (pr. *Čapajev* braće Vasiljev, 1934) namenjena svima ostalima – do pojave Ester Vilijams u MGM tehnikolor filmu *Bal na vodi* (*Bathing Beauty*,

1944), čija je premijera u Beogradu održana decembra 1950, i koji će nepovratno otvoriti vrata „vesternizaciji“ filmskog ukusa i, načelno, ukusa u popularnoj kulturi. Ipak je moćna struja najpre proizvodnje, a potom negovanja i mitologizacije kako lika Josipa Broza Tita tako i memorijalnih toposa NOR-a, do mere dok nije ušla u domen popularne i masovne kulture (pr. *Valter brani Sarajevo*, *Bitka na Sutjesci*, *Bitka na Neretvi*, TV serija *Otpisani* itd.), pre svega kroz filmsku proizvodnju, nešto manje kroz književnost i skulpturu, postojala kao latentna zvanična i od državnog establišmenta izdašno finansirana grana postsocrealističkog perioda, sve do smrti Josipa Broza 1980. godine.

Kratki, dugi život socijalističkog realizma u potpunosti je delio političku sudbinu države u kojoj je nastajao, nastao i delovao. Slavljen, nikad voljen ali potreban u usponu i ustoličavanju na vlasti, zatim demontiran i razoren sa simbolima i simboličkim ostacima te iste vlasti. U svom najvažnijem formativnom periodu, borbenom realizmu „borbenih paleta“ (1929–1941), uspostavio je čvrstu povezanost sa opozicionom, komunističkom ideologijom. Tada je, kao umetnički izraz, delovao isključivo u izvanumetničkom, političkom prostoru, u svrhu ostvarenja prevashodno neumetničkih ciljeva – revolucionarne promene državnog, društvenog i ekonomskog uređenja. Na pragu tog cilja *jednakosti–bratstva–slobode*, uspostavio se, militantnim sredstvima, kao projekcija bolje budućnosti. Posle 1943. godine, socijalistički realizam počinje da radi na izgradnji memorijalne retorike, na uspostavljanju novog vladarskog kulta i na propagandi dostignutog cilja, tekovina osvojenih u borbi, revoluciji i ratu – promenjenog državnog, društvenog i ekonomskog uređenja. Nadajući se ostvarenju ideala istinskog društva jednakosti i socijalne pravde, no gubeći taj ideal sve brže usled ubrzanog stvaranja novih povlašćenih političkih i drugih socijalističkih elita, kao i zbog neočekivanih promena partijske i državne politike, završio je svoj službeni život državne umetnosti oko 1950. godine kao „programatska ikonografija sređena čitavim nizom kanona do minimuma lične invencije“ i kao „hronika utopijskog mita“. I dok je borbeni realizam pre 1941. težio i, uglavnom uspeo, da kao umetnički izraz u potpunosti osvoji prostor politike, život sam, dotle je socijalistički realizam u svojoj završnoj fazi težio da u potpunosti prostor politike utisne u umetnički izraz i tako ga učini zavisnim od političke doktrine. U godinama posle 1950, negovanje socijalističkog realizma kroz memorijalnu ili vladarsku ikonografiju, često u registru masmedijskih umetnosti, značilo je kako uporno oživljavanje mita i samopropagande vlasti tako i potonuće cilja kojim se od utopije stiglo do istinske političke i društvene distopije.

Izvorno objavljeno u: *Политички простори уметности 1929–1950: борбени реализам и социјалистички реализам.*

Нови Сад: Поклон Збирка Рајка Мамузића, 2013.

© Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

NALIČJE MODERNIZACIJE: SLIKA BEOGRADA IZMEĐU DVA SVETSKA RATA

I

Uslovljena industrijalizacijom devedesetih godina XIX veka, prostorna pokretljivost stanovništva dovešće, tokom prve polovine XX stoleća, do pojave „radne migracije“ koja će u znatnoj meri promeniti fizionomiju srpskih gradova. Privredni, socijalni i kulturni faktori stvarali su klimu koja je pogodovala procesu iseljavanja i nastajanja brojne fluktuirajuće radne snage. Ograničenja seoske privrede i istovremena socijalna i kulturna privlačnost grada delovali su kao paralelni faktori ovog procesa. Najveći broj migranata kao motiv za selidbu navodi: težnju za srećom, bekstvo od kontrole zadruga i seoske zajednice i želju da se oslobode strogih moralnih predstava i pravila ponašanja (Чалић 2004, 181). Ipak, podaci vezani za promene u strukturi beogradskog stanovništva pokazuju da je potraga za poslom bila onaj ključni pokretač priliva pridošlica. Činjenica da je broj muškaraca bio za četvrtinu veći od broja žena, pokazuje da su najčešće dolazili bez članova porodice koji bi predstavljali dodatni ekonomski teret; da su se zadržavali tek neko vreme, očigledno rukovođeni namerom da se vrate (Чалић 2004, 184–185). Prostorna pokretljivost se iz navedenih razloga nije po automatizmu preklapala sa socijalnom, odnosno napuštanje sela nije samo po sebi vodilo oblikovanju i prihvatanju novog, gradskog identiteta. Tako je, na primer, kao direktna posledica migracija broj nepismenih Beograđana porastao sa 10% 1914. godine na 20% 1929. godine. Emotivne veze sa ostavljenom porodicom usporavale su proces asimilacije. Osećaj pripadnosti i dalje se vezivao za kult zavičaja onemogućavajući suštinsku integraciju u novu sredinu. U novonastaloj situaciji potreba za kolektivnim identitetom vodila je formiranju privremenih zajednica, etnički i klasno srodnih, čiji su se prostori življenja naslanjali na grad, ali bez istinske namere da se s njim i spoje. Socijalni profil periferije oblikovan je elementima ruralnog pretvarajući u procesu rustifikacije potencijalna urbana naselja u „seoske gradove“. Serije predstava gradske okoline, motivi Borivoja Stevanovića sa Karaburme, Dušanovca i Topčidera iz dvadesetih i tridesetih godina, pejzaži *Dušanovca* (1924–26) Miloša Golubovića, kao i niz *Pogleda*

sa *Topčiderskog brda* (1935–38) Mila Milunovića, pokazuju kako se šira gradska periferija, zapravo, nije mnogo razlikovala od sela.

Veliki priliv došljaka, povorke pečalbara, prouzrokovale su stalnu potrebu za novim stambenim prostorom. Zbog visokih kirija u centru pridošlice su potiskivane ka periferiji, gde nastaju čitava naselja prostih radničkih koliba „na ivici legalnosti“. Ideološko-urbanistički koncept *Verschönerung des Stadtbildes*, ulepšavanja slike grada, odnosno osmišljeno društveno planiranje urbane ekspanzije, pri čemu su praktični ciljevi podređeni simboličkoj funkciji predstavljanja, nije se znatnije uočavao u beogradskoj veduti, osim po svom najbanalnijem segmentu – podvajanju gradskog jezgra i gradskih rubova. Povećanje broja stanovnika nije, dakle, vodilo nastajanju kultivisane, tipično gradske strukture. Naprotiv – stalna migraciona strujanja srodnih društvenih grupacija obezbeđivala su isključivo dotok stanara u gusto naseljene, siromašne četvrti. Pošto su loši stanovi uvek mogli da se izdaju, ekonomski interesi ograničavali su zainteresovanost za ozbiljniju sanaciju periferije „jer se jednostavno nije isplaćivalo dizati nešto bolje, kada su i šupe donosile lep prihod“ (Marković 1992, 97). U godinama između dva svetska rata gustina stanovništva na području Beograda se utrostručila. Porast broja stanovnika nije pratio i ekonomski boljitak sličnog intenziteta. Tako se u radničkim kvartovima sve veći broj ljudi ograničavao na sve manje prostora. Na Karaburmi je, recimo, 1932. godine živelo oko 6.000 ljudi. Naselje nije imalo ni vodovod ni kanalizaciju, a za zidanje objekata nisu se tražile građevinske dozvole. Važila je za „proketo mesto“ jer je nedaleko od Pančevačkog mosta bilo gubilište za „obične“ i političke krivce. U blizini se nalazila i kafilerija gde su ubijani psi lutalice koji su zatim drani da bi koža bila štavljena za izradu rukavica (!). Prema podacima koje iste godine iznosi Politika Beograd ima 950 ulica, od čega modernu kaldrmu (kocku) ima 210, tursku kaldrmu 290, dok oko 400 ulica uopšte nema čvrst finalni sloj.

Upravo takvi radnički kvartovi, dvorišta sa zajedničkim nužnicima, okružena stanovima za iznajmljivanje, konopi podbočeni drvenim motkama na kojima se suši veš opran u koritu, prepoznaju se u Bijelićevom *Dvorištu u Lovćenskoj ulici* (1928). Nedeljko Gvozdenović o beogradskoj periferiji priča: „Moja pažnja slikara otvarala se tim izbledelim tarabama obojenim plavo, zeleno, šarenom rublju koje se suši u dvorištu i sve to patinirano. [...] Vlasnici tih kuća bili su doseljenici iz unutrašnjosti, često seljaci koji su se trudili da se nekako snađu u novoj sredini. Ali, ja nisam samo spolja posmatrao te kuće s niskim prozorima, jedva metar iznad pločnika. [...] Ja sam ulazio u te male, tople domove, u skromno nameštene sobe s dva kreveta i iznad kreveta neizbežnim fotografijama supružnika, ljudi iz naroda: on naočit, obično brkajlija, žena krepka, nešto tvrda pogleda“ (prema Харашин 1987, 36). O mentalitetu sredine i načinu života svedoči i *Motiv sa Čukarice* (1927) Mladena Josića. Utisak koji prizor ostavlja ponajmanje se može dovesti u vezu s fragmentom „života u prestonici“. Da je reč o „kultivisanom“ naselju svedoči električni stub koji se uočava među brojnim kućama različitih tipova, visine, načina i materijala gradnje, između kojih nepravilno vijuga blatnjava staza. Pred jednom od



Jovan Bijelić, *Dvorište u Lovčenskoj ulici (Avlija u Savamali)*, 1928, ulje na platnu, 80,3 x 90,2 cm, Narodni muzej, Beograd

kuća stoji bosonoga žena, opasana keceljom, sa detetom u naručju; na pragu preko puta domaćica baca vodu „na ulicu“. Slične naherene kuće iskrivljenih krovova i privremenih odžaka, fasade okrečene samo sa ulične strane, udžerice, drvene tarabe, motke namesto podupirača, prozori različitih veličina, ulične česme, šindra i drvene klupice, sreću se još od prve decenije veka na ostvarenjima Nadežde Petrović i Bete Vukanović¹, kasnije kod Mihaila Petrova, *Žima u Skadarliji* (1926), *Beograd pod snegom* (1926), *Beogradska Skadarlija u zimu* (1928), *Motiv starog Beograda* (1931), Ivana Radovića *Jatagan-mala* (1928) i Jovana Bijelića, *Beogradska periferija* (1929), *Vršacka ulica* (1929), te na slikama *Skadarlije* (1928), *Kuhinje stare Beogradske mitropolije*, *Starog Beograda*, *Velike škole u Beogradu*, *Kafane „Kičevo“* (sve oko 1933) Koste Hakmana. Život društvene margine možda je, ipak, najsugestivnije opisan u mapi grafika *Jatagan-mala* (1934) Arpada Balaza. Ovoj seriji „socijalnih veduta Beograda“, kako ih je sâm autor nazivao, dogmatska leva kritika zamerala je „detaljisanje, ponavljanje, pridavanje značaja drugorazrednim sitnicama“. Ipak, stiče se utisak da je upravo ovim pedantnim detaljisanjem, bez agresivne manifestne agitacije, Balaz ostavio

1 „Nigde nisam imala da zadovoljim slikarsku radoznalost kao u jevrejskoj i ciganskoj mali. Na Jajliji i Dorćolu stanovali su siromašni ‘španski’ Jevreji koji su dane provodili na ulici pred svojim siromašnim stanovima... Da bih došla do što izrazitijih tipova, odlazila sam u amam u ulici Cara Dušana i u mladim nagim ženama nalazila modele izvanrednih rasnih tipova. Često sam išla na Čuburu gde su u ono vreme živeli mnogi Cigani, sa nekima sam bila u prijateljstvu, odlazila im na slavu, dva ili tri puta na ciganski bal“ (prema Ristić 2004, 36).

verodostojnu i sugestivnu hroniku pučkog miljea, „metropole okružene sirotinjskim pojasom“. Problemi „obruča siromaštva“, „reonskog pitanja“, odnosno sistemski nedefinisanog urbanog prostora, baš kao i, najčešće neuspeli, pokušaji njihovog rešavanja, postaju paradigmatiska mesta složenog procesa razvoja grada – iako je modernizacija bila jedini izlaz iz nerazvijenosti i bede, upravo u navedenim uslovima bilo ju je nemoguće sprovesti (Stojanović 2008, 24).

Projekcija socijalne stvarnosti konstituisala je sliku grada kao vizuelni produžetak svakodnevice. Grdanov *Prosjak* (1937), baš kao i starac sa štapom, zabrađena žena, čovek sa proletherskom kapom, dete zabrinutog pogleda i starmalog lika, dok zajedno čekaju milostinju *Pred vratima* (1937),² Balažov bosonogi starac poduprt štakama koji u desnoj ruci drži šešir i prosi, te *Prosjak* (1938) Bratislava Stojanovića, ogledalo su podataka banovinskih uprava iz 1933. godine, prema kojima u jugoslovenskim gradovima blizu 250.000 ljudi živi od milostinje i proseći. Među njima je dece, ne manje od 185.000, koja stalno borave na ulici, bez staratelja i osigurane egzistencije: „Пропитали смо неколико од тих малих несретника да



Đorđe Andrejević Kun, *Kujna br. 4*, 1936, ulje na platnu, 160,5 x 129 cm, Narodni muzej, Beograd

утврдимо шта њихову психу највише интересује... Пре свега не знају ништа... Један нам је одговорио да је по народности Настић. Школу не похађају [...] Већина је имала само једну страстну жељу – да се наједе“ (Видаковић 1932, 56). Na tu, ne toliko strasnu želju, koliko egzistencijalnu potrebu, Dragan Beraković ukazuje, do krajnosti uprošćenim narativom, na slici *Hleb* (1937): očigledno mučen glađu, naslonjen rukama na staklo, dečak rezignirano gleda u vekne hleba kroz izlog pekare; iza njega se vide fabrički dimnjak i sirotinjske kuće. Isti utisak nemoćnog mirenja sa marginalnim društvenim statusom, najobespravljenijih među obespravljenima – žena i dece – ostavlja *Kujna br. 4* (1936) Đorđa Andrejevića Kuna. Ovaj motiv sirove realnosti sirotinjskih kuhinja, sliku de-

2 „Motiv tih dveju varijanata slike *Pred vratima* je moje sećanje na Gundulićevu ulicu u Zagrebu i radi se o prošnjacima i sirotinji pred vratima Doma časnih sestara“ (prema Bošnjak 1983, s.p.).

presije i beznađa, Kun dodatno naglašava monotonom sivom gamom kao jasnom aluzijom na sivilo stvarnosti.

Nastanak radničke klase u Srbiji, kao i u drugim, prevashodno ruralnim društvima, neraskidivo je vezan za proces seoskih radnih migracija. Zato je, u navedenim okolnostima, formiranje radništva oblikovano više kao socijalni nego ideološki proces. Klasni status, prostori življenja, mentalitet društveno izjednačenih radnika i seljaka, preslikani su u nizu prizora iz javnog prevoza: Radovićev *Rumunski seljak u vagonu treće klase* (1931), kao i crteži tušem i olovkom iste tematike, te Tabakovićevi *Putnici u čekaonici treće klase* (1931), *Putnici treće klase* (1936), *U vagonu treće klase* (1936), *Putnici u vozu treće klase* (1936). Obaveze, potrebe i struktura grada uslovljavali su nužnu dnevnu mobilnost kojom se javni prevoz uspostavlja kao mesto spajanja grada i sela, gradskog jezgra i periferije, gunja, šubara i šešira – simbol svih putnika treće klase (up. Мерењик 2004, 24–26). Svet iscrpljenih, umornih, klonulih ljudi, na kojima se vidi težina svakodnevice, beda, depresija, selektivno razotkriva prizore koji ukazuju na socijalnu podvojenost, očiglednu posledicu modernizacije i industrijskog „napretka“. Za razliku od slike sela i, još više, seoskog rada kao idealizovane veze sa zemljom, *svojom* zemljom (čak i kada ona to zapravo nije), slika grada je slika eksploataisanosti, alijenacije, društvene margine. Rumene seljanke u živopisnoj nošnji ukrašenoj dukatima i vezom suprotstavljene su klonulim zabrađenim radnicama koje dremaju na drvenim klupama kao slike promene, putanje od sela ka gradu, od iskonskog do savremenog.



Ivan Tabaković, *U vozu*, 1934, ulje na platnu, 49 x 58 cm, Narodni muzej, Beograd

Proces prevođenja seljaka u radnika, ipak, nigde nije ogoljenije predstavljen nego u mapi grafika *Krvavo zlato* (1934) Đorđa Andrejevića Kuna. Politički i ideološki promišljano Kunovo ostvarenje idejni je manifest *treće klase*. Jednostavna, prepoznatljiva pripovedačka naracija, izostanak svih hermetičnih amblema, naglašena afirmacija ideala narodnog, razotkrivaju popularnu i populističku namenu i karakter ovog rada. Priča počinje idiličnim pejzažem: seoska kuća, drvo bujne krošnje, bunar i taraba u prvom planu, na preostale dve trećine lista „plodne naše njive, naše tlo, naša snaga“.³ Zatim se ređaju predstave napuštenog seoskog dvorišta i seljaka koji negoduje pokazujući stegnutim pesnicama u pravcu rudnika; na narednom listu seljak i, sada već osušeno, drvo suprotstavljeni su rudničkom kompleksu; potom slika seljaka kako dolazi u rudnik. Nakon toga sledi čin presvlačenja, preuzimanja *novog* identiteta. Predstavljeni muškarac pruža ruke da uzme karbitnu lampu. Na stolu stoje rudarski šlemovi. Posmatrač je svedok ovog simboličnog akta inicijacije – seljak postaje radnik, mašina zamenjuje zemlju.

II

Promene u užem gradskom miljeu – ubrzana modernizacija makar u svojim spoljnim manifestacijama – nudile su repertoar novih motiva: automobile, elektrifikaciju, izloge, trotoare i kandelabre, ali i prosjake, beskućnike, prostituciju. Ulica se načelno uspostavlja kao simbol savremenog doba, paradigmatско mesto modernosti (Nierhoff 2004, 204–205). Kritičku predstavu *Ulice* (oko 1933), koja nema pretenziju da slavi nove prostore grada, ponudiće Đorđe Andrejević Kun. Jasno saopštavajući šta misli o etici i moralu društva, Kun problematizuje pitanje prostitucije kao drugo lice velegrada. U prvom planu grafike je slepi čovek koji nudi na prodaju nekakve jeftine sitnice iz kutije koja mu visi oko vrata, desna ruka mu je ispružena kao da istovremeno i prosi; pored njega muškarac sa šesireim napadno posmatra ženu, očigledno prostitutku, koja im prilazi. Na zgradama u pozadini natpisi: „Vino i rakija“, „Soba za prenočište“, „U svako doba“, „Stan za samca“. Na sredini ulice poskakuje čupav i neuredan crni pas. *Ničiji pas* je još jedan od amblema ulice, posredna slika društva⁴ ali i detalj koji se, kroz epohe, često vezuje za različite

3 Na drugom listu mape grafika *Krvavo zlato* otisnut je tekst Jovana Popovića: „Plodne naše njive otrovnim plinom uništene, / u pakleno ždrelo nužda nas gole goni; / iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni. / Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, / svakim udarcem malja po svome temenu kujemo. / Krvavo zlato je to! Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvek zlata i smeh obesni čujemo. / Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; / usjana reka valja granate, kotlove, dobiti. / Hoćemo l' dovek da ginemo zarad krvavog tuđeg zlata? / Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!“

4 „Кучиња је било много и по улицама и по авлијама, одакле су лајали по сву ноћ, нарочито кад је месечина. Оне дивље, без газде, хватали су боси ‘шинтери’, замком од жице на крају штапа, и трпали их у кола са решеткама. Иза решетка кучићи су жалосно гледали децу

forme prostitucije. Na putu od kurtizane do uličarke umiljatog rasnog psića, poput onog sa pastela *U kafani* (oko 1900) Bete Vukanović, smenjuje „gradski pas“ koji „zanemarujući ‘klasne’ razlike, šećka bulevarima [...]“. Ovo stvorenje viđeno je kao ekvivalent, metafora *flâneur*-a, čoveka-iz-grada, sa kojim je delio tolike sklonosti – šetanja, ženskarenja, traćenja vremena“ (Thomson 1982, 331). Ovako interpretiran pas biva i znak agresivne i nesputane muške seksualnosti (up. Nierhoff 2004, 212), onog istog mizoginog stava primetnog npr. na seriji radova Nikole Martinoskog *Porok, Dve žene, Na crvenom minderluku* (sve iz 1932). Za razliku od Kunove grafike posmatrač je na slikama Martinoskog suočen samo sa ponuđenim ženama, njihovim, očigledno u službi naracije, deformisanim telima, ali ne i njihovim mušterijama. Suočen je sa slikom dvojnog morala prisutnog ne samo u svakodnevnom životu već i u nizu zakona (prostitucija, vanbračna deca, zabrana utvrđivanja očinstva) kojima se za ista dela žena kažnjava, dok muškarac ne snosi nikakve posledice. Naprotiv – iako su javne žene i javno žigosane, odlazak muškaraca u kupleraj bio je potpuno prihvatljiv, doživljen čak kao neka vrsta inicijacije, ispita zrelosti kojim dečak postaje muškarcem: „У центру је било тога у понеком хотелу. Ту су биле по две собарице, једна обично ружна али вредна, која је спремала собе, а друга лепа, којој спремање соба није био посао. Тако је она у хотелу ‘Македонија’, крупна, са црвеном плишаном сукњом, заслужна што је увела у живот добар део мога шестог разреда Реалке код Калемегдана“ (Дероко 1987, 59–60).

Dve devojke sa slike Martinoskog, sa izuzetkom crne tračice oko vrata, označene su kao dve prostitutke činjenicom da sede za kafanskim stolom, da je pred njima flaša, da piju alkohol. Definiše ih odnos klasne i rodne mobilnosti. Kafana je bila podvojeni prostor društvenih i fenomenoloških kretanja. Za žene je ona mogla biti mesto u kojem, kao konobarice ili plesačice, zarađuju novac i lošu reputaciju, dok je za muškarce predstavljala prostor u kojem se novac i žene troše. Niz kafanskih i varijete prizora Ivana Tabakovića, ili, pak, Konjovićeve *Figure u birtiji* (1938) i *Čoček* (1939) Lazara Ličenoskog, svedoče o istinskom mestu žena u tom muškom svetu. Reč je o slikama na kojima se, više nego očigledno, „igra ne predstavlja kao određeni plesni doživljaj nego postaje sve više metafora ‘ponude za parenje’ muškarca i žene“ (Nierhoff 2004, 259). Žene su ogoļjeno dostupne, bukvalno i metaforički razodenute, posmatrane kao anonimni objekti zadovoljavanja pogleda i žudnje (up. Merеник 2004, 26–27), kako Milan Konjović slikovito objašnjava: „две сисате жене, слободно урађене, које више указују на жељу него на своје присуство у истом друштву“ (prema Вуксановић 1991, 121).

Pored rodnog, uočava se i klasno podvajanje kafanskog prizora. Listovi br. 24 i br. 25 iz Kunove mape grafika *Krvalo zlato* (1934) prikazuju bogatašku zabavu: ženu s lepezom, muškarce u frakovima, sa monoklom, cvećem u reveru, šampanjac u kibli s ledom, da bi već u narednoj sceni (br. 26) kafana postala mesto osione

koja su za kolima trčala. A било је деце која су трчала и далеко испред кола, растерујући и спасавајући кучиће од опасности“ (prema Дероко 1987, 59). Interesantno je da nakon navedenog odlomka sledi priča o prostituciji koja je zajedno sa pričom o psima naslovljena *Nemile teme*.

zabave, nakrivljenih cilindera, flaša u široko podignutim rukama, razgolićenih žena izloženih dodirima brojnih muškaraca.⁵ U očiglednom dijalogu sa bahanalskim narativom raskalašnog seksa i bahatosti obilja, ovi prostori suprotstavljeni su *sirotinjskim kafanama*, Radovićevim *Pijancima* (oko 1926), Šerbanovoj *Kafani* (1928), Konjovićevom *Tončki na pivu*, *Boemima* i *U birtiji* (sve iz 1938), sa simpatijama predstavljenim mestima jedinog oduška u epohi ekonomske krize. Ipak, nije li to i takvo žaljenje bilo vrhunac hipokrizije „у земљи у којој је шљива била једно од најраспрострањенијих врста воћа, где се ракија пекла у свакој кући, где се пило од малих ногу, [где се] алкохолизам јављао као једна од најраширенијих социјалних болести“ (Димић 1996, 71); hipokrizija spram opšteg primitivizma u kome se živelo i društvenih kodova radničke kulture prema kojima je muško nasilje, baš kao i konzumiranje alkohola, bilo simbol muževnosti.



Natalija Cvetković, *Pijanci*, 1921, akvarel, 102 x 71 cm, Muzej grada Beograda

Da su žene lišene ovih iskustava svedoči i odsustvo radova takve tematike. Čak ni akvarel Natalije Cvetković *Pijanci* (1921), jedini ovakav prikaz koji slika jedna umetnica, nije rađen u autentičnom mizanscenu. Dve pralje iz Skadarlije, slikarkina poznanica i rođak pozirali su joj u stanu. Kompoziciju je u izvesnoj meri

5 „Кафански живот је био стварни и готово једини садржај слободног времена како радништва тако и надзорника. Централна кафана је била 'Весели рудар', затим 'Корзо', 'Круна'. [...] Поред ових кафана које су махом угошћавале раднике постојале су кафане специјализоване за француске власнике: 'Лувр', 'Мали Париз', 'Мулен руж'. Специфичност живота у кафанама биле су девојке које су служиле за забаву, тако да је у многим кафанама била развијена проституција“ (Милетић 2004: 5).

odredilo i insistiranje dvoje mlađih da se njihovi likovi ne prepoznaju. Momak je tako okrenut s leđa, dok devojka pridržava glavu rukama, skrivajući istovremeno lice. U podatku da je jedna od naslikanih žena stvarno bila alkoholičarka može se tragati za objašnjenjem zašto mladi par nije želeo da „se vidi“. U sredini koja je sliku doživljavala poput fotografije, isečka realnosti, kao dokaz, nije bilo poželjno biti predstavljen sa osvedočenim pijancima. Njihova molba, kao i Natalijina odluka da je usliši, svedoče koliko je mentalitet posmatrača oblikovao sadržaj slike. O poziciji umetnica pak govori izbor modela. Umesto amblema pijančenja – kafane, razularene gomile, posledica lumperaja, kao i gestova oslobođenih konvencija, pred nama su jedna flaša, dve čaše, tri žene i mladić za stolom u nedefinisanoj ambijentu. Cvetkovićeve zapravo slika jedino pijanstvo koje ona može – *žensko pijanstvo*. Gurnute u alkohol egzistencijalnim teškoćama, ove žene piju *same*. Čak i kada je prouzrokovano istim motivima, *muško pijanstvo* im u svojim spoljnim manifestacijama nije blisko. Pijane žene su odbačene i depresivne, pijani muškarci su asimilirani u razuzdanu gomilu kafane, birtije ili bara. Boem, veseljak i bečar, nemaju ekvivalente u ženskom rodu.

Kada je reč o predstavama beogradske vedute, uopšte, retke su slike na kojima se oseća ritam života gradskog centra, poput Beševićeve *Hilandarske ulice pod kišom* (oko 1935), *Stare kafane „Albanija“* (1936) Miodraga Petrovića ili Milunovićeve *Knez Mihailove* (1938). Neveliki je i broj ostvarenja koja svedoče o letnjikovcima, vilama, rezidencijalnim gradskim četvrtima, onim prostorima modernog urbanizma u kojima se ogleda „буржоаски обичај настањивања далеко од фабричке буке и мешања с радницима“ (Прост 2004, 30). Čak i na onim malobrojnim radovima gde se vidi nečija vlastita kuća, nedvosmislena privilegija boljestojećih, kao na Josićevoj *Vili na brdu* (1936) ili Milunovićevoj *Lozi* (1942), *Na Senjaku* (1942), *Iz Topčidera* (1943), ona se pojavljuje tek kao detalj u kultivisanom isečku prirode. Vrt se tako prepoznaje kao istinski odraz obilja, transformisani



Milo Milunović, *Na Senjaku*, 1942, ulje na platnu, 73,3 x 60 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

pejzaž koji svoje vlasnike klasno određuje. *Slika prirode* oznaka je društvenog statusa i porekla. Predstavljena u svom novom obličju ona je i simbolička oznaka promene. Gvozdenovićevo *Dečje igralište* (1934), Radovićeви beogradski parkovi ili Beševićev *Studentski park* (1936), svedočanstva su o zemlji koja nije napuštena već je prilježno i sistematski preoblikovana. To je prostor spajanja iskonskog i modernog, geneza slike krajolika, pokazatelj ruralno-buržoaske transformacije – oličenje novog društva i njegovih estetskih standarda. Ako je za radnike i seljake priroda bila sinonim teških poslova koje u njoj obavljaju, za građane je ona mesto predaha i odmora (up. Clark 1986, 200–201). Upravo to ideološko-prostorno podvajanje ilustruje Đurđe Teodorović *Večernjom šetnjom* (1935): „Тражећи посао ишао сам према Дедињу. Било је предвече. Чујем топот коња, окренем се, а оно иде кавалкада коњаника госпођа и господе и деце на коњима. Испред групе коњаника била су два тузача камена. Госпођа у жутом која је била на челу коњаника, пролазећи поред радника-тузача и гомиле камена узвикнула је са усхићењем: Ах, како је лепо вече! Одмах ми је синуло у глави да то може бити добра тема“ (према Петковић 1991, 191). *Kalemegdan* (1919) Natalije Cvetković, *Studentski park* (1928) i *Karađorđev park* (1932) Ivana Radovića, odnosno predstavljeni ljudi, sociološki su simboli vertikalnog kretanja po društvenoj lestvici klase koja ima vremena, želje i mogućnosti da poseduje isečak prirode, ili da u njemu provodi vreme u dokolici. To je slika prostora ukrasnog šiblja, cveća i žbunja – biljki bez (korisnih) plodova. Slika preobražaja koji je započeo još 1904. godine „Naredbom o čuvanju baštica“, u kojoj beogradska opština poručuje građanstvu da „travu ne utamanjuje, da cveće ne kida, preko ogradica ne prelazi i da klupe ne premešta“, a nastavio se razvijanjem i uspostavljanjem novih kriterijuma, od marame do šešira, od gunja do kaputa, od potrebe do ukrasa.

LITERATURA

- Vošnjak, Sreto. *Vinko Grdan 1900–1980*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1983.
- Видаковић, Слободан. *Наши социјални проблеми*. Београд: Г. Кон, 1932.
- Вуксановић, Мирко. *Ликови Милана Коњовића*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
- Дероко, Александар. *А ондак је летијо јероплан над Београдом*. Београд: Народна књига, 1987.
- Димић, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941, I*. Београд: Стубови културе, 1996.
- Marković, Predrag. *Beograd i Европа 1918–1941. Европски утицаји на процес модернизације Београда*. Београд: Savremena administracija, 1992.
- Мереник, Лидија. *Иван Табаковић*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2004.

- Милетић, Јелена. *Мапа графика „Крваво злато“ Ђорђа Андрејевића Кунa*. Бор: Музеј рударства и металургије, 2004.
- Nierhoff, Barbara. *Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der Brücke*. Essen: Klartext, 2004.
- Прост, Антоан. „Границе и простори приватности.“ и *Историја приватног живота. Од Првог светског рата до наших дана*. приг. Ф. Аријес, Ж. Диби. Београд: Слио, 2004.
- Ristić, Vera. *Beta Vukanović*. Beograd: TOPY/Vojnoizdavački zavod/Muzej grada Beograda, 2004.
- Стојановић, Дубравка. *Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.
- Thomson, Richard. „Les Quat Pattes’: The Image of The Dog In Late Nineteenth-Century French Art.“ *Art History* 5, 3 (1982).
- Петковић, Вјекослав. *Социјална уметност у Србији између два рата*. Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду, 1991.
- Харашећ, Гордана. „Свет сликане површине. Разговори са сликаром Недељком Гвозденовићем.“ и *Недељко Гвозденовић*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1987.
- Clark, T. J. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- Чалић, Мари-Жанин. *Социјална историја Србије 1815–1941*. Београд: Слио, 2004.

Текст је изворно објављен у: *Зборник Народног музеја. Историја уметности*, 19–2 (2010): 485–498.

DORĐE ANDREJEVIĆ KUN.
„KRAVAVO ZLATO“ I PREVRATNIČKI KONTEKST

Nagli politički zaokret u biografiji, stvaralaštvu i izvanumetničkoj karijeri Đorđa Andrejevića Kuna (1904–1964) dogodio se 1934. godine.¹ Od tada je on jedan od najvažnijih političko-umetničkih lidera ranog perioda socijalnog i borbenog realizma u Kraljevini Jugoslaviji.² Vodeću ulogu zadržava i kasnije, u drugoj fazi revolucije, nakon 1943, odnosno 1945. godine, kada postaje istinski „power behind a throne“ novog režima. Građanskog porekla i obrazovanja, Kun je prvo izučio štamparski zanat i postao „zanatski pomoćnik štamparski“ (Andrejević-Kun 1964, 23–28), da bi Umetničku školu u Beogradu završio 1926. godine u klasi Ljube Ivanovića, Petra Dobrovića i Milana Milovanovića. Tokom perioda 1926–1929. putovao je i učio u Veneciji, Firenci, Milanu, Rimu i Parizu. Tokom 1931–1932. godine Kun je, kratkotrajno, bio član beogradske grupe „Oblik“ (Andrejević-Kun 1964, 23–28). Bile su to godine kada su socijalno-kritičke tendencije već profilisane u okrilju kako zagrebačke grupe „Zemlja“ tako i u radu pojedinih književnika, esejista, kritičara i umetnika. Primera radi, „zemljaši“ poput Ivana Tabakovića, Otona Postružnika ili Krste Hegedušića već naglašeno kritički nastupaju protiv „larpurlarta“ koji je „Oblik“ bio sklon da neguje kroz uzore Pariske škole. „Zemlja“ odbija 17. aprila 1930. predlog grupe „Oblik“ za ujedinjenjem, sa obrazloženjem: „[...] Oni su larpurlartiste, drugo, pod uplivom francuske škole, treće, ne znamo njihovo mišljenje i ideologiju te svrhu [...]“ (Depolo 1969, 36–51), a 1929. u Programu grupe „Zemlja“³ i Tabakovićevim „Prilozima za rešavanje naše

1 Do sada je, pored Miodraga Kolarića (Kolarić 1971), jedino Momčilo Stevanović, u svom delu *Đorđe Andrejević-Kun* (1977), dao uspešan pokušaj monografske sinteze dela ovog umetnika. Naravno, o Andrejeviću Kunu pišu i brojni srpski istoričari umetnosti, ali u opštim pregledima perioda: Đorđević 1969; Трифуновић 1973; Ćosić 1977; Merenik 2010. Brojni su i novinski napisi, kao i katalozi izložbi ovog umetnika sa kraćim studijskim tekstovima ili esejima, publikovani u periodu posle 1945. godine.

2 Sa ovom činjenicom slažu se svi vodeći pisci o Kunu, posebno oni koji su se fokusirali na veze umetnosti i politike (Đorđević 1969, 68–82; Трифуновић 1973, 244–248).

3 „IDEOLOŠKA BAZA: Cilj (svrha) Zemlje: Nezavisnost našeg likovnog izraza. Sredstva da se to postigne: 1) Borba protiv kurseva iz inostranstva, impresionizma, neoklasicizma, itd. 2) Dizanje likovnog nivoa tj. borba protiv diletantizma. 3) Borba protiv lar-pur-lara. (Umjetnost mora održavati milje i odgovarati savremenim vitalnim potrebama). RADNA BAZA: 1) Popularizacija

ideologije“ (Merenik 2004, 71–75), jasna su sasvim različita umetničko-ideološka polazišta „Oblika“, s jedne, i „Zemlje“, s druge strane. Vesnik novog radikalizma i borbenog aktivizma, jetke i ogorčene kritike ekonomskih okolnosti, društvenih nepravdi i lošeg položaja umetnika u društvu Kraljevine, postaje Mirko Kujačić, radovima *Slika sa cokulom* i *Sljka sa lukom*, prikazanim na izložbi u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ u Beogradu 1932. godine. Moglo bi se danas reći da je baš Kujačićev istup/manifest označio prelomni trenutak, bez koga se, moguće je, ne bi ni Kun okrenuo borbenom socijalnom realizmu, niti bi, hipotetički govoreći, „Život“ bio osnovan. Jer ta grupa nije imala drugog manifesta do Kujačićevog iz 1932. godine: „[...] Odbijam svaku dalju saradnju na umetnosti l'art pour l'arta, da preko nje uzdižem svoju ličnost; / stavljam čelo, oko i ruku pred čovečansku misao; / za poeziju napretka; / za zdravog znojavog čoveka; / za nedoglednu kolektivnu disciplinu; / za borbu protiv osveštalih ideala; / protiv tradicije; [...] Pozivam drugove, koji nisu omatorili za traženja, da kroz svoju mladu krv, bujnu težnju, čistu želju i buntovnu paletu pronesu život u *rad za rad budućnosti*“ (Kujačić 1932, 56–58).

Kujačićev nastup 1932. je *terminus post quem* nakon koga je konačno postalo očigledno da se i umetnička scena Kraljevine drastično podvojila na dve krupne formacije. Jedna je bila, postajala, deo elitnog građanskog miljea, ili je od njega i njegovog ukusa u materijalnom pogledu zavisila njena egzistencija. Na drugu ideološku opciju danas se bez sumnje može gledati kao na političku, socijalnu, umetničku i kritičku alternativu tridesetih godina. Ona (Mirko Kujačić, Andrejević Kun, Đurđe Teodorović, Radojica Živanović NOE,⁴ Oskar Davičo i dr.) nikada nije krila svoje izvanumetničke antisistemske, političke ambicije, u potpunosti nezadovoljna ne samo stanjem umetničkog sistema u zemlji već i borbeno raspoložena prema društveno-ekonomskom sistemu načelno, kome je društvena nepravda bilo drugo ime. Ta umetnost celishodno je prenetu u domen političke propagande, a potom i političke borbe, zahvaljujući političkom angažmanu samih umetnika, kao i njihovoj bliskosti sa Komunističkom partijom Jugoslavije. U vremenu posle proglašenja *Zakona o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi* (*Zakon o zaštiti države*), koji je 1921. zabranio KPJ i svaku komunističku aktivnost, a posebno posle *Šestojanuarske diktature* 1929. godine (Petranović 1981; Трифуновић 1973, 244–248; Ćosić 1977; Merenik 2010), zbog mnogobrojnih hapšenja komunista i suđenja pred Sudom za zaštitu države, u Kraljevini Jugoslaviji javlja se talas antirežimskih umetničkih tendencija koje će kulminirati u borbenom realizmu tridesetih godina i režimskim ometanjima i zabranama kritičko-umetničke delatnosti (Merenik 2010, 25–29).

Tridesetogodišnji Andrejević Kun je iza sebe već imao petogodišnju stvaralačku karijeru i tri godine aktivnog izlaganja, kada je, 1934. godine, pristupio grupi socijalno-politički usmerenih umetnika (Kujačić, Andrejević Kun, Dragan Beraković, NOE Živanović, Vladeta Piperski i Teodorović). Kako navodi Momčilo

umjetnosti (izložbe, kružoki, predavanja, Štampa). 2) Intenzivni kontakt s inozemstvom (izložbe komparativne ovdje i vani, revija). 3) Rad s intelektualnim grupama koje su paralelno ideološki orijentirane“ (prema Depolo 1969, 39).

4 NOE je bio poznati slikar kruga beogradskih nadrealista, pre nego se pridružio grupi „Život“. O tome dalje u: Todić 2002, 19–63.

Stevanović, „On je već bio afirmisan slikar ondašnje mlađe generacije, zapažen član udruženja ‘Oblik’, kada je, oko 1934. godine, naglo okrenuo leđa i smeru kojim je krenuo, i odobravanju publike koja ga je bodrila, pa čak, kako je izgledalo, i samom slikarstvu“ (Stevanović 1988, 131–132). „Proces koji je tinjao ko zna još od kada – možda od vremena prvih dodira sa sredinom štamparskih radnika, u još sasvim ranoj mladosti – došao je do svog razrešenja. Kun se aktivno i svim bićem uključuje u borbu radničke klase“, objašnjava Stevanović (Stevanović 1977, 9). Njegova prevratnička umetnička ideologija odmah je došla do izražaja. Najpre, usvajanjem političke platforme grupe „Život“, čija matrica jeste bio program tadašnje KPJ. Jer poreklo političko-kritičke umetnosti umetnika okupljenih oko beogradske grupe „Život“ prevashodno se nalazi u vezanosti članova grupe sa komunističkom partijom (KPJ) a, preko nje, i sa sovjetskom komunističkom partijom i njenim, diktiranim, umetničkim idealom i prosedeom (Marković 1996; Merenik 2010, 25–29). Za umetnike komuniste ogromnu važnost putokaza imala su zvanična sovjetska partijska gledišta, koja uspostavljaju koliko jasan toliko i rigidan, totalitarni okvir umetničkog stvaralaštva i kulturne politike. Ovi su ozvaničeni jednim kongresom 1930. godine (*Druga međunarodna konferencija proleterskih i revolucionarnih pisaca* i jednim dekretom 1932. [Odluka CK SKP(b)] *O reorganizaciji literarno-umetničkih organizacija*) (AkhRR Declaration prema Harrison i Wood 1996, 384–387). Važnu ulogu imao je Prvi kongres sovjetskih pisaca, 1934. godine, a njegove smernice najbolje su iskazane u govoru Andreja Ždanova „kongresu sovjetskih pisaca“ (Zhdanov prema Harrison i Wood 1966, 409–412). Ideološko-ikonografski i kanonski model socijalističkog realizma uspostavljenog tim dekretom, svoje poreklo, međutim, ima u stavu 1922. godine osnovanog Udruženja umetnika revolucionarne Rusije (UURR–AHRR): „Realizam nije pokojni i da će realizam biti živ“ (Trifunović 1990, 95–100). *Deklaracija UURR* (1922), i manifestni tekst *Neposredni ciljevi UURR* (1924),⁵ imperativno usmeravaju ka ciljevima i idealima umetnosti u službi izgradnje novog društva i države. „Naš građanski dug pred čovečanstvom je da umetnički dokumentarno izrazimo veličanstveni momenat istorije u revolucionarnom zanosu. / Mi slikamo današnji dan: život Crvene armije, život radnika, seljaštva, učesnika Revolucije i heroja rada. / Mi dajemo stvarnu sliku događaja a ne apstraktna izmišljanja koja diskredituju revoluciju pred licem međunarodnog proletarijata.“ (Trifunović 1990, 95; Harrison i Wood 1996, 384–387)

To *pokazivanje lica i lica proletarijata* odlučno je, iako sporadično, započelo u Kraljevini Jugoslaviji još delatnošću grupe „Zemlja“ (Zagreb 1929), ali se radikalizovalo u agitprop ideologiji (inače nesvojstvenoj „Zemlji“) ne samo delatnošću „Života“ od 1934. već i aktivnostima književnika i slikara u godinama

5 Koliko god da je Deklaracija imala presudan uticaj na konceptualno i ideološko zaleđe Kunove umetnosti, ona nije ostvarila jači uticaj na stilske i formalne komponente njegovog dela. U tom smislu se može kazati da je UURR imao ideološko vođstvo. Ni Kun, ni bilo koji drugi umetnik socijalno-kritičkog iskaza, nije pokazivao želju da imitira peredvizničku slikarsku baštinu UURR-a. Takođe, malo je verovatno da su mogli da poznaju autore sovjetskog socijalističkog realizma. Prva izložba tog tipa održana je u Beogradu 1947. godine. Dalje o UURR: Gaßner i Gillen 1979, 264-332.

pre toga, poznih dvadesetih i ranih tridesetih, posebno po *ždanovljevske-harkovske liniji*⁶ odmah nakon 1930. godine. Još 1919. godine Ognjen Prica i Miroslav Krleža pokreću „Plamen“, a od 1923. i „Republiku“. Slobodan Galogaža uređuje više levo orijentisanih časopisa, dok Otokar Keršovani, Pavle i Oto Bihalji pokreću „Novu literaturu“. Krajem dvadesetih rađa se pokret socijalne poezije otelotvoren u almanahu jugoslovenske poezije „Knjiga drugova“, čiji tiraž je 1929. odmah zabranjen i zaplenjen (Čosić 1977, 3–12). U čitavom procesu je bitan doprinos Veselina Masleše („Stožer“, „Danas“, „Nova literatura“ i dr.) i Jovana Popovića, urednika „Stožera“. Potonji će napisati borbenu poemu-predgovor za Kunovu mapu „Krvavo zlato“. Masleša socijalnu književnost definiše kao „ne malograđanski utilitarističku [...] nego verističku, prekretničku, socijalno tendencioznu, kao nužni postulat istinitosti“ (Čosić 1977, 5). Takođe, istupajući iz pokreta beogradskih nadrealista 1936, Đorđe Jovanović (Čosić 1977, 11) objavljuje „Književnost i novi realizam“ (*Književni savremenik*, 7, Zagreb 1936, 18–22) i „Realizam kao umetnička istina“ (*Pregled*, Sarajevo 1938), zalažući se za ideju da „proletarijat kao nosilac društvenog napretka treba preko umetnosti da otkrije objektivnu istinu date stvarnosti“ (Čosić 1977, 11). Danas je slava izuzetne mape drvoreza „Krvavo zlato“ možda i nepravedno zasenila one autore koji jednako borbeno i kritički nastupaju početkom tridesetih, u svakom slučaju pre 1936, sa ozbiljnim grafičkim radovima i srodnom političkom platformom: Arpada Balaža *Dani nedelje* (1929), *Stvarnost stvarnosti* Piva Karamatijevića (1933), *Ribari* Mirka Kujačića (1934), te brojnih jugoslovenskih autora levičara poput Mihaila Petrova, Maksima Sedeja, Ivana Carga, Đure Tiljka, Krste Hegeđušića, Božidara Jakca, Lazara Martinoskog, Kamila Tompe, Otona Postružnika, Marijana Detonija, Franca Mihelića, Nikolaja Pirnata...

Drugi momenat, kada Kunova prevratnička i borbena umetnička ideologija odmah dolazi do izražaja sa ne malim efektima i posledicama pod *Šestojanuarskom diktaturom*, jeste priprema (1934) i štampanje mape (1936)⁷ „Krvavo zlato“. Njome je Kun spojio a) suštinsku važnost edukacije – političkog opismenjavanja proletarijata sistemom čitljivih i prepoznatljivih, dramatičnih vizuelnih predstava; b) brzu i laku reproduktivnost, masovnost i popularnost vizuelno-političkog izražavanja kroz tehniku štampe (drvorezi ili čak linorezi su bili najprihvatljiviji, kao najbrži postupci izrade ploče). Grafika tako postaje okosnica prvo socijalne, posle i socijalrealističke, populističke umetnosti i najuže je vezana za potrebe komunističke agitacione propagande,⁸ c) ideološku okosnicu predratnog delovanja konstitisanjem radikalno-kritičkog modela koji najavljuje Masleša – *veristički, prekretnički, socijalno tendenciozni*,

6 Termin *ždanovljevske-harkovska linija* se ovde koristi kao skraćeniica, da objasni centralno političko vodstvo nad umetnošću socijalističkog realizma koje prihvataju jugoslovenski umetnici.

7 U starijoj literaturi (Andrejević-Kun 1964, 23–28; Čosić 1977, 3–12), pojavljuje se 1934. kao datum nastanka mape „Krvavo zlato“. Verovatno da je u pitanju greška u tekstu Andrejevića Kuna. Moguće da Čosić uzima 1934. kao godinu kada Kun započinje pripremne skice, boravkom u Borskom rudniku. U svakom slučaju, otisci prvih deset primeraka mape datovani su u 1936. godinu, na svakom listu ponaosob i tu nema nikakve sumnje.

8 Ne samo da je najpopularniji medijum socijalističkog realizma, već ujedno i polje značajnih autorskih realizacija Đorđa Andrejevića Kuna, Branka Šotre, Prvoslava Piva Karamatijevića, kao

nužni postulat istinitosti (Ćosić 1977). Osnovu narativa socijalno-borbenog realizma u Kraljevini,⁹ koji Kun primenjuje na besprekoran način u „Krvavom zlatu“, čine: socijalna i ekonomska nepravda, ugnjetavanje i eksploatacija – glad, siromaško preživljavanje, nadničarski rad u polju, potplaćeni rad u rudnicima, fabrikama; korupcija koja onemogućava pravednije funkcionisanje pravnog sistema; san o revoluciji i promeni društvenog sistema i sl. i d) vizualizacijom romana svakodnevnice društvene bede, dikensovske ili maksimgorkijevske naracije i engelsovske političko-ekonomske kritike. Ne isključivo sa ambicijom da obrazuju jedino običan svet putem čitkih stereotipa klasnog suprotstavljanja, politički angažovani umetnici nastupaju i sa ambicijom da izazovu klasnu (narodnu) solidarnost, borbeni duh, ali i da učine sve da uznemire građanski „ulepšani svet“ i spokoj vladajućih elita. „Njihov svet, to je svet veštačkog cveća“, pisao je pridošlica iz kruga beogradskih nadrealista Živanović NOE 1936. godine (Živanović Noe 1936, 7). Izazivanje straha pred pretnjom otvorene antisistemske borbe i oružanog ili drugog rušenja državnog i društvenog poretka imalo je za posledicu režimske zabrane delovanja umetničkih grupa i hapšenje umetnika – političkih radnika, poput Đorđa Andrejevića Kuna. On (oni) će se vratiti kao pobednici 1945. godine, kada njihova vizija prevrata bude u potpunosti sprovedena u delo.

Vizuelni jezik otvorene klasne borbe strukturiran je u mapi „Krvavo zlato“ i uz pomoć naslovne poeme, međutim taj je jezik nem utoliko što jedino glasno progovara kroz sistem dinamičnih i sugestivnih vizuelnih predstava/znakova. U formi duguje Mazerelovim (*Frans Masereel*) „romanima u slikama“, koji ne samo da nije bio nepoznat pariskoj umetničkoj sredini druge polovine dvadesetih i tridesetih već i 1934. godine izlaže u Zagrebu: „Za agitatora koga u sebi oseća, on mu izgleda podesniji od jetkog, često aluzivnog i ponekad zamračenog stila nemačkih revolucionara iz kruga „Nova stvarnost“ (*Neue Sachlichkeit*), koje je do tada pažljivo zagledao“ (Stevanović 1977, 9). Dakle, i u umetničko-formalnom i stilskom iskazu, „Život“ i Kun, kao njen protagonist u ovoj ranoj fazi, znatno se razlikuju od *Neue Sachlichkeit* afiniteta koje gaji „Zemlja“, posebno sklonosti njenog ideologa Miroslava Krleže spram Grosa (*Grosz*).

Kun stvara vizuelne romane urađene u drvorezu, sugestivnim saopštavanjem metodom jukstapozicije i personifikcija „dobrih“ i „loših“ momaka. Običnom čoveku, tehnički pismenom a faktički nepismenom, moralo je sve da bude jasno. Otuda je i ciklus od 28 listova „Krvavog zlata“ uistinu nemi roman, neka vrsta agitprop stripa urađenog u drvorezu. Odmah je iskristalisan govor bez nijansi

i primenjenih radova, najčešće plakata, autora kao što su: Mate Zlamalik, Đorđe Andrejević Kun, Milo Milunović ili Mihailo Petrov.

9 Kraljevina Jugoslavija se, pored naraslih međunacionalnih tenzija, suočavala sa rastućom nepismenošću (po različitim statistikama, nepismeno je bilo između 45 do 51% odraslog stanovništva), nezaposlenošću (nezaposleni, nadničari i fluktuirajuća radna snaga brojali su oko tri miliona ljudi), osiromašenjem stanovništva (godine 1938. prosečan prihod po glavi stanovnika iznosio je 70 dolara), ali i naglašenim izdvajanjem veoma imućnog staleža, nove, međuratne, bankarske, industrijske i trgovačke elite. Ta elita je ujedno bila i jedan od najvažnijih naručilaca i kupaca umetničkih dela tadašnje aktuelne srpske umetnosti (Merenik 2013).

i dilema: „dobri“ su klasno potlačeni, nadničari, proleter, lumpenproletarijat, seljaštvo i radništvo, žrtve brutalnog sistema. S vremenom će Kun oštro profilisati i forsirati patnju i herojstvo majke i, posebno, patnju deteta,¹⁰ kao okosnicu svojih nemilosrdnih, neprijatnih, uznemirujućih borbenih kritika (list br. 18 iz mape „Krvavo zlato“ je možda prvi u nizu ovih akcenata dečje patnje, zatim slike *Kujna br. 4* iz 1936, *Majka* iz 1937, kao i u više slika posle 1941). „Loši“ su posednici, „gazde“, eksploatatori, profiteri, industrijalci, bankari, „buržuji“, to je Francusko društvo Borskih rudnika, to je direktor Emil Pijal. Kun stvara jasne i prepoznatljive personifikacije ta dva potpuno podeljena i antagonizirana kastinska sveta.

Borski rudnik bakra, i danas predmet postsocijalističkih, tranzicijskih i vlasničkih sporova, osnovan 1903, bio je najveći i najvažniji rudnik u Kraljevini, a tridesetih godina je bio na vrhuncu moći – „Prvi u Evropi i sedmi u svetu, u vlasništvu dobro organizovane francuske kompanije Sv. Đorđe. Zahvaljujući privilegovanom položaju u zakonodavstvu, ali i prisutnom korupcionaštvu, Francusko društvo Borskih rudnika bilo je dominantno i odlučivalo u svim sferama društvenog života. Takav uticaj postizan je i time što su određenim mesečnim novčanim davanjima plaćali sve važnije državne činovnike“ (Đurđekanić-Mirić 2011, 6). Međutim, urbanizacija Bora, koja je morala doći sa tako moćnom kompanijom, donela je i čitav niz neželjenih i društveno devijantnih fenomena. „Ono što je u urbanističkom pogledu presudno za razvoj i značaj Bora jesu: kolonijalno ustrojstvo poslovanja Francuske kompanije i osećanje privremenosti u svesti ljudi koji su nastanjivali Bor. [...] Između 1931. i 1940. podignuto je 15 zgrada za radničke porodice, ali zato 21 zgrada za stanovnike nadzornika i činovnika. [...] ‘Čaršija i kafana’ su takođe važni, ako ne i jedini činioci društvenog života težačkog Bora“ (Miletić 2004). Za socijalno-kastinski izdiferencirano stanovništvo Bora, indikativan opis daje J. Miletić: „Kafanski život je bio stvarni i gotovo jedini sadržaj slobodnog vremena kako radništva, tako i nadzornika. Centralna kafana je bila ‘Veseli rudar’ [...] zatim ‘Korzo’ u kojoj je radio bioskop, ‘Kruna’ italijanskog vlasnika Batiste. [...] Postojale su kafane specijalizovane za francuske vlasnike: ‘Luvr’, ‘Mali Pariz’, ‘Mulen ruž’. Specifičnost života u kafanama bile su devojke koje su služile za zabavu, tako da je u mnogim kafanama bila razvijena prostitucija. Opšti je zaključak da je kafana bila dominantni prostor društvenih i kulturnih dešavanja“ (Miletić 2004, 5). Dobar primer izražajnosti i klasne tipologije su groteskno izobličeni kafanski prizori likova vlasnika rudnika naspram rudara u „Krvavom zlatu“, u listovima 24–26.

Andrejević Kun je 1934. godine ilegalno boravio u Borskom rudniku, već prethodno veoma dobro upoznat sa užasnim uslovima u kojima žive i rade rudari. Tom prilikom uradio je skice i crteže koji će poslužiti kao predloži za drvoreze. Samostalno je obilazio rudarske pogone i crtao, dok ga policija nije privela i naredila da napusti grad. On ipak ostaje još nekoliko dana, da bi potom bio prinuđen da ode u Zaječar. Zavaravši na taj način trag, on se vratio u Bor i tada

10 Ovo ne samo da je fundamentalni emocionalni zahvat u agitprop, nego je i važna veza sa Dikensom, s jedne strane, i Engelsonim delom *Položaj radničke klase u Engleskoj u XIX veku*, s druge strane. Dela *Hleb* Dragana Berakovića (1937) i *Pred vratima* Vinka Grdana (1937), po intenzitetu osećanja i isticanja mizerije deteta, mogu se porediti sa Kunovim kompozicijama tog tipa.

je, uz pomoć bravara Krste Petrovića, rudnik obilazio samo noću. Pripremni deo mape bio je završen. Korupcija i rasipništvo, s jedne strane, obespravljenost, niske nadnice i beda rudara, s druge strane, uništavanje zemljoradnje od koje je većinsko stanovništvo živelo i stoga bilo prisiljeno da radi u kopovima, ogromna zagađenost vazduha u Boru, bili su osnovni pokretači Kunovog i Popovićevo angažmana:

Plodne naše njive otrovnim plinom uništene, / u pakleno ždrelo nužda nas gole goni; / iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni.

Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, / svakim udarcem malja po svome temenu kujemo. / Krvavo zlato je to! Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvek zlata i smeh obesni čujemo.

Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; usijana reka valja granate, kotlove, dobiti. / Hoćemo l' dovek da ginemo zarad krvavog tuđeg zlata? Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!

(Jovan Popović, list br. 2 mape *Krvavo zlato*)

I zaista, Kun je, sledeći Popovićeve stihove, nedoslovno uspeo da postigne i njihovu vizualizaciju u drvorezu, kao po nekakvom ikonografskom predlošku. Objasnimo:

List br. 2 sa Popovićevim stihovima je jedna vrsta prologa, libreta. List br. 3–6: ređaju se Kunove predstave¹¹, bliske stihovima. Prva strofa je posvećena uništenju i napuštanju sela i zemljoradnje zarad jedinog posla koji se nudi, u rudniku. Primeri:

table 3. i 4. – *Plodne naše njive otrovnim plinom uništene* – (3) – „Predstavljena je idilična slika Bora, sela sa kućom, bunarom u dvorištu, bogatom vegetacijom, obrađenim njivama i nebom“, (4) – to „isto imanje uništeno dimom, bez vegetacije, sa bunarom van funkcije i utiskom opšteg propadanja“.



Tekst Jovana Popovića u mapi Đorđa Andrejevića Kuna, *Krvavo zlato*, 1935, drvorez, 230 x 155 (135 x 110) mm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

11 Za sve opise prizora Kunovih grafičkih listova, ovom prilikom su citirani kataloško/muzejski opisi iz Đurđekanić-Mirić 2011, 11–15; kao i stihovi Jovana Popovića, list br. 2, *Krvavo zlato*.

Table 5, 6. i 7. – u pakleno ždrelo nužda nas gole goni – „Osiromašeni ratar pored pluga, koji uzdignutih ruku i stegnutih pesnica gleda prema rudniku“, (6) – „Seljak iz opustošenog sela dolazi u grad sa uništenom vegetacijom zbog dima koji kulja iz rudničkih postrojenja“, pa (7) – „Zbog obezbeđenja egzistencije, seljak je prinuđen da se zaposli u rudniku [...]“; 9–13: iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni – „Dvojica rudara bušilcom skidaju rudu; Odvojeni komad rude razbija se ručno, čekićima; Usitnjene komade rudari svojim rukama utovaruju u vagon; nakon završenog radnog dana, umorni rudar briše znoj sa čela“.



Dorđe Andrejević Kun, *Krvavo zlato* (1), 1935, drvorez, 230 x 150 (135 x 110) mm, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Dorđe Andrejević Kun, *Krvavo zlato* (2), 1934, drvorez, 230 x 150 (135 x 110) mm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Druga strofa (grafički listovi 14–21): *Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, / svakim udarcem malja po svome temenu kujemo. / Krvavo zlato je to!* – predstave mukotrpnog rada u topionici, ubacivanje rude u peć, bedna večera sa porodicom posle radnog dana [...] na kraju, eksplozija i pogibija rudara; „sprovod poginulog topioničara, čiji sanduk voze volovskim kolima“ – *Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvek zлата i smeh obesni čujemo.*



Dorđe Andrejević Kun, *Krvavo zlato* (4), 1934, drvorez, 230 x 150 (135 x 110) mm, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Dorđe Andrejević Kun, *Krvavo zlato* (5), 1936, drvorez, 220 x 150 (135 x 110) mm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Treća strofa: *Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; usijana reka valja granate, kotlove, dobiti. / Hoćemo li' dovek da ginemo zarad krvavog tuđeg zlata?* List 22: „radnici slušaju ogorčenog kolegu koji poziva na pobunu“; 23–24: Uprava rudnika podmićuje Komisiju za ispitivanje nesreće; Prikazuje se život akcionara Francuza u luksuznom restoranu, za večerom i sa šampanjcem; 25–26: Raskalašni i obesni život „gazda“; 27–29: dramatično i katarzično finale: Sukob radnika i žandarmerije posle neuspelih pregovora; „puške sa bajonetima u prvom planu, dok je u centralnom delu [u pobuni] poginuli rudar sred mase štrajkača.“ – *Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!* Međutim, ta poslednja tri otiska ovog vizuelnog romana mogu se, kao uostalom i sami Popovićevi stihovi, odnositi na već odigrani događaj – Vlašku bunu, pobunu rudara koja je izbila maja, a ugušena juna 1935, dakle, baš u vreme kada je Kun pripremao završne predloške pred otiskivanje mape.

Razumljivo je da Kun u Beogradu, u jeku hapšenja komunista, nije mogao da štampa mapu. Presu je uradio u sopstvenoj kući, a na „finoj japanskoj hartiji“ (Đurđekaniović-Mirić 2011, 7) štampao je 1936. godine deset kompleta mape „Krvavo zlato“, zatim je 1937. godine u Novom Bečeju, izbegavši cenzuru, otisnuo još 250 primeraka mape.

Socijalni i borbeni realizam imao je i svoju snažno naglašenu antinacističku i antifašističku notu,¹² što je jedan broj umetnika, pa i Kuna, nagnalo da se kao dobrovoljci jave u prorepublikanske internacionalne brigade tokom Španskog građanskog rata. Kun je u Španiju otišao iz Pariza 1937. godine, gde je boravio jedno vreme u ateljeu slikara Bore Baruha, koji je bio član rukovodstva podsekcije KPJ pri Komunističkoj partiji Francuske, organizator odlazaka dobrovoljaca u interbrigade i član komiteta za prihvatanje izbeglica iz Španije (Miljković 2011). U Španiji je boravio od 1937. do 1938. godine. Po povratku, 1939. godine štampa mapu drvoreza „Za mir i slobodu“ (I), u 12 listova. Naslovi su koliko brutalno opisni, toliko i agitacioni i produbljuju Kunov metod radikalnog sučeljavanja suprotnosti: „[...] Streljaju, ruše, ubijaju nekaku decu, nemoćne majke i žene, ne prezaju ni od najgnusnijih zverstava [...] Španski narod se okuplja da se bori, da brani slobodu, jurišajući na fašistička utvrđenja, boreći se na barikadama“. Ideološko-politički sadržaj ove antifašističke mape, viđen kao celina sa socijalno borbenom „Krvavo zlato“, u suštini do savršenstva brusi neoborivi politički fundament ne samo Kunove umetnosti već i nove umetnosti, umetnosti Nove države koju tek treba stvoriti i koja je stvorena 1943. godine.

U značenjskim registrima koji su ispod osnovnog (a to je borba svim sredstvima za promenu društveno-ekonomskog uređenja i prava radnika), ostaju nivoi koje sa lakoćom identifikujemo kao ponovno aktuelne ili većito aktuelne: antifašizam, borba za ekološki zdravu sredinu, za prava deteta, za prava žene (prelazak iz društvenog konstrukta seksualnog i pasivnog objekta [kao u prizorima iz borskih kafana] u aktivnog sudionika iste političke borbe [kao u španskom ratu, kao na slici *No pasaran* i sl.]), pravo svih na pravdu jednaku za sve, tačnije, za osnovna ljudska prava. Socijalno-borbeni realizam Andrejevića Kuna odigrao je svoju misionarsku ulogu u nametnutom istorijskom trenutku. Međutim, nekada „niži“ registri, u postsocijalističkim društvima koja se bore za neoliberalni kapitalizam i sa njim (ne pitajući za cenu posledica, pre svega ekoloških i socijalnih prava), ukazuju se kao ponovo vruća i aktuelna pitanja iz masivnog i kontroverznog korpusa savremenog antiglobalizma. Bez obzira na mogućnosti naknadnog učitavanja, i uprkos činjenici da je „Krvavo zlato“ vrhunski primer umetničkog agitpropa, Kun je, raširivši svoj konceptualni i političko-ideološki dijapazon izvan granica sovjetske ograničene didaktike, zahvaljujući svom širokom i zavidnom obrazovanju, mapu „Krvavo zlato“ izdigao visoko iznad dnevnopolitičkih, pamfletskih, buntovnih, borbenih ili

12 Na široj, evroameričkoj političkoj sceni, pokazuje dvojako razumevanje identiteta socijalističkog realizma: iako Staljinova era određuje i prihvata socijalistički realizam ne više kao oblik kritičke već kao vid apologetske umetnosti, koja je najčešće ili u službi kulta ličnosti vladara ili ima vaspitne ambicije, dolaskom Hitlera na vlast dodatno se komplikuje identitet socijalne umetnosti, kao i definisanje socijalističkog realizma. Socijalistički realizam je u okrilju leveice (npr. u SAD pokreta *Popular Front*) prihvaćen kao doktrina koja bi trebalo da poveže umetnike u zajedničku borbenu liniju naspram narastajućeg fašizma i nacizma. On se tada s pravom prihvata kao jasno čitljivi vizuelni izraz antifašizma i spremnosti na borbenu suprotstavljenost nacionalsocijalizmu, rasizmu i antisemitizmu (Merenik 2013, 2).

subverzivnih aktivnosti učinivši je, tako, delom čija ni idejna ni umetnička svojstva nisu mogla tako lako da nestanu. Baš kako je, nasuprot tome, nestala nestabilna, neodlučna nova država u čije temelje su utkana – kao moralne i društvene vrednosti univerzalnog tipa. Predstojeće vreme će pokazati da li je, ili tačnije, koliko je Đorđe Andrejević Kun bio u pravu u svojoj više dickensovskoj, više engelsovskoj, više igoovskoj sagi o kastinskim diskriminacijama i utopiji univerzalne pravde.

Međutim, osnovni borbeni registar prepoznat i prepoznavan u prethodnih pola veka ne ostavlja nikakvu dilemu tezi da je Kun¹³ jedan od vodećih, ako ne i prvi među jednakima, tvoraca totalitarnog modela socijalističkog realizma razvijanog u najranijoj fazi FNRJ. Iako politički i partijski dekretski neozvaničen kao vladajući vizuelni iskaz, KPJ ipak arbitrira i kontroliše umetničko stvaralaštvo. Stoga socijalistički realizam biva *sine qua non* jedine prihvatljive umetnosti. Sa viših nivoa partijske hijerarhije, mišljenja, pohvale, kritike i saveti stizali su u vidu likovnih kritika koje u periodu do oko 1949/50. piše moćna grupa autora komunista, dobrog kako klasičnog tako i marksističkog obrazovanja (Merenik 2010, 46–60). U krajnjoj liniji, nije bilo neophodno da FNRJ ozvaniči svoj kulturni model, budući da je taj još od ranih tridesetih poznat kao *ždanovljevske-harkovski pristup*. Pa se tim modelom socijalističkog realizma u umetničkom izražavanju služilo kao što se u potpunosti preslikala i državna, partijska, društvena matrica Sovjeta.¹⁴

Po oslobođenju, Kun objavljuje nadaleko čuvenu mapu crteža „Partizani“ (1946), simbol tzv. partizanskog, memorijalnog žanra socijalističkog realizma, ali i izuzetne slike kao što su *No pasaran* (1945), *Svedoci užasa* (1948) i *14. decembar* (1948). No, njegove su slike, u stilističko-formalnom smislu, opet bile delikatnije od vladajućeg nametanog ideala ukočenog ideološki naglavce preokrenutog stila akademskog realizma. Tu je došlo do izražaja Kunovo akademsko i građansko obrazovanje koje je dopustilo vešto slikarsko i ideološko manipulisanje elementarnom simboličkom retorikom. Bilo bi olako tvrditi da je mitski dogmatizam Kunov bio

13 Kun je uhapšen januara 1940. i poslat u logor u Bileću, zbog agitacionog rada i rasturanja mape „Za slobodu“ (Španski građanski rat). Pušten je iste godine. Do juna 1943, po direktivi partije, ilegalno ostaje u Beogradu „na zadacima partijske tehnike“, kako piše N. Andrejević Kun, da bi u junu 1943. prešao na oslobođenu teritoriju u Bosnu. Bio je član Propagandnog odeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ. Učestvovao je u različitim grafičkim izradama za potrebe zasedanja u Jajcu i Drvaru. Uradio je nacrt za grb FNRJ, za poštansku marku, za novčanice, za partizanska odlikovanja, za maršalske oznake (Andrejević-Kun 1964, 25).

14 Shodno tome, organizovana su umetnička udruženja – savezi, u čijem nastanku su aktivno učestvovali i umetnici revolucionari. Andrejević Kun je 1947. godine jedan od osnivača Saveza likovnih umetnika Jugoslavije. I sam njegov referat po sebi, nezvanično, predstavlja politički program nove umetnosti, obavezujući za članove novoosnovanih saveza: „[...] No već sada, u tako kratkom razmaku od definitivnog ostvarenja narodne države, ostvareni su potpuno novi uslovi za umetničko stvaranje [...] Likovni umetnici takođe učestvuju u herojskim naporima socijalističke izgradnje naše zemlje. Njima Petogodišnji plan izgradnje socijalizma daje nove inspiracije i nove teme [...] Umetnost učestvuje aktivno u tom menjanju života, u tom stvaralačkom menjanju čoveka [...] No izražavajući život koji se menja, menja se i ona sama, da bi učestvovala u menjanju stvarnosti, ona mora i sama da se menja“ (Osnovan Savez likovnih umetnika Jugoslavije 1947, 2).

eksplicitno prisutan u njegovim slikama, imajući u vidu kako njegov slikarski dar tako i uzore iz istorije slikarstva (Goya), koje je očigledno sledio. Ipak, utemeljenje njegove umetničke agitprop delatnosti, ujedno i njen vrhunac, ostaće do danas mapa „Krvavo zlato“. Možda će zbog nje Andrejević Kun ostati neopravdano¹⁵ zapamćen samo kao grafičar političar, ali za to je tadašnja i potonja istorija dala dobre argumente. Mapom „Krvavo zlato“ konačno je na jugoslovenskom terenu nastao surovo kritički, borbeni, manipulativni i agitaciono-propagandni realizam koji ne krije svoju nameru da sruši postojeći državno-društveni sistem. Sledeći korak ovog prevratničkog plana bila je pobeda „borbenih paleta“ (i dleta) u revoluciji.

LITERATURA

- “AkhRR: Declaration, AkhRR: The Immediate Tasks of AkhRR.” in *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas 1900-1990*. eds. C. Harrison, P. Wood, 384-387. London: Wiley-Blackwell, 1996.
- Andrejević-Kun, Nada. „Biografski podaci o Đorđu Andrejeviću-Kunu.“ *In memoriam Đorđu Andrejeviću-Kunu* (knjiga CCCLXX, Spomenice, knj. 24), 23–28. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1964.
- Baudin, Antoine. *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne: (1947–1953). Vol. 1 'Les arts plastiques et leurs institutions'*. Bern: Lang, 1997.
- Bosiljčić, Slobodan. *Radnički pokret od 1919. do 1941. Bor i okolina I*. Bor 1973.
- Ćosić, Božica. „Socijalna umetnost u Srbiji.“ *Revolucionarno slikarstvo*. 3–21. Zagreb: Spektar, 1977.
- Depolo, Josip. „Zemlja, 1929–1935.“ u *Nadrealizam. Socijalna umetnost*, ur. M. B. Protić, 36–51. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Đorđević, Dragan. „Socijalistički realizam.“ u *Nadrealizam. Socijalna umetnost*, ur. M. B. Protić, 68–82. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Đurđekanić-Mirić, Slađana. *Mapa grafika „Krvavo zlato“ Đorđa Andrejevića Kuna u Muzeju rudarstva i metalurgije u Boru*. Bor: Muzej rudarstva i metalurgije, 2011.
- Gaßner, Hubertus i Eckart Gillen (ed.). *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus, Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934*. Köln 1979.
- Jovanović, Slobodan Lj. „Društveni i kulturni procesi u Boru u istorijskom kontekstu međuratnog razdoblja.“ *Žbornik Muzeja rudarstva i metalurgije* 5–6 (1987–1990).
- Kabić, Dušan. *Krvavo zlato Đorđa Andrejevića Kuna*. Bor: Muzej rudarstva i metalurgije, 1979.
- Kolarić, Miodraga. *Đorđe Andrejević-Kun*. Beograd: Galerija SANU, 1971.

15 Iako umetnička delatnost Đorđa Andrejevića Kuna nakon epohe socijalne umetnosti i socijalističkog realizma (1950–1964), uopšte nije predmet razmatranja ovog rada, korisno je znati da se Kunov stil tokom prve polovine pedesetih godina okrenuo oblicima „modernog tradicionalizma“, premda je zadržao teme iz „partizanskog žanra“, prihvatio je i neutralne, apolitične teme i motive, kao mrtvu prirodu, pejzaž, portret i sl. Jedno od najistaknutijih dela tog perioda je *Crkva u Arilju* (1959).

- Kujačić, Mirko. „Moј manifest.“ *Mala revija* 1 (1932): 56–58.
- Марковић, Предраг Ј. *Београд између Истока и Запада*. Београд: Службени лист СРЈ, 1996.
- Merenik Lidija. *Ivan Tabaković*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2004.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, 2010.
- Merenik, Lidija. *Politički prostori umetnosti 1929–1950: borbeni realizam i socijalistički realizam*. Novi Sad: Poklon zbirka Rajka Mamuzića, 2013.
- Miletić, Jelena. *Mapa grafika „Krvavo zlato“ Đorđa Andrejevića Kuna*, Bor 2004.
- Miljković, Ljubica. *Kun i Baruh*. Beograd: Galerija Instituta Servantes, 2011.
- „Osnovan Savez likovnih umetnika Jugoslavije. Referat Đorđa Andrejevića Kuna o mogućnostima, zadacima i perspektivama naše likovne umetnosti.“ *Borba*, 8. 12. 1947, 2.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1978*. Beograd: Prosveta, 1981.
- Stevanović, Momčilo. *Đorđe Andrejević-Kun*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1977.
- Stevanović, Momčilo. „Đorđe Andrejević-Kun.“ u *Studije, ogledi, kritike*, prir. R. Matić Panić, J. Denegri. Muzej savremene umetnosti: Beograd 1988.
- Todić, Milanka. *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2002.
- Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Полит, 1973.
- Trifunović, Lazar. „Neki problemi geneze socijalističkog realizma u ruskom slikarstvu.“ u *Studije, ogledi, kritike* 4, prir. D. Bulatović, 95–100. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- Zhdanov, Andrei. “Speech to the Congress of Soviet Writers.” in *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas 1900-1990*. eds. C. Harrison, P. Wood, 409-412. London: Wiley-Blackwell, 1996.
- Ž. N. (Živanović Noe, Radojica). „Umetnik i njegov svet.“ *Politika*, 31. 10. 1936, 7.

Tekst je izvorno objavljen u: Merenik, Lidija. „Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold. A Framework of Subversion.“ *ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA* 19/2 (2014): 171-185.

©Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

NO PASARAN KAO „BORBA U KONTEKSTU“

„Bila bi prava sramota za nas da onemogućimo ženama da se i one s puškom u ruci bore za narodno oslobođenje“

Josip Broz Tito, 1942.

Tokom prvih poratnih godina Đorđe Andrejević Kun slika osam radova: *Streljanje*, *Kolona*, *Mašinka*, *No pasaran*, *Drugo zasedanje AVNOJ-a*, *Autoportret* i dve verzije slike *Partizan* (prema Коларић 1971; Стевановић 1977). Sa izuzetkom pastelne skice *Drugo zasedanje AVNOJ-a*, ostala ostvarenja izvedena uljanim bojama predstavljala su prve slike nakon četvorogodišnje pauze, prouzrokovane Drugim svetskim ratom. Već od pristupanja grupi *Život*, 1934. godine Kun menja svoj umetnički *credo*:

„Počeo sam da slikam tako da ono što stvaram bude svima jasno i pristupačno. Da bude 'čitljivo'. [...] Uljane slike su unikati. Od njih nema široke popularnosti. Uljane slike se stvore u ateljeu, izlože – a ko tamo dolazi? Dolaze snobovi, dolazi tzv. elita“ (prema Тешић 1980).

Dosledno se držeći ovog stava u periodu između 1935. i 1941. realizuje samo osam uljanih kompozicija. Sa posnom ratnom fazom biće to i konačni učinak desetogodišnjeg perioda.¹ Nije teško zaključiti da našavši se u radikalno izmenjenim političkim i ideološkim okolnostima, i ništa manje promenjenoj kulturnoj klimi, Đorđe Andrejević Kun upravo nakon 1945. preispituje principe utemeljene u jednom drugačijem društvu.

Rat skoro da nije bio ni završen kada je nova državna umetnost počela da zauzima „svoje mesto“. Skoro sva Kunova ostvarenja, iz neposrednog poratnog perioda, naći će se brzo u javnom posedu. Promena društvenog poretka i ideologije omogućila mu je željeni izlazak iz ateljea i „široku popularnost“, odnosno napuštanje stava koga se tridesetih i četrdesetih godina disciplinovano pridržavao. Istovremeno, uslovlila je promenu narativa, kao i angažovanog kritičkog delovanja. Subverziju je smenila glorijska: idealizovane promene, podnetih žrtava i svedočanstva o izgradnji

1 Reč je o sledećim radovima: *U rudokopu* (1935), *Kujna br. 4* (1936), *Majka* (1937), *Mrtva priroda* (1938), *Streljanje* (1939), *U zatvoru* (1940), *Autoportret* (1941) (prema Стевановић 1977, 97).

novog društva. U izmenjenom miljeu i umetnost je dobila pripadajuću poziciju – oblikovana imperativom podobnog sadržaja biva partijski instrument afirmacije. U navedenom kontekstu, slika *No pasaran* (1948), svojim alegorijskim konceptom, naglašeno odstupa; kao nesumnjivi nosilac ideološkog stava ona istovremeno konstituše retku kategoriju „sorealističke alegorije“.²

Govoreći o umetnicima na koje se u mladosti ugledao Kun kaže:

„Najviše su me impresionirali Goja i Tintoreto. Gojini motivi iz života i posebno ono njegovo streljanje. Kod Tintoreta? Njegova dinamičnost, figuralnost... Ja, verovatno predisponiran za figuralno, lako sam u njemu našao jednog od svojih prvih uzora... Kad sam se vratio (iz Pariza, p.a.) radio sam malo drukčije... U to vreme počinje nekako i moje političko angažovanje. Vezan za napredan studentski pokret orijentisao sam se na socijalno slikarstvo. Tada se opet javlja Goja, pa Mazarel, koji je i sam obrađivao upravo te teme – tu je i Domije, zatim Brojgel...“ (prema Адамовић 1952)



Dorđe Andrejević Kun, *No pasaran*, 1948, ulje na platnu, 65 x 54 cm, Palata Srbije, Beograd (fotografija: Saša Reljić, Muzej savremene umetnosti, Beograd)

U vremenu socijalističkog realizma ugledanje na političke modele prošlosti, na „prve slikare revolucionare“, bilo je, ne samo, prihvatljivo, već i sugerisano od vodećih kritičara (Merenik 2001, 29). Klasični rečnik istorije umetnosti u kome se žensko telo koristi kao alegorija nacije, slobode, pravde, jednakosti, rata, različitih vrлина i mana, uočavamo i na slici *No pasaran*. Inače, ova logika nije uobičajena za Kunove radove, koje, po pravilu, odlikuje lako čitljiva, jednostavna naracija. Rodno pitanje je od posebnog značaja. Da je u datom mizanscenu realizovana muška figura, sliku bi odlikovao svojevrsni dokumentarni karakter, o čemu svedoči niz sličnih kompozicija partizana. Izborom žene, zapravo zamenom uobičajenih

2 „Socijalistički realizam nastao u Jugoslaviji četrdesetih godina više je težio agitacionom, propagandističkom i transparentno-populističkom, manje ili nikako alegorijskom, kao što je to neretko bio slučaj u nekim drugim totalitarnim umetnostima tridesetih i četrdesetih. Nedostatak alegorije i populizam čine jugoslovenski sorealizam najbližim sovjetskom“ (detaljno kod Merenik 2001, 32–33).

i/ili pretpostavljenih uloga, dokumentarnost ustupa mesto znatno univerzalnijoj poruci. U muškim rukama puška je oružje, u ženskim ona postaje simbol. Napuštajući koncept mitskih alegorija, Kun stvara osavremenjenu, alegoriju trenutka ili „simboličnu figuru“ svoga vremena.³ *No pasaran* postaje i metafora novog društva i političkog uređenja. Izvesno je i da je ova parafraza klasičnih alegorija, utemeljena u slikarevom dobrom konvencionalnom obrazovanju (Venecija, Milano, Firenca, Rim, Pariz), strateški preoblikovana i pojednostavljena prema objektivnim dome-tima publike. Figura nagih grudi, raširenih krila ili ogrnuta velom podrazumevala bi elementarno poznavanje značenja simbola. Nečitljivost bi potencirala skromno obrazovanje i osećaj inferiornosti upravo one strukture kojoj je namenjena i koju je predstavljala.⁴ Izostanak amblematskih atributa, sugestivni utisak spontanosti, žanra, određuje kako je publika prepoznaje: kao *svuju*, ženu iz naroda, onu sa kojom su se borili u rovu, krvarili, znojili, gladovali u oskudici – a to je od posebne važnosti pošto je „značaj ljudske figure u slikarstvu socijalističkog realizma prioritetan. Figura je, naime, pre nego sam siže slike, transparentni nosilac idejnosti [...] Lice i figura su predmeti identifikacije posmatrača sa idejnošću dela“ (Merenik 2001, 30). Kunova slika izvedena je kao svedočanstvo i afirmacija ideala vremena, svojevrsna hronika političkih previranja jedne složene epohe. Poput Delakroove *Slobode na barikadama*, koju T. Dž. Klark naziva „slobodom u kontekstu“, koja se pojavljuje baš tada i upravo na tom mestu.⁵ Na toj ravni deluje i Kunova slika. Kao „borba u kontekstu“.

Za konkretan istorijski momenat vezuje je i lako čitljiva atribucija. Dominantna ženska figura sa puškom u rukama stoji ispred zida na kome je ispisana pretnja: *No pasaran* (Neće proći). Telom spaja parolu i oružje, jedina dva horizontalna elementa ove svedene kompozicije. Njeno posredstvo je ključno. Skromnost ponuđenog repertora pedantno potcrtava *ko, šta, čime* ostvaruje. Grafit kao simbol urbane gerile, kratka forma revolucionarne poruke, jezik, puška, indikativni su spoj motiva Španskog građanskog rata, odnosno trenutka kada je Dolores Ibaruri – *la Pasionaria* – tokom bitke za Madrid uzvikivala „No pasaran“. Inače, Đorđe Andrejević Kun 1937. godine odlazi u Španiju kao vojnika internacionalnih brigada.⁶

3 „Симболичне фигуре, за разлику од алегоричких персонификација, онтолошки су самоозначене представе – рес риста. Најчешће се уобличавају уопштавањем одређеног типа, који се идеализује и уздиже на ниво отелотворене идеје“ (detaljno kod Тимотијевић 2004, 253).

4 Kunu je način na koji su njegovi radovi prihvaćeni u narodu bio od izuzetnog značaja. Nada Andrejević-Kun, umetnikova supruga, svedoči: „Sećam se da je najveće priznanje, po njemu, za te grafike doživeo kada mu je jedna radnica iz Novog Sada uputila pismo sa rečima: Na Vašim grafikama sam se vaspitavala, preko njih sam postala član Partije“ (prema: *Сликар и револуционар* 1979).

5 „The picture is an allegory, but it is allegory appearing in one place, on one particular day. (...) At the moment, Liberty appears and leads the charge. But she is Liberty in context: she is myth, but myth tempered and restrained by its setting“ (Clark 1988, 18).

6 Rodoljub Čolaković beleži: „Među učesnicima konferencije je bio Đorđe Andrejević Kun, slikar iz Beograda. Došao je u Španiju prije dva mjeseca i odmah otišao na front, da tako reći, na prvoj vatrenoj liniji pravi crteže. Dudek nam je pričao da je Kun, osim skicenbuha nosio i pušku, da se tukao u poslednjim okršajima kao ostali borci, čak je išao na juriš. Pozvali smo ga na razgovor.“

Po povratku u zemlju radi mapu grafika *Ža slobodu*. Vizualizacija teme *Žene-heroji*, o kojoj je tokom 1939. i 1940. godine intenzivno razmišljao,⁷ ostaeće nažalost nerealizovana. *No pasaran* se zato može posmatrati i kao svojevrсна reminiscencija ovih misli, kao omaž ženama koje su novo vreme izvojevale ali ga nisu dočekale.



Dore Klemečič Maj, *Žena u borbi*, 1947, ulje na platnu, Muzej novije istorije Slovenije, Ljubljana

Novoj slici, predstavljena je ratnica, partizanka – *borkinja*. Ona koja se odlučuje da nosi pušku. Po slobodi izbora ona je i žena novog društva. Nije slučajno da baš u godini oslobođenja, kada je u Beogradu održan Prvi kongres AFŽ-a Jugoslavije i kada ilustruje naslovnu stranu prvog broja časopisa *Žora* (organ AFŽ-a Srbije), Kun konačno realizuje i svoj omaž *borkinjama* slikom *No pasaran*, metaforom nove žene kao novog društva.

Frida Filipović-Tasić, u *Žori*, 1945. godine objašnjava: „Nova žena Srbije čvrsto stupa i smelo govori, ona u sebi nosi jednu novu snagu i novu svest: da je sloboda njenog naroda, iskupljena krvlju njegovih najboljih sinova i kćeri – i

Rekao sam mu da se bez potrebe ne izlaže opasnosti. Vrednija će biti za naš pokret njegova mapa crteža iz Španije, nego ratni podvizi koji ga mogu stati glave. Smeškajući se govorio je da istinske skice iz borbe može da napravi samo na licu mesta, a što je to mjesto tako da se nekad mora baciti olovka i uzeti puška, ili jurišati sa ostalim kako bi video njihova lica, nije on za to odgovoran“ (prema Петковић 1991, 296).

7 Prema usmenom svedočenju Mire Kun, umetnikove kćerke, april 2004.

njena sloboda“ (Филиповић-Тасић 1945, 11). Tokom rata četničke organizacije pozivale su žene da se vrate srpskoj patrijarhalnoj tradiciji, kući, domaćinstvu, materinstvu, smernosti (Božinović 1996, 150–151), komunisti su ih pak, pozivali da uzmu aktivno učešće u izgradnji socijalističkog društva. Praksa će, pokazati da ni novo društvo neće biti u stanju da obezbedi punu ravnopravnost. Žene će ponovo biti zadužene za „specifične ženske zadatke“ (Božinović 1996, 156–158) na koje će im biti pridodate i „obaveze na izgradnji zemlje“. Kunova slika je u tom smislu pre projekcija idealizovanih očekivanja nego realizovane stvarnosti.

Da je *No pasaran* vizija nove žene svedoči i poređenje sa umetnikovim ranijim radovima *Kujna br. 4* (1936) i *Majka* (1937). Za razliku od predratnih elaboracija na kojima su naslikane žene na marginama društvene lestvice, ponižene i obespravljene, dok pokušavaju da obezbede голу egzistenciju za svoju decu, žena koju sad vidimo zamenila je lonče puškom. Politički osvešćena ona shvata da socijalna borba nema alternativu. Zajednička je preostala samo gruba spoljašnost pošto je ulepšavanje smatrano besmislenim građanskim pomoćarstvom. Opisujući prvi susret sa Canom Babović, Kun priča:



Đorđe Andrejević Kun, *Majka*, 1937, ulje na platnu, 129 x 97 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

„Tamo sam video jednu ženu lepo obučenu, sa lepim šešikom i cvećem u ruci. Mi smo ranije osuđivali drugarice koje su nosile šešir. Smatrali smo to za buržoaske manire. Međutim, sad smo dobili nalog da se što bolje i lepše oblačimo, da se maskiramo“ (prema Тешић 1980).

Fizički rad izvan kuće bio je nezamisliv ženama iz viših klasa. „Za gospođe/građanke, izaći u grad, umešati se u gomilu raznolikog društvenog sastava, ne samo da je bilo zastrašujuće kao nešto naglašeno nepoznato već i kao moralno opasno. Smatralo se, da sačuvati nečiju uvaženosť, blisko identifikovanu sa ženskošću, znači ne izlagati se javno“ (Polok 2001, 9). Pasivnost i život u privatnim

prostorima, udobnim utočištima doma, dokazivali su smernost. Prikazujući aktivnu ženu afirmativno, Kun zapravo veliča klasu – proleterku koja nema mogućnosti buržoaske privilegije nerada. Uzimanje stvari u svoje ruke (u ovom slučaju puške u ruke), taj čin akcije, odrednica je klasne pripadnosti.⁸ Ovako interpretirana, *No pasaran* postaje simbol i jedne nove društvene stvarnosti koju su žene osvajale rame uz rame sa muškarcima, metafora roda ali i klase.

Iako se slika u prvom sloju obračunava sa spoljnim neprijateljem, klasna atribucija podseća i na onu drugu borbu koja se nastavlja. Godina nastanka potvrđuje da je pretnja fašizma otklonjena. Ali puška još nije odložena jer rasplet nerešenog ideološkog sukoba tek predstoji. Pronicljivi posmatrač priseća se i da je španski rat bio građanski rat. Obraćajući se preko Radio Beograda, 8. marta 1945. godine Mitra Mitrović-Đilas poručuje:

„Ruke će nam biti žuljevite od lopata i krampova, leđa umorna od prenošenja žita za vojsku preko strmih i dalekih puteva, bićemo umorne od besanih noći provedenih na radu u borbi za slobodu. Ali na našim licima sjaće radost pobjede koju smo izvojevale nad mrskim osvajačima i nad ropskom prošlošću“ („Прослава Осмог марта“ 1945, 8).

Ona ne propušta da podvuče i izjednači *mrske osvajače* i *ropsku prošlost*. *No pasaran* je sofistikovani nosilac iste poruke. Dok su grube ruke stožer identifikacije, Španija je gorki podsetnik. Svest o porazu levice u građanskom ratu opominje da jugoslovenska borba još uvek nije sasvim okončana.

Posmatrajući Kunov opus u celosti ostvarenja nakon 1945. godine, *No pasaran* i druge – formatom monumentalnije – kompozicije, opažamo kao oznake novog početka. Ilegalca Antonijevića⁹ zauvek je smenio heroj Kun. Radovi koji su posledica tog procesa prepoznaju se kao manifesti (lične i društvene) promene. Redukovana forma i naracija prepletene su sa istorijskim prilikama, ideološkim stavovima i sistemom vrednosti. Konačnim utiskom dominira sugestija da gledajući sliku posmatrač treba da razmišlja o događaju na koji se ona poziva a tek potom, ali ni tada ne nužno, o njenom umetničkom dometu. Slikajući sadašnjost kao novu istoriju, Đorđe Andrejević Kun ostavlja nam zapravo dragoceno svedočanstvo o „nultoj godini“ *nove* Jugoslavije.

8 „Factory work for women was generally deemed a menace, not merely because the women worker was frequently exploited, or because it might undermine her health, but, above all, because such work took her away from her role as sustainer of the family and transformed her into a social being, a human creature potentially in touch with wider issues and capable of conscious activism“ (Nochlin 1999, 83).

9 Između 1941. i 1943. Kun ilegalno živi u Beogradu, obavljajući razne partijske zadatke. Koristio je ime Petar Antonijević.

LITERATURA

- Адамовић, Д. „Која је личност или уметничко дело на Вас пресудно утицало и – зашто?“ *НИИ*, 20. 10. 1952.
- Воџиновић, Neda. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrti/Žene u crnom 1996.
- Clark, T. J. “The Picture of the Barricade.” in *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848–1851*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Петковић, Вјекослав. *Социјална уметност у Србији између два рата*. Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду, 1991.
- Филиповић-Тасић, Ф. „Жене Србије говоре.“ *Зора*, 2–3 (фебруар–март 1945): 11.
- Коларић, Миодраг. *Ђорђе Андрејевић Кун*. Београд: Галерија САНУ, 1971.
- Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis/Remont, 2001.
- Nochlin, Linda. *Representing Women*. London: Thames and Hudson, 1999.
- Nohlin, Linda. „Žene, umetnost i moć.“ u *Uvod u feminističke teorije slike*. priređ. B. Anđelković. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002.
- Polok, Grizelda. „Modernost i ženski prostori.“ *3+4 VI* (2001): 4–11.
- „Прослава Осмог марта. Митра Митровић-Билас о борбеном празнику жена.“ *Политика*, 9. 3. 1945, 8.
- „Сликар и револуционар.“ *Политика Експрес*, 20. 1. 1979.
- Стевановић, Момчило. *Ђорђе Андрејевић Кун*. Београд: САНУ/Југославија, 1977.
- Тешић, Јб. „Животни пут Ђорђа Андрејевића-Куна (2). Изложба у Новом Саду.“ *Дневник*, 2. 2. 1980.
- Тимотијевић, Мирослав. „Гуслар као симболична фигура српског националног певача.“ *Зборник Народног музеја XVII/2* (2004): 253–285.

Текст је изворно објављен у: *Зборник Катедре за историју модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, бр. 2 (2006): 55–65.

TEMA:
UMETNOST O UMETNOSTI

JEDNA GODINA U ŽIVOTU SAVE ŠUMANOVIĆA. PARIZ 1929.

„У јесен 1928. вратио сам се [у Париз] обскрбљен новцем¹ из Београда. У истину, мада сам био болестан, тај боравак ми је био најлепши [...]“ (Шумановић 1939, 15). Даје да се адаптира проstrани атеље у *Rue Denfert-Krochreaul*. „Тај атеље је био са свих страна високим кућама опкољен као неко двориште, које има стаклени кров. Тога ради светло је имао изглед 'мистичног' осветљења какво имају кадгод подруми и какво се виђа на холандским сликама“ (Шумановић 1939, 15). У простору „veoma tihom sa tužnim svetlom“ највероватније почетком 1929, по завршеној адаптацији, nastavlja rad na gradskim prizorima i pejсаžима из околине Париза и са Sene.

Vremenski kratak period, od početka 1929. do proleća 1930. godine, odlikuju tri tematska tipa slike: prvi je akt, drugi je pejсаж, treći je gradski prizor ili motiv male gradske priče.² Tada nastaje ukupno tridesetak slika za koje danas znamo. Žanr gradskih pariskih prizora jedinstven je i kratkotrajan u Šumanovićevom delu, ali idejno podsticajan za njegovu docniju seriju šidske hronike. Šumanović slika seriju pejсажа Париза и околине и неколико briljantnih aktova, čija je kulminacija slika *Crveni ćilim* (NM, Beograd).

Aktovi iz 1929. godine su, poput istovremenih pejсажа, „zverski“ – pastozni, nelazurni, gube konture ranijih iz 1926/1927. godine. Rasni su, stameniji, senzualniji, snažnijeg i ne više bledunjavog inkarnata, bez naglašene konture, besprekorne kompozicije: *Јутро (Ležeći ženski akt, GSSŠ, Šid)*, *Ajša (Ležeći ženski akt, GSSŠ, Šid)*, *Pariski model – Kiki (Sedeći ženski akt, GSSŠ, Šid)*, *Crveni ćilim, Kraj mora (kupačice)*. Uprkos različitim identitetima modela (Kiki, Ajša) Šumanović vidno teži stvaranju tipa fizionomije koju ne individualizuje. Slikarski superiorno iskazuje

1 Sava Šumanović priređuje samostalnu izložbu na Novom univerzitetu u Beogradu od 9. do 23. septembra 1928. Slike za izložbu deli u tri grupe: kompozicije, sremске pejсаже i akvarele. Među „kompozicijama“ su i *Pijana lađa* i *Doručak na travi*. Većina slika koje tom prilikom kupuje Alkan Ašerov Đerasi danas se nalazi u vodećim muzejskim kolekcijama u Srbiji.

2 Ovom prilikom su u razmatranje uzeta samo ona dela iz 1929. godine koja se nalaze u zbirkama Galerije Matice srpske u Novom Sadu i Galerije slika „Sava Šumanović“ u Šidu. Dalje čitanje za 1929. godinu: Миљковић 2007.

dvodimenzionalnost slike prevlašću crvene bojene podloge u svim pomenutim slikama aktova. Crvena je koloristički fon bez kojeg se očigledno ne može i boja prema kojoj ima trajni slikarski afinitet. To potvrđuje i beleškama uz reprodukciju Delakroove *Odaliske*, u katalogu izložbe *Francusko slikarstvo u XIX stoleću*, održane 1939. godine u Muzeju Kneza Pavla³ u Beogradu: „Osobito akt na crvenom fonu“.

I dok su ti značajni aktovi enterijerski, supstitut za udobnu budoarsku atmosferu ženskog privatnog prostora, prizor *Kraj mora* (1929, GMS, Novi Sad) predstavlja inscenaciju prizora u eksterijeru. Srodna njoj, *Na kupanju* (1928, MG, Zagreb), donosi scenu od tri figure nesporno rađenu sa uvidima u Sezanove *Kupače/ Kupačice*. Ona sintetiše Šumanovićevu sklonost pejzažu sa kupačicama-aktovima na koji se tematski stalno vraća. Slika *Kraj mora* je izmišljeni prizor. Šumanović stvara imaginarnu, aranžiranu scenu dokolice kupačica na stenovitoj i valovitoj obali mora, sa dve ležeće figure, jedne nage i druge poluobnažene, u modernom kupačem kostimu. Naga kupačica okrenuta leđima je jasno Šumanovićevo intertekstualno nadovezivanje na Engrovu *Veliku odalisku*, Delakroovu *Odalisku*, Renoarove *Dve kupačice* (1896) i sl. *Slikati po starim majstorima a da ih se ne imitira*. Slika je jasno izdvojena na tri horizontalna pojasa: prednji – naga kupačica, srednji – kupačica u kostimu, zadnji – stenovita obala sa talasima. Odnos prva dva uspostavljen je kao $\frac{2}{3}$ prednjeg plana slike nad $\frac{1}{3}$ drugog plana. Figure su postavljene tako da, zajedno, čine geometrijski horizontalno položeni oval. Horizontalna postavka kupačica, po uzoru na ovu, odlikovaće i neke potonje Šumanovićeve kompozicije, pre svega za šidski period kupačica prelomno delo *Kraj šumarka* (1935, GSSŠ, Šid). U svakom slučaju, do detalja je osmišljena i u njoj nema improvizacija niti ičeg impulsivnog. *Kraj mora* je jedna od najranijih slika koja pokazuje na scensku postavku i više filmsko i veštačko, no prirodno osvetljenje jednog morskog prizora. U saglasju je sa premisama evropskog *novog realizma*, metafizike prostora i atmosfere slike, nezaobilaznih Šumanovićevih htenja u tom pravcu koja će kulminirati u *Šidijankama*.

Do 1929. godine Šumanović je već i tematski, kompoziciono i idejno, uspostavio akt kao jedan od suverenih motiva sopstvenog slikarstva. Pokazaće se da se već tada uzdigao kao najrasniji slikar akta viđen u srpskom i jugoslovenskom međuratnom slikarstvu. Milan Kašanin posle rata piše:

„Šumanović je dao najimpozantniju skupinu figura nagih žena, izolovanih u grupi, u enterijeru, u prirodi, kako sede ili leže, kao bestije u zasedi koje se lepotom tela pretvaraju da to nisu, – nago žensko telo je, za Šumanovića, velikim delom njegova života, njegova opsesija. U našem malograđanskom XIX veku nage figure se ne slikaju, – ima ih jedna, dve, – a u prvoj deceniji ovog veka sretaju se više nego retko; naga ženska figura istinski je ušla u srpsko slikarstvo tek na platnima iz Šumanovićeve generacije i, u toj generaciji, na slikama ni jednog od njih ne javlja se tako dominantno kao na njegovim.“ (Kašanin 2004, 153)

Interludijum te vodeće tipološke struje činiće pariski pejzaži i urbani prizori, kojima je jedna od najznačajnijih slika *Pariska ljubav (Mladi par na klupi u*

3 Odnosno Narodni muzej u Beogradu.

parku, 1927, GSSŠ, Šid). Pariski motivi su vezani za kafee i birtije predgrađa ili ulične prizore mornara, kafanskih žena, ljubavnika: *U baru* (crtež, skica za sliku, GMS, Novi Sad) ili u slici *Bar u Parizu* (GSSŠ, Šid). Pariske gradske teme su deo Šumanovićeve profane, popularne tematike, koja kao da je u čitavom njegovom opusu ostala, možda i za njega samog, uzgredna i „manja“ u odnosu na ambiciozne težnje stvaranja autohtonog, uzvišenog monumentalnog stila i kasnijeg stavljanja *Šidskih kupačica* i *Šidijanki* u žižu svog moderno-klasičnog koncepta i programa povratka redu. Izuzetak od koncepta hronike i „malog“ motiva, Šumanović čini slikom *Engleskinje u Parizu* (GMS, Novi Sad, 1925). Ona je svojom postavkom, zaleđenošću događaja i monumentalnošću tipično delo novog realizma ili povratka redu, koji Sava stvara tokom dvadesetih godina u Parizu.

U tzv. „malim“ temama i motivima, iz 1929. i kasnije, Šumanović je slobodniji, spontaniji, manje uzdržan i „utegnut“. (Ali nikada nije nepromišljen). Utoliko su one, u svom konceptualnom registru, maneovsko–bodlerovsko nasleđe u Šumanovićevo učenom žanrovskom slikarskom repertoaru. On je samo tada, za tren, *flâneur*, pažljivi radoznali posmatrač grada što ga „vuče“ u „podzemlje“, među odbačene, neprilagođene, društveno neprihvatljive, uznemirujuće a tako privlačne aktere i akterke – *Bar u Parizu* je karakteristična scena Šumanovićevo bočnog, stidljivog ali zainteresovanog pogleda u taj svet. Barsko „ašikovanje“ mornara i devojaka za zabavu će kasnije da pretoči u čedno seosko, šidsko *Ašikovanje na mesečini* (1939) i srodne motive. Poređenje ta dva pogleda ukazuje kako na preokret kulturnih modela i paradigmi u Šumanovićevo životu tako i na promenu tematsko-motivskog težišta: od *flâneur*-a velegrada do sremske varošice, od ikonike modernosti ka seoskoj idili. Međutim, sami motivi za Šumanovića nisu nikada bili presudni, već su to bila znanja i veštine izvedbe *moderne slike*, onakvom kakvu ju je uspostavio još u Parizu. Tek u Šidu će, posle 1932. godine, predočiti impozantnu sintezu tih znanja i stvoriti istinski sopstveni stil izrastao na konceptu moderne slike onako kako ju je, u slikarskoj ideologiji povratka redu, sam video.

Pejsaži 1929. godine donose iskušenje prirodnog svetla koje treba savladati, za razliku od žarkog sunca Srema⁴ koje zatiče u leto 1928. godine: *Pejsaž iz južne Francuske, Predeo iz okoline Pariza* (obe GSSŠ, Šid), *Pejsaž iz južne Francuske (St. Pierre en Vauvre, GMS, Novi Sad)*, kao i crteži (za slike) *Motiv sa Sene – Sante na Seni, Ispod luka na Seni – Pod mostom* (GSSŠ, Šid) i srodni. „Rasveta pariske okoline, pa Normandija [...] drugačije izgledaju nego sremska polja i brežuljci, ali za mene su ostali isti ciljevi kao i u Sremu, naslikati ono što svako vidi, a uneti u svoj rad sve ono, što se smatra najvišim u slikarstvu, ali bez napadne vidljivosti“ (Шумановић 1939, 5).

Luksemburški park u Parizu (GSSŠ, Šid) po svemu se izdvaja iz francuskih pejsaža, dok izvedbom i kompozicionim konceptom, upotrebom geometrijske

4 Tokom jula 1928. vratio se u porodični dom u Šidu i tu proveo leto. Obilazi Frušku goru, putuje po Sremu. Slika dvadeset dva pejsaža, što je začetak njegove grandiozne serije sremskog pejsaža koji će raditi do kraja života.



Sava Šumanović, *Luksemburški park*, 1929, ulje na platnu, 60 x 64 cm, Galerija slika „Sava Šumanović“, Šid

matrice, zlatnog trougla i zlatnog preseka predstavlja prethodnicu monumentalnih pejzaža koji će nastajati u Šidu posle 1932. godine. *Luksemburški park* sugeriše grandiozni, svečani, ako ne i mistični prilaz Fontani Opservatorije kroz istoimeno gusti drvored aleje, iz pravca udaljene, no na istoj osi simetrije parka postavljene Luksemburške palate i Oranžerije (L. parka). Ovo nije obični pejzaž, nije bilo koji prizor iz Pariza. *Luksemburški park* je simbol Šumanovićevog frankofilstva, zaljubljenosti u negovanu i delikatnu kulturu pusenovske tradicije i baštine. Šumanović park slika po dužnoj osi, iz pravca *Denfert-Rochreai*, koji mu je, odatle, najbliži ateljeu. Taj deo parka odlikuju guste i tamne aleje ugaono oblikovanih krošnji, koje su i danas na svom mestu. *Luksemburški park* je jedno od remek-dela njegovog opusa i *hommage* Pusenu – *premiere peintre du roi*. Savino obožavanje i odbrana Pusena, saopšteni 1924. u tekstu „Zašto volim Pusenovo slikarstvo“, nisu samo ključ za razumevanje mnogih njegovih dela, konceptualne ili kompozicijske matrice dela, već i čitave umetničke razvojne linije koja od Pusena, preko Engra, Sezana, Lota stiže u Šumanovićevu posebnu intertekstualnu interpretaciju tradicionalne teme pejzaža i figure. On, braneci Pusena u svom polemičkom tekstu (sa zagrebačkim kritičarem koji je Pusena nazvao „slikarem rokoka“), u suštini brani sebe i svoj slikarski stav i način. „Vanjska je priroda bila ovde samo materijal“, kaže Šumanović. Pusen (kao ni bilo koji pravi umetnik) „nikada nije ilustrator“ (Šumanović 1924, 57–59). „Dojam stalnosti“ i transcendiranje sveta puke materijalizacije prizora, uzvišenost, postaju Savini ideali koje usvaja od Pusena i dalje interpretira u svoj autohtoni šidski stil. *Luksemburški*

park, kao i aktovi i druge slike iz te godine, nosi „zverski stil“ izvedbe, guste, reljefne i žustre nanose slojeva boje i isključivi rad slikarskim nožićem – divlja i moderna slikarska tehnika koja će docnije biti zastupljena u mnogim pejzažima i aktovima.

U kontradikciji sa tim je činjenica da 1929. počinje da se na svojim pariskim slikama potpisuje ćirilicom, a ne više francuskom transkripcijom prezimena *S. Choumanovitch*. Preokret u potpisu je za Šumanovića imao snažnu simboličku, protestnu notu i bio više iskaz identiteta i promenjenog mišljenja o sredini u kojoj se našao, nego samo potpis. „Французи никада неће у мени гледати себи равног, него странца, који им је непотребан и који им смета“ (Шумановић 1939, 7). Promenio je potpis zbog ogromnog razočaranja koje je kao veliki poštovalac francuske kulture doživeo u susretu sa francuskom konzularnom i inom birokratijom, što je živeo „na milost i nemilost policije“, što je dobijao privremene „đačke“ vize, imao problema sa „neobičnim prezimenom“.

Već krajem marta 1930. godine Šumanović će zauvek napustiti Pariz i trajno se nastaniti u Šidu. Time će okončati jednu koliko plodnu i slavnu toliko mučnu i mukotrpnu etapu svog petogodišnjeg posvećenog, inovativnog i produktivnog francuskog opusa (1925–1930). Pariska iskustva i slikarske rezultate iz dvadesetih godina preneće u šidsko delo, u opus *nove metafizike* i personalizovanog *novog realizma* tridesetih godina, konceptualizacijom odnosa klasike i moderne, kontinuitetom sinkretičkog jezičkog i kompozicionog kôda – bipolarnog odnosa klasično–moderno. To je istinski temelj novog „kako znam i umem“ stila. Sinteza znanja, kolosalna potreba za ljudskom i umetničkom samostalnošću.

Luksemburški park i Luvr. Napustio je Pariz u proleće, u pratnji majke, tek pošto je obišao ta dva simbolička toposa francuske kulture i sopstvenog umetničkog identiteta. Bez napadne vidljivosti. Promenio je potpis, vratio se kući i rešio da stvori samo svoje slikarstvo, da, na izvestan način, ponovi Sezanov preokret – slikajući „Pusena po prirodi“.

LITERATURA

- Кашанин, Милан. *Сусрети и писма. Пронађене ствари. Мисли*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Миљковић, Љубица. *Сава Шумановић. Препуштање пасији*. Шид и Београд: Галерија слика „Сава Шумановић“ и Принтмедиа, 2007.
- Šumanović, Sava. „Slikar o slikarstvu.“ *Književnik* 1 (maj 1924): 20–24.
- Šumanović, Sava. „Zašto volim Pusenovo slikarstvo.“ *Književnik* 2 (jun 1924): 57–59.
- Шумановић, Сава. „Место предговора.“ у *Каталог изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету, септембра 1939*. Шид: Штампарија Бабић, 1939, 3–21.

SKRAĆENICE

GMS – Galerija Matice srpske, Novi Sad

GSSŠ – Galerija slika „Sava Šumanović“, Šid

MG – Moderna galerija, Zagreb

NM – Narodni muzej, Beograd

Tekst je izvorno objavljen u: *Jedna francuska epizoda Save Šumanovića* (katalog izložbe).

Novi Sad i Šid: Galerija Matice srpske i Galerija slika „Sava Šumanović“, 2016.

©Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

MILENA PAVLOVIĆ BARILLI – NEDOVRŠENA TRILOGIJA

I. MILENA PAVLOVIĆ BARILLI: *THE PORTRAIT OF A LADY*¹

1. Pitanja

Srbija je u XIX i prvoj polovini XX veka imala tri velike umetnice. Uz Katarinu Ivanović i Nadeždu Petrović, Milena Pavlović Barilli (1909–1945) je najčuenija srpska slikarka. U zvanični istorijskoumetnički poredak srpske umetnosti smeštena je tek posthumno, zahvaljujući inicijativi i legatu njene majke Danice Pavlović, te razumevanjem i delanjem Miodraga B. Protića i Momčila Stevanovića 1954. godine. Od tada se i uspostavlja mit ove talentovane i neobične slikarke i pesnikinje. Sa izuzetkom jednog broja studijskih tekstova, ona je u srpskoj kulturi više mistifikovana no istorizovana, dovoljno ekscentričnog prosede da zbuni pedantne klasifikatore, dovoljno utemeljena u „povratku redu“ francuske i italijanske scene dvadesetih i tridesetih, samim tim i relativno nečitka kako za mogućnosti lokalne percepcije slikarstva tako i zbog činjenice da po svojoj umetničko-intelektualnoj formaciji i potonjoj karijeri izlazi izvan okvira međuratne jugoslovenske i srpske umetničke scene. Od ranog prikaza Lazara Trifunovića (1965), preko prve i do sada najozbiljnije klasifikacije i periodizacije Miodraga B. Protića (1966; 1979), do novijeg razmatranja koje je dala Olivera Janković (2001), može se reći da je srpska istorijskoumetnička nauka (Трифуновић 1965; Протић 1966; Протић 1979, Јанковић 2001; Батављевић 1979) uložila puno truda i razumevanja za delo Milene Pavlović Barilli. Dodamo li tu i ostale istraživačke, stručne, esejističke ili književne radove², o Mileni je danas sasvim nezahvalno pisati a ne ponoviti neke od tvrdnji prethodnika. Ipak, neki momenti iz života i umetničkog i intelektualnog formiranja Milene Pavlović Barilli ostaju do danas bez jasnog odgovora. To se pre svega odnosi na tri esencijalna pitanja: 1) Koja je umetnička i intelektualna

1 Naslov prema delu *The Portrait of a Lady* Henrija Džejmsa (*Henry James*) objavljenom 1880–81. godine.

2 Vidi bibliografiju u izdanju u kome je tekst izvorno objavljen (navod na kraju ovog priloga).

klima tridesetih godina XX veka imala presudan značaj na Milenino formiranje, ako to već nije jugoslovenska, kao što znamo da nije? 2) Hoćemo li učiniti (kao što znamo da hoćemo) metodološku grešku ukoliko Milenu pokušamo da po svaku cenu uklopimo u jugoslovenski i, uže, srpski umetnički kontekst, tj. referentno polje međuratnog perioda nacionalne umetnosti? 3) Koliku grešku činimo „uklapajući“ Milenu u referentno polje nadrealizma?



Carl Van Vechten, *Milena Pavlović Barilli*, Njujork 1940

dotle je docnija očeva kreativna, liberalna i nekonvencionalna podrška dala zamaha Mileninoj mašti i delom podstakla njen put ka vrhunskim delima koja će stvoriti. Mileni su porodične (podrška) i društvene okolnosti (devojke su primane na umetničke škole i one tamo nisu više bile malobrojne) omogućile da postane umetnica. Ona je, doduše neretko, naročito u ranom stvaralačkom periodu karakterisana kao

U odgovoru na pitanje o kontekstualizaciji Milene u jugoslovenski međuratni kulturni prostor, ne bi više trebalo da bude zabune oko činjenice da je Milenu, koja je, kao i Nadežda, *figlia d'arte*, formirala prevashodno podrška, ambicija i disciplina majke Danice i ljubav ujka Bože, kasnije ogromna ljubav i razumevanje oca Bruna.³ Milena je školovana od sedamnaeste godine u inostranstvu – porodičnom voljom i mogućnostima. Tako je ona postala slikarka – možda i, paradoksalno, zato jer nije primljena za nastavnicu crtanja ni u Štipu, ni u Velesu, ni u Tetovu, ni gde god već da je tražila nameštene u otadžbini. Koliko god da je majka Danica uspostavila čvrsti, građansko-moralizatorski⁴ sistem disciplinovanog učenja i mnogostrukog i poliglotskog obrazovanja ćerke, a prepoznavši njen crtački dar usmerila ju je i na umetnost,

3 Nije uzalud podsetiti se i tvrdnje *Linde Nochlin*: „[...] I can point to a few striking characteristics of women artists generally: they all, almost without exception, were either the daughters of artists fathers, or, generally later, in the nineteenth and twentieth centuries, had a close personal connection with a stronger or more dominant male artistic personality“ (Nochlin 1988, 145–179).

4 Ovo se naročito očituje u tekstu Danice Pavlović namenjenom Mileni „Napomene mojoj kćeri“ (Mazzola 2000, 78).

„talenat za dekorativno“, kao duša „ženska, umetnička i suptilna [...] dekorativna, šarena, romantična [...]“, kako piše Gustav Krklec, ona je ponekad i romantizovana kao „devojka iz stare srbijanske porodice“, kako piše Marija Ilić.⁵ U Italiji, ona je „ćerka našeg Barilija“.

Hendikep najranijih istraživača i pisaca o Mileni iz pedesetih i šezdesetih godina bio je u činjenici da nisu mogli imati saznanja o nekim Mileninim delima, pre svega nastalim u SAD; da nisu mogli imati saznanja o umetničkoj i intelektualnoj klimi tzv. međuratnih realizama, posebno magičnog realizma, posebno italijanske političko-umetničke klime dvadesetih i tridesetih; da su o Mileninom životu i delu imali samo one podatke i građu koje je tada prezentovala majka Danica Pavlović. Trifunović je bio na dobrom tragu kada je zapisao da je „u svojoj ličnosti Milena asimilovala nekoliko različitih kultura: patrijarhalno srpsku, morbidno nemačku, poetsko mediteransku, romantično špansku, racionalističko francusku; u njoj se, kao u odnegovanom i razvijenom intelektualcu, u svoj oštini presecaju dileme evropskog duha četvrte decenije“ (Trifunović 1990, 65–69). On tvrdi i da je „Milena samo prividno bliska nadrealizmu“, da duhovno podneblje njenog slikarstva treba tražiti „drugde“ – ponajpre u delovanju i uplivima italijanske međuratne umetničke scene. Oko ovoga što se danas čini toliko očiglednim, nema pune saglasnosti ni ranih, ni kasnijih tumača njenog dela. Miodrag B. Protić, zaslužan za otkriće Milene u jugoslovenskoj posleratnoj kulturi, prvo prikazom u NIN-u 1954. i organizovanjem komemorativne izložbe 1955. godine (Protić 1966), u monografiji iz 1966. naglašava važnost evropskog kulturnog konteksta tridesetih godina za umetničko formiranje Milene Pavlović Barilli. U katalogu retrospektivne izložbe iz 1979, on kaže: „Sve što je stvorila u Parizu, Rimu ili Njujorku je bilo mimo nacionalne kulture pa u njoj može izgledati ne samo kao usamljenik već i kao stranac“ (Protić 1979). Protić, doduše, potcrtava mogućnosti uvezivanja Milene kako u kontekst nadrealizma tako i u šire shvaćeni kontekst nacionalne umetnosti. Noviji rezultati, saopšteni u monografiji Olivera Janković, daju korekcije i savremenija saznanja i usmerenja za razumevanje Mileninog dela (Јанковић 2001, 8–9).⁶ I danas dragocen doprinos osvetljavanju Mileninog rada u SAD (1939–1945) daje Olga Bataveljić (Батавельић 1979, 287–320). Doprinos u sakupljanju građe i novih dela i u permanentnom prezentovanju Mileninog opusa dala je Jelica Milojković.⁷

Kada je reč o nadrealizmu, američki galeristi i kritika povezali su je sa tim kontekstom u najširem smislu – pre svega zbog strukturalnih elemenata slike, insistiranja na građi sna, vizije i snoviđenja, kao i zbog nekih elemenata ikonografskog repertoara. Sama činjenica da je izlagala u galeriji *Julien Levy*⁸, koja je u programu

5 Vidi bibliografiju u izdanju u kome je tekst izvorno objavljen (navod na kraju ovog priloga).

6 „Opus ove umetnice pripada slikarskom iskustvu tridesetih godina, zahtevu za povratkom redu i velikim uzorima iz prošlosti [...]“ (Јанковић 2001, 8–9).

7 Vidi bibliografiju u izdanju u kome je tekst izvorno objavljen (navod na kraju ovog priloga).

8 *The Julien Levy Gallery* (Njujork 1931–1949) igrala je važnu ulogu u predstavljanju pariske umetničke scene u SAD. Galerija je izlagala kako dela nadrealizma, tako i magičnog realizma i tzv. „mašinske apstrakcije“. Prvo emitovanje Bunjuelovog filma *Andaluzijski pas* (*Un Chien*

tokom vremena imala i Ernsta, Doroteu Taning, Magrita, Kornela, Reja ili Fridu Kalo, govori ne samo o izložbenoj orijentaciji galerije već i o njenoj visokoj reputaciji. Zbog tog konteksta, Milena se najčešće prepoznaje u Njujorku kao „nadrealista“, iako postoje i prikazi koji uočavaju njenu „modernu renesansu“, „renesansne portrete“, „melanholiju“, „*quattrocento*“ i sl. (Батављевић 1979, 287–320). Budući da je američku karijeru započela 1940. u tako uglednoj galeriji, možemo samo da se pitamo nije li Andre Lot bio u pravu kada joj je u Parizu savetovao „da izbegava izradu komercijalnih portreta“, što bi moglo štetiti njenom daljem radu. Međutim Milena, prinuđena da u SAD živi od svoga rada, slika upravo portrete po narudžbi – nesporno vrhunske – ali koji ipak na izvestan način iscrpljuju njenu imaginaciju i ometaju rad na onim kompozicijama zbog kojih je njen rad upravo i bio cenjen u Levijevoj galeriji. Zbog Milenine prerane smrti, nikada nećemo saznati da li bi ona, poput drugih umetnika ove galerije, ostvarila jednako blistavu svetsku karijeru.

Da italijanski kulturni prostor međuratne, Musolinijeve epohe ostane dugo *terra incognita*, sve do kraja sedamdesetih godina XX veka, stvorile su prevashodno ideološko-političke barijere. Sa tačke gledišta jugoslovenskog socijalističkog kulturnog prostora, nije poznato da bi se neko od istraživača usudio da se, bez političkih predrasuda ili zabrinutosti, pozabavi kulturnom klimom musolinijevske Italije. Sa modernističke tačke gledišta, taj period je bio nezanimljiv i potcenjen kao „retrogradni“, „antimodernistički“ ili, u najboljem slučaju, „zastoj“ progressa modernističke paradigme. Slično možemo kazati i za istraživanja i razumevanje De Kirikovog postmetafizičkog dela (Clair 1997, 276–279), ključnog podsticaja oblikovanja italijanske međuratne umetničke scene, u kojoj je Milena presudno oblikovana kao stvaralac: i ono je, više decenija potcenjivano kao „nazadno“ i „desničarsko“, ponovo otkriveno tek zahvaljujući postmodernoj interpretaciji. *Mutatis mutandis*, sve su interpretacije svoj konstrukt i svoje teze tada nužno dugovale modernističkoj paradigmi, budući u njoj metodološki i ideološki ušančene. Ono što se danas mora reći i što su obzirni istraživači izostavili, kada je o Mileninim delima iz tridesetih reč, pa čak i njenom opusu načelno, jeste bliskost ideološkim matricama onih tamnomodernističkih, nemodernističkih tendencija ili spram modernizma kritičko-politički raspoloženih strujanja, koja deriviraju iz italijanske političke i kulturne klime dvadesetih i tridesetih godina: „Velikim počasnim stepeništem, ukrašenim trakom na kojoj je ispisana jedna Njegova izreka, Mussolini se penje na II sprat, gde su okupljeni Kazorati i njegovi učenici [...] On zastaje da pohvali Milenu, ćerku našeg Barilija.“⁹ Milena majci: [...] „Mussolini je mnogo simpatičniji živ nego na fotografijama, ima divan osmeh i pogled, nije viši od mene, ali zaista čini vrlo jak i impresivan utisak. Skoro sve novine koje su pisale o njegovoj poseti izložbi donele su ovo o meni“ (Mazzola 2000, 50). Postoje i podaci

Andalou) održano je u ovoj galeriji. Levi je izlagao umetnike kao što su: Eugene Atget, Constantin Brancusi, Henri Cartier-Bresson, Joseph Cornell, Salvador Dali, Walt Disney, Marcel Duchamp, Max Ernst, Walker Evans, Leonor Fini, Naum Gabo, Alberto Giacometti, Arshile Gorky, Frida Kahlo, Fernand Léger, René Magritte, Lee Miller, Man Ray, Ben Shahn i Dorothea Tanning (Schaffner and Jacobs 1998; Levy 2003).

9 Prikaz Rimskog kvadrantenala, *Il Popolo di Roma*, 5. februar 1935, prema: Mazzola 2000, 49.

o prepisci Milene i Galeaca Čana, a koja se najverovatnije tiče Mileninog rada na njegovom portretu. Ona je elegantno odbijala Čanove ponude da primi italijansko državljanstvo.¹⁰ O eventualnom portretu nema podataka. Sa izuzetkom nekoliko pisama i novinskih isečaka koji su sačuvani, ovo je teško dalje argumentovati jer verujem u postojanje mogućnosti da je dokumentacija o Mileninim kontaktima sa italijanskim establišmentom selektivno data na uvid istraživačima u momentima otvaranja njenog memorijala u Požarevcu, u jednoj delikatnoj i opasnoj, posve različitoj političkoj klimi od one u kojoj imamo privilegiju da pišemo danas. Budući, međutim, Milenin stvaralački boravak u oporoj epohi Italije tridesetih, atmosferi ideala *Valori plastici* i *Novecenta* samozatajan, lateralan i izrazito individualan, teško da se nedokumentovano može govoriti o postojanju bilo kakvog izoštrenog političkog stava, ni tada, ni kasnije. To je, ipak, epoha velike moralne i krize čovečnosti i ona ponavlja skoro kao istorijski eho geslo makijavelističke epohe „Silom ili prevarom“, što je, kako navodi Oliva, „zaštitni znak kulture koja prihvata prostor mistifikacije i nasilja, i teži, sa pravom zloćudnošću, ne toliko da odbaci negativno koje se nalazi u osnovi njene istorije, koliko da predstavi modele ponašanja koji prihvataju da silaze, u prividnom sjaju forme, do dna postojanja, do ludila i smrti“ (Oliva 1989, 273). Malo je verovatno da takvo stanje duha Milena, veoma intuitivna i visoko inteligentna, nije shvatila i osetila. Kako Milenine kompozicije putuju dalje kroz tridesete, tako su oblici izrazitog melanholičnog eskapizma, ravnodušja spram stvarnog sveta i opsesivnog porinuća u samoidentifikaciju, *san*, *patnju* i *obmanu* sve izraženiji – recipročni jačanju spiritualnih osnova dela, ali i intimnih fantazmagoričnih opsesija i demona – sve dok ne zaokruže sopstveni metarealni, u sebe zagledani, anksiozni i narcisoidni univerzum.

„Da mojih konflikata, nemira, patnje, čak i patnje koju sam sâm sebi nanosio, nikad nije bilo, da su neki slučajni događaji u mom životu bili drukčiji i da su sprečili ili rešili te konflikte, da li bih ja ikad postao tako predan intelektualac kakav sam postao, kakav jesam sada?“ (Robinson-Valeri 1990, 33), pita se na jednom mestu Pol Valeri, poznanik njenog oca i pesnik koga je i sama čitala i poznavala. U razumevanju Mileninog dela, njen život, intelektualno formiranje i obrazovanje neodvojivi su od simboličkog i poetskog sadržaja dela.

2. Ugao posmatranja

„Sva dela koja nazivamo umetnošću ili barem sva ona među njima koja mogu biti podvrgnuta procesu fotografske reprodukcije, mogu zauzeti mesto u velikom *‘super-oeuvre’*, Umetnosti kao ontološkoj biti, koju ne stvaraju ljudi u svojim istorijsko nepredvidivim okolnostima, već Čovek po samom svom biću. To je utešno saznanje kojem *‘Muzej bez zidova’* pruža dokaz. I usput, to je varka kojoj je istorija umetnosti, sada već potpuno profesionalizovana disciplina, najdublje, iako često

10 Podatke o prepisci Milene i Galeaca Čana videti kod: Mazzola 2000.

nesvesno, obavezna“ (Crimp 1987, 159–173). Da razumemo istorijskoumetničku inetpreparativnu metodu koja bi bila saglasna ovom Krimpovom stavu pomaže i Fukoov pojam *Fantastične biblioteke* (Foucault 1977)¹¹ – koja ima zamišljenu strukturu lavirinta i u kojoj se, zato, mogu pronaći nova, drugačija značenja, uvidi ili stavovi: „Ništa ne prenosi življe i žešće predstavu udesa koji oblikuje čovekove namere od velikih stilova čija kretanja i preobražaji izgledaju kao dugi ožiljci koje je sudbina, u prolazu, ostavila na licu Zemlje“ (Foucault 1977). Ako zamislimo „vavilonsku biblioteku“ kao riznicu vizuelnih predstava, stići ćemo i do koncepta „imaginarnog muzeja“, „vavilonskog stila“ kao anticipacije umetnosti postmoderne. Tako bismo mogli da kažemo i da je postmoderno umetničko delo svako ono delo, bez obzira u kom trenutku XX veka nastaje, koje je *o drugim delima, koje slika već naslikanu sliku*. Žan Kleru (*Jean Clair*)¹² dugujemo interpretacije magičnog realizma koje su nam jedan od neophodnih elemenata za razumevanje metodologije oblikovanja Mileninog dela do 1936. godine, te za njenu kontekstualizaciju unutar kretanja određenih ideja i stanja u umetnosti, umesto kontekstualizacije unutar/na osnovu nacionalnih i geografskih okvira; ili unutar/na osnovu formalnih i ikonografskih elemenata. Stoga za njeno delo najčešće koristimo pojmove „magični realizam“, „metarealizam“ ili noviji – „učena umetnost“ (Merenik 2009). Termin „magični realizam“ prvi je, kako navodi Kler (Clair 1997, 276–279) upotrebio De Kiriko 1919, da bi ga Franc Roh (*Franz Roh*) primenio 1923. De Kiriko je pod pojmom podrazumevao „moderni saturijanski“ temperament, formu realizma koja će se osloniti na melanholiju. Unutar tog polja onda je moguće razumeti i De Kirikov uticaj, ne samo na Milenu već načelno na umetnost međuratnog perioda. „Učena umetnost“ u svoje okrilje prima i pojmove metarealizma i magičnog realizma – jer je intertekstualnost jedna od njenih temeljnih metoda. U umetnosti XX veka „učenoj umetnosti“ mogu se naći tragovi u čitavom stoleću, u onom smislu i u onoj meri u kojoj ova razumeva ili pak intuitivno primenjuje princip intertekstualnosti. Milena Pavlović Barilli svojim opusom iz tridesetih godina to nedvosmisleno pokazuje: otuda ti „metafizički“, „enigmatski“ i „renesansni“ periodi – imenovani po nosećim ikonografskim i semantičkim metajeziki uspostavljenim elementima dela.

Autoportret sa antičkom glavom iz 1936. je i formalno odavanje počasti De Kirikovim lekcijama koje su mnoge umetnike, pa i Milenu, odvele u metarealizam – tačnije, ka usvajanju i razumevanju dekirikovskog idioma intertekstualnosti i ideala zanatskog umeća. *Autoportret sa antičkom glavom* je u Mileninom opusu važno delo koje zaključuje istraživanja prethodnih godina i otvara novo poglavlje njene utemeljenosti u metajeziku metarealizma. Iako je sama negirala jake umetničke

11 Sam „vavilonski stil“ ne bi bio moguć bez Borhesa (*Borges*), tačnije, njegove kratke priče *La biblioteca de Babel* iz 1962. On opisuje biblioteku u kojoj hipotetički neograničen broj heksagonalnih prostorija sadrži neograničeni broj tekstova (knjiga), neograničenog broja stavova na neograničenom broju jezika, a različite stavove (mišljenja) je moguće povezati na neograničen broj načina u celinu koja može da ima smisla.

12 Izložbe *Les réalismes, entre révolution et réaction* u centru Žorž Pompidu u Parizu 1980; *Identité et Altérité* na Bijenalu u Veneciji 1995.

veze svog rada sa dekirikovskim idiomom, te veze, taj idiom nikako ne bi trebalo ni eliminisati ni pojednostavljivati do nivoa epigonskog. Milenin je životni i umetnički nomadizam neobično srodan nomadizmu Đorđa de Kirika, u čijem se opusu stiču velike tradicije Francuske, Italije, Grčke, Španije. I sama umetnička filozofija De Kirika je, uistinu, referentna tačka: umetnik koga nisu voleli ortodokсни modernisti, koji je insistirao na klasičnom i mediteranskom izvoru umetnosti i njegovom kontinuitetu. Odjeci dekirikovskih lutanja mogu se pronaći i u delima Milene Pavlović Barilli – u smislu u kojima mesta hodočašća i magije mesta postaju fiksne tačke lične mitologije – kao mesta rođenja ili mesta preporoda (Шмид 1993, 90–94). U Mileninoj sve samo ne statičnoj i monotonj životnoj priči ima puno gradova, nemira, puno nespokoja pred tim mestima – nezadovoljstvo školovanjem u Minhenu, detaljna studijska putovanja po Španiji, boravak i izlaganje u Engleskoj, život i rad u Francuskoj, život, rad, brak i smrt u SAD; puno ljubavi, nostalgije i razočaranja spram domovine i majčine zemlje Srbije, puno radoznalosti, truda i uspeha u očevoj domovini Italiji.

Ukoliko usvojimo takav oblik interpretativne metode koja za svoje polazište ima princip intertekstualnih i metajezičkih vizuelnih operacija autora/autorke dobrog obrazovanja i poznavanja jezika, istorije kulture i umetnosti, ikonografije, poezije, psihoanalize i njoj savremene umetnosti, onda nam ni pitanja možemo li, smemo li Milenu povezati sa delom De Kirika ili umetničkim kontekstom nadrealizma više nisu na prvom mestu. Do 1936. godine Milena je već savladala osnove postupka formalno i konceptualno utemeljenog u metodologiji *izvođenja dela iz drugih dela gde se ne može stvoriti nešto a da to nije sećanje*. Međutim, Milenino delo je sve to i ništa od svega istovremeno, jer to više i nije važno. Zato što je ona, uistinu i jedino, moderni manirista. Ona je izrazito darovita, maštovita, samosvojna, zanatski vična, osećajna umetnica. Ona je slikarka-pesnikinja. Melanholik. Anksiozni intelektualac. Parmidžanino svoje epohe.

3. Tu chiami una vita che dentro, profonda, ha nomi di cieli e giardini.¹³

Ispod maske, još jedna maska. Nikad neću prestati da nosim sva ta lica

Claude Cahun

Kako je na jednom mestu intuitivno primetio rani Milenin kritičar: „[...] Iza tih čipkastih, južnjačkih snova i tragedija naslućuju se dublji vezovi protkani krvlju“. Šta je to nego izvrtnje jedne manirističke ekscentričnosti drugom – nisu gadne i ružne životinje napunjene izvrsnim jelima, već su izvrsne i ljupke forme

13 *Fatica d'amore, tristezza, / tu chiami una vita / che dentro, profonda, ha nomi / di cieli e giardini. / E fosse mia carne / che dono di male trasforma* (Salvatore Quasimodo, *Acque e terre*, 1929).

oklopi skrivenih tuga, kontradikcije, ambivalencije, sna i patnje. U kratkom periodu od 1936. pa do odlaska u SAD 1939. i posle toga, Milenin intelektualno-kreativni poduhvat biće obeležen njenim pomnim izučavanjem i razumevanjem italijanske umetnosti XVI veka. Milenina umetnost u periodu 1936–1938. je visoko intelektualizovana, to je umetnost virtuozna, pesnika, melanholika. Postala je „spoznaja sopstvenog delanja, sa unutarnjom prohodnošću koja teži da otrgne delo od njegovih veza sa stvarnošću, u korist jačanja njegovih vlastitih dubokih mehanizama, pa, dakle, samodelanja“ (Oliva 1989, 101).

Česti autoportreti i kompozicije sa Venerama kod Milene nastaju u postupku koji ima dve očigledne odlike: a) jezički i ikonografski, metodom „istorijskog sećanja“ i metajezičkim postupkom preobražaja istorijskih modela žanra; b) kao neprestano posmatranje sebe u ogledalu – ona se postavlja istovremeno kao subjekt – slikarka i kao objekt – model. Kod Milene razlikujemo i dva tipa autoportreta: a) svakidašnji, građanski koji zadržava konvenciju kodova stvarnog života; b) fiktionalni, kostimirani, statusni, onaj koji mizanscenom i maskom potencira bilo Ego, Personu, bilo kodove nesvesnog i arhetipskog. Evo primera dva autoportreta iz 1936. godine: prvi, *Autoportret sa bistom*, je samo površno gledano, kompoziciono i ikonografski najslbližiji De Kirikovom *Autoportretu sa Arhimedovom bistom (Nulla Sine Tragœdia Gloria)* iz 1922/23. Za razliku od njega, Milena u taj autoportret ne učitava puno dodatnih značenja. Bista je „anonimna“, nema latinskog zapisa koji bi predstavljao *credo* dela/umetnika, upućivao na autora ili portretisanog. Po načinu brižljive, ženstvene, građanske samoreprezentacije zaista daleko od De Kirikove iznurene pojave. Milena ipak sebe već smešta u imaginarni mizanscen, izbegavajući kodove svakodnevnice. Drugi, *Autoportret sa belim šeširom*, obrnuto, dolazi iz privatne sfere nesklone reprezentacijskom – on je i slikarski i ikonografski jednostavan, sveden, nepretenciozan, kao usputni zapis iz tih parisko-italijanskih godina. Ta dva primera ukazuju na pomenuta dva tipa autoportreta u Milene: prvi je statusno ili konceptualno određujući i onoliko „sakralan“ koliko doprinosi daljoj mitologizaciji njene javne ličnosti, on je veo koji skriva (ili pokušava da sakrije) sferu najdublje intimnog; drugi je „svetovan“, građanski, jednostavan, veo koji pokriva njenu javnu ulogu, njenu ceremonijalno-fantazmagoričnu, pažljivo kostimiranu Personu. Nemoguće je odrediti koja Milenina persona (ili koja maska, koja ličnost ispod vela) u ovom dvojstvu samoreprezentacije je dominantna, ako je i jedna. Doprinos tek maglovitom otkrovenju identiteta nude i druge kompozicije koje nisu imenovane kao autoportreti, ali sadrže očigledne autoportretske odlike. Milena u kompozicijama fiktionalnog karaktera 1936–1938/39–1943. postavlja i koristi jednu te istu fizionomiju koja, od kompozicije do kompozicije, varira nijanse od femininog do androgino. Autoportretima, devojkama s lampom i velom (šlajerom), Venerama, Milena pažljivom posmatraču nedvosmisleno otvara pitanje sopstvenog umetničkog, ljudskog, ženskog, seksualnog identiteta. Najčistiji primer potpunog udvajanja i izjednačavanja sopstvenog lica sa licem fiktivne kreature, *anime i animusa*, dat je u delu *Slikarka sa strelcem* (1937). Oba su lica istovremeno feminina, androgina, maskulina,

samo ih kostim rodno određuje, ako ih uopšte i određuje. Strelčeva, (Kupidova, Androginova itd.) fizionomija je dvojnika slikarke, i obrnuto. *Devojka sa pismom i lautom* (1936) je, primera radi, oličenje Androgina. Neka dalja istraživanja trgom Jungovog učenja mogla bi zaista otkriti dokaze igre ili zbuđenosti pred sopstvenim identitetom¹⁴: „Animus i Anima se mogu ostvariti samo odnosom prema suprotnom polu, pošto su njihove projekcije delotvorne jedino u takvom odnosu. Muškarčevim prepoznavanjem Anime nastaje jedna trijada koja je trećinom transcendentna: a to je muški subjekt, njemu suprotstavljen ženski subjekt i transcendentna Anima. Kod žene je odnos u odgovarajućoj meri obrnut“ (Jung 2006, 268–281). Takođe, slikarka i strelac kombinuju *arhetip majke i arhetip oca* (Trebješanin 2008). Arhetip majke: uzburkano more i obala obrasla travom u drugom planu slike; svetlosni efekat slike daje sugestiju mesečeve, a ne sunčeve svetlosti. Arhetip oca: vetar koji je uzburkao more i travu na obali; strela koju se sprema da odapne androgini strelac.

Pojava Androgina, međutim, može da označi i komplikovanije sadržaje od onih vezanih za seksualnu samoidentifikaciju. Androgin je presonifikacija čvrsto integrisanog muškog i ženskog principa u jednoj osobi, a androginitet je simbol *coincidentia oppositorum* (Trebješanin 2008). *Autoportretu slikarke sa strelcem* prethodi istovetna fizionomija (tip) u kompoziciji *Devojka s lampom* (1936), u kojoj dim petrolejke – lampe tvori, putem priviđenja, još jednu identičnu fizionomiju – dvojnika/dvojnica. Lice, pogled, poza, veo, istovetni su na obe slike (devojka, slikarka), a dvojnika iz dima kao da se sada otelotvorio u Strelcu, Kupidu, dečaku ili Androginu. *Autoportret sa strelcem* kao da je, iza zastora *Devojke s lampom*, otkrio skrivenu fantastičnu scenu ili san, bogate scenografije i kostimografije, jedinstvenog dina-



Milena Pavlović Barilli, *Slikarka sa strelcem (Autoportret sa strelcem)*, 1937, ulje na platnu, 78,5 x 65 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

14 Milena je ponekad *Miloš, Mića* u prepisci roditelja i svojim pismima roditeljima. Ona nekada u pismima govori o sebi u muškom rodu. Rastavljenost roditelja mogući je pokazatelj nesigurnog traženja predstave-projekcije oca i velike osećajne vezanosti za majku, ali i razumevanjem majke kao neprikosnovenog autoriteta.

mizma oličenog u dijagonalama koje presecaju sliku od gornjeg levog ka donjem desnom uglu. Zapeti luk i strela, štafelaj, savijena noga u kolenu, slikarkina i dečakova ruka, slikarkin pogled uprt u dečaka, njegov u posmatrača. Tako se *Autoportret sa strelcem* čini kao osveščivanje *Senke* iz dela *Devojke s lampom* – otkriće druge strane Ega. *Senka* je obezvređeni, nesvesni deo ličnosti, ona je „srce tame“ u nama: „Za mnoge je užasavajuće saznanje da čovek ima i jednu tamnu stranu koja u svojoj senci ne krije samo sitne slabosti i estetske nedostatke, već se sastoji od upravo demonske dinamike“ (Trebješanin 2008, 365).

Ova eklektična kostimirana scena i atmosfera, tip mladalačke-bucmaste fizionomije (autoportreta) ustupiće mesto izoštrenom, pojednostavljenom izduženom tipu lica (autoportreta), svedene scenografije i mirnije kostimografije koji će se pojaviti 1938, u slikama kao što su *Autoportret* i *Venera s lampom*. *Autoportret* (u crnom, 1938) u samodovoljnosti i narcizmu, postavci i kostimu dostojan je jednog Rafaela ili Broncina. U zanatskoj veštini (*mestiere*), on vodi ka težnji dostizanja savršenstva lazurne izvedbe – kao da joj prozračni velovi, čipka, „paukove mreže“, najfinija tkanja, služe da usavrši tehniku. „Ona počinje da eksperimentiše sa lazurama koje daju njenim radovima izgled starih majstora [...] treba posebno naglasiti njenu slikarsku tehniku glatkih faktura [...] koja se kod nje počela da ispoljava još u Evropi, da najzad dostigne svoj puni izraz u njujorškom periodu“ (Батавeљић 1979, 316).



Milena Pavlović Barilli, *Venera sa lampom*, 1938, ulje na platnu, 64,5 x 52,5 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Autoportret (u crnom) dostiže nivo samoreprezentacije koji Milenu ne predstavlja kao darovitu ćerku ili kao ljupku „lady-artist” (Chadwick 2002, 8–22), već konačno kao uvaženu i samosvesnu umetnicu. Ona u autoportret sa uspehom učitava stabilnost, integritet, lepotu i umetnički identitet i status. Poslednje je očigledno jer, za razliku od drugih autoportreta, Milena ne dozvoljava prodor privatnosti i uspostavlja strogu statusnu distancu. Možda je zato od svih njenih autoportreta ovaj najuzvišeniji, no zbog svoga sublimnog hermetizma i nedostatka atributa ženstvenosti manje dopadljiv i popularan, čak i stručnoj publici. To je naročito primetno ako sliku uporedimo sa omiljenim, često reprodukovanim američkim *Autoportretom sa velom* iz 1939. godine



Milena Pavlović Barilli, *Autoportret*, 1938, ulje na platnu, 64 x 52,5 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

gde su gracioznost, socijalno statusni, pažljivo odabrani modni, feminini i renesansno-romansirani detalji (događaj u drugom planu slike produbljenog prostora) prevagnuli nad purizmom stava i postavke oličenim u autoportretu za štafelajem iz 1938. godine. Za američki piše: „[...] Veličine je kao onaj prošli, a u onoj večernjoj haljini od crnog tila sa belom čipkom, a na glavi mi onaj tanki šljager sa srmom oko [...] Bela i crna čipka i til su kao izveženi, a jedan sasvim tanak crven konac ide od guše na prst desne ruke [...] Kad sam ga počela bio je nešto vanredno. Ali, atmosfera u kojoj živimo je depresivna, neuredna i puna sitničarenja [...]“¹⁵

Autoportret (u crnom) iz 1938. je snažniji u obznani stečene individualnosti, hrabre samostalnosti, ambicije, izraženih nakon rimske izložbe iz 1932: „[...] troškovi još nisu pokriveni [...] ali sam postao `veliki slikar`[...] znaš, mnogi su mi se udvarali na izložbi, ali ja sam bio ozbiljan i gord [...]“¹⁶ Autoportret (u crnom) upravo je o tome – Milena piše o sebi u muškom rodu – *veliki slikar, ozbiljan i gord*: uspeh, status, pojava, izjednačava se sa muškim uspehom, znači, *zaista mora biti da je uspeh* u svetu dominacije muškaraca. Persona, status su ovde gotovo kao posebna maska u *manirističkom* mizanscenu, što važi još i više za pomenuti dopadljiviji *Autoportret sa velom* (1939), kao i za raniji *Autoportret sa strelcem*.

15 Pismo majci od 11. novembra 1939. godine (Јанковић 2001, 130).

16 Iz pisma majci, 19. oktobar 1932. (Mazzola 2000, 71).

Maska (uloga) je važan element u razmatranju manirizma sa pozicija savremenosti: „Uloga, maska, svakako ne upućuju na život, već na *različit život* koji je mesto promenljivosti, obmane, predstave, koji ponovo potvrđuju alarmantno prisustvo onog *osećanja pozorišta* koje gestu vraća status lišavanja ili otuđenosti“ (Oliva 1989, 79) [...] „Mesto imaginarnog je Ego (Ja), ne onaj iz ranog Frojda kome je pripadalo da osigura prilagođavanje stvarnosti, već naprotiv, Ego narcizma koji predstavlja mesto odraza i identifikacije [...]“ (Oliva 1989, 79). Melanholija u krug kreativnosti zatvara i eros i smrt, i po tome je Milena pravi dvadesetovekovni manirista: tu „virtuoznost i hladnoća crteža ne proističu iz sigurnosti, već iz teskobe koja sprečava direktan odnos sa stvarima“ (Oliva 1989, 21). S druge strane, psihoanaliza, studije roda i savremena antropologija na različite načine interpretiraju fenomen maske, maskerade, kostimiranja i ekscentričnog mizanscena. Iz psihoanalitičkih interpretacija zaključuje se da „žena može koristiti izrazito ženstvenu masku kada ulazi u one poslovne prostore kojima dominiraju muškarci“ (Chadwick 2002, 19). Ta maskerada ženstvenosti može biti i rezultat odbrane od seksualne nesigurnosti, neispunjenosti i anksioznosti; maskerada androginog (kao izmeštanje sebe u drugi lik, poput strelca u autoportretu) može upućivati ne samo na anksioznost već i na labilnost seksualnog identiteta. Potonje je, kao i kod *Slikarke sa strelcem*, dobro razvijeno u delima *Kompozicija* (1938) ili *Venera s lampom* (1938). Prva bi se mogla razumeti i kao interpretacija neoplatonistički shvaćene predstave *Dve Venere* (*Bliznakinja Venera*) – *Venus Coelestis* (nebeska Venera nematerijalne sfere; ona je ćerka Urana i nema majku; ona je čista *intelligentia*; prati je *amor divinus*) i *Venus Vulgaris* (zemaljska ili prirodna Venera, ćerka Jupitera i Junone; ona je *vis generandi*; prati je *amor vulgaris*), pa tako, posredno i kao parafraza Ticijanove slike *Sveta i profana ljubav* (Panofski 1975, 108–135). Ipak, obe ove „Venere“ nose Milenin lik-masku – i tu je došlo do udvajanja, pojave ovog puta ne dvojnika već dvojnice. Njene su *Venere* po mnogo čemu dubleri autoportreta, karakterističnog izduženog lica i zakrivljenog nosa, krupnih očiju i širokih bedara – neidealizovana lepota sebe-*modela*, u ambijentu koji uz pomoć simbola lampe, vela i duge kose, gradi sopstvenu ličnu mitologiju, *sebe-Veneru*, *sebe-mit*. Utoliko se ove kompozicije mogu smatrati ne samo učenom (*colta*) parafrazom velikih istorijskih uzora već i adekvatnom i u svom vremenu odgovarajućom interpretacijom ili, čak antitezom, *venerealne hermeneutike*. Odabравši udaljavanje od ikonografskog repertoara tzv. stvarnog života, nezainteresovana za voajerizam svakodnevnog, spoljašnjeg, tuđeg, Milena odabira sebe kao isključivi model (zna se da nikada nakon školovanja nije slikala po modelu, osim kada je radila portrete), a sopstvene snove, košmare i metafore sopstvenog života kao isključivo tkivo narativa slike. Po tome je ona „magični realista“, pa otuda, možda, ta nominalna zabuna sa nadrealizmom.

Sama svoj model – to objašnjava puno, ali ne i motiv za takvu odluku. Ne zaboravimo, Milena je moderni manirista: *između vere u bitak i vere u privid, svesna različitosti u stilizovanju varijante sopstvenog postojanja*. Njoj autovoajerizam nije stran – ogledalo ispunjava prazninu i odsustvo *drugog*. Drugi – to sam ja: aktivni, kreativni, slikar; pasivni, mirni, model. Ja – ogledalo – Drugi – maska – Ja. „Maska je svako

prikrivanje identiteta, koji se, da bi preživeo i da ne bi bio ugrožen, prikriva tamo gde se ne može dosegnuti – pod površinom odeće i obeležja“ (Oliva 1989, 50). Svi ti autoportreti su izrazito samoupućujući, kao veoma usamljeničko traženje, uz pomoć autoportreta-dublera (Goffen 1997, 63–91), dvojnika koji omogućava izmeštanje. Postupak izmeštanja je, s jedne strane, posledica ličnog stava i odluke, ono se prepoznaje u brojnim Mileninim izmeštanjima i nomadizmu, kretanju, emigraciji. Ovaj se pojam može odrediti i u odnosu na problem vrednovanja samorealizacije iz ugla vlastite percepcije, zadovoljstva i, tačnije, nezadovoljstva sopstvenom afirmacijom na svim planovima – ženskosti, seksualnosti, izgleda, braka, materinstva, položaja u društvu u odnosu na ličnu afirmaciju; položaja u društvu u odnosu na profesionalnu afirmaciju, egzistencijalnih i materijalnih uslova života. Afirmacija nekih ili skoro svih pomenutih planova kao da joj je najčešće izmicala ili izmakla, na kraju – otuda je izmeštanje moglo omogućiti promenu ustaljenih sistema vrednovanja i smisla afirmacije. S druge strane, pojam *izmeštanja* ima temeljno metafizičko značenje: kao *dezertiranje objekta-figure iz svog prirodnog ambijenta da bi se izabrao neki stran, sablastan* (Боаро 1993, 83–87). Na kraju, u pitanju je izmeštanje pojma ili istorijskog smisla žanra (Rosand 1997, 37–63) – iako stvorena u specifičnim okolnostima, sa posebno društvenom ulogom, kategorija (žanr) se oslobađa ograničenja istorijskih uslova ili nasleđa da bi uspostavila sopstvenu razvojnu nezavisnost i da bi počela da postoji kao prepoznatljiv tip *per se*. Ali, ona sobom nosi i aktuelna ili moguća značenja koja postoje u njenom izvoru. Kod Milene, istorijski umetnički uzori (De Kiriko, Goja, Tician, Rafael ili Broncino npr.) postaju objekt meditacije i umetnički materijal – „sablasne“ samoreprezentacije čiji je ujedno i cilj i metod izmeštanje, voljno ili prinudno traženje ženske samostalnosti i digniteta u svetu umetnosti, kao traženje alternativnog samoostvarivanja – po svemu sudeći najpre ličnog pa tek potom i umetničkog. Jasno je da se pojmovi reprezentacije, psihoseksualne dinamike slike, kao i čin projektovanja *drugog* u sliku, sasvim graniče sa pojmovima samoreprezentacije pa time i projektovanja *sebe-drugog* u sliku, ako ne i čistog uznemirujućeg samoistražujućeg narcizma, u krajnjem slučaju.

Vrhunac Milenine *maniera* je *Autoportret sa štitom i orlom* (1940). Autoportret nastao prevashodno kao narudžbina direktora umetničkog odeljenja časopisa *Town and Country*, a na insistiranje Milenine prijateljice Rozamund Frost. On je trebalo da objedini „seoski i gradski ambijent“, ima naglašene rukave i sl., otuda je ikonografija slike unapred precizirana. Međutim, Milena ju je uradila suviše samostalno, kao autoportret, a direktor je sliku odbio kao „sumornu“. Milena ju je poklonila Rozamundi Frost (Батављевић 1979, 308). Slika je nastala u teškoj i neizvesnoj godini u Njujorku – u traženju sigurnog posla, seobama, raskidu sa Rodrigom Gonzalesom, srčanim tegobama: „Bila sam premorena radom i selidbom i previše sam pila kafu. Ona me je donekle održala, ali na kraju više nije valjalo [...] Po deset sati sedim i radim [...]“.¹⁷ Milena je Rodriga („jedan kubanski pijanista“) upoznala 1932. kada je kupio njen autoportret na izložbi u Rimu. Kasnije po svemu sudeći ima ljubavnu vezu sa njim. Godine 1933. radi njegov *Portret Kreolca s Kube*, što je jedna od retkih slika koje će poneti u Ameriku (Mazzolla 2000, 214). U pismima

17 Pismo od 28. januara 1940. (Јанковић 2001, 133).

ga pominje kao „R.“ ili „Rejbold“: „Ono pre (sa R.) bilo je dugo i teško i gorko i grozno se svršilo, ali bilo je moje od sveg srca. I da bi se to izbrisalo, treba nešto mnogo veselo i taktično i delikatno – inače ništa mi ni ovako ne hvali i nikad u životu nisam srećnija bila i harmoničnija u sebi samoj nego sad što znam da sam slobodna i kad hoću što mogu sasvim sama po četrdeset i osam sati da spavam ili da jedem ili da radim ili da ništa ne radim“ (Mazzola 2000, 214). Lice joj se jedva vidi, proviruje ispod prozirnog vela (šlajera) na glavi i štita koji drži u ruci obučenju u crvenu rukavicu. Ruka u beloj rukavici drži grančicu – *voli me, ne voli me*. Telo, koje jedva da proviruje ispod masivnog štita, obučeno je u purpurnu oklop-haljину. Pojava bele rukavice je sigurno i slikarski opravdana, jer se samo na taj način izdvaja od purpurnog fona haljine-oklopa i druge ruke u purpurnoj rukavici. Štit je lako čitljiva metafora zatočeništva i slobode, podeljen u dva vertikalna dela: mrki zatvorski zid i pticu koja nasrće na prozor sa rešetkama; nebesko plavi deo kojim dominira sunce i ptica koja slobodno leti. Milena ovde ne koristi attribute statusa, umesto toga ona se bavi pitanjem sopstvene slobode. Orao na njenom ramenu sada ima ulogu dublera – personifikuje nju samu. Ruka lako i nežno drži štit – kao da ga pokazuje, kao da se lice krije iza lepeze, ponajmanje kao da se brani. Štit ne služi za odbranu, već za obznanu – on je transparent, o zatočeništvu/slobodi: „Evo, proverite sami. Nisam slobodna. Slobodna sam.“ U čitavoj konstituciji figure, samo su lice (oči) i ptica živi, nemaskirani, neoklopljeni. Milenina bista je kao manikino, lutka, prazan oklop pompezo kostimiran, telo zarobljeno unutra, *mrtva priroda*: „Ljudska figura postaje mrtva priroda u smislu izolacije u dekoru odeće i sopstvenog stanja koji sada označavaju sebe same, sublimisane u duhovno stanje“ (Oliva 1989, 234). Sve kretanje u slici je sadržano u jukstapoziciji zatočeništva i slobode i ono se čini kao začaran krug, nerešiva dilema, kao nedokučiv odgovor, nepremostiva prepreka, kao nedostižan cilj. Milena naglašava i dihotomiju stanja simetrije i asimetrije: simetrično podeljen štit nesimetričnih prizora; skladno i neobično brižljivo oslikane ruke potenciranih dugih prstiju no različitim boja rukavica; orao koji se smestio na slikarkino rame koje liči na rukohvat bogato tapacirane fotelje, uznemireno gleda izvan slike, no ne poleće. U tamnoj, mrkoj i purpurnoj gami slike, samo polovina štita koja predstavlja slobodu otvara sliku prostorno-svetlosnim efektima. Bez toga, slika bi imala zatvoreno kružno kretanje. Ovako, ona ima kretanje sa iluzijom izlaska/slobode. Ovaj autoportret spaja postojanje sa maskom, štitom: „Autoportret osnažuje *treće* lice, u smislu da je predstavljena figura treća i u odnosu na samog autora“ (Oliva 1989, 240).

Antiklimaks Milenine serije značenjski dragocenih i statusno ceremonijalnih autoportreta je onaj iz 1942. godine.¹⁸ Autoportret, u smislu značenja naslova i poente romana Henrija Džejmsa (James) *The Portrait of a Lady*¹⁹, postavljen je

18 Misli se na onaj koji je dr Petar Bundalo (Santa Rosa, California) darovao Galeriji Milene Pavlović Barilli u Požarevcu.

19 Glavna junakinja romana je lepa, mlada i imućna Amerikanka Izabel Arčer (*Isabel Archer*) koja u Firenci upoznaje Gilberta Ozmonda i njegovu prijateljicu madam Merl. Udajući se za Ozmonda, ona postaje žrtva ovog para i njihova emocionalna zatočnica. Roman je remek-delo nenametljivog problematizovanja pitanja ljubavi, slobode, prevare i seksualnosti. Kao i

„između jakog uma onoga koji govori istinu i nemoći, poput odraza u ogledalu, onoga ko posmatra vlastito ništavilo“ (Rovatti, 1985, 55–72). Za 1942. godinu u Mileninju biografiji nema puno podataka: „U neutvrđenom terminu ponovo odlazi u Blejford (Blakeford), gde radi portret gospođe Mofet (Moffet)” (Milojković 2009, 193). Uprkos tome što Milena tokom te godine slika niz briljantnih portreta po narudžbi, „strpljivo poput zlatara“, „svojim nervima“ (gospođe Mofet, Barbare Malori, turskog princa Faradina, Nj. K. V. Petra II Karađorđevića), kao i kompozicije *Psalam, Anđeli i dete, Arhitekta i Tišina*, autoportret je (i) „ratna“ slika, lične izbezumljenosti, umora, brige, usamljenosti, bola – pad kome se Milena predala pred ogledalom. *Šta joj se desilo, kako je ovo moguće?* Ona sada dozvoljava ono što nikada nije: prodor privatnosti, patnje, ukidanje distance. Taj autoportret je slika nepatvorene manirističke melanholije i bolesti, što je utoliko vidljivije ukoliko imamo u vidu besprekorne racionalno komponovane portrete iz iste godine. On je po duhu najrodniji kompoziciji *Tišina* koja je vizualizacija pokušaja pronalaženja spokoja „ili smirene nostalgije, u brizi za svojim rođacima i prijateljima u zemlji koju je zahvatio ratni vihor“ (Batavević 1979, 301). „Talasi depresije ponovo joj nailaze u Njujorku i ona preživljava teške psihičke trenutke“ (Batavević 1979, 291). Ali za razliku od *Tišine*, ovaj autoportret je *nemi urlik*, slika nezamislive anksioznosti. To je avetinjski prizor iz koga se izdvaja samo lice ogromnih očiju i istaknutog nosa. U poluprofilu, ono se, zakrivljeno i gotovo razrokog pogleda, pomalja iz izmaglice i mraka, ono više nije napeto i uspravno, čime bi označilo zdravlje, stabilnost i integritet. Suočeno sa životom, telo se povilo. *Milenini nervi*. „Slike Milene Pavlović Barilli, proistekle iz žara jedne uznemirene duše, do kraja deluju spokojno i mirno [...] Još 1932. u Parizu, posle jedanaest godina neprekidnog slikanja, počela je da je muči 'akutna estetska prezasićenost' [...] patila je od užasne nostalgije i prolazila naizmenično kroz periode neurotičnog i veselog raspoloženja [...] kaže da je srećna ali bi volela da je u Jugoslaviji što je sada nemoguće i zato slika satima i bez predaha baš kao što je njena majka imala običaj da veze najkomplicovanije motive

neki drugi romani – priče ovog pisca, poput *The Washington Square* (1880), i ovaj je usredsređen na analizu nemilosrdnog klasnog i društvenog ustrojstva i zarobljenosti običajnim pravom, ulogama i zaduženjima koje se nameću ženi u viktorijanskoj klimi poznih decenija XIX veka. Sama Milena, vaspitana u najdublje patrijarhalno-represivnoj porodici aristokratskog porekla i u atmosferi devetnaestovekovnog vrednosnog sistema i prihvatljivih moralnih kodova, kao da u sudbini svog intimnog života spaja dve Džejmsove heroine: Ketrin (*Catherine*) Sloper (*The Washington Square*), strogo vaspitanu mladu devojkicu spremnu za udaju, zarobljenicu očevog autoriteta i građanskih normi i Izabel Arčer (*The Portrait of a Lady*) koja „hrli u susret svojoj sudbini“. Veliko je pitanje kako bi (kako je, ako je) u porodici, u Požarevcu, bila primljena prvo njena veza sa pijanistom „kreolcem“, nomadom, a zatim sa mladićem „bez porekla i imetka“ dvanaest godina mladim, mogućim „lovcom na novac“, kad znamo da njen deda Stojan, primera radi, svojevremeno „nije hteo ni da čuje za mogućnost da mu zet bude stranac“; da je majka stoički, u građansko-malograđanskoj palanačkoj sredini, živela sa činjenicom da je otac njenog deteta bio umetnik, boem i „stranac“, u statusu „raspuštenice“, tj. razvedene žene. Moguće da je majka Danica mogla biti nesklona ovim dvema Mileninim nekonvencionalnim vezama upravo zbog sopstvenog iskustva. Ali za to nemamo dokaze.

u vreme kada bi je neke brige morile [...] To je način na koji kontroliše svoje nerve“ (Батавeљић 1979, 298).

Od *alegorije življenja i estetizovane maske do imitacije života i pucanja oklopa* – to je raspon od *Slikarke sa strelcem* do *Autoportreta* iz 1942. godine. Danas se čini da je ova prefinjeno ali grozničavo rađena ekspresivna slika prolazak kroz razbijeno ogledalo, početak kraja Mileninih autoportretno-biografskih, delikatno kostimiranih zapisa, da se bude *lep i gord*. Možemo je doživeti i kao sliku kratkotrajne krize, ali i kao sliku slutnje, teskobe, svršetka. Kao susret sa *srcem tame*. „Smrt je nedelo koje se pretvara u činjenicu, mesto predstavljanja, pošto ona, budući nezamisliva za onog koji je podnosi, postaje iskustvo za druge koji joj prisustvuju“ (Oliva 1989, 236).

O godinama koje su usledile posle autoportreta prestravljenе Milene i nakon sklapanja braka krajem 1943, nema puno pouzdanih podataka, pisama, dnevnika, dokumenata, fotografija. Zato ima dosta kontradiktornih podataka i nagađanja, iskaza prijatelja, njenih malobrojnih sačuvanih i čak skorije iskrsljih neposlatih pisama, prepiske roditelja, pisama koje Milenin suprug upućuje majci Danici, pisama koje Danica upućuje tom Mileninom udovcu, puno očaja, sumnje, posrednih i neposrednih optuživanja i osećanja krivice onih koji su je nadživeli. Posle autoportreta iz 1942, moguće da je usledilo to nešto „mnogo veselo i taktično i delikatno“, o čemu posle raskida sa R. piše majci u nikad poslatom pismu. Da se „izbrišu“ teskoba i usamljenost. Delikatno, graciozno. U susret svojoj sudbini: „E fosse mia carne che dono di male trasforma“ (Quasimodo 1929).

Jer: ko smo mi da sudimo o *slobodi da raširi ruke i napravi Krst od sebe same?*

LITERATURA

- Батавeљић, Олга. „Милена Павловић-Барили – живот и рад у Њујорку (1939–1945).“ *Браничево* год. XXV, бр. 4 (јули–август 1979): 287–320.
- Боато, Алберто. „Неколико ‘нових филозофа’.“ *Свеске* год. 5, бр. 15 (1993): 83–87.
- Chadwick, Whitney. “How do I Look?” in *Mirror, Mirror. Self-Portraits by Women Artists*, ed. L. Rideal, 8-21. London: National Portrait Gallery, 2002.
- Clair, Jean. “On Magic Realism.” in *Realismo Magico, Franz Roh y la pintura Europea 1917–1936*, 276–279. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzales, 1997.
- Crimp, Douglas. „Na ruševinama muzeja.“ *Quorum* 6 (1987): 159–173.
- Foucault, Michel. “Fantasis of the Library.” in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ur. D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Goffen, Rona. „Sex, Space and Social History in Titian’s *Venus of Urbino*.“ in *Titian’s Venus of Urbino*, ed. R. Goffen, 63-91. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Јанковић, Оливера. *Милена Павловић Барили*. Београд: Тору и Војноиздавачки завод, 2001.
- Jung, Karl Gustav. „Sizigija: Anima i Animus.“ u *Arhetipovi i razvoj ličnosti*, prir. Ž. Trebješanin, 268–281. Beograd: Prosveta, Beograd 2006.

- Levy, Julien. *Memoir of an art gallery*. Boston: MFA Publications, 2003.
- Mazzola, Adelle. *Aquae passeris*. Beograd: Clio, 2000.
- Merenik, Lidija. „Jedan fragment *Muzeja bez zidova* srpske umetnosti 20. veka.“ *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti V* (2009): 157–170.
- Милојковић, Јелица. „Биографија са хронологијом и адресама становања.“ у *Милена Павловић-Барилли – сто година од рођења, 193–196*. Пожаревац: Фондација Миленин Дом, 2009.
- Nochlin, Linda. “Why Have There Been no Women Artists.” in *Women, Art, and Power and Other Essays*, 145–179. Oxford: Westview Press, 1988.
- Oliva, Akile Bonito. *Ideologija izdajnika. Umetnost, manir, manirizam*. Novi Sad: Jedinstvo, 1989.
- Panofski, Ervin. „Neoplatonistički pokret u Firenci.“ у *Ikonološke studije*, 108–135. Beograd: Nolit, Beograd 1975.
- Protić, Miodrag B. *Milena Pavlović-Barilli: život i delo*. Beograd: Prosveta, 1966.
- Protić, Miodrag B. *Milena Pavlović-Barilli: retrospektivna izložba 1926–1945*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1979.
- Robinson-Valeri, Džudit. *Valeri – anksiozni intelektualac*. Banja Luka: Glas, 1990.
- Rosand, David. “So-and-So Reclining on her Couch.” in *Titian's Venus of Urbino*, ed. R. Goffen, 37–63. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Rovatti, Pier Aldo. „Preobrazbe u toku iskustva.“ *Republika* 10–11–12 (1985): 55–72.
- Schaffner, Ingrid and Lisa Jacobs (eds.). *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Шмид, Виланд. „Седам градова Ђорђа де Кирика.“ *Свеске* год. 5, бр. 15 (1993): 90–94.
- Trebješanin, Žarko. *Rečnik jungovskih pojmova i simbola*. Beograd: Hesperia edu, 2008.
- Trifunović, Lazar. „Milena Pavlović Barilli.“ у *Studije, ogledi, kritike*, ur. D. Bulatović, 65–69. Beograd: Muzej savremene umetnosti i Filozofski fakultet, 1990.

Tekst je izvorno objavljen u: Merenik, Lidija, Aleksandar Petrović i Magdalena Koch (ur.). *Milena Pavlović Barilli*, 3. *Ex-Post: kritike, članci, bibliografija*, 7–65. Beograd: Hesperia edu, 2009.

©Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

II. MILENA PAVLOVIĆ BARILLI U NJUJORKU (I): SLIKA U MODI I MODA U SLICI

1. *Had I the heavens' embroidered cloths...*¹

Po dolasku u Njujork u radu Milene Pavlović Barilli se frenetično prepliću njen umetnički rad sa radom na modnim (komercijalnim) priložima i ilustracijama, najpre za *Vogue*, ubrzo potom za *Harper's Bazaar*, *Town & Country*, te brojne njujorške robne kuće i proizvođače tekstila (Bataveļjiћ 1979, 287–320). Posebnu malu celinu čini rad na kostimima za Menotijev² balet *Sebastian* (1944), koji je bio u programu *Ballet du Marquis de Cuevas*³. Pored autoportreta i većeg broja kompozicija (*Psalam*, *Anđeli i dete*, *Arhitekti*, *Tišina*, *18. psalam* i mnoge druge) u periodu od 1939. do kraja života radi visoko stilizovane i sofisticovane, tehnički besprekorne portrete⁴ po narudžbi uglavnom alternativnog, umetničko-aristokratskog *jet-set-a* (Rozamund Frost, austrijskog nadvojvode Franca Jozefa, Džordža (Horhea) de Kuevasa, Barbare Malori, Đankarla Menotija, švedskog princa Karla, turskog princa Faradina, Nj. K. V. Petra II Karađorđevića i dr.).

Nesumnjivo da je Mileni bilo teško da danonoćno zarađuje za život radeći modne priloge i portrete njujorške izbegličke i ine elite. Međutim, oni su, na neki ironičan način, otelotvorenje njenih adolescentskih i mladalačkih slikarskih fantazija, koje stvara još od vremena školovanja u Minhenu. Radovi koji nastaju u periodu 1926–1929.⁵ svedoče i o njenom izuzetnom daru za modnu kreaciju, tako

1 W. B. Yeats, *Aedh Wishes For The Cloths Of Heaven*, 1899.

2 Gian Carlo Menotti, italijanski, naturalizovano američki kompozitor. Milena ga je portretisala.

3 Osnivač *Ballet du Marquis de Cuevas* ili *Cuevas Ballet* (1944). Milena ga je portretisala 1941. To je jedan od njenih najboljih portreta ikada urađenih.

4 Ovi portreti nisu dovoljno izučeni u srpskoj istoriografiji i istoriji umetnosti; o njima nema dovoljno podataka; mnogi su nedostupni, u nepoznatom vlasništvu ili izgubljeni. Jedan broj je dostupan samo putem nedovoljno kvalitetnih reprodukcija koje otežavaju analizu i identifikaciju minucioznih detalja. Takođe, autori poput O. Bataveļjić ne vrednuju visoko Milenine američke portrete (Bataveļjić 1979, 302). O portretima više u drugom delu ovog teksta, I tom ove edicije.

5 Pošto je u tom periodu uglavnom sa majkom u Minhenu, opravdana je pretpostavka da je čitala modne magazine i išla u bioskop, gde se, pre nego u Požarevcu, mogla obavestiti o aktuelnoj modi i popularnoj kulturi.

da ne iznenađuje njen afinitet prema modi, a ponajmanje njen potonji rad za elitne njujorške modne magazine. Milena, od formativnih godina i svog tinejdžerskog uzrasta, deli svoju pažnju i dar na tri vida stvaralaštva: a) učenje „visoke“, akademske umetnosti b) fascinaciju popularnom, prevashodno filmskom kulturom, tj. docnije u Njujorku ispoljenim *celebrity* tipom portreta; c) ilustrativne, dekorativne kompozicije pod jakim uticajem *Art Nouveau*, iz čijeg će stila da se ovaplate modne kreacije (1926–1928), koje će ujedno označiti i njeno kontinuirano interesovanje za modu.

Izuzetan primer *celebrity* portreta je najranija muška filmska pop ikona Holivuda *Rudolf Valentino* (1927) iz poslednjeg njegovog filma *The Son of the Sheik* (1926). To je jedan od prvih holivudskih i prvi crno-beli, nemi *blockbuster*, planetarno poznat. Valentino je prva muška zvezda u sferi pop kulture koja je izazvala tzv. masovnu histeriju obožavateljki i obožavalaca. Ulazak u legendu nezamislive popularnosti desio se Valentinovom iznenadnom i (tada se smatralo) tajanstvenom smrću u trideset prvoj godini života, 23. avgusta 1926. Portret je rađen prema fotografiji, što je Milena u ranom periodu često i vešto primenjivala. U njemu se stiču njene mladalačke fantazije o avanturizmu i ljubavi, podstaknute dramatičnom nemom filmskom storijom o šekivom sinu Ahmedu (*Valentino*) i Jasmini (*Vilma Bánky*), koji, uz brojne peripetije, bivaju sjedinjeni, a film je među prvima koji ima katarzički *happy end*. Šta bi za tinejdžerski „avanturizam“ tog doba imalo više smisla no romantična vizija lepog šekivog sina u egzotičnoj nošnji, ili lepog matadora Huana, kakvog Valentino 1922. igra u filmu *Blood and Sand* (*Sangre y arena*)? Odjeci romantizovanja i sentimentalizovanja narativa očigledni su u njenoj (nevešto tehnički urađenoj) slici *Prvi osmeh* (1929). Rane pop ikone i fascinacije filmskim fikcijama mogle su uticati na osamnaestogodišnjakinju i kada je reč o neskrivenom afinitetu za romantičnim, egzotičnim ili orijentalnim kostimiranjem (pr.: španska nošnja – kostim), dok je lepi matador Huan mogao zagolicati njenu maštu i izazvati radoznalost prema Španiji, u koju će otići 1930.⁶

Milenina sklonost apropiaciji popularne kulture i fikcionalnog u umetničke radove neskrivena je i u jednom broju crteža i pastela iz 1928–1929: *Sevilla*, *Iris*, *Maia* i sl. Oni su pod jakim pečatom njenog učitelja Fon Štuka, *Jugendstil*-a i *Art Nouveau*-a, ali i sinhronog *Art Deco*-a. U periodu 1926–1928, nastaje serija izuzetnih crteža, pastela i akvarela posvećenih bilo modnim kreacijama, bilo izmišljenim, parafraziranim ili repliciranim prizorima modela iz *Vogue*-a i drugih modnih magazina koje očigledno pomno prati. Svi pomenuti radovi pokazuju ogroman Milenin dar za modni dizajn i smisao za minuciozni detalj, besprekorni crtež i veštu *Art Nouveau* linearno-ornamentalno-arabesknju osnovu figure i oblika – *Red Book*, *Moonshine*, *In the Paddock*, *Vogue*, *Holliday* i sl., u kombinaciji sa aktuelnom *Art Deco* estetikom. Uz nekoliko Mileninih crteža za modele haljina (1926), ovi radovi ostavljaju bez odgovora pitanje nisu li rani, početni i najiskreniji Milenini stvaralački afiniteti bili usmereni upravo ka modi – a ne „ozbiljnom slikarstvu“? U tom svetlu, poređenje njenih početničkih slikarskih radova i pomenutih modnih

6 Barselona, Malaga, Sevilja, Granada, Kordoba, Madrid.

rešenja i dela više je nego očigledno na štetu prvih – koji imaju karakter studentskih vežbi, nemuštog kolorita i veoma ograničenog, uglavnom portretskog (porodičnog) repertoara? Do preloma očigledno dolazi oko 1930, u vreme njene bolesti i boravka u Španiji, možda, moguće, i pod uticajem majke.

Zato je Milenin rad u domenu mode važniji no što se na prvi pogled čini, elegantno potcegnjen kao „komercijalan“, „prinudan“, „sporedan“, „manje vredan ili manje važan“ u starijim ili novijim, no tradicionalističkim, razmatranjima Mileninog dela.

Po prispeću u Njujork, preporuku da radi ilustracije za *Vogue* dobija od prijateljice Beti Fild (*Field*) i kruga okupljenog oko bračnog para Ekstrom i Ivon Thomas (*Thomas*), tako da Milena već za decembarski broj časopisa radi ilustraciju modela večernje haljine. U broju od 15. januara izlazi ilustracija *Hot Pink with Cool Gray*, a za broj od 15. jula radi naslovnu stranu sa modelom večernje haljine *The blue and the dim and the dark cloths*. Godine 1943. za *Vogue* i *Town & Country* radi dizajn za parfem *Escape – Mary Dunhill*; godine 1944. radi dizajn za *Revlon* kozmetiku, kao i ilustracije za večernje haljine *Bonwitt Teller* i puno drugih.



Carl Van Vechten, *Milena Pavlović Barilli*, Njujork 1940, detalj

Podsetimo da u periodu od 1933. do 1939. godine, u talasu evropskih izbeglica intelektualaca i umetnika, američki *Vogue*⁷ i konkurentski *Harper's Bazaar*⁸

7 *Vogue* je, uz *Vanity Fair*, najčuveniji magazin korporacije *Condé Nast*. Za američko izdanje magazina *Vogue* u periodu pre 1939. rade npr. fotografi *Baron de Meyer*, *Edward Steichen* i povremeno *Cecil Beaton*, vodeći fotograf britanskog izdanja. U periodu 1914–1951. glavni urednik je bila *Edna Woolman Chase*, zahvaljujući kojoj je od malog lokalnog magazina *Vogue* postao vodeći modni magazin planetarne popularnosti. Poseban napor je uložila da održi rejting magazina tokom ekonomske krize, a najviše tokom ratnih godina. Umetnički direktor je bio *Mehemed Gehmy Agha*; a od 1942. *Alex Liberman*.

8 *Harper's Bazaar* izlazi od 1867, osnovala ga je kompanija *Harper & Brothers*. Danas je deo *Hearst* korporacije. Cilj *Harper's Bazaar*-a bio je da, uz pomoć vrhunskih dizajnera, fotografa i sl., predstavi sofisticiranu verziju mode, lepote, kulture i stila za višu-srednju i visoku klasu. Od 1933. glavni urednik bila je *Carmel Snow*, koja je prethodno bila urednik za *Vogue*. Od 1936. modni urednik je *Diana Vreeland*. Za *Harper's Bazaar* tokom tridesetih rade *Richard Avedon*, *Louise Dahl-Wolfe* i *Hoyningen-Huene*. Umetnički direktor u tom periodu je *Henry Wolf*.

angažuju evropsku kreativnu elitu koja usavršava standarde časopisa shodno elitno estetizovanom i, tada daleko najpopularnijem, francuskom izdanju časopisa *Vogue*. U Njujorku kao modni fotografi bivaju angažovani Hojningen Huene (*Hoyningen-Huene*) – od 1935. uglavnom za *Harper's Bazaar* – i Horst (*P. Horst*) – od 1935/1937. za *Vogue*. Fantastične, egzotične, eklektične ili citatne scenske postavke za modne fotografije uobičajeni su element vizuelnog identiteta i *normativa* časopisa *Vogue* i *Harper's Bazaar*. Milenine scenske postavke ilustracija (iako zadržavaju vezu sa njenom umetnošću) nisu u tom kontekstu izuzetak od vizuelnog identiteta magazina. Primera radi, Huene, konceptualno-minimalistički nastrojen, sa snažnim afinitetom prema klasi i antičkoj umetnosti i sa puno elemenata koje baštini od *Art Deco*, u fotografiji *Angela Fischer modelling evening gloves* koristi intertekstualni postupak, apostrofirajući dela poput *U operskoj loži* (*In the Loge*, 1880) Meri Kasat (*Cassatt*). Metarealističke, nadrealne i/ili metafizičke efekte postiže u fotografiji *Evening wear by Mainbocher* (1938) – u kojoj ženski model zauzima pticoliku pozu, nalik prizorima sa Ernstovih slika, posebno podvučenu naglašenom senkom na zidu iza. U eksplicitno „metafizičkoj“ postavci *Evening wear by Carnegie* (1930) jasne su reference na De Kirika. Sličan koncept zadržavaju i portreti, poput transseksualno kostimiranog *Cecil Beaton as Elinor Glyn* (1930); *Marlene Dietrich* u velovima i sa šlajerom na glavi, portretisane sa model-lutkom (*manichino*) (oko 1932) i sl. (Ewing 1986).

Flambojantnije i bogatijeg intertekstualnog mizanscena su Horstove fotografije – Valentine (1939), mlade rusko-američke kreatorke, koja je stvarala ekstravagantne, „fantastične“ haljine i radila modele za Gretu Garbo. Iz 1939. je snimak omiljene manekenke Lize Fonsagrajvs (*Fonssagrives*) sa scenskom postavkom renesansnog eksterijera, koju je osmislio Horst (*“I love early Italian paintings with lots of landscape and little people in the background, and I had enlarged and made an enormous backdrop of it”*) (Lawford 1985, 201). Horst koristi i gipsane odlivke antičkih skulptura, opšte mesto postdekirikovske, metarealističke ikonografije. Elzu Maksvel (*Maxwell*) fotografiše kao *Madame Récamier*, dok njegov učitelj Huene, po istom *Récamier* uzoru, snima Lizu Fosangrajvs u *Vionnet* večernjoj haljini i sl. (Ewing 1986; Lawford 1985). Još su složenije i za ovu temu indikativnije Hueneove i Horstove modne fotografije i portreti, koje rade u Parizu⁹, pre dolaska u Njujork. One su konstitutivne za pomenutu estetiku. Iz njih se konsekvntno formira „njujorški“ period. Vizuelna kultura i estetika koje pronalazimo kako u modnim i *society* fotografijama Huenea i Horsta tako i u drugim delima vizuelnih, scenskih, likovnih, filmskih umetnika te epohe, podrazumevala je *sine qua non* detalje, bilo u smislu ikonografskog repertoara bilo u smislu modnih akcesoara, nasleđene ili elaborirane od nadrealizma (haljine i cipela-šeširi po Dalijevom nacrtu Elze Skjapareli – *Schiaparelli*; Dalijeve kostimi za balet *Bacchanal* koje je uradila Koko Šanel – *Chanel*, foto Horst 1939); od *Art Deco-a*, „povratka redu“ i revivle-a antike; od „magičnog realizma“ i odjeka dekirikovske „metafizike“. Za taj bogati repertoar karakteristični su:

9 Dugujem zahvalnost dr Nenadu Radiću koji mi je velikodušno pružio uvid u ovu važnu temu.

- replike antičkih skulptura, fantazije i fantastični detalji, inscenacije i iluzije prostora; antičke i renesansne kolonade; vrtovi, *grotte* i velike školjke koje asociraju na dekorativne elemente enterijera dvoraca Ludviga II Bavorskog;
- afinitet prema *quattrocento*-u i *cinquecento*-u, posebno venecijanskoj umetnosti, što će Milena, između ostalog, vešto da primeni i u kostimima za balet *Sebastian*.

A u modi *haute couture*:

- neobični i inovativni šeširi¹⁰ (pr.: nadrealistički šeširi Elze Skjapareli); *Reboux* šeširi; „matador“ šeširići (Horst, *Mrs. Stanley Mortimer and Mrs. Desmond Fitzgerald photographed for Vogue modelling mathador hats*, 1940); velovi (Huene za pariski *Vogue – Miss Sonia, evening pyjamas by Vionnet*, 1931), šlajeri i mrežice, perje i paperje, biseri, bela ili crna čipka (*Chanel*); saten, baršun; diskretno prisustvo orijentalnih i egzotičnih detalja (Milenin ’španski češalj’); maskiranje, kostimiranje (Milenin španski kostim; Milena kao Žozefina Becker¹¹), transvestiranje – maskulini odevni stil u žena (pr.: Milena u maskulinoj odeći) i sl.

Milena Pavlović Barilli je u potpunosti uronjena u ovu estetiku, oblikovanu u pažljivo odnegovanom citatnom pastišu prvo Evrope i Pariza dvadesetih, a potom i Njujorka tridesetih godina XX veka, o čemu govore kako njena brojna modna dela (ilustracije) tako i njen lični odevni stil. Krucijalni amblematski nosilac takve stilske i *stilizovane* reprezentacije je portret Milene kroz prozirnu crnu čipku. To je najbolji njen foto-portret ikada urađen (a da za njega znamo), koji 1940. u Njujorku radi Karl van Vehten (*Carl Van Vechten*, 1880–1964). I on je, poput većine Mileninih prijatelja/prijateljica i poznanika/poznanica, jedna od kontroverznih ličnosti njujorške scene tridesetih. Pisac i fotograf, bio je muzički kritičar za *The New York Times*. Iako veliki poznavalac opere, on je 1909. prvi kritičar koji piše o plesu i modernom baletu. Takođe, Van Vehten je najraniji promoter muzičke scene „Harlemske renesanse“. Godine 1926. objavio je knjigu *Nigger Heaven* i tekst „Negro Blues Singers“ za *Vanity Fair*. Bio je dugogodišnji prijatelj Gertrude Stajn (*Stein*), a njenim testamentom je postao izvršilac za *copyright* njenih dela (Kellner 1968). Tokom tridesetih godina počinje da radi niz *celebrity* foto-portreta.¹²

10 Milena je volela da pravi šešire, a u tom radu bila je ne samo vešta već i veoma kreativna.

11 Iz nepoznatog razloga ove i još neke fotografije kostimirane ili maskuline Milene do sada nisu objavljene u Srbiji.

12 Marlon Brando, Erskine Caldwell, Truman Capote, Marc Chagall, Salvador Dali, Ella Fitzgerald, F. Scott Fitzgerald, Lynn Fontanne, Billie Holiday, Mahalia Jackson, Frida Kahlo, Sidney Lumet, Alfred Lunt, Norman Mailer, Alicia Markova, W. Somerset Maugham, Henry Miller, Georgia O’Keeffe, Sir Laurence Olivier, Diego Rivera, Cesar Romero, Gertrude Stein, James Stewart, Alfred Stieglitz, Bessie Smith, Gore Vidal, Evelyn Waugh, Orson Welles itd.

Mnogi su detalji ikonografskog repertoara Mileninih radova, bilo slika bilo ilustracija, ne samo odevni i drugi predmeti u njenom vlasništvu već su, suštinski, deo te *pariske estetike extravaganze*, prinudno importovane i skupljene u jednom dramatičnom istorijskom trenutku u Njujorku – novoj prestonici umetnika, nesuđenih evropskih pretendena na presto, aristokrata rođenjem i „aristokrata“ dobijenom ili kupljenom titulom, američkih galerista, kolekcionara, imućnih naslednica, dekadencija, biseksualaca, ekscentrika i kreativaca svih vrsta.

Milenine modne ilustracije zato ne možemo odvojiti od njenog slikarskog dela, bez obzira na to što ih je, po svemu sudeći, radila isključivo zbog zarade, ili čak smatrala manje vrednim¹³. Pogledajmo nekoliko primera. 1) *Model večernje haljine* (*Vogue*, 1. decembar 1939) urađen je u renesansno-metafizičkom mizanscenu, izrazito disproporcionalne figure koja poseduje odlike manirističke *figura serpentinata*. Partije islikanog neba sa romantičnim belim oblacima ili oblačićima su „opšte mesto“ ove estetike tridesetih: od Magrita do Horstovog portreta Lukina Viskontija (*Visconti*) iz 1935. Na nebu se pojavljuje cepelin (kao i u više Mileninih modnih kompozicija), čiju maketu pronalazimo na još jednom odličnom Mileninom portretu koji je radio Van Vehten, 1940. 2) *Model venčanice* za *Vogue* korice (15. april 1940) otelotvorenje je eteričnih, lunarnih i sofistifikovanih momenata ove parisko-njujorške *society* estetike, ali i sjajna tema za Mileninu fascinaciju velovima i svedenim floralnim *decorumom* u drugom planu. I ovde se pojavljuje Milenin cepelin sa Vehtove fotografije. 3) *The blue and the dim and the dark cloths* (*Vogue*) – figura je slična izduženoj *serpentinati* iz rada od 1. decembra 1940; enterijer je sada fragment salonskog ambijenta – bogatih draperija, zelene fotelje na kojoj sedi bela mačka¹⁴, belog paravana. Milena unosi elemente repertoara svojih slika – lampu; citira Jejtsova: „The blue and the dim / and the dark cloths / Of night and light / and half light“¹⁵ – natpis je na rotulusu u donjem levom uglu slike/ilustracije. 4) U smislu snažne veze sa portretima koje Milena radi tih godina, za nas je interesantna i ilustracija *Poetic pinks and reds* (*Vogue*, 1941). Crveni i ružičasti modni akcesoari se pojavljuju na fonu tzv. renesansnog pejzaža koji se otvara kroz skupljene draperije (Horst: „*landscape and little people in the background*“) – vidljivi su u daljini jedan konjanik na belom konju koji „ulazi“ u sliku i dve ženske figure u crnom koje „izlaze“ iz slike. Na nebu, *putto* vuče zmaja. Ova je ikonografski-prostorna postavka u suštini analogna postavkama drugog plana na portretima iz tih godina, i od njih je u potpunosti preuzeta ili sa njima srasla.

13 Bez obzira na to, ona ih je radila uljem na kaširanom platnu, dimenzija oko 22 x 36 cm, kao minuciozne, minijaturne slike (Батавељић 1979).

14 Mačka može da bude i asocijacija na naslov jedne druge rane Jejtsove pesme, *The Cat and the Moon*, ali ovo ne možemo da potvrdimo, jer su umetnički urednici časopisa najčešće imali precizne zahteve koji su podrazumevali i ikonografski repertoar, koji bi, po njihovom mišljenju, najbolje pratio model koji se predstavlja.

15 W. B. Yeats, *Aedh Wishes For The Cloths Of Heaven*: “Had I the heavens’ embroidered cloths, / Enwrought with golden and silver light, / The blue and the dim and the dark cloths / Of night and light and the half-light, / I would spread the cloths under your feet: / But I, being poor, have only my dreams; / I have spread my dreams under your feet; / Tread softly because you tread on my dreams.” (zbirka *The Wind Among the Reeds*, 1899). Nema podataka da li je naručilac Jejtsovog stiha *Vogue* ili je to Milenina ideja.

Autoportretom sa velom (1939)¹⁶ nedvosmisleno korespondira kako sa stilom i estetikom *grazia e nobiltà*, tako i sa ilustracijama za *Vogue*. Očigledno je svoje konstitutivne ikonografske i modne¹⁷ elemente podelio sa njima ili za njih bio jedan od važnijih izvora Mileninih daljih rešenja.

„Otmenost se ne kupuje.“ – odzvanja jedna od pouka Danice Pavlović data kćeri u formi pisanih „saveta“ ili „bon-ton zapovesti“ moralizatorskog i edukativnog karaktera, koje Mileni treba da pomognu „u svetu“ i ujedno je kodifikuju kao „otmenu“, „aristokratkinju“¹⁸, onu koja treba diskretno svima da stavi do znanja svojim ponašanjem, govorom („sa *interpunkcijom*“), stavom i izgledom, da se *grazia e nobiltà* „[...] *nasleđuje ili, ako se izbegne snobizam, ona se velikim trudom stekne donekle*“, neumorno nastavlja majka Danica.¹⁹

2. Of night and light and the half-light...²⁰

„Gospođa jednog našeg prijatelja iz Požarevca koja je bila bolesna nije se još vratila u Njujork, pa stanujem u ovom malom srpskohrvatskom pansionu [...] Za Ameriku ovo je trećerazredno mesto [...] ljudi sa kojima sam došla u kontakt pre svega su daleko od svega, niti se razumeju apsolutno u bilo šta a poznaju suviše malo Amerikanaca i ništa od onoga što mene može interesovati [...] Divna je iluzija da je u mom umu postojala neka materija koja se ne odupire mnogo jer sam sama [...] Kada se posmatraju lica ljudi [...] izgleda da su sve seljaci, emigranti, radnici bez kaputa, sa nekim kravatama tužnim, dotrajali [...] Devojke su mi prvog dana izgledale lepe i zadovoljne, a sada [...] vidi se samo obmana i tužna vulgarnost“²¹

Uprkos tome što po prispeću u Njujork Milena ne poznaje nikoga – „Želela bih da dođem u kontakt sa Amerikancima da bih se mogla nadati nečemu u vezi mog rada i savladavanja rizika“²², ona, ne znamo tačno kako i u kom trenutku, uspostavlja veoma dobre kontakte.²³

16 U njemu su naglašeni gde socijalno statusni, gde pažljivo odabrani modni, feminini i renesansno-romansirani detalji (događaj u drugom planu slike produbljenog prostora) i sl.

17 „[...] u onoj večernjoj haljini od crnog tila sa belom čipkom, a na glavi mi onaj tanki šlajser sa srmom okolo [...] Bela i crna čipka i til su kao izveženi, a jedan sasvim tanak crven konac ide od guše na prst desne ruke [...]“. Pismo majci od 11. novembra 1939.

18 Ni srpska istoriografija, ni Milenina porodica nikada nisu zaboravili da istaknu pripadnost Pavlovića vladarskoj lozi Karađorđevića. Milenina baka, a Danicina majka Bosiljka-Bosa bila je praunuka Karađorđeve najstarije ćerke Save. U periodu od 1922. do 1925. Danica je u službi na dvoru Aleksandra Karađorđevića.

19 „Napomene mojoj kćeri“. Faksimil, priv. vl.

20 Prema: W. B. Yeats, *Aedh Wishes For The Cloths Of Heaven*, 1899.

21 Pismo ocu, 24. 9. 1939.

22 Isto.

23 O. Bataveljić navodi da se Milena slučajno upoznala sa Beti Fild i Ekstromovima (Батавельић 1979).

Krajem 1940. godine, uz preporuku Rozamund Frost, dobija porudžbu za koranicu novogodišnjeg broja 1940/41. *Town & Country*.²⁴ Olga Bataveljić navodi iskaz Rozamund Frost: „[...] bio joj je postavljen čitav niz uslova koji su bili skoro nemogući. Naime, da bi slika dočarala gradsku i vangradsku atmosferu, shodno imenu časopisa, trebalo je da budu predstavljeni štit, dve ptice (jedna u gradu i jedna van grada, u polju), lepeza, zatim jedan veoma naglašen rukav, a urađeno u veoma kratkom vremenu. Milena je ispunila sve te uslove i izradila sliku u određenom roku.



Milena Pavlović Barilli, *Autoportret sa štitom i orlom*, 1940, ulje na platnu

Radila je četrdeset osam sati bez prekida. Trebalo je da za to primi honorar od dve stotine dolara koji bi joj obezbedio život za dva meseca[...]“ (Bataveljić 1979, 308). Ovu sliku je direktor umetničkog odeljenja magazina kratko odbio rečima da je „vrlo sumorna“.

To je tzv. *Autoportret sa štitom i orlom*.

Međutim, ovaj rad koji je blistavi spoj Mileninog slikarskog *mestiere*, sklonosti autoportretisanju i minucioznog i maštovitog umeća modnog ilustrovanja, jeste i vrhunac Milenine umetničke *maniera*, italijansko-pariske prefinjenosti koju je sobom, poput drugih evropskih izbeglica, donela u Njujork. Slika je nastala u neizvesnoj godini (Merenik 2009, 7–36) – u traženju sigurnog prihoda, seobama, raskidu sa Rodrigom Gonzalesom²⁵, srčanim tegobama.²⁶

24 *Town & Country* je najstariji američki društveno-modni magazin, pod tim nazivom od 1901. od 1925. u vlasništvu je *Hearst* korporacije. U vreme kada Milena radi za *Town & Country* glavni urednik je *Harry Bull*.

25 Milena je Rodriga („jedan kubanski pijanista“, kako objašnjava majci) upoznala 1932. kada je kupio njen autoportret na izložbi u Rimu. Kasnije po svemu sudeći ima ljubavnu vezu sa njim. Godine 1933. radi njegov *Portret Kreolca s Kube*, što je jedna od retkih slika koje će poneti u Ameriku. U pismima ga pominje kao „R.“ ili „Rejnold“: „Ono pre (sa R.) bilo je dugo i teško i gorko i grozno se svršilo, ali bilo je moje od sveg srca. I da bi se to izbrisalo, treba nešto mnogo veselo i taktično i delikatan [...]“. Pismo od 28. januara 1940.

26 „Bila sam premorena radom i selidbom i previše sam pila kafu. Ona me je donekle održala, ali na kraju više nije valjalo [...] Po deset sati sedim i radim [...]“. Pismo od 28. januara 1940.

Town & Country je Mileni Pavlović Barilli zaista dao zadatak sa puno ograničenja. Evo kako je ona to rešila. Lice joj se jedva vidi, proviruje ispod prozirnog vela (šlajera) na glavi i štita koji drži u ruci obučenju u crvenu rukavicu. Ruka u beloj rukavici drži grančicu – čest motiv, katkada i sa karakterom *impresa* na njenim ilustracijama i portretima (grančica, list, medaljon i sl.). Telo, koje jedva da proviruje ispod masivnog štita, obučeno je u purpurnu oklop-haljину. Pojava bele rukavice je sigurno i slikarski opravdana, jer se samo na taj način izdvaja od purpurnog fona haljine-oklopa i druge ruke u purpurnoj rukavici. Štit je lako čitljiva metafora odbrane, ali ovde još i zatočeništva i slobode, podeljen u dva vertikalna dela: mrki zatvorski zid i ptica koja nasrće na prozor sa rešetkama; nebesko plavi deo kojim dominira sunce i ptica koja slobodno leti. Milena ovde ne koristi atribut statusa, umesto toga, ona se, zadovoljavajući složenu tematsku narudžbu, bavi i pitanjem sopstvene slobode. Orao na njenom ramenu sada ima ulogu dublera – personifikuje nju samu. Ruka lako i nežno drži štit – kao da ga pokazuje, kao da se lice krije iza lepeze, ponajmanje kao da se brani. Štit ne služi za odbranu već za obznanu – on je transparent, o zatočeništvu/slobodi. U čitavoj konstituciji figure, samo su lice (oči) i ptica živi, nemaskirani, neoklopljeni. Milenina bista je kao manikino, lutka, prazan oklop pompezno kostimiran, telo zarobljeno unutra, *mrtva priroda*. Sve kretanje u slici je sadržano u jukstapoziciji zatočeništva i slobode (što je svakako *moralo* da odgovori na zadatu temu). Međutim, ono se čini kao začaran krug, nerešiva dilema, kao nedokučiv odgovor, nepremostiva prepreka, kao nedostižan cilj. Ne bi iznenadilo da je to jedan od razloga da naručilac sliku odbije – narativ nije dovoljno pojednostavljen, a svršetak priče nije jasan. Poruka koju *Town & Country* šalje svojoj odanoj publici u novogodišnjem broju je konfuzna i prilično depresivna. Nema veselog novogodišnjeg *glamour*-a, neophodnog da održi tiraž. Nema ni razbibrige potrebne na početku drugog velikog rata, doduše još uvek daleko od SAD, ali, nikad se ne zna. Dihotomija grad-selo pretvorila se u najdublju privatnu dilemu umetnice, o optimizmu koji bi novogodišnji broj trebalo da ima i da ne govorimo.

Milena je, s druge strane, dihotomiju uspešno rešila na kompoziciono-formalnom planu – simetrije i asimetrije – simetrično podeljen štit nesimetričnih prizora; skladno i neobično brižljivo oslikane ruke potenciranih dugih prstiju no različitih boja rukavica; orao koji se smestio na slikarkino rame koje liči na rukohvat bogato tapacirane fotelje (taj masivni rukav je bio jedan od zahteva magazina), uznemireno gleda izvan slike. Ali ne poleće.

U tamnoj, mrkoj i purpurnoj gami slike, samo polovina štita koja predstavlja slobodu otvara sliku prostorno-svetlosnim efektima. Bez toga, slika bi imala zatvoreno kružno kretanje. Ovako, ona ipak ima kretanje sa iluzijom izlaska/slobode. Međutim, naručilac ipak smatra da je slika „sumorna“, ako ne i morbidna. Odbija je jer ga odbija atmosfera sputanosti, anksioznosti i melanholije koja mu je najmanje potrebna na početku 1941. godine. Milena ne dobija honorar dovoljan za par skromnih meseci u Njujorku.

Danica: „*Ne mori nikog svojim jadima 'mnogo sam se nasekirala' i 'mnogo me boli'. To je svakome dosadno.*“

Milena: Poslušaj. „*Otmeno čuti*“. Nastavlja da radi.

Ali, slike joj je dosta. Ne želi više da je vidi. Poklanja je Rozamundi Frost.

LITERATURA

Батављевић, Олга. „Милена Павловић-Барили – живот и рад у Њујорку (1939–1945).“ *Браничево* год. XXV, бр. 4 (јули-август 1979): 287–320.

Ewing, William A. *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*. London: Thames & Hudson, 1986.

Kellner, Bruce. *Carl Van Vechten and the Irreverent Decades*. Norman: University of Oklahoma Press, 1968.

Lawford, Valentine. *Horst. His Work and His World*. New York: Viking Penguin, 1985.

Merenik, Lidija. „Milena Pavlović Barilli: The Portrait of a Lady.“ u *Milena Pavlović Barilli, 3. EX-POST: kritike, članci, bibliografija*. ur. L. Merenik, A. Petrović, M. Koch, 7–65. Beograd: Hesperia edu, 2009.

Tekst je izvorno objavljen u: Subotić, Irina, Lidija Merenik et al. *Milena Pavlović Barilli, 2. PRO FUTURO: teme, simboli, značenja*, 55–87. Beograd: Hesperia edu, Beograd 2010.

©Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

Napomena: drugi deo ovog teksta, o njujorškom životu i radu Milene Pavlović Barilli, nikada nije dovršen.

TEMA:
UMETNOST I DECENTRIRANJE IDEOLOGIJE

„IKONE MODERNOG DOBA“

1. *This was tomorrow*

„Umetnost sedme decenije“ odlikovao je niz različitih ideoloških, jezičkih i stilskih modela. Jedan je baština druge polovine pedesetih i plod liberalizacije umetničkog izražavanja, poput stvaralaštva koje izlazi iz Decembarske grupe. Drugi je, kao enformel, iako imanentno modernistički, vodio od kritike zenita visokog modernizma do njegove destrukcije u nultom stepenu slike. Treći se, poput Mediale, grupisao oko ideje nemirenja sa zatečenom situacijom u kojoj dominira paradigma umetnosti „socijalističkog estetizma“. Ali svi su, na neki način, posledica političke, socijalne i kulturne klime pedesetih i kraja pedesetih godina. Svi oni svoj prosede formiraju u odnosu na situaciju druge polovine pedesetih, afirmacijom, kritikom ili negacijom modernističkog projekta posleratnog, visokog, modernizma. Svi su, *mutatis mutandis*, reprezentacije različitih, etabliranih ili alternativnih, modela *visoke* kulture. Jedina pojava koja je autentični i logični proizvod duha šezdesetih jeste umetnost koju, sa rizikom prejakog uopštavanja, ipak moramo imenovati kao „pop“ umetnost ili kao umetnost pop(ularnog) znaka. Naravno, ovakvo imenovanje je moguće razumeti i prihvatiti jedino ukoliko ne usvojimo tradicionalne definicije pop-arta i ako na njega ne gledamo kao na tematsko-stilistički ograničeni stereotip „Coca-Cola sindroma“ i definicije Lawrence Allowaya, ukoliko razvoj ove pojave na beogradskoj likovnoj sceni razmotrimo pre svega u ideološkom i sociološkom interpretativnom ključu. „Pop“ slikarstvo beogradske scene moglo je samo na prvi pogled da deluje lakomisleno, iako je igra očigledno bila jedan od njegovih najvažnijih pokretača, i da, samo površnom pogledu, odaje utisak kao da nema (kritičkog) stava. Istina, činilo se da za njega važi „široko rasprostranjena odluka da se pitanjima savremenog života prilazi pre s pozitivnog nego s negativnog stanovišta“.

Tokom šezdesetih, kultura je jedan od vrhunskih simbola nadgradnje društva preobraženog shodno idealu modernizacije, socijalističke demokratije, samoupravljanja i pokreta nesvrstanih, društva koje je, zahvaljujući političko-partijskoj strategiji, zadržalo privilegovan položaj u međuprostoru između istočnih

zemalja iza gvozdene zavese i zapadnih zemalja kapitalizma u razvoju (Merenik 2001; Merenik 2002). Tokom prve polovine šezdesetih godina, Jugoslavija je doživljavala pozitivne posledice svoje bliskosti sa Zapadom i SAD – od statusa najpovlašćenije nacije do osavremenjivanja sfera svakodnevnog života, napretka medija i razvijenih veza sa svetom. Neosporni napredak u odnosu na prethodni period dao je povoda velikom entuzijazmu prema plodovima i simbolima modernizacije – boljeg, lepšeg i udobnijeg života. Taj lepši život je, ukoliko izuzmemo politički i kulturni establišment, sve manje svoja uporišta pronalazio u elitnoj, visokoj kulturi. Prosvetiteljska misija novog Muzeja, velikih izložbi, umetničkih časopisa i Fulbrajtovih stipendija našla se oči u oči sa surogatima lepšeg života: pločama, filmovima, radio i TV aparatima, mopedima i automobilima, italijanskom odećom – statusnim simbolima „zapadnjačke provenijencije“ koji će obeležiti konzumentski karakter šezdesetih i sedamdesetih godina. Najkasnije 1963. godine, kada su se susreli Tito i Kenedi, pokazalo se jedino istinsko bojno polje između „Istoka i Zapada“ – polje popularne i masovne kulture. Početkom šezdesetih, pre konačnog prodora televizije koji će uslediti krajem iste decenije, gledanje filmova najomiljenija je aktivnost gradskog stanovništva u dokolici. Godine 1961. jedan od najpopularnijih filmova u Beogradu je *Dolce vita*, dok se „dah Holivuda“ koji puni bioskopske kase, a i ideal „*dolce vita*“, nezadrživo šire socijalističkom Jugoslavijom. Bio je to, uz pop i rock muziku i „zabavne melodije“, gvozdene „etalon vesternizacije“ društva (Marković 1996), onaj koji je, postojano i sistematično, nagrizao različite „gvozdene zavese“ evropskog Istoka: stvaranjem novog ukusa. Jedna od ideoloških analiza iz vremena šezdesetih konstatovala je da „mladu generaciju više zanima tvist, nego privredni razvoj“. Bio je to početak „estetike obilja“ ili bar estetike žudnje za obiljem. (Na pitanje „Šta je ukus?“, Duchamp je odgovorio: „Navika“). Šezdesete su donele euforiju modernizacije i osavremenjivanja, egzaltaciju, kulminaciju i antiklimaks posleratnom modernizmu imanentnog poverenja u progres. Iza njih se nalazilo *mutno vreme* – represivni period socijalističkog realizma, tranzicioni period prve polovine pedesetih godina, pa stabilizovanje jugoslovenske geopolitičke i spoljnopolitičke pozicije u odnosu i na Zapad i na Istok, izgradnja nove kulturnopolitičke strategije tokom druge polovine pedesetih. Ispred njih – *terra incognita*.

I u Beogradu je *novo slikarstvo* bilo „nečekivani ishod“ ili neželjeno dete perioda dominacije asocijativne apstrakcije i visokog modernizma. Pečat „duha mesta“, razumevanje savremenog doba i odluka da se *slika drugačije* označili su trenutak *nove slike posleratnog srpskog slikarstva*. Kada je u Beogradu 1966. godine priređena izložba pod nazivom „Nova figuracija beogradskog kruga“, njen promoter Đorđe Kadijević je pisao da je pojava rođena iz „revolta prema formalizmu apstraktnog slikarstva“ (Kadijević 1966)¹, dakle, iz veoma srodnih pobuda koje su mogli imati britanski ili, još više, američki pop-art, u smislu kritike *mainstream*-a apstraktnog

1 Napomena L. M: ni izbor dela ni autora na ovoj izložbi ne teži ni da rekonstruiše ni da imitira pomenutu izložbu Nova figuracija beogradskog kruga. Termin „ikone modernog doba“ je prvi put upotrebio Đ. Kadijević u tekstu kataloga izložbe Radomira Damjanovića Damnjana, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd 1964.

ekspresionizma. Taj glavni tok koji je stizao iz pedesetih, pokazao je umetnost modernizma kao „izbegavanje ekstremizama“, sa orijentacijom na formalne aspekte umetničkog dela. Delo je moglo da se ponavlja i tako postane zatvoren model koji je izašavši, reciklažom, iz procesa evolucije dela, ostao na poziciji ni estetska stvar ni dekoracija. U Jugoslaviji tog vremena, kritika modernističkog formalizma nužno je implicirala i kritiku oficijelnog umetničkog modela, preispitivanja prihvaćenih i etahiranih tokova kulture. Tako su „pop“ umetnost ili slikarstvo pop znaka i njemu srodne pojave, koje ćemo videti na ovoj izložbi, izrasli na bojnopolju popularne kulture, s jedne strane, i odbacivanja modela pariske škole, s druge strane, na kritičkoj reviziji specifično jugoslovenske situacije, modernizma „socijalističkog estetizma“. Tačnije, kako na jednom mestu navodi McEvelley, *Formalism made us good for a while. It was like a superstitious passion.* U umetnosti, baš kao i u tekstovima o njoj.

2. Ludi Pjero, Homo ludens, Homo volans

Utemeljenje i kontinuirana realizacija beogradske slikarske škole visoke umetnosti odvijala se unutar snažno usvojenog modela pariske škole i njene filozofije slike. Većina autora koje ovde okupljamo oko najšire definicije „pop“ umetnosti ili neke od njenih premisa, napušta neprikosnoveni uzor pariske škole i ističe njoj različite formativne komponente. Tako su se, na jedan način, neortodokсни modernistički iskazi preivali u postmodernu popularnog znaka i/ili ikonografije, dok su, na drugi način, oslanjanje na alternativnu tradiciju, simboli savremenosti, sutrašnjice, optimizma, humora ili ironije pravili istinski hijatus između modernizma i postmodernizma. Mlada generacija beogradskih umetnika u vreme šezdesetih godina s pravom je na do tada već apsolvirane koncepte i filozofiju slike mogla da gleda kao na neprihvatljive, anahrone ili, bar, ispražnjene od prvobitnih idejnih ili ideoloških supstancija.

Blizak kraj „emancipatorske naracije“ jugoslovenskog modernog doba označila je pojava kritičke svesti i delatne kritike duha elitnog prosvetiteljstva koji je stizao iz establišmenta, kao i same kritike jugoslovenskog „čitanja“ marksizma. Bio je to početak postmoderne ere, koju su doneli, s jedne strane, politika nesvrstanosti i, s druge, „pop“ umetnost. Prva je u duhu (docnije imenovane) postmoderne politike multikulturalizma, uvažavanja Drugog i Razlike, dekolonijalizacije, ideje o okončanju dominacije (bele, muške) blokovske podele poranila tridesetak godina. Ipak, i „pop“ umetnost i nesvrstanost, kao rani stubovi postmoderne, koincidiraju sa dezintegracijom modernističke paradigme. Naravno, stvar je i čvrstorukaške blokovske politike i konvencije što preuranjeni pokret nesvrstanih nije mogao biti prepoznat u duhu ideologije i mode multikulturalizma i političke korektnosti. Isto onoliko koliko je stvar kulturne politike, lokalnih konvencija i politike istorije umetnosti što „pop“ umetnost ne samo da nije mogla biti prepoznata kao postmoderna nego nije mogla biti prepoznata čak ni kao „pop“. Ipak, ona je, gledano na duže staze, pronalazače-

njem drugačijeg umetničkog identiteta na polju popularne i masovne kulture ili na njenim krajnjim granicama, izmakla „modernistima“ tlo ispod nogu, izvrnuvši čitav niz umetničkih, estetskih i ideoloških zakonitosti, pravila i konvencija naopačke... „a pre svega ono što se odnosi na kraj novog vremena (*modernity*), na iscrpljivanje novovremenskih kategorija kao što su istina, realnost, individualnost, autorstvo, vreme, istorija“, kako jednim drugim povodom navodi *Epstein*. Pa ni pominjanje samog *Epstein*-a nije slučajno i otkriva dvostruku prirodu beogradskog pop slikarstva, umetnosti nastale na najjisturenijoj tački susreta dva do nepomirljivosti različita politička modela: jugoslovenskog prosvetnog socijalizma, koji je jasno evoluirao iz realsocijalizma sovjetskog tipa, i zapadnjačkog, nad kojim je u vreme hladnog rata dominirao *Pax Americana*. Ispod takve nepomirljivosti nalazila se nova kulturna politika Jugoslavije koja je tvrdila da je Zapadu onoliko bliža koliko je njena umetnost emancipovana i udaljenija od dogmatskih okvira realsocijalističkog *dictum*-a, dojučerašnje paradigme njene veze sa Sovjetskim Savezom. U tom smislu, beogradska „pop“ umetnost je eklektična forma na više nivoa razmatranja. Političko-socijalni uslovi u kojima nastaje šezdesetih godina, videli smo, već jesu bili oblik političkog postmodernog pastiša. On je (p)ostao široko otvoren za uzore izvan odomaćenog pariskog uzora beogradske slikarske škole, pa i na tom planu predstavlja neortodoksnu kombinaciju različitih koncepcija organizacije slike. A svi ti upadi u postmodernu pokazivali su da ovaj, veoma specifični izraz „pop“ umetnosti, ne predlaže ili



Ivan Tabaković, *Okupator*, 1975, kolaž, 490 x 400 mm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

otkriva jednu istinu, jednu jedinu sliku stvarnosti, da je stvarnost suviše kompleksna, razgranata, kontradiktorna, višeznačna – da bi mogla biti spakovana u jedan lingvističko-stilistički znak, da ti znaci imaju relativnu vrednost (Krispoliti 1967, 65–75). On je, na kraju, izmešao znakove različitih ideologija, različite ideološke kodove na sličan način na koji ih je (makar samo deklarativno) izmešala i politika. Ali, umesto opasnih igara koje je igrala politika u misiji preobražaja sveta, „pop“ umetnost je humorom i „smehovnim krunisanjem“ izigrala njenu ozbiljnost i najavila njenu „karnevalsku smrt“.

Dela Ivana Tabakovića, Živka Đaka, Predraga Neškovića, Dušana Otaševića, Radomira Reljića i Radomira Damnjanovića Damnjana, nastala tokom šez-

desetih godina, čine ogroman korak u uspostavljanju distance od visoke umetnosti, one se nalaze u srcu modernog doba – na terenu konceptualizovanja i pretvaranja elemenata popularne kulture u umetnički materijal. Sva ova dela izrastaju i istovremeno prevazilaze manje ili više usvojeni senzibilitet novog vremena: ideal predmetnog i predmetnosti i njegovog preispitivanja, humorni odnos prema savremenom životu, kritički odnos prema modernizmu, lucidno percipiranje tamne, metafizičke, egzistencijalne ili nadrealne supstancije predstave. S druge strane, a tu nam je delo Ivana Tabakovića prevashodni uzor i generišući primer, pojava slikarstva popularnog znaka značila je još nešto: „pop“ slikarstvo imalo je važnu supstanciju *decentriranja ideologije* jednog hiperideologizovanog doba. Od Tabakovićevog *Genius*-a iz 1929, koji najavljuje *Satiričnu anatomiju ljudske gluposti i mizerije* ali i kasnije serije kolaža, počinje proces isticanja individualnog umetničkog stava, lateralne pozicije, *strabizma*, duhovnog, stvaralačkog i intelektualnog nomadizma umetnika koji živi i stvara na granici sa autsajderstvom. Takav umetnik najčešće nije *u modi* i retko kada je *omiljen*. On pruža primer samosvojnog, pomenog, umetničkog delovanja utemeljenog u čvrstom individualnom sistemu vrednosti i etičkom odnosu prema umetnosti. On je, često, *neprilagođen*. Gotovo nikada, i opet je tu Tabaković uzor, takav umetnik ne učestvuje u borbi za prevlast na ideološko-institucionalnoj mapi značenja, u umetničko-političkom *projektu hegemonije značenja*. Kada je reč o umetnosti, *borba za hegemoniju značenja* označavala je dostignuto pasivno stanje subjekta pretvorenog u objekt pametno osmišljene zvanične kulturne politike. Odbijanje učestvovanja u *borbi za prevlast i hegemoniju značenja* označavalo je autsajdersku poziciju dostignutog aktivnog stanja subjekta koji odbija da bude objekt kulturne politike.



Ivan Tabaković, *Konferencija*, 1968, kolaž, Legat Rastislave Tabaković, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Ivan Tabaković, *Sanjarenje*, 1976, kolaž, Legat Rastislave Tabaković, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Tabaković nikada nije govorio *da treba prikazati sve te fenomenalne nove stvari koje umetnici ranije nisu primećivali*, on nikada nije bio *egzaltiran* modernim svetom, ali je govorio da iz velikog rezervoara slika i predstava može da se stvori jedna idejna kohezija koja sobom nosi „paradoksalne istine koje se radikalno razvijaju, stvarajući dinamičnu prostornu misao, umesto površinskih statičkih formulacija... to je izmaštana stvarnost i preformulisana realnost“. Ta kohezija je, u suštini, podrazumevala drugačiju slikovnu logiku, karakterističnu za početke postmoderne, kombinatoriku koja stvara jedan *super-oeuvre* koji nastaje u proliferaciji prizora, fragmenata, slika, isečaka, znakova, amblema i simbola. U drugoj polovini šezdesetih, Nešković stvara „najčistiju radost posleratnog srpskog slikarstva“, kako navodi Radomir Konstantinović. Njegove slike, kao što su *Neprijatelj nišani, pali!* i *Dama sa šešikom*, proizlaze iz „tabakovićevskog“ duha nonšalantne kritike i ironije. One su, uz druge Neškovićeve slike s kraja šezdesetih, najbliže *raspoloženju* pop-arta – da se pitanjima savremenog života prilazi pre s pozitivnog nego s negativnog stanovišta. Takva odluka odvela ga je ka stvaranju hiperrealnosti, *simulakrumu*

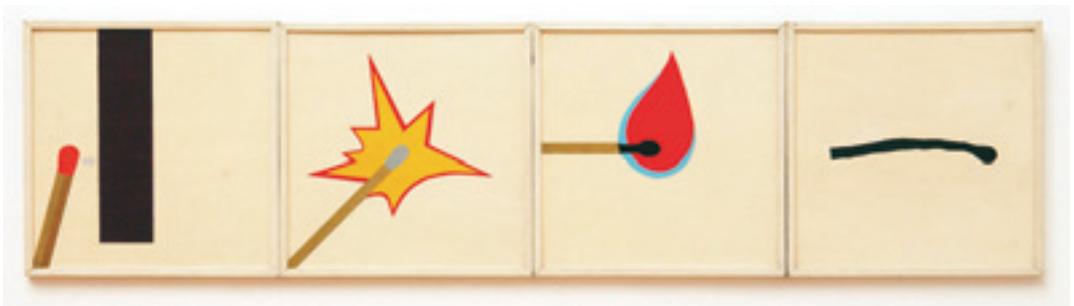


Radomir Reljić, *Homo Volans*, 1965, ulje na platnu, 200 x 130 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

dobrog, boljeg, najboljeg sveta, stvorenog takvom sugestivnošću koja je na kraju pokazivala istinitost činjenice slike nasuprot neistinitosti činjenice sveta, svojevrsni beogradski *dolce vita* šezdesetih. Slično se može reći i za slike Živka Đaka. *Kako sam uskočio u ring / Pobeđiću* nalazi se na ovoj vedroj i hedonističkoj strani beogradske „pop“ umetnosti i spada u sam vrh slikarstva druge polovine šezdesetih. Jednostavnost prizora ove decentrirane kompozicije, njena izrazita dvodimenzionalnost i njena gotovo antipikturalna suvoća pružaju primer inovativnog, očigledno u svoje vreme nedovoljno prepoznatog, „*hard edge*“ prizora. Na dva suprotna kraja ovog širokog polja „pop“ umetnosti nalaze se dela Radomira Reljića, s jedne, i Radomira Damjanovića Damnjana, s druge strane. Jedna grupa slika koje Radomir Reljić radi tokom šezdesetih pokazuje „spontanu likovnu formu vesele zadivljenosti i sumnje izražene

kontemplacijom“, kako kaže Nikola Šuica. *Leto ili Homo volans* su Reljićevi amblemi avanture, nomadstva, putovanja: „...putuješ po samom sebi praveći zapise koje ostali svet zove slikama“. *Homo volans* spada u same vrhove srpskog posleratnog slikarstva: ona je manifest Reljićevog nomadstva, neprilagođenosti, meditativne udaljenosti od stvarnosti, ona sažima „reljićevsku“ filozofiju slike sa načinom življenja u svetu u kome se velika iščekivanja nikada ne ostvaruju. Iako je znakovni repertoar Reljićevih slika često veoma složen (i to je jedna od tačaka susretanja sa Šejkinim delom), one se nalaze na svetlijoj strani istorije šezdesetih i možda na svetlijoj strani drugih grupa Reljićevih slika. U osnovi takvih dela nalazi se skeptično i sarkastično preispitivanje verodostojnosti pisane istorije i sumnja i nepoverenje umetnika u napisane istine, poput slike *Neprilike pred rođenje*. Reljićev koncept je fundamentalno kumulativan i sintetičan, „radijalan“ u smislu tabakovićevske izmaštane stvarnosti i pomerene realnosti – osnova narativa stvorena u veoma složenim ikonografskim repertoarima i amblemima: „...Piliš granu na kojoj sediš, jer si odbacio tradicionalnu lepotu islikavanja bgd-škole... ruža ti se raspala u tintari i ti si se izgubio u novoj tektonskoj istoriji tla“.

Otaševićeva dela *Druže Tito, ljubičice bela...* i *K komunizmu Lenjinovim kursom* su najraniji primer postmodernog parodiranja socrealističkog ideološko-narativnog toka i latentno postojeće dogmatske ideologije nasleđene od socrealizma, očigledne i u šezdesetim godinama. Ona ipak nemaju dosledan, „obavezujući“ ili „manifestan“ stav. Njegov humor je odbrana kako od eksplicitnog politizovanja teme tako i od tradicionalizma i mistifikacije interpretativnog diskursa. Kao i u slučaju Reljića, Neškovića i Đaka, ispod ambivalentnog prvog sloja *joi de vivre* i *estetike iščekivanog obilja* nalazi se čitav složeni kulturološko-ideološki konstrukt novog stava o slici i novog stava o umetnosti.



Dušan Otašević, *Poliptih III*, 1966, ulje na dasci, 45 x 45 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Dušan Otašević, *Druže Tito, ljubičice bela, tebe voli omladina cela*, 1969, bojeno drvo, aluminijum, 488 x 348 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Takav, radikalni i izrazito individualni stav, koji svoju zajedničku tačku sa „pop“ umetnošću pronalazi na krajnjim granicama znakovnog i asocijativnog, pokazuju i neke slike Radomira Damjanovića Damnjana. Od *Asocijacije potonulog grada*, te asocijativnih pejzaža, ciklusa *Peščanih obala* s početka šezdesetih godina, koje već sadrže elemente buduće redukovane, pročišćene slike znakovno-heraldičkog repertoara, Damijan brzom redukcijom predmetnih podataka već oko 1965. godine stiže na teren pročišćene sinteze znakovnog. Važan korak u tom procesu predstavljaju slike kao što je *Moje belo jutro* ili *Velika slika*, koje u osnovi svog znakovnog repertoara poseduju elemente „stvarnog, savremenog sveta“ i imaju dodirne tačke sa umetnošću pop znaka. Drugi ugao posmatranja Damjanovog dela vodi nas do veoma značajnih zaključaka, koje možemo izvući iz činjenice da purizam forme njegove slike zauzima poziciju na graničnoj liniji sa oblicima „postslikarske apstrakcije“ kada bi slika konačno mogla da postane „platno namazano bojom“, ništa manje, ništa više od toga: prevratnička forma s-onu-stranu modela pariske škole i „bgd-škole“.

O ozbiljnosti novog slikarstva šezdesetih nastala je u umetnikovom nesaglasju sa svetom, koje je izazvalo *posredovanje ironijom*. Slika *Ludi Pjero* Živka Đaka, inspirisana jednim Godarovim filmom, zaboravljena koliko i njen autor, simbol je situacije koju najbolje određuju reči Denisa Scot Brauna i Roberta Venturija: „Mi verujemo da se služimo ironijom. *Smejemo se da ne bismo plakali*. Gledamo na ironiju kao na sredstvo koje može pomoći pojedincu da preživi u kulturno zamršenom i neorganizovanom

društvu... Verujemo da je u našem društvu uloga umetnika ili društveno angažovanog arhitekta slična ulozi lakrdijaša. Evo, još jedanput, naš dvosmisleni odnos prema društvu. Za mnoge je to strašno, za mnoge je to veličanstveno i taj kontrast odjekuje u našem radu kao ironija.“

Od Tabakovićevih paradoksalnih istina slike koje se radikalno razvijaju i stvaraju dinamičnu prostornu misao, preko estetike *velikih iščekivanja* i priželjkivanog obilja do „ikona modernog doba“, tako bi se danas moglo opisati putovanje kroz ranu beogradsku postmodernu i njen pop-art, briljantnu umetnost bez fanatične misije koja je učinila, bar na trenutak, da senka ortodoksnog modernizma nestane u *nečije belo jutro*. Beogradska „pop“ umetnost pružila je, zapravo, kritiku zatečenog stanja u umetnosti, društvu i politici. Kritika je uperena kako u same temelje društvene i kulturne strukture i njihove institucije, tako i u institucionalizovanu visokomodernističku umetnost koja je sredinu šezdesetih godina dočekala iscrpljenog i recikliranog jezika.

Budemo li pažljivo čitali i gledali ova dela, shvatićemo da ona saopštavaju *nenapisanu istoriju, satiričnu anatomiju*. Daleko od njih: *napisana istorija, grobnice umetnosti, ratovi moći, smellišta istorije, vanitas vanitatum*.

LITERATURA

- Kadijević, Đorđe. *Nova figuracija beogradskog kruga*. Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1966.
- Krispoliti, Enriko. „Zapisi za Draga“, *Umetnost* 9 (1967): 65–75.
- Марковић, Предраг Ј. *Београд између Истока и Запада*. Београд: Службени лист СРЈ, 1996.
- Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beograd, 2001.
- Merenik, Lidija. „Oktobarski salon: doba prosvetnog modernizma u socijalizmu.“ u *Zoom in Zoom out. 43. Oktobarski salon*, ur. S. Petrović. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2002.

Tekst je izvorno objavljen u: *Београд шездесетих година XX века*.
ур. Д. Ђирић и Л. Петровић Ђирић.
Београд: Музеј града Београда 2003.
©Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

DUŠAN OTAŠEVIĆ: ZAGLEDANOST U ZRNO ŽITA

Susret...

...Jupitera (Jupiter je kod neoplatoničara smatran emanacijom – „Kosmičkom dušom“ oca Kronosa/Saturna, a poistovećen je i sa praktičnom inteligencijom i „aktivnim životom“) i Saturna, odigrava se u petoj natalnoj astrološkoj kući Dušana Otaševića (natalna mapa Dušana Otaševića pokazuje sunčev znak Jarca [vl. Saturn] i podznak Strelca [vl. Jupiter]). Susret (neegzaktna konjunkcija) vladaoca znaka i podznaka odigrava se u petoj natalnoj kući. U natalnoj mapi Dušana Otaševića dominira element zemlje, a nije zastupljen element vazduha, na mestu koje se u tradicionalnoj astrologiji označava kao polje kreacije i reprodukcije, onim što pojedinac stvara ili ispoljava. Ova konjunkcija pokazuje zanimljiv spoj kreativnog, žovijalnog „jupiterijanskog“ i restriktivnog, inertnog ali pronicljivog, „saturnijanskog“. Iako pod jakim pečatom teškog i komplikovanog Saturna (olovo tradicije), prisustvo Jupitera (grmljavina uverenja), u astrologiji viđenog kao „velika sreća“, razbija potencijalni stereotip „saturnijanskog temperamenta“.

Element...

... „saturnijanskog“ i njegovog šireg tumačenja u preobrazbi Vremena, može se pronaći u ideji o „zagledanosti...“, koju navodi Otašević: „Zagledanost u zrno žita bilo je deo obreda Eleusinskih misterija... Duboko usredsređeni učesnici su na taj način spoznavali suštinu sveta: zakonitost ponavljanja godišnjih doba, povezanost jednog i mnoštva, neizbežnost umiranja, ali i uskrsnuće“. Mitska priča da je Saturn proždirao svoju decu tumači se kao Vreme koje proždire sve što je stvorilo. Kod Petrarke, nad Vremenom trijumfuje jedino Večnost. Astrološki znak Jarca, čiji je vladar Saturn, obeležava zimski period zamrznute zemlje i završene poljske radove – čekanje proleća i obnove vremenskog ciklusa godišnjih doba, vreme kada će zemlja ponovo dati plodove. Čekanje ploda je čekanje da Večnost, večna obnova ili večno vraćanje istog trijumfuje nad Vremenom.

Tip...

Tokom XVI veka popularizovana predstava „saturnijanskog temperamenta“, kao preduslova talenta i genijalnosti umetnika, raširila se Evropom. Dok je tokom srednjeg veka Saturn smatran krivcem za sve moguće nesreće, a ljudi rođeni u njegovom znaku za najbednija i najnepoželjnija ljudska bića, dotle je neoplatoničarska obnova preuzela Plotinovo tumačenje – Saturn je zaštitnik vrhunske filozofske misli i kontemplacije. U svom delu *De vita triplici*, baziranom i na astrologiji, Marsilio Ficino pokazuje da je melanholija, ambivalentni temperament rođenih u znaku jednako ambivalentnog Saturna, božanski dar. Melanholija je, tako, metonimija Platonove „božanske manije“. Renesansa je prihvatila Ficinove zaključke: samo je melanholik sposoban za „kreativni entuzijazam“. Kao topos, ulazi na velika vrata u *Životima* Vazarija. S vremenom je konstituisan stereotip otuđenog umetnika-kreativnog genija i/ili melanholika – naročito oživljen u periodu romantizma kroz pojam *Weltschmerz*-a.

Autsajderi...

XX vek je ovaj stereotip, s jedne strane, dalje profanisao u tipu umetnika-boema, romantičarskoj zaostavštini inspiracije i mistifikacije „genija“. S druge strane, usavršio ga je, redukovao kitnjaste slojeve vekova i demistifikovao ga dodavši mu novu dimenziju duha vremena. Stvoren je egzaltirani, ekscentrični „genije“ avangarde poput Marinetija ili Micića. Narušavanju „teološke“ ideje umetnika „genija ili poluboga“, kao stuba „doba poverenja“, verovatno je najviše doprineo Dišan uperivši svoja glavna oruđa protiv ovog toposa. Njegova „radikalna sumnja“ sažeta je u izjavi „Ja ne verujem u kreativnu ulogu umetnika“.

Druga polovina veka je, u dva paralelna toka, videla i tip poluboga, stvaraoca, poput Poloka i tip anti-umetnika čija se „radikalna sumnja“ ipak na kraju pretvorila u drugi oblik polubožanskog kulta, poput Dišana koji je istovremeno podsticao i blokirao sopstvenu „deifikaciju“. Poslednje decenije veka ipak su istakle tip koji najbolje opisuju Olivini termini „lateralizma“ i „strabizma“. Umetnik funkcioniše na graničnim linijama oficijelnih ideologija.

Ready made boomerang...

Nikad se ne zna šta će takav tip uraditi. On zna za Dišanovu igru, on zna da je „skulptura samo objekt“, ali on zna i koliko je ova misao apsolutne sumnje (baš kao i apsolutnog poverenja) potencijalno opasna. Ako skulptura može da

bude sve, zašto onda ne bi mogla da bude i skulptura? Izložba Dušana Otaševića pokazuje sličan stav: od skulpture ka *ready made*-u i objektu, pa nazad do skulpture. Ideja o umetnosti u anti-umetnosti i obrnuto. Pomenuta dvostrukost astrološkog tipa pokazuje ovu harmoniju delatne ambivalencije u Ideji. Otašević uvodi sinkretičku kombinaciju *new age* pojmova kraja milenijuma: mitologija, astrologija, ezoterija, erotika, tehnologija, arheotehnologija, etnologija, antropologija... čime pravi zaokret u odnosu na dosadašnju zaokupljenost svoje umetnosti i podstiče na dalje čitanje rada i otvara mogućnost brojnih, različitih interpretativnih metoda.

Poreklo sveta...

Uvodni citat se čini kao *dictum* ove serije radova. Navođenjem Eleusinskih misterija, Otašević dalje ogoljuje simbol, zrno žita, seme – „poreklo sveta“. Naravno, moglo bi se kazati da Otaševićeva predstava zrna/vulve znači i „repetitivnost želje“. Ovom prilikom se mogu izvesti i drugačiji zaključci. Meditacija nad prauzrokom nameće se i kroz asocijaciju na Kurbeovu sliku *L' Origine du Monde*. Ostave li se po strani tumačenja psihoanalitičke i lakanovske provenijencije, Otaševićeva predstava nukleusa/semena se može porediti sa tom slikom. Arhetipska forma zrna žita koju otkriva Otašević, srodna je, u vizuelno-formalnim elementima, Kurbeovom precizno svedenom prizoru ženskog polnog organa koji balansira između erotskog i pornografskog – upoređenog, opet, sa prikazima vulvi u pećinama Orinjaka.

Nuda Veritas...

Ovaploćenje i kulminacija čulne percepcije u svom dalekom poreklu sadrži pojam *Venus Vulgaris* – prirodnu Veneru, onu koja se ostvaruje u materijalnom svetu, kao *vis generandi*. „Zrno“ kod Otaševića funkcioniše kao oblik „apstraktne personifikacije“ – znak nagote je izjednačen sa objektom-prizorom, pa više nema potrebe za „objašnjavanjem“ nagosti kao ikonografske karakteristike. Ali, razbijanje tabua njegovim javnim vizuelnim predstavljanjem ne govori o dominaciji jednog (*Venus Vulgaris*) i odsustvu drugog (*Venus Coelestis*). Naprotiv, u terminima ambivalencije nagosti i njenih simbola, može se govoriti o postojanju jednog načela izvedenog iz dvojstva: poistovećivanje sa pravom suštinom stvari lišene dvoličnosti spoljašnje pojave.

Oslobađanje od tabua je preduslov otvorenog pogleda ili „zagledanosti“, koji je opet preduslov spoznaje koja će konačno zameniti mit Edipovog slepila. Ono je i ideja vrline strpljivosti koja u spoznavanju zakonitosti ponavljanja, rasta–opadanja–rasta pokazuje kako nad Vremenom uistinu trijumfuje jedino Večnost.

LITERATURA

Wittkower, Rudolph, Margot Wittkower. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*. New York: Norton, 1969.

Panofski, Ervin. *Umetnost i značenje: Ikonološke studije*. Beograd: Nolit, 1970.

Graves, Robert. *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit, 1974.

Različiti udžbenici astrologije.

Neobjavljen tekst, pisan decembra 2000. godine, kao predgovor neobjavljenom katalogu samostalne izložbe Dušana Otaševića „Zrno žita“ u Galeriji savremene likovne umetnosti „Olga Petrov“, Pančevo.
©Lidija Merenik. Sva prava su zadržana.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.038.6 “19/20”(497.11)

**ZBORNIK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u**

Beogradu = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101