

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 18 – 2022

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 18 – 2022

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
18 – 2022

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
18 – 2022

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Danijel Sinani, 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)
dr Ana Ereš (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednik

IZDAVAČKI SAVET: 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)
prof. 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: Dea Cvetković

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 200

ISSN 2217-3951

NASLOVNA STRANA: Umetnik Era Milivojević ispred Studentskog kulturnog centra, 1987,
fotografija: Goranka Matić

Realizaciju ovog broja Zbornika podržali su Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i
Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

Petar Prelog	7
UDRUŽENJE UMJETNIKA <i>ZEMLJA</i> : OD DRUŠTVENE ANGAŽIRANOSTI DO KULTURNOG NACIONALIZMA	
Sofija Merenik	35
HEDONIZAM I MELANHOLIJA MEDITERANA. PETAR DOBROVIĆ I IGNJAT JOB	
Dragan Čihorić	51
SINONIMI I HOMONIMI: KRITIČKI POGLED JOVANA KRŠIĆA NA <i>JESENJU IZLOŽBU HRVATSKIH UMJETNIKA 1937.</i>	
Ognjen Tutić	65
<i>BERAČICE</i> U DELU SAVE ŠUMANOVIĆA	
Vuk Damnjanović	81
DRUŠTVENOPOLITIČKI PREDUSLOVI NASTANKA NOVE FIGURACIJE BEOGRADSKOG KRUGA	
Gregor Dražil	93
ZORAN KRŽIŠNIK'S INTERNATIONAL MANAGERIAL ACTIVITIES IN THE 1950S AND EARLY 1960S	
Branislav Jakovljević	113
ERA MILIVOJEVIĆ PORTRAIT IN ABSENTIA	

POLEMIKE / POLEMICS

Jasmina Čubrilo	135
ERA MILIVOJEVIĆ (1944–2021): O NEKIM PARADOKSIMA	
Justyna Balisz-Schmelz	143
WHAT REMAINS? ANTI-MONUMENTS OF THE GERZES AND MEDIA FRAMEWORKS OF MEMORY. YEARS LATER: A DIAGNOSIS	
Mladen Banjac	157
DA LI JUGOSLOVENI SLUŠAJU SAMO HIP-HOP? PRIJEDLOG ZA POSTKOLONIJALNI PRISTUP MUZEJSKIM PRAKSAMA NA POSTJUGOSLOVENSKOM PROSTORU	

KRITIKE / REVIEWS

Angelina Banković, Ana Ereš 167

JEREMJA STANOJEVIĆ:
ISTORIČAR I KOLEKCIONAR FOTOGRAFIJA (STAROG) BEOGRADA

Una Popović 185

ISKUSTVO UNUTAR GUŽVE JEDNOG SPECIFIČNOG FOTO-UNIVERZUMA:
POVODOM RETROSPEKTIVNE IZLOŽBE GORANKE MATIĆ
U MUZEJU SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU

Ursula Ströbele 197

'SILENT SPRING': ECOLOGICAL SYSTEMS AND ACTIVISM
IN THE SCULPTURAL ARTS SINCE THE 1960S.
FOUR CASE STUDIES: HANS HAACKE, PIERRE HUYGHE,
ANNE DUK HEE JORDAN, DIANA LELONEK

PRIKAZI / REVIEWS

Dragan Čihorić 219

ANA EREŠ,
JUGOSLAVIJA NA VENECIJANSKOM BIJENALU (1938 – 1990).
KULTURNE POLITIKE I POLITIKE IZLOŽBE

NAGRADA „LAZAR TRIFUNOVIĆ“ / LAZAR TRIFUNOVIĆ AWARD

Gordana Stanišić 229

DAMNJAN NA ISKUSTVIMA DAMNJANA.
RADOVI IZ POKLON-ZBIRKE DRAGOSLAVA DAMNJANOVIĆA

IN MEMORIAM

Lidija Merenik 243

IN MEMORIAM VLASTIMIR MIKIĆ
AKA VLASTA VOLCANO (PEĆ, 1958 – SVILAJNAC, 2021)
PLEMENITI BUNTOVNIK I SLEPE MRLJE SISTEMA

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Petar Prelog
Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

UDRUŽENJE UMJETNIKA *ZEMLJA*: OD DRUŠTVENE ANGAŽIRANOSTI DO KULTURNOG NACIONALIZMA¹

Apstrakt:

U ovome članku daje se detaljan pregled povijesnoumjetničke valorizacije Udruženja umjetnika *Zemlja* te se analiziraju polazišta, ocjene i tumačenja koja su tu umjetničku skupinu odredila kao jednu od ključnih kanonskih vrijednosti hrvatske moderne umjetnosti. Raspravlja se, nadalje, o obilježjima *Zemljina* Manifesta i Programa te temeljnim utjecajima koji su doveli do njihove ideološke profiliranosti, pri čemu se ističu stavovi Miroslava Krleže, Augusta Cesarca i Geogrea Grosza. Posebna pažnja posvećuje se genezi Hegedušićeve ideje o potrebi stvaranja umjetnosti koja odražava društvenu svijest, odnosno onoga što se nazivalo „umjetnošću kolektiva”. Ukratko se pruža i historijat ideološkog sukoba unutar Udruženja, potaknutog Krležinom afirmacijom individualizma u „Predgovoru” *Podravske motivima* Krste Hegedušića (1933), koji je postao ključnim dijelom šireg sukoba na književnoj ljevici. Naposljetku, raspravlja se i o drugom važnom ideološkom sklopu koji je obilježio djelovanje Udruženja umjetnika *Zemlja*, a koji se ticao pitanja odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta.

Ključne reči:

Udruženje umjetnika *Zemlja*, hrvatska moderna umjetnost, socijalna umjetnost, kulturni nacionalizam, Krsto Hegedušić, Miroslav Krleža

1 Ovaj članak prvi je put objavljen u katalogu izložbe *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929–1935*, održane u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu (28. 11. 2019 – 1. 3. 2020). Vidi: Petar Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma”, u: *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929–1935*, eds. Danijela Markotić i Petar Prelog, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2019, 11–29.

Putevima afirmacije *Zemlje*

Pojava Udruženja umjetnika *Zemlja* – može se bez zadržke zaključiti – iz temelja je promijenila hrvatsku međuratnu umjetničku pozornicu. Usvajanjem Statuta 25. 2. 1929. počelo je službeno djelovanje umjetničke skupine, na čelu s predsjednikom Dragom Iblerom i tajnikom Krstom Hegedušićem, čiji su ciljevi bili jasno zacrtani, a načini na koje bi se oni trebali ostvariti na teorijskoj razini čvrsto argumentirani.² *Zemlja* je, naime, bila skupina umjetnika koja je na temeljima razrađenoga i ideološki čvrsto utemeljenoga umjetničkog i društveno angažiranog programa okupila slikare, kipare i arhitekte, akademski obrazovane umjetnike, seljake i radnike, te snažno utjecala na događanja u hrvatskoj umjetnosti, ali i šire – na cjelokupnu kulturnu pozornicu međuratne multinacionalne jugoslavenske državne zajednice. Ako pažljivo sagledamo djelovanje svih protagonista Udruženja – kako članova i izlagača na izložbama, tako i onih koji su mu na ovaj ili onaj način bili bliski – u prvome planu pojavit će se dvije težnje. One svjedoče o obilježjima umjetničkog stvaralaštva koja dotad u hrvatskoj kulturi nisu bila artikulirana. Prva je težnja ona o nužnosti što tješnjeg povezivanja umjetnosti i života samoga,³ posebice u smislu aktivnoga društvenog djelovanja i tematiziranja društvene stvarnosti u gradu i predgrađu te na selu, dok druga nameće zajednički nastup svih vidova umjetničkog stvaralaštva u svrhu postizanja zadanog cilja.⁴ U tom smislu, u *Zemljini* je djelovanju „misao o oblikovanju imala raspon od crteža do grada” – od ovlaš i brzo olovkom nabačene skice neke svakodnevne situacije iz života na selu do detaljno razrađenih arhitektonskih projekata koji su nastali s namjerom promjene vizure grada. (Čorak 1970, 151) *Zemljaši* su, dakle, suvremenu stvarnost nastojali osvojiti frontalno, na svim poljima.

Devedeset godina nakon osnutka važna, a na nekim razinama i ključna pozicija *Zemlje* u povijesti hrvatske moderne umjetnosti ne može se dovesti u pitanje. O njezinu djelovanju i umjetničkim dosezima, o opusima njezinih članova, ali i o društvenoj te političkoj atmosferi koja je utjecala na njezino ideološko i umjetničko usmjerenje, mnogo je napisano. Polazišta za valorizaciju mijenjala su se, ocjene pojedinih *zemljaških* postavki i dostignuća bile su različite, ali je povijest umjetnosti – od šezdesetih godina prošloga stoljeća nadalje, tijekom sustavne interpretacije

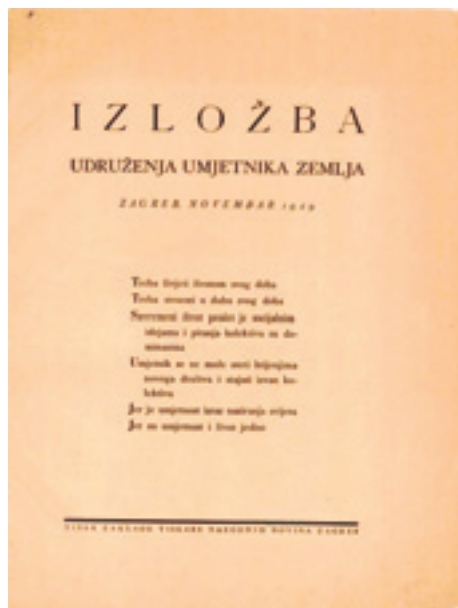
2 „Od svih umjetničkih grupa i udruženja u našoj novijoj umjetničkoj povijesti, *Zemlja*, osnovana 1929. godine, imala je najodređeniji program i najdosljedniju unutarnju povezanost.” (Gagro 1971, 5–10, 7)

3 Manifest Udruženja umjetnika *Zemlja*, tiskan na naslovnici kataloga prve izložbe otvorene u studenom 1929, započinje tvrdnjom: „Treba živjeti životom svog doba.” U završnoj se rečenici pak na jednostavan način izriče temeljna misao *Zemljina* angažiranog djelovanja: „Jer su umjetnost i život jedno.” *Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Salon Ullrich, 1929.

4 Digresivno, vrijedi spomenuti da su umjetnici skupine EXAT 51 nastojali – poput *zemljaša* u međuratnom razdoblju – na poslijeratnoj hrvatskoj kulturnoj pozornici također ostvariti sintezu svih disciplina likovnog stvaralaštva te tako iz temelja promijeniti hrvatsku umjetnost, ali na drugačijim umjetničkim i estetskim postavkama i u posve drugačijemu društvenom kontekstu.

nacionalne likovne produkcije međuratnog razdoblja – *Zemlji*, a posebice njezinoj središnjoj umjetničkoj osobnosti Krsti Hegedušiću, osigurala neizostavno mjesto, smatrajući ih jednom od osnovnih karika u tijeku hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća. *Zemlja* je u povijesti nacionalne moderne umjetnosti tako postala kanonskom vrijednošću, onom koja je društveni angažman u umjetnosti postavila na vrh ljestvice stvaralačkih prioriteta.

Nakon brojnih i često žučnih likovnokritičarskih polemika o ciljevima, ideološkim postavkama i umjetničkim prinosima *Zemlje* u godinama njezine aktivnosti i neposredno nakon njih, i povijest umjetnosti ubrzo započinje s valorizacijom *zemljaškog* stvaralaštva. U svome sinteznom pregledu hrvatske moderne umjetnosti Ljubo Babić *Zemlju* je prvi dodijelio važno mjesto. Odajući umjetnicima priznanje za veliku i značajnu aktivnost krajem trećeg i u prvoj polovici četvrtog desetljeća, Babić se ipak kritički osvrnuo na ukupnu produkciju *Zemlje*, stavljajući njezine ciljeve u opreku prema težnjama njegove Grupe trojice, koja je istodobno bila iznimno izložbeno aktivna, ali je stajala na drugoj strani umjetničkog i ideološkog spektra. (Babić 1943, 232–233) Prve poslijeratne godine – one u kojima se socijalistički realizam predstavlja kao nužna reakcija na sve oblike modernističke tradicije – donijele su pak različite stavove o stvaralaštvu Udruženja umjetnika *Zemlja*, ali i prijeratnom kritičkom realizmu općenito, a koji su razumijevani kao dio spomenutoga modernističkog kompleksa. Naime, problem valorizacije *Zemlje* kontinuirao je iz doba četvrtog desetljeća i pripadao širim previranjima unutar „sukoba na ljevici” u novom društvenom i političkom okružju. U tom smislu posebice su važni bili stavovi Grga Gamulina. Dok je 1945. godine pozitivno ocijenio djelovanje *Zemlje* (već sljedeće godine promijenio je mišljenje i *Zemlju* naveo kao primjer „lijevog formalizma”, štetnog za formiranje nove realističke umjetnosti koju je zagovaralo tadašnje socijalističko društvo.⁵ (Gamulin 1946, 3) Upravo je ta kritika *Zemlje* – koja je zasigurno iznimno pogodila njezine bivše pripadnike – odredila „početak sukoba na hrvatskoj kulturnoj sceni 50-ih godina i njezinu podjelu na dva suprotna intelektualna tabora.” (Kolešnik



Naslovnica kataloga 1. izložbe Udruženja umjetnika *Zemlja*, Salon Ullrich, Zagreb, 1929. Zbirka kataloga Arhiva za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb. Ljubaznošću Arhiva za likovne umjetnosti HAZU.

5 O recepciji djelovanja Udruženja umjetnika *Zemlja* u prvim poslijeratnim godinama i Gamulinovoj ulozi u tom kontekstu vidi: Kolešnik 2006, 43–47; Maroević 2011, 28–42, 30–31.

2006, 45) Interes za *Žemlju* i valorizaciju njezine umjetničke baštine nakon takve negativne ocjene jenjao je, iako su neke od osnovnih ideja njezina djelovanja – prije svega ona o ključnoj poziciji umjetničkog stvaralaštva u suvremenom društvu – i dalje bile u središtu ideoloških konfrontacija.

Godina 1961. donijela je nov pogled na *Žemlju* kao jednu od nezaobilaznih pojava u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Naime, u katalogu izložbe *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj* Matko Meštrović sažeto piše o *Žemlji* kao o središnjoj pojavi unutar tzv. socijalnih tendencija u hrvatskoj umjetnosti. (Meštrović 1961, 19–22) Ovaj rani autorov tekst može se smatrati prvim sinteznim povijesnoumjetničkim pokušajem kritičkog sagledavanja osnovnih idejnih postulata Udruženja. I doista, kritike pojedinih programskih odrednica u ovome tekstu ne nedostaje.⁶ Međutim, iako oštro i izravno upozorava na sve slabosti i kontradikcije *Žemljine* ideološke zasnovanosti – a što zasigurno nije dočekano s odobravanjem među bivšim članovima *Žemlje*, od kojih su neki tada posjedovali i znatnu društvenu moć – Meštrović tvrdi da su godine djelovanja *Žemlje* „izvanredno značajne za naš likovni razvoj” te da su se „u krilu njene žilave aktivnosti rodile i afirmirale za našu sredinu mnoge nove spoznaje.” (Meštrović 1961, 21)

Sljedeća važna točka za valorizaciju *Žemlje* i upoznavanje njezine povijesti bila je izložba posvećena nadrealizmu i socijalnoj umjetnosti, održana 1969. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Tekst Josipa Depola objavljen u njezinu katalogu nije donio mnogo na području analize umjetničkih dosega *Žemljinih* protagonista, kao ni u odgonetavanju društvene važnosti same skupine i njezina utjecaja na buduća umjetnička i društvena kretanja, ali je prvi put – što je iznimno važno – pružio detaljan uvid u ključne dijelove njezine događajne povijesti. (Depolo 1969, 36–50) Ipak, nije se izreklo sve: spominju se „neraščišćeni stari zemljaški računi” koji su četrdeset godina nakon osnutka Udruženja i te kako onemogućavali iznošenje zamršenih osobnih odnosa protagonista, kao i onih dijelova pripovijesti o *Žemlji* koji su mogli biti neugodni u tadašnjemu društveno-političkom kontekstu. Naposljetku, o složenoj situaciji u kojoj je tekst pisan svjedoči i autorov ideološki obilježen zaključak, kao svojevrsan vapaj za potrebom sveobuhvatne veće afirmacije stvaralaštva *Žemlje*: „Ako socijalizam može poželjeti sebi jednu umjetnost, to bi bila vjerojatno umjetnost kako su je shvaćali i realizirali zemljaši[...].” (Depolo 1969, 49–50)

Gotovo istodobno održana je i izložba *Angažirana umjetnost u Jugoslaviji 1919–1969*. u Slovenj Gradecu, na kojoj je *Žemlja* također dobila zapaženu ulogu. Nakon

6 Polazeći od tvrdnje da je umjetnička ljevica, kao nositelj socijalnih tendencija krajem trećeg desetljeća, bila sputana „nedoradostima sredine i vlastitom nemoći da je prevaziđe”, Meštrović izravno i nekonformistički upozorava na pretjerivanja s „ukazivanjem na bijedu i ništavnost kulture domaće agrarne i primitivne sredine i na duboki jaz što nas dijeli od zapadne civilizacije”, zatim na odbijanje svega što je u „suvremenoj evropskoj umjetnosti bilo progresivno riječima o potpunoj dekadentnosti i propasti zapadnog svijeta koji ne možemo slijediti”, te naposljetku na „nebulozno” zalaganje za „neki ideal vlastitog nacionalnog potvrđenja u likovnoj umjetnosti”, pri čemu tvrdi da „takav stav nije bio baš mnogo daleko od načina mišljenja i ideala krajnje umjetničke desnice.” (Meštrović 1961, 19–20)

toga, u sljedeće dvije godine, skupina tada pretežito mlađih povjesničara umjetnosti okupila se u pokušaju cjelovita tumačenja povijesti i značenja Udruženja. Prije retrospektivne izložbe, kao svojevrsan uvod u nju, objavljen je temat posvećen *Zemlji* u tada središnjemu znanstveno-stručnom časopisu u Hrvatskoj, *Životu umjetnosti*. Božidar Gagro svojom je analitičkom studijom na argumentiran način odredio europsku utemeljenost *Zemljina* stvaralaštva – i slikarstva i arhitekture, koliko god oni na prvi pogled bili različiti. (Gagro 1970, 25–32) Pristupajući umjetničkim i društvenim implikacijama njezina djelovanja s pozicije prepoznavanja mnogih unutarnjih proturječja,⁷ autor iznosi važnu tezu: *Zemlja* je, „mada 'antievropski' obilježena, u svojoj ukupnosti i u svojoj biti evropski determinirana”. (Gagro 1970, 26) U istom tematu Ivanka Reberski predložila je pak svojevrsnu *zemljašku* kroniku kroz izvatke iz najznačajnijih tekstova o *Zemlji*, kao pregled pogleda i tumačenja te osnovnih problema koji su zaokupljali same protagoniste, likovnu kritiku i povjesničare umjetnosti tijekom četrdeset godina. Na ovome mjestu ne treba zaboraviti da je iste, 1970. godine objavljena i opsežna studija književnog povjesničara i teoretičara Stanka Lasića *Sukob na književnoj ljevici*, u kojoj je detaljno protumačen ključan tekst povijesti *Zemlje*, Krležin „Predgovor” *Podravske motivima* Krste Hegedušića, te kritički prikazan intelektualni i ideološki okvir unutar kojega se *Zemlja* pojavila sa svojim društveno angažiranim programom. (Lasić 1970)

Kritička retrospektiva 'Zemlja', održana u zagrebačkome Umjetničkom paviljonu 1971, pružila je dotad interpretacijski najozbiljniji pogled na važnost, stvaralaštvo i mjesto ove skupine umjetnika unutar nacionalnoga modernističkog korpusa. Iako tekstovi u katalogu izložbe nisu opsežni⁸ – ponajprije stoga što njihovi autori nisu željeli ulaziti u pojedine detalje događajne povijesti, vjerojatno imajući na umu „stare neraščišćene račune” koji bi mogli zamutiti pogled pri nužnome cjelovitom povijesnoumjetničkom tumačenju – oni donose ocjenu *Zemlje* koja je u najvećem dijelu, gotovo pola stoljeća poslije, i dalje relevantna. Božidar Gagro tako upućuje na sagledavanje *Zemlje* u kontekstu vremena u kojem je djelovala, kada su kritika građanskog društva i težnja za udruživanjem umjetnosti i revolucije s jedne, te nastojanje za stvaranjem nezavisnoga vizualnog jezika povezanog s domaćim prostorom i ljudima s druge strane, bili legitimni imperativi.⁹ Igor Zidić – obrađujući slikarstvo, grafiku i crtež – inzistira na europskim korijenima ideja i umjetničkih stremljenja koji su nastali kao produkt zajedničkih napora, čime se *Zemlja* čvrsto

7 Gagro je s pravom zamijetio da su članovi *Zemlje* bili „jedinstveni u načelnoj kritici društvenog stanja, u kritici građanskog poimanja umjetnosti i njezine uloge u društvenom životu”, ali da također nisu posjedovali „zajednički nazivnik” na stilskoj i oblikovnoj razini. U skladu s time, „zemljaško se slikarstvo referira na jedan niz činjenica, strukturiranih na jedan način, a zemljaška arhitektura na drugi niz”. (Gagro 1970, 25)

8 Tekstove u katalogu napisali su članovi užeg autorskog tima: Božidar Gagro autor je opće uvodne studije, Igor Zidić teksta o slikarstvu, Željka Čorak o arhitekturi, Mladenka Šolman o kiparstvu, dok je Ivanka Reberski bila zadužena za dokumentaciju. Vidi: *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 1971.

9 „Problemi koji su nju [*Zemlju*, op. a.] pokretali, pitanja koja je ona postavljala i proturječja koja su je raspinjala, najšire su i najtrajnije prepletena s idejnim, političkim i umjetničkim težnjama vremena u kojemu djeluje.” (Gagro 1971, 7)

pozicionira u korpus hrvatskog, ali i europskog modernizma.¹⁰ Mladenka Šolman je pak u tekstu o skulpturi s pravom ustanovila pretežitu stilsku i oblikovnu odijeljenost kipara od slikara, čime ovaj maleni *zemljaški* skulptorski korpus pozicionira kao dio jedinstvenog razvojnog tijeka hrvatske moderne skulpture.¹¹ Naposljetku, Željka Ćorak donosi kritički utemeljenu analizu sudjelovanja arhitekata u projektu *Zemlje*, dokazujući da arhitektura predstavlja nezaobilazan dio u artikulaciji općih težnji koje su bile projicirane njezinim manifestom i programom. Prema autoričinu zaključku, arhitekti su, oslanjajući se na najvažnije dosege suvremene europske arhitekture, ali istodobno promišljajući i pojedine elemente lokalne tradicije, težili stvaranju „optimalnih prototipova ljudskih boravišta”, pri čemu „Zemlja nije specifično obilježila arhitekturu, već je arhitektura specifično obilježila Zemlju.” (Ćorak 1971, 142, 151)

Nakon *Kritičke retrospektive* vidljivost Udruženja umjetnika *Zemlja* u povijesti hrvatske moderne umjetnosti svakako je postala većom. Slijedili su tekstovi i izložbe koji su – u složenome političkom trenutku, u vrijeme vrhunca Hrvatskoga proljeća i nakon njegova sloma – u prvi plan postavili drugu, dotad pretežito zanemarivanu programsku postavku, onu koja je bila dio međuratnoga kompleksa kulturnog nacionalizma. Riječ je o težnji za stvaranjem nezavisnoga, „našeg” umjetničkog izraza, iznimno važnoj ideji koja je na više razina presudno obilježila oblikovnu stranu tadašnjeg opusa većine protagonista *Zemlje*. Tako je upravo eksplikacija te ideje dobila zaslužno mjesto u kataloškim studijama koje su iz različitih perspektiva promatrale hrvatsku međuratnu umjetnost.¹² Prinosi poznavanju povijesti Udruženja te analize *zemljaških* opusa glavnih protagonista mogli su se nadalje pronaći u nizu zasebnih dužih ili kraćih tekstova i eseja te u katalozima retrospektivnih izložaba i monografijama pojedinih umjetnika.¹³ Posebno mjesto među njima ima monografija Krste Hegedušića objavljena 1974. godine, nedugo prije umjetnikove smrti. U njoj, naime, Darko Schneider donosi detaljnu kroniku Hegedušićeva života i rada: obrađujući godinu po godinu, i oslanjajući se na umjetnikov privatni arhiv sastavljen od dnevnika, korespondencije i bilježaka te pružajući čitatelju mogućnost uvida u pojedine izvatke iz njih – a sve vjerojatno uz umjetnikovu izravnu asistenciju – autor je ispisao dotad većim dijelom nepoznatu pripovijest s podacima i životopisnim crticama koji dopunjavaju cjelinu povijesnog

10 „Postoji u Zemlji, od samog početka, osim nacionalne političke i kulturne komponente i europska politička i kulturna komponenta; ne baš jednostavan ali svakako zanimljiv splet harkovskih poučaka, internacionalnog brevijara tzv. lijeve književnosti i 'proleterske umjetnosti' uopće, i zapadnjačke likovne baštine od kršćanskog srednjovjekovlja do suvremenih bogohulitelja.” I dalje: „Formalna iskustva na kojima slikari i grafičari Zemlje grade svoje individualne govore pripadaju, gotovo u cijelosti, modernom europskom slikarstvu.” (Zidić 1971a, 11–18, 14 i 16)

11 „Vežanost spomenutih kipara za 'Zemlju' bila je više posljedica njihova društvenog i političkog opredjeljenja, nego što bi i kreativno značila usmjerenost na određene socijalne sadržaje. Njihovo se djelo razvijalo i u 'zemljaškom' periodu u prirodnom rastu već ranije zacrtanih sklonosti.” (Šolman 1971, 127)

12 Vidi, primjerice: Zidić 1971b, 37–51; Tonković 1977; Kelemen 1979.

13 Vidi, među ostalim: Šolman 1973; Maleković 1977; Ivančević 1978; Rus 1979; Reberski 1980, 58–73; Maleković 1985; Reberski 1987; Zidić 1990, 3–7.



Krsto Hegedušić, *Poplava*, 1932. Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. Foto: Goran Vranić. Ljubaznošću Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, Zagreb.

znanja o *Zemlji*. (Krlježa et al. 1974, 89–137) Tim neizostavnim Schneiderovim prinosom poznavanje i razumijevanje pojedinih epizoda Hegedušićeve *zemljaške* etape svakako su postali većima i jasnijima.

Obljetnice osnutka Udruženja umjetnika *Zemlja* obilježavale su se manjim izložbama dvaput, pa je i na taj način djelovanje te skupine umjetnika ostalo u fokusu struke, ali i publike.¹⁴ Ipak, i tada je kod pojedinaca prevladavalo mišljenje kako se toj umjetničkoj skupini i njezinim protagonistima – nakon mnogih izložaba, kataloških tekstova, stručnih i znanstvenih studija te monografija – nije posvetila pozornost koju je zaslužila, odnosno da bi njezino mjesto u povijesti hrvatske moderne umjetnosti trebalo biti i te kako vidljivije.¹⁵ Iz današnje perspektive takve ocjene mogu izazvati čuđenje, s obzirom na to da je povijest umjetnosti

14 Pedeseta obljetnica obilježena je pokušajem rekonstrukcije prve izložbe *Zemlje*, uz reprint izvornog kataloga, a šezdeseta manjom memorijalnom izložbom, uz širi prikaz dokumentacije vezane uz Udruženje u vlasništvu Josipa Depola. Vidi: Kralj 1979; Depolo 1989.

15 „Danas, šezdeset godina poslije, situacija sa Zemljom nije se bitno pomakla, mi nemamo ni kritične monografije, a kamoli komparativnog djela s kojim bismo mogli utvrditi naš položaj tridesetih, između Pariza (s njegovim 'kolorizmom' koji su naši zemljaši stavili na indeks), Berlina (s Neue Sachlichkeitom) i Moskve (s formulom socrealističkog akademizma).[...] Jedno slavno slikarsko bojište mi smo napustili sramotno kao vojska u paničnom bijegu, s mržnjom i prezirom spram vlastite prošlosti, željni provincijskog mira i zaborava od te 'agresivne' Zemlje čiji recidiv 'zle savjesti' još vučemo za sobom.” (Depolo 1989, n.p.)

Žemlju višekratno afirmirala kao jednu od ključnih pojava u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Naposljetku, i Grgo Gamulin (1987, 419–437) – zagovaratelj u doba njezina djelovanja te jedan od onih koji ju je neposredno nakon Drugoga svjetskog rata iznio na zao glas – krajem osamdesetih godina *Žemlju* sagledava na objektivan i argumentiran način, uzimajući u obzir sva proturječja i umjetničke te idejne nekonzistentnosti, ali ističući pri tome i vrijednosti koje su hrvatski modernizam svakako obogatile novim idejnim razinama i visokim stvaralačkim dosezima.

U novome stoljeću smanjio se interes za *zemljašku* baštinu; isticale su se ponajprije avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti (ekspresionizam i *zenitistička* baština posebice), te modernistički počeci i neki od vrhunaca (od Bukovca, Račića i Kraljevića do Babića, Gecana, Uzelca i drugih), pa je većina umjetnika Udruženja umjetnika *Žemlja*, uključujući i Krstu Hegedušića, ostala po strani. To, međutim, ne znači da se pojedini dijelovi *zemljaškoga* idejnog i umjetničkog kompleksa nisu sagledavali iz različitih perspektiva.¹⁶ Iznimno su važna pak bila manja predstavljanja: izložbe održane u povodu osamdeset i pete godišnjice osnutka održane u Petrinji i Sisku, kao rezultat pregnuća pjesnika, pisca o umjetnosti i kolekcionara Borisa Vrge (Vrga 2014; *Žemlja* 2016), te one održane u Zagrebu i Petrinji, kao rezultat istraživanja mlađeg naraštaja stručnjaka okupljenih u kustoskom kolektivu BLOK.¹⁷ To je sagledavanje *Žemljine* povijesti, za razliku od Vrgina koje je širega preglednog karaktera, posebice bilo usmjereno na kolektivno angažirano djelovanje *Žemlje* u društveno-političkom kontekstu.

Konačno, može se zaključiti da različita gledišta s kojih se i dalje pristupa povijesti ovog Udruženja svjedoče o tome da se radi o zanimljivom, bogatom i slojevitom korpusu, koji je ostavio dubok umjetnički i društveni trag. Putevi afirmacije *Žemlje* nisu bili pravocrtni, a intenzitet predstavljanja i načini valorizacije nisu bili ujednačeni. Od samoga početka oni su bili izrazito obilježeni ideološkim podtekstom te sukobima u kojima su protagonisti nastupali s različitim pozicija moći, pa su očekivanja, a u skladu s time i razočaranja te ogorčenost bili znatni. Ambicija najistaknutijih umjetnika od samoga je početka bila velika, pa su se – posebice u poslijeratnome socijalističkom društvu – očekivale i bitno veće zasluge. Činjenica da je prošlo devet desetljeća od osnutka *Žemlje* stavlja suvremene, ali i buduće istraživače u komfortnu interpretacijsku poziciju, svakako mnogo bolju od one u kojoj su bili njihovi prethodnici. Sâm materijal – iznimno atraktivan te umjetnički i idejno slojevit i vrijedan – zove na daljnje istraživanje, bilo ono pozitivističko, odnosno usmjereno na još neistražene i nepublicirane dijelove događajne povijesti te objašnjavanje složenih međusobnih odnosa protagonista, ili pak okrenuto tumačenju ideja, društvenih i političkih procesa te skupnih i pojedinačnih poetika. Putevi afirmacije *Žemlje* stoga su i dalje otvoreni...

16 Vidi, primjerice: Maleković 2001; Prelog 2006; Sumpor 2010; Špoljar 2013, 29–35; Prelog 2016a, 19–23; Prelog 2016b, 26–37.

17 Izložbe su održane pod naslovom *Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Žemlja*. Zagrebačka je održana u umjetničkom i društvenom prostoru Baza 2016, a ona u Petrinji u Galeriji Krsto Hegedušić 2018. godine. Vidi: <http://www.blok.hr/hr/projekti/problem-umjetnosti-kolektiva-slucaj-zemlja>; Hanaček et al. 2017, 65–82; Hanaček et al. 2019.

„Umjetnost i život su jedno”

Manifest i Program Udruženja umjetnika *Zemlja* artikulirali su ideju koja u hrvatskoj umjetnosti dotad nije bila prezentna. Riječ je o potrebi povezivanja umjetnosti i života, i to na način koji umjetnike stavlja pred iznimno složen zadatak. To je prije svega podrazumijevalo zajedničko, grupno društveno angažirano djelovanje, uz čvrstu ideološku suglasnost. O tome govori i Radna baza Programa *Zemlje*, usvojenoga 22. 5. 1929.¹⁸ Povezanost sa životom samim, prema tom dokumentu, mora se ostvariti popularizacijom umjetnosti, odnosno organiziranjem izložaba, kružoka, javnim predavanjima te tekstovima u novinama i časopisima, a zatim i izravnim radom s intelektualnim skupinama koje su srodno ideološki orijentirane. Na taj način, penetracija umjetnosti u suvremeni život ne iskazuje se samo i isključivo društveno relevantnim temama i sadržajem umjetničkih radova već se očekuje široko zasnovano djelovanje umjetnika kao društveno svjesnih intelektualaca na svim razinama – od osnovne umjetničke i opće kulturne edukacije do rješavanja problema suvremenog stanovanja u gradu i na selu – a sve kako bi se ostvarila povezanost s najzapostavljenijim slojevima tadašnjeg društva. Takav sveobuhvatni društveni i kulturni projekt nastojao je stubokom izmijeniti i profil umjetničke publike koju je dotad činilo isključivo građanstvo. Zahvaljujući *Zemlji* u reprezentativnim izložbenim prostorima izlagani su radovi seljaka, radnika i djece, organizirano je likovno obrazovanje radnika, podržavano djelovanje Pučkog teatra, a fotografija je postala osnovnim oruđem u izložbenoj prezentaciji tematskih dionica koje su obrađivale suvremeni život u gradu i na selu.¹⁹ Dakle, jedno od osnovnih pitanja na koje je Udruženje umjetnika *Zemlja* težilo odgovoriti jest „zašto i za koga” treba stvarati umjetnost.²⁰

Zemlja je nastala kao produkt složenog vremena, u kojemu umjetnost postaje usko povezanom s političkim, ekonomskim i općim društvenim ozračjem, pa ne čudi da se našla u središtu sukoba različitih ideoloških polazišta, a ne samo disparatnih estetskih shvaćanja ili formalnih odabira. Ona je – kako Igor Zidić sažima društveni kontekst njezina djelovanja – od samoga početka „dvojako određena: Radićem i Partijom, slikom sela i slikom grada, nacionalnim i socijalnim, parolom radničko seljačke vlade”. (Zidić 1971a, 13) Osnovni okvir *Zemljina* djelovanja bio je, dakle, obilježen ključnim društveno-političkim procesima i događajima toga doba: atentatom u beogradskoj Skupštini i smrću Stjepana Radića, Šestosiječanjskom diktaturom kralja Aleksandra I Karađorđevića, zatim nacionalnim aspiracijama koje je nametalo „hrvatsko pitanje” u međuratnoj jugoslavenskoj multinacionalnoj

18 Josip Depolo prvi je, četrdeset godina nakon osnutka, objavio u cijelosti Program *Zemlje*. Vidi: Depolo 1969, 38.

19 Prema zapisnicima sa sastanaka članova Udruženja, 1932. predloženo je osnivanje foto-sekcije. Vidi: Depolo 1969, 43.

20 Riječ je o pitanju koje postavlja Krsto Hegedušić u svome prvom objavljenom tekstu: Hegedušić 1929, 226–227.

zajednici, snažnom orijentacijom na seljaštvo (u skladu s političkim strategijama Hrvatske seljačke stranke) te, konačno, utjecajnom lijevom ideologijom čiji je nositelj bila tada zabranjena Komunistička partija.

Upravo u tom kolopletu, nipošto ideološki posve jednoznačnom, skupina mladih umjetnika artikulirala je ideju o potrebi povezivanja umjetnosti sa životom, i to prije svega onim najzapostavljenijih i najsiriromašnijih slojeva društva, radnika i seljaka. To je naravno, kako je već istaknuto, i baština lijevo orijentirane misli. U tom smislu, na Krstu Hegedušića zasigurno su utjecali idejni i politički stavovi njegova ujaka, Kamila Horvatina, jednoga od utemeljitelja hrvatskoga komunističkog pokreta. Književnik i publicist August Cesarec – najvažniji promicatelj stava o potrebi revolucionarnog jedinstva seljaka i radnika – također je utjecao na oblikovanje Hegedušićeve i *Žemljine* ideje o potrebi stvaranja umjetnosti koja odražava društvenu svijest, odnosno onoga što se naziva „umjetnošću kolektiva”.²¹ Posebice važnu ulogu u tom smislu imalo je ugledanje na njemačkog umjetnika Georgea Grosza, koji je prepoznat kao srodnik na više razina – prije svega ideološkoj, a onda i oblikovnoj. Ključno mjesto u posredovanju znanja o Groszu imao je pak Miroslav Krleža, jedna od središnjih osobnosti hrvatske međuratne kulture.²²

Iako nikad nije pisao o djelovanju Udruženja kao kolektivnog pregnuća, Krležini eseji o umjetnosti, kao i valorizacija Hegedušićeva djela, posjedovali su presudnu važnost u pripovijesti o *Žemlji*. Afirmacija Groszovih umjetničkih nazora započela je prije njezina osnutka i pripada razdoblju koje se može razumijevati kao prolog *Žemlji*. Najprije je, 1924. godine, u *Književnoj republici* – utjecajnom časopisu koji je uređivao – objavio prijevod jednoga od ključnih Groszovih tekstova (Grosz 1924, 46–48),²³ a zatim, koju godinu kasnije, i napisao opširan esej o njemačkom umjetniku.²⁴ (Krleža 1926b, 19–20) U njemu predstavlja Grosza kao onoga koji se svojim stvaralaštvom zalaže prije svega za povezivanje umjetnosti sa suvremenom društvenom stvarnošću, odbacivanje larpurlartizma i afirmaciju „tendencije” u umjetnosti. Krleža tako zapisuje: „[...] George Grosz je preko dadaizma stao na stanovište slikarsko, koje hoće da i slikarstvo bude samo jedno sredstvo borbe, da zbací tzv. 'čistoumjetničko' stanovište i da postane izrazom revolucionarne tendencije, ne samo u slikarskom, nego i u socijalnom smislu.” Nadalje, o „tendenciji” u umjetnosti: „Tendencija je, dakle, u umjetnosti tipična i ona nikako ne može da škodi stvaralaštvu. [...] Kad ljudi principijelno odbacuju neku umjetninu zbog njene tendencije, oni se ne određuju kritički spram dotične umjetnine, nego spram te tendencije, što je ta

21 U tom smislu, posebice je važan Cesarčev tekst objavljen 1924. godine. (Cesarec 1924, 315–321) Upravo se na Cesarca, kao na prvoga koji je upozorio na „problem lijeve umjetnosti i umjetnosti kolektiva”, poziva Krsto Hegedušić u programatskom tekstu „Problem umjetnosti kolektiva”. (Hegedušić 1932, 78–82, 79)

22 Osim Krleže važnu ulogu u afirmaciji Groszova djela na području međuratne Jugoslavije imao je i Oto Bihalji Merin, ljevičarski orijentiran književnik, povjesničar umjetnosti i izdavač, jedan od pokretača utjecajnoga beogradskog časopisa *Nova literatura* (1928–1930).

23 Mogućnost da je sâm Krleža autor prijevoda Groszova teksta navodi se u: Visković 1999, 60.

24 Isti je tekst, neznatno prerađen i ekaviziran, objavljen i u *Književnoj republici*: Krleža 1927, 83–94.

umjetnina propovijeda.” (Krlježa 1961, 254–255) Krlježa također smatra da umjetnik – a za što je najbolji primjer upravo Grosz – mora biti angažiran u klasnoj borbi koju nameće suvremeno društvo.²⁵ Štoviše, zaključuje da je jedna od glavnih zadaća umjetnosti da bude povezana s društvom: „Smisao, bit i povijest umjetnosti govori zato, da je umjetnost u neprekidnoj i organskoj vezi [...], u neprekidnom kontaktu sa smislom i poviješću društvenih odnosa.” (Krlježa 1961, 255)

O tome da je Krlježa u tekstu o Groszu afirmirao upravo one vrijednosti koje će postati temeljem *Žemljine* programske orijentacije,²⁶ odnosno da je napisao neku vrstu ideološkog „programa prije programa” *Žemlje*, svjedoče Manifest Udruženja („Umjetnik se ne može otići htijenjima novoga društva i stajati izvan kolektiva”) (*Izložba* 1929), Program („Borba protiv lar-pur-lara – Umjetnost mora održavati milje i odgovarati savremenim potrebama društva”) i na više mjesta artikulirani Hegedušićevi stavovi. (Depolo 1969, 38) Tako, primjerice, 1931. slikar ističe da je Udruženje osnovano s ciljem da se „bori protiv larpurlartizma i švercovanja pariskih likovnih kurseva, da se dođe do koncepcije koja bi odgovarala vremenu u kojem živimo i njegovim potrebama [...]” (Hegedušić 1931, 41) Koju godinu kasnije Hegedušić tvrdi isto: temeljni princip djelovanja *Žemlje* je „nužda borbe protiv larpurlartizma, koja će dotle postojati, dokle budu postojali uslovi koji omogućuju larpurlartističko djelovanje.” (Hegedušić 1934, 114) Motivi borbe protiv larpurlartizma, zalaganja za umjetnost koju treba stvarati za „kolektiv” te povezivanja umjetnosti sa suvremenom društvenom situacijom eksplicite se pojavljuju i u „Problemu umjetnosti kolektiva”, ključnom Hegedušićevu tekstu iz 1932, najopsežnijem obrazloženju *Žemljinih* ideoloških postavki. Pozivajući se ponajprije na djelo i stavove Georgea Grosza, ali i na misao Augusta Cesarca, Hegedušić donosi definiciju „umjetnosti kolektiva”: „[...] svaka je ona umjetnost kolektiva koja doprinosi razvijanju socijalne svijesti kod četvrtog staleža.” (Hegedušić 1932, 79) Nadalje tvrdi da se već može govoriti o postojanju takve umjetnosti: „Ta umjetnost, koja proizlazi iz radničkih i seljačkih redova, dakle od ljudi koji nisu imali građansku slikarsku prednaobrazbu, a svjesni su u smislu socijalnom, sa onom za njih namijenjenom umjetnosti intelektualaca, čine traženi front lijeve umjetnosti.” (Hegedušić 1932, 80) Taj Hegedušićev najambiciozniji teorijski pothvat zapravo je sinteza čitava *Žemljina* programa: cilj je stvoriti umjetnost povezanu sa životom i društvom u najširem smislu, kako bi najugroženiji društveni slojevi – seljaci i radnici – bili osposobljeni „preko svoje umjetnosti zastupati interese svoga društva, potpomagani od dezertera stare umjetnosti.” (Hegedušić 1932, 82)

Koliko je Grosz, kao najspominjaniji umjetnik u Hegedušićevoj teorijskoj eksplikaciji, bio važan za *Žemljinu* programsku orijentaciju – ali i za cjelokupnu hrvatsku međuratnu kulturu – svjedoči i izložba njemačkog umjetnika koja je 1932.

25 „Danas postoji nedvoumna borba klasa, i kada je umjetnik spram nje indiferentan, kada je stao na takozvano neutralno stanovište, on ustvari nije neutralan, nego je na strani jačega.” (Krlježa 1961, 255)

26 Krlježin esej o Groszu je, prema tumačenju Aleksandra Flakera, „kumulativna substitucija Groszova slikarstva verbalnim sredstvima.” (Flaker 1995, 115–128, 123)

bila organizirana u zagrebačkome Umjetničkom paviljonu.²⁷ Udruženje umjetnika *Žemlja* sudjelovalo je, uz Grupu trojice te Grupu hrvatskih suvremenih arhitekata, književnika, publicista i muzičara, u organizaciji te izložbe, dok su za postav bili zaduženi Krsto Hegedušić i Ljubo Babić. (*George Grosz* 1932, n.p.) Grosz je tako tridesetih godina, a velikim dijelom na temeljima Krležine afirmacije njegova djela, postao čvrstom točkom ideološkog i oblikovnog uporišta za *zemljašku* umjetnost, a posebice za stavove o nužnosti aktivnog djelovanja umjetnika u društvu. Naposljetku, velegradski život suvremenog Berlina – koji je Groszu bio u središtu kritičke pozornosti – *zemljaška* vizija transponirala je u hrvatsko podravsko selo i prigradske radničke *slumove*, u svakodnevni život hrvatskog seljaka i radnika. Stoga se neće pogriješiti ako se zaključi da u povijesti hrvatskog modernizma umjetnost i svakodnevni život nikad nisu bili toliko blizu jedno drugome.

Točka prijeloma: pitanje individualizma

Djelovanje Udruženja umjetnika *Žemlja*, kao što je već istaknuto, polazilo je od jasno artikuliranih smjernica koje su zahtijevale suglasnost svih članova, kako na ideološkoj, tako i na stvaralačkoj razini. Takvo jedinstvo, u širokoj, heterogenoj skupini slikara, kipara i arhitekata – koji su svi, koliko god željeli pridonijeti zajedničkoj ideji, prije svega ipak bili individualci – teško se moglo postići. Riječ je, zapravo, o projektu koji je postavljen na način da je od samoga početka bio osuđen na unutarnju konfrontaciju i razilaženje mišljenja. Očekivati da će ambiciozni intelektualci kao što su Krsto Hegedušić i Đuro Tiljak čitavo vrijeme imati jednako mišljenje o svemu bilo je, retrospektivno razmatrajući, posve naivno. Tako, primjerice, Lea Juneka, Franu Kršinića i Omera Mujadžića, koji su sudjelovali u osnivanju i na inauguralnoj *Žemljinoj* izložbi 1929. godine, ideologija nije zanimala, a Hegedušićevi tutorski apetiti – koji su se očitovali u opširnim objašnjenjima o tome kako „ideološki ispravna” umjetnost treba izgledati – zasigurno nisu potpomogli njihovu zadržavanje u *Žemljinu* krilu. Stoga taj trojac odustaje već nakon prve izložbe. Sljedeći velik i presudan sukob dogodio se upravo oko pitanja individualizma: smije li umjetnik imati vlastitu, individualnu umjetničku viziju, ili se mora u potpunosti podvrgnuti ideološkim datostima, a kako bi se postiglo ono što se nazivalo „umjetnošću kolektiva” ili pak „sintezom umjetnosti i revolucije”? Pozivajući se na Stanka Lasića, Božidar Gagro nudi nedvosmisleno tumačenje: „[...] rješenje je iluzorno, 'sinteza umjetnosti i revolucije' nije (bila) moguća; to su dva apsoluta, dvije odijeljene strukture koje se dodiruju ali ne sjedinjuju.” (Gagro 1971, 7) Drugim riječima, ako se postiže društvena revolucija, individualizam izostaje i kvaliteta umjetnosti mora pri tom patiti, a dok je umjetnost kvalitetna, revolucije kojoj se težilo ne može biti. *Žemlja* se sa svojim ideološkim i umjetničkim

27 O Groszovu utjecaju na hrvatsku međuratnu umjetnost te o recepciji zagrebačke izložbe vidi: Magaš i Prelog 2009, 227–240; Magaš i Prelog 2011; Magaš 2007, 48–53.

imperativima našla upravo u tom procjepu, pri čemu je potrebno podsjetiti i naglasiti da revolucija tada, u međuraću, nije bila ostvarena, a visoki umjetnički dosezi bez dvojbe jesu.

Izravan povod spomenutoga presudnog sukoba bio je tekst, a ne umjetničko djelo. Kao središnji protagonist opet se pojavljuje Miroslav Krleža; njegov „Predgovor” *Podraskim motivima* Krste Hegedušića – zbirci crteža objavljenoj 1933. u Zagrebu – bio je točka prijeloma na ideološkom bojištu, nakon koje Udruženje umjetnika *Zemlja* i čitava lijevo orijentirana intelektualna pozornica više nisu bili isti. Slijedila je složena, burna i dugotrajna ideološka bitka, koje se korijeni mogu prepoznati u utjecajima prevladavajućeg svjetonazora i kulturne politike tadašnjega Sovjetskog Saveza.²⁸ Krležin „Predgovor” je naime – prema mišljenju Stanka Lasića, njegova najznačajnijeg tumača – „osnovni tekst” čitava sukoba na književnoj ljevici. (Lasić 1970, 96–100) Riječ je o ostrim ideološkim razračunavanjima na cijelome jugoslavenskom kulturnom prostoru između 1928. i 1952, koja su u središtu imala različita razumijevanja pojma i mogućnosti sinteze umjetnosti i revolucije.²⁹ U revolucionarnim procesima s lijevim političkim predznakom kulturi je – a posebice književnosti i likovnim umjetnostima – bila dodijeljena važna djelatna uloga. U tom smislu, i od Udruženja umjetnika *Zemlja* mnogo se očekivalo. Sami Hegedušićevi crteži, koji pripadaju vrhuncima njegova opusa, nedugo nakon objavljivanja zadobili su i dodatnu težinu, pa su značenjski promatrani u kontekstu Krležina uvodnog teksta. Pitanje individualizma bilo je, dakle, u središtu prijepora. Krleža se, naime, u „Predgovoru” – nasuprot negaciji individualnih vrijednosti i težnji za potpunom ideologizacijom umjetnosti, potaknutoj harkovskim zaključcima i Ždanovljevim nastojanjima – založio za kritički usmjerenu i društveno angažiranu, ali neovisnu umjetnost s individualnim kvalitetama. U skladu s time, kao najveće vrijednosti svakoga umjetničkog stvaralaštva, pa tako i Hegedušićeva djela, autor ističe upravo one koje proizlaze iz subjektivnog pogleda.³⁰ Uz tu subjektivnost, Krleži je važan i talent: „[...] Hegedušić je svojim ličnim darom ponovno jedamput slikarski ovjerovio našu stvarnost [...]”. (Krleža 1933, 25) Na taj način umjetnik je predstavljen prije svega kao individualac, s posve osobnim vrijednostima, karakteristikama i talentom, a sam tekst zapravo nije bio ništa drugo nego „obrana individualnog”. (Lasić 1970,

28 Ti su utjecaji, zahvaljujući snažnom ilegalnom komunističkom pokretu u međuratnoj Jugoslaviji, imali veliku važnost na političkom, društvenom i kulturnom planu. U tom smislu presudnu ulogu odigrali su zaključci Međunarodne konferencije revolucionarnih pisaca održane 1930. u Harkovu, odluka o reorganizaciji književnih i umjetničkih organizacija iz 1932, te Ždanovljeva nastojanja kojima se umjetnost treba postaviti isključivo u službu ciljeva Komunističke partije, a socijalistički realizam postati jedini prihvatljivi model umjetničkog stvaralaštva.

29 „[...] fundamentalna struktura u kojoj se odvija sukob na književnoj ljevici upravo je ogorčeni pokušaj sinteze tih dvaju entiteta: umjetnosti i revolucije.” (Lasić 1970, 15)

30 „Skromno se nadam, da će mi naši ’materijalistički’ zvjezdznanci dopustiti, da je osim te statističke istine o našim poplavama kod te Hegedušićeve slike [riječ je o slici *Poplava* iz 1932. – op. a.] igrala isto tako važnu ulogu i komponenta njegove subjektivne slikarske invencije, te je pronašao slikarski način, kako da izrazi te naše pogubne vodostaje i poplave i blatne vode i utopljenike na oranicama i u močvarnom sivom mulju.” (Krleža 1933, 23)



Marijan Detoni, *Prehrana*, 1935. Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. Foto: Goran Vranić. Ljubaznošću Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, Zagreb.

98) Riječ je o pokušaju stvaranja svojevrsnog alternativnog modela koji ne odbacuje osnovne ciljeve „lijeve umjetnosti”, već se suprotstavlja krutoj realističkoj estetici propagiranoj u tadašnjem Sovjetskom Savezu.³¹ To mnogima nije odgovaralo, pa se na meti napada uz Krležu našao i sâm Hegedušić. Nakon „Predgovora” iz *Zemlje* istupaju Antun Augustinčić, Marijan Detoni (koji će, doduše, izlagati i nakon toga), Oton Postružnik i Đuro Tiljak. Posljednje navedeni bit će akter žestoke kampanje protiv Krleže u *Kulturi*, časopisu koji je uređivao.³²

Podržavši Krležine stavove o nužnosti individualnog pristupa u stvaranju onoga što se smatralo kritičkim realizmom ili socijalnom umjetnošću, Krsto Hegedušić bio je prisiljen promatrati polagano propadanje vlastitoga projekta. Njegova podrška piscu – koliko god se neki prije izneseni slikarevi stavovi razlikovali od onih prezentiranih u „Predgovoru” – bila je, naime, nakon 1933. nedvosmislena:

31 Krleža takav model polagano gradi u svojim tekstovima još od početka trećeg desetljeća, a vrhunci su tekst o Groszu i „Predgovor” *Podraskim motivima*. O tome više u: Flaker 1995, 124–127.

32 Najpoznatiji napad na Krležu bio je onaj iz pera Bogumila (Bogomira) Hermana, a objavljen je u časopisu koji je bio pod Tiljkovim uredništvom. Vidi: A.B.C. 1933, 305–319.



Vilim Svečnjak, *Sajam u Srijemskoj Mitrovici*, 1935. Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. Foto: Goran Vranić. Ljubaznošću Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, Zagreb.

„Krlęza se u predgovoru suprotstavio formalističkom i šematskom shvaćanju socijalnog u umjetnosti koje shvaćanje je kod nas počelo preotimati maha, i ustao protiv materijalističkog tumačenja teze o socijalnim tendencijama u stvaralačkim likovnim oblastima.” (Hegedušić 1934, 116) Štoviše, smatrajući „Predgovor” iznimno korisnim, Hegedušić *post festum* odobrava i Krlęzinu oštru kritiku *Grafičke izložbe šestorice umjetnika* (Augustinčić, Grdan, Mujadžić, Pečnik, Postružnik, Tabaković) iz 1926 (Krlęza 1926a, 2–3) a na kojoj je sudjelovala i nekolicina budućih članova *Zemlje*, tvrdeći da je upravo ona bila presudna za formuliranje pojedinih dijelova *Zemljina* programa.³³

Pitanje individualizma, odnosno Krlęzino nedvosmisleno razrješenje te ideološke zavrzlake, bili su kobni za kontinuitet projekta nazvanog *Zemlja*: na posljednjoj, policijski zabranjenoj i u skladu s time neodržanoj zagrebačkoj izložbi 1935. godine, od deseterice koji su šest godina prije započeli s tom umjetničkom avanturom ostao je samo tajnik Udruženja Krsto Hegedušić, a osim njega u članstvu je tada bio još i predsjednik Drago Ibler. Novi članovi – od kojih su neki, poput Vilima Svečnjaka, bili ideološki vrlo agilni, a usto plodni i kvalitetni autori –

33 „Smatram ga korisnim [„Predgovor” *Podravske motivima* – op. a.] isto onako, kao što je bila korisna i Krlęzina kritika izložbi grupe šestorice [...]. Tada je Krlęza intervenirao u vrijeme kada je naše mlado slikarstvo bilo na prekretnici, suprotstavivši se povodaњу za modom, importu pariških likovnih kurseva, našoj likovnoj nesamostalnosti [...]. Međutim tri godine kasnije Krlęzin stav, izražen u toj kritici, ulazi uz ostale nove komponente i htijenja u temeljni ideološki i likovni program *Zemlje* [...]” (Hegedušić 1934, 115–116)

nisu mogli nadomjestiti činjenicu da se dogodio raskol, odnosno da se *Zemlja* našla u središtu ogorčene ideološke bitke. Hegedušić, kao izrazit individualac koji se zalaže za „kolektivne” vrijednosti, nije ni u svom stvaralaštvu mogao prikriti podvojenost. Ta točka prijeloma navela je Vladimira Crnkovića na ispravan zaključak: „No koliko god se Hegedušić borio protiv individualizma, a za koncepciju ’kolektivizma’ u umjetnosti, ne smije se zanemariti da je taj stav također iskustvo ondašnje najsuvremenije, usto i vrlo individualne umjetničke teorije i prakse.” (Crnković 1982, 99) I doista, izraziti individualci bili su i George Grosz, i Frans Masereel, i Otto Dix (koje Hegedušić spominje u „Problemumu umjetnosti kolektiva”), i Miroslav Krleža, i August Cesarec, pa i svi članovi *Zemlje*. Stoga je osnovna premisa *zemljaške* teorije bila upravo ona koja je na ideološkoj razini ustvari zapečatila sudbinu čitavog Udruženja. Naposljetku, sama policijska zabrana zagrebačke izložbe i daljnjeg djelovanja *Zemlje* u travnju 1935. na neki način presjekla je ideološke tenzije, otpustila snažan pritisak državnoga represivnog aparata, ponešto utišala žestoke kritike i s lijeve i s desne strane političkog spektra te omogućila glavnim protagonistima *Zemlje* daljnje djelovanje na drugačiji način, na drugim kolosijecima. O takvome *Zemljinu* kraju Igor Zidić iznosi sljedeće mišljenje: „Da grupa prestane djelovati, bilo je u interesu vlasti, koja se vazda lakše nosi s pojedinačnim nego s institucionalnim otporom; bilo je, također, u interesu ekstremnih klerikalno-nacionalističkih grupacija (s kojima je Zemlja u izravnom konfliktu); da se ona ugasi bilo je u interesu širokog kruga desničarskih ili čak umjereno desnih struja, grupa, pa i političkih stranaka (kojima je Zemlja bila tek ekspozituroom sovjetskoga marksizma i boljševizma), a paradoksalnim se čini, da je najviše interesa za njezino gašenje, u tome trenutku, imala KPJ (odnosno KPH), koja je Iblera i Hegedušića tretirala kao Krležine eksponente i partijske frakcionaše.” (Zidić 2011, 11–12)³⁴ Zidić zapravo, osim navedenoga, naslućuje da je prestanak djelovanja Udruženja odgovarao čak i Hegedušiću i Ibleru,³⁵ odnosno da je *Zemlja* – u zadanoj političkoj i društvenoj konstelaciji – došla do vrhunca svojih mogućnosti i da dalje, a bez ozbiljnog ugrožavanja osobnih egzistencija, jednostavno nije bilo moguće nastaviti. Pokazat će se da se umjetnost mogla stvarati te prezentirati i mimo čvrstih programskih okova koje je nametalo Udruženje – doduše bez toliko izraženoga ideološkog tonusa i kolektivne želje za promjenom društva – pa su *Zemljini* umjetnici pronašli nove puteve. Činjenica da Hegedušić 1937. postaje nastavnikom na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, da većina izlagača na *Zemljini* izložbama nastavlja izlagati u sklopu drugih umjetničkih skupina – ponajprije Grupe hrvatskih slikara i Grupe hrvatskih umjetnika³⁶ – te da neki od njih i dalje pišu i objavljuju,

34 Ovu Zidićevu konstataciju propituje Boris Vrga, pozivajući se na pojedine Svečnjakove izjave. (Vrga 2014, 10, fn. 13)

35 „Procjenjujem stoga da su zabranu zadnje izložbe ’zemljaški’ lideri Ibler i Hegedušić odlučili iskoristiti da se riješe žerave u ruci.” (Zidić 2011, 12)

36 Igor Zidić navodi tri odlučujuća čimbenika zbog kojih su od 1929. do 1939. „dva glavna odvjetka, dvije temeljne antiteze, hrvatskog slikarstva” – Babić i Hegedušić, članovi Grupe trojice i Zemlje – „prevladali put od neusklađenih protivština do organizacionog jedinstva.” Prvi čimbenik,

propagirajući nadalje osnovne *zemljaške* ideje,³⁷ svjedoči o tome da su zauzete nove društvene pozicije te da je *zemljaška* baština, bez *Žemlje* same, ipak nastavila živjeti.

Prema nezavisnu likovnom izrazu

Drugi važan ideološki sklop koji je obilježio djelovanje Udruženja umjetnika *Žemlja* ticao se pitanja odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta, a bio je artikuliran kroz uvriježenu ideju o stvaranju nezavisnoga, nacionalnog likovnog izraza.³⁸ Ta ideja, koja bez dvojbe pripada domeni kulturnog nacionalizma, bila je među središnjim pokretačkim snagama skupine, ali i jedan od glavnih razloga lako uočljivih kontradikcija na umjetničkom planu. Želja za ostvarivanjem nacionalnoga likovnog izraza – kao važnog prinosa nacionalnom identitetu – a koji svojim karakteristikama mora odgovarati sredini u kojoj nastaje, bila je osobito izražena, o čemu svjedoče i opusi većine *zemljaških* slikara, ali i razmišljanja i djelovanje nekih arhitekata.³⁹ Štoviše, taj problemski sklop, kao i njegova različita tumačenja, stajali su u pozadini mnogih polemika unutar samog Udruženja, ali i stalnoga pritajenog rivalstva s Grupom trojice i njezinim predvodnikom Ljubom Babićem.

Upravo je Babić bio taj kojeg je istodobno zaokupljala problematika umjetničkog prinosa nacionalnom identitetu.⁴⁰ Godine 1929. – iste one u kojoj je osnovana *Žemlja* – objavio je dva teksta koja čine temelj njegove zamisli o „našem izrazu”. Prvi, naslovljen „Hrvatski slikari od impresionizma do danas”, objavio je u časopisu *Hrvatsko kolo*, a potom i kao zasebnu knjižicu. (Babić 1929a, 177–193; Babić 1929b) Drugi, koji i samim naslovom – „O našem izrazu” – izravno upućuje na spomenutu problematiku, objavio je u *Hrvatskoj reviji*. (Babić 1929c, 196–202) U tim tekstovima postavljena je teorijska osnovica koju je kasnije tek neznatno modificirao. Najvažniji od spomenutih temelja bio je onaj o potrebi povezivanja umjetnosti i sredine u kojoj ona nastaje. Toj povezanosti Babić nedvojbeno pridaje

smatra Zidić, bio je političke prirode, a to je potreba za širokim nacionalnim programima koju je nametnula kulminacija sveobuhvatne borbe za rješavanje tzv. hrvatskog pitanja u multinacionalnoj jugoslavenskoj zajednici. Drugi je kohezijski utjecaj Miroslava Krleže, središnje osobnosti u hrvatskome kulturnom životu, a treći organizirani otpor velikom društvenom utjecaju kipara Ivana Meštrovića. (Zidić 1971b, 41)

37 Vidi, primjerice: Hegedušić 1936, 195–228.

38 Više o tome u: Prelog, 2006; Prelog 2016a; Prelog 2018, 213–293.

39 Ovdje se prije svega misli na razmišljanja arhitekta Stjepana Planića. Vidi: Planić 1936, 200–214. Oslanjajući se na tumačenje Antuna Radića o dvjema različitim kulturama – gradskoj kao internacionalnoj, podložnoj stranim utjecajima, i seljačkoj kao autohtonoj i domaćoj – Planić ističe osnovne odrednice seoskoga graditeljstva, a u skladu s općim *zemljaškim* pojmovima o arhitekturi i stanovanju. Suprotstavlja se „nacionalizaciji” arhitekture na način primjene pojedinih elemenata seljačkoga graditeljstva i zalaže se za modernu arhitekturu koja će uzdići razinu stanovanja i na selu i u gradu.

40 O tome više u: Prelog 2007, 267–282.

i aspekt nacionalnoga: pišući o „našem izrazu” on nedvosmisleno misli na hrvatski nacionalni izraz. Nadalje, Babić razmišlja u okvirima regionalnog modela, pa tako razlikuje umjetnički izraz sjevera i juga Hrvatske, pri čemu osobito ističe utjecaj kulturne baštine i obilježja samoga prostora u kojemu ti izrazi nastaju. U Dalmaciji tako posebnu važnost posjeduje kamen koji upućuje na trodimenzionalnost, dok sjeveru Hrvatske više odgovara dvodimenzionalan prikaz.⁴¹ Takva podjela hrvatskoga prostora na „dalmatinski” i „panonski” svjedoči o potrebi prepoznavanja i fiksiranja regionalnih obilježja kao najvažnijeg temelja željenoga nacionalnog likovnog izraza. Na sličan način razmišljat će i Krsto Hegedušić.⁴²

Naime, u Ideološkoj bazi *Žemljina* Programa kao cilj, odnosno „svrha” Udruženja navodi se postizanje „nezavisnosti našeg likovnog izraza”, i to na sljedeće načine: „borbom protiv kurseva iz inostranstva, impresionizma, neoklasicizma”, zatim „dizanjem likovnog nivoa tj. borbom protiv diletantizma” i, naposljetku, „borbom protiv lar-pur-lara”. (Depolo 1969, 38) Taj cilj bio je u uskoj vezi s potrebom povezivanja umjetnosti sa suvremenim životom i obilježjima prostora na kojem ta umjetnost nastaje. O tome svjedoče i sami članovi *Žemlje* u razgovoru prije održavanja prve izložbe u Salonu Ullrich: „[...] glavni je razlog formiranja naše grupe u težnji da se kolektivnom saradnjom naših članova dođe do likovne koncepcije koja bi odgovarala današnjim potrebama naše sredine [...]”. Objašnjavajući naziv netom osnovane skupine ističe se da je njihov stav „nužno vezan uz zemlju, koja nas je rodila”. Spominje se nadalje i to da dominantna suvremena umjetnička usmjerenja „ne odgovaraju našoj sredini, našem folkloru, temperamentu, rasi i logici, baš zato, jer su nastali u inostranstvu”. (Grgošević 1929, 10) Ovako artikulirana želja za povezanošću umjetnika s identitetima prostora iz kojeg potječu bila je nedvojbeno bliska perenijalističkim shvaćanjima nacionalizma.⁴³ Takav stav zadržan je i nadalje, za cijeloga postojanja *Žemlje*. Hegedušić tako i 1934, nakon raskola izazvana Krležinim „Predgovorom”, piše o „nastojanju da se dođe do likovne samostalnosti našega naroda” kao o temeljnom stavu *Žemlje*. (Hegedušić 1934, 114) I nešto ranije objavljena ključna slikareva teorijska eksplikacija, ona o „umjetnosti kolektiva”, također na više razina donosi isprepletanje ideje o nacionalnome likovnom izrazu – kao temelju novoga nacionalnog i kulturnog identiteta, u oblikovanju kojega trebaju ravnopravno sudjelovati i najzapostavljeniji društveni slojevi – sa željom za uspostavljanjem „ideološki ispravne” umjetnosti, pod utjecajem odjeka suvremene lijevo orijentirane misli. (Hegedušić 1932) Naposljetku, to je još jedna potvrda

41 „Dok Dalmatinac opipom traži formu i modelira i stvara ili bolje gradi trodimenzionalnu masu i tu masu stavlja kao znamen u prostor, [...] Posavac ili Podravac na dvodimenzionalnu ploštinu imaginira prostor [...]” (Babić 1931, 24–29, 28)

42 Vrijedi digresivno istaknuti da je Ljubo Babić visoko valorizirao djelo Krste Hegedušića, prepoznajući u njegovim ranim radovima upravo one elemente (ruralnu tematiku, primjenu čiste boje i utjecaj Pietera Brueghela) koje smatra ključnima u procesu ostvarivanja „našeg izraza”. Vidi: Babić 1929d, 2–3.

43 O razlikama između modernističke i perenijalističke paradigme modernizma vidi: Smith 2003, 18–24.

već spomenute idejne dvostrukosti *Žemlje*. Stoga se ispravnim nameće tumačenje Igora Zidića – vjerojatno najkoncizniji i najtočniji opis *Žemljinih* umjetničkih i ideoloških polazišta u hrvatskoj umjetničkoj historiografiji – koji je zaključio da se u Hegedušićevim stavovima „klasni interes izravno izjednačavao s nacionalnim”. (Zidić 1971a, 14) Takva povezanost klasnoga i nacionalnoga pokazuje se kao ključ ispravnog prepoznavanja ideje o nacionalnome likovnom izrazu u djelovanju Udruženja umjetnika *Žemlja*.

Slijedom navedenoga može se zaključiti da je glavna ambicija Krste Hegedušića i drugih istaknutih članova *Žemlje* bila stvoriti novu umjetnost koja svojim obilježjima – kako oblikovne tako i ideološke prirode – mora nepovratno promijeniti nacionalnu umjetničku pozornicu.⁴⁴ Takva težnja može se svakako tumačiti i kao pokušaj borbe za novi kulturni i nacionalni identitet. Navedeni *zemljaški* stavovi – uz istodobne Babićeve – pridonijeli su vraćanju pitanja nacionalnoga u umjetnosti u središte pozornosti, a povezivanje klasnih s nacionalnim kategorijama dalo je tom pitanju, kao i čitavomu tadašnjem korpusu kulturnog nacionalizma, novu dimenziju.

Jedan od važnih dijelova te nove dimenzije kulturnog nacionalizma bila je i pojava kompleksa hrvatske naivne umjetnosti. Uloga Krste Hegedušića nedvojbeno je najvažnija za afirmaciju naive: bez spominjanja njegova imena ne može se govoriti o počecima toga važnog umjetničkog fenomena u Hrvatskoj.⁴⁵ U tom smislu, potrebno je istaknuti da je vezanost uz selo na svim razinama jedno od osnovnih obilježja hrvatske naive. Stoga je *Žemljina* pretežita fokusiranost na selo i seljake bila presudna. Takvo usmjerenje bilo je u skladu s općim zanimanjem za ruralnu problematiku i izravno je povezano upravo s nacionalnim težnjama. Osim što je središnja politička snaga u međuratnoj Hrvatskoj, Hrvatska seljačka stranka, ozbiljno računala na seljaštvo kao na dotad neiskorištenu političku snagu, i na području kulture javilo se pojačano zanimanje za ruralne komplekse.⁴⁶ U središte pozornosti je, naime, postavljena intelektualna baština etnografa i političara Antuna Radića s kraja devetnaestoga stoljeća te je izravno povezana sa suvremenim političkim kontekstom. Poistovjećujući seljake s narodom i zagovarajući očuvanje narodne kulture, kao dijela nacionalnog identiteta nedodirnutog modernizacijskim procesima, Radić je postavio temelje na kojima će se i u međuratnom razdoblju pristupati selu te pokušati uključiti seljaštvo u kulturni i politički život. Upravo je intelektualno okruženje senzibilizirano za selo bilo važan poticaj protagonistima *Žemlje* za njihovo usmjeravanje interesa u tom smjeru. Oni su taj interes, a u skladu s vlastitim ideološkim postulatima, obilježili ideološkom, a zatim i nacionalnom razinom. Naime, Krsto Hegedušić je pri formuliranju ideje o umjetničkom radu sa seljacima zasigurno imao na umu i identitetska pitanja. Smatrao je da će iz te suradnje i seljaci, kao predstavnici „kolektiva”, i akademski obrazovani umjetnici,

44 Hegedušić je, ne zaboravimo, isticao da mu je cilj slikati „tako kako kod nas još nitko slikao nije”. (Schneider 1974, 100)

45 O presudnom utjecaju *Žemlje* i Krste Hegedušića na stvaranje korpusa hrvatske naive vidi sintezno u: Crnković 2006, 9–11.

46 O tome više u: Leček 2012, 13–35; Leček 2016, 24–34.

kao individualci, imati znatne koristi te da je upravo to jedan od mogućih puteva za ostvarivanje nezavisnoga likovnog izraza.⁴⁷ Krajem dvadesetih – kada počinje rad s Ivanom Generalićem i Franjom Mrazom u Hlebinama, zavičaju svoga oca – Hegedušić donosi već izgrađeni stav o ključnim elementima nezavisnoga likovnog izraza, od Brueghelovih i Groszovih utjecaja, do općih poticaja „nedjeljnog slikarstva”. Usto je prihvatio već postojeću ideju o umjetničkom prinosu nacionalnom identitetu – koja se u povijesti hrvatske umjetnosti u različitim modalitetima provlačila još od posljednjeg desetljeća devetnaestog stoljeća⁴⁸ – i modificirao je u skladu sa zahtjevima vremena: teškom ekonomskom i društvenom situacijom, političkim kontekstom u kojem se tzv. hrvatsko pitanje nametalo kao jedan od ključnih problema u multinacionalnoj jugoslavenskoj državi te, naposljetku, lijevom ideologijom koja je, zbog sve većeg utjecaja zabranjene Komunističke partije, posjedovala iznimnu važnost u stavovima velikog dijela hrvatske intelektualne elite. U tom smislu, hrvatska naiva, koja će se po prestanku *zemljaškog* utjecaja samostalno razvijati i granati, bila je jedna od važnih posljedica težnje za stvaranjem nezavisnoga likovnog izraza, kao osnovnoga cilja *Žemljina* programa.

Svaka analiza usmjerena na problem *zemljaškog* razumijevanja nezavisnoga likovnog izraza ne može zaobići ulogu Miroslava Krleže. Iako se pisac nikad izrijekom nije odredio u korist potrebe formuliranja „našeg izraza” u umjetnosti ili književnosti, neki dijelovi njegova književnog opusa (posebice *Povratak Filipa Latinovicza* iz 1932, najvažniji *Künstlerroman* u hrvatskoj modernoj književnosti, a zatim i *Balade Petrice Kerempuha* iz 1936), kao i stavovi artikulirani u pojedinim esejima i kritikama, omogućuju tumačenje upravo u okvirima te problematike. To je prepoznao i Krsto Hegedušić. Poznanstvo s Krležom – koji će se pokazati kao jedan od ključnih čimbenika u njegovoj intelektualnoj formaciji – ostvareno je vjerojatno posredovanjem Kamila Horvatina, Krležina prijatelja i ideološkog sumišljenika iz mladosti. Umjetnik i pisac već 1926, za vrijeme Hegedušićeva pariškog boravka, pismima razmjenjuju mišljenja o situaciji u hrvatskoj umjetnosti te o štetnosti ugledanja na suvremenu parišku produkciju. Hegedušić tako, pišući Krleži, doslovce konstatira: „Vi se borite niz godina za naš samostalni likovni izraz.”⁴⁹ Slikar je, dakle, Krležin kontinuiran negativan odnos prema suvremenim avangardnim tendencijama u likovnoj umjetnosti protumačio – ne bez valjana razloga – kao piščevo zalaganje za stvaranje onoga čemu je i sam težio: za nezavisni likovni izraz. I u „Predgovoru” *Podraskim motivima* mogu se pronaći stavovi iz kojih je vidljivo da Krleža kao najveću kvalitetu Hegedušićeva djela prepoznaje upravo slikarevu težnju za povezanošću s lokalnom sredinom (Podravinom) i ljudima koji u njoj žive. U tom

47 „U obostranoj suradnji intelektualca slikara sa kolektivom dolazi se uz ostalo i do pročišćavanja s jedne strane formalnog karaktera a s druge ideološkog.” (Hegedušić 1932, 82)

48 Vidi: Prelog 2018.

49 Hegedušić nadalje Krleži piše: „Vi ste jedini koji niste slikar, a bavite se i pišete o slikarstvu [...]. I u uvjerenju da ćemo jednoč ipak uspjeti da se oslobodimo svih tih predrasuda, svih tih Parisa, Münchena i t. d. i da će nam uistinu uspjeti da dodemo do našeg izraza i do našeg slikarstva [...]” Pismo Hegedušića Krleži od 14. 12. 1926. Citirano prema: Schneider 1974, 98–99.

smislu, spomenut će, citirajući dio vlastita teksta iz 1925 (Krleža 1925, 4–5), Pietera Brueghela, Hegedušićeva važnog uzora: „[...] meni je izgledalo da je Brueghel jedan od onih stvaralaca, koji je stvorio svijet svoga Brabanta tako sličan našem gornjohrvatskom kraju na historijskoj protuturskoj strateškoj bazi između Karlovca i Koprivnice.” (Krleža 1933, 21) Upravo je to temelj na kojem će u Hegedušićevu stvaralaštvu prepoznati istinsku povezanost s ljudima i krajolikom. Međutim, Krleža na tome ne staje, pa čak i u umjetnikovim crtežima s motivima iz zatvora, odnosno „uzničkim crtežima”, prepoznaje elemente „našega” i „domaćega”.⁵⁰ Piščevo tumačenje Hegedušićeva djela može se, dakle, shvatiti i kao potvrda slikareva uspjeha u onome što mu je bilo iznimno važno: ostvarivanju vizualnog jezika koji je u najvećoj mogućoj mjeri nezavisan od suvremenih umjetničkih tendencija te povezan s najvažnijim obilježjima sredine u kojoj nastaje.⁵¹

Konačno, jesu li Hegedušić i ostali članovi *Zemlje* doista uspjeli u svome naumu ostvarivanja takva izraza? Odgovor na to pitanje nipošto ne može biti jednoznačan. Prvo, može se zaključiti, a prema mišljenju Vladimira Malekovića, da „formula” nezavisnog izraza „ni tada ni kasnije nije nađena”, jer ono što je Hegedušić postigao „nije bio naš izraz nego izraz našega”. (Krleža et al. 1974, 14) S druge strane, ako Hegedušićevo, Detonijevo, Postružnikovo, Svečnjakovo ili pak djelo ostalih *zemljaša* promatramo kao pokušaj artikulacije najvažnijih obilježja jednoga društvenog trenutka na određenome geografskom prostoru, neće se pogriješiti ako se ciljevi proglase dosegnutima. U svakome slučaju, *Zemlja* je unijela novo oblikovno usmjerenje u korpus hrvatskog umjetničkog *mainstreama*, čime je pružila alternativu postojećemu kulturnom identitetu koji je većim dijelom počivao na (malo)građanskim vrijednostima, s umjetničkom produkcijom često upitne kvalitete.

Umjesto zaključka: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma

Iako je, kako je već istaknuto, djelovanje Udruženja umjetnika *Zemlja* pretpostavljalo homogenost u svakom smislu, pokazalo se da je riječ o iznimno heterogenoj grupaciji, kako na poetičkoj razini, tako i na onoj ideološkoj. Stoga nije lako donijeti jednostavan i jednoznačan zaključak koji bi mogao obuhvatiti sve dimenzije ove važne umjetničke i društvene pojave u hrvatskome međuraću. *Zemljini* ciljevi bili su nedvojbeno plemeniti: željelo se izmijeniti kapitalističko društvo s velikim brojem siromašnih i obespravljenih ljudi, približiti se tom zapostavljenom društvenom sloju tematizirajući njegovu životnu svakodnevicu, aktivno ga uključiti putem umjetničkog stvaralaštva u društveni život te unaprijediti načine njegova

50 „[...] ta Hegedušićeva idila reštantskih natpisa nosi bitnu karakteristiku nečeg našeg, lokalnog, domaćeg, prije Hegedušića likovno neustanovljenog, no ipak tako tipičnog, kao što je tipično sve što nosi ukrasni pridjev 'našeg' i 'domaćeg'”. (Krleža 1933, 25)

51 O tom aspektu Krležina tumačenja Hegedušićeva djela vidi: Prelog 2012, 203–210.

stanovanja u gradu i na selu. Izložbena aktivnost također je bila znatna. U svome relativno kratkom postojanju Udruženje je organiziralo pet izložaba u Zagrebu te po jednu u Parizu, Sofiji i Beogradu, a njegovi članovi su između 1929. i 1935. recentnu produkciju predstavili i na skupnim izložbama u inozemstvu, u Barceloni, Londonu i Ljubljani.⁵² Na osam *Žemljinih* izložaba (uključujući i onu policijski zabranjenu) sudjelovalo je trideset i sedam umjetnika te tri gostujuće umjetničke skupine (Radna grupa Zagreb, Novi umjetnici iz Sofije i Radnička slikarska škola Petra Dobrovića iz Beograda), a sami *zemljaši* izložili su više od devet stotina radova.⁵³ I topografija Zagreba bila je obilježena njihovim djelovanjem: izlagali su u Salonu Ullrich i Umjetničkom paviljonu, sastajali se u glasovitoj kavani Corso i restoranu hotela Esplanade, u Iblerovu atelijeru na zagrebačkoj Akademiji te u Đorđićevoj ulici 7, u „salonu” ruske književnice i prevoditeljice Irine Aleksander, važne osobnosti u krugu zagrebačke lijevo orijentirane intelektualne elite.⁵⁴ *Žemlja* je dakle, u godinama svoga postojanja, posjedovala iznimno važnu ulogu na hrvatskoj umjetničkoj pozornici, promičući nove ideje i aktivno djelujući na mnogim poljima. Ideološki habitus Krste Hegedušića – središnje osobnosti Udruženja – nepovratno je odredio i osnovna obilježja *Žemlje* kao skupne pojave. On ju je pozicionirao u rasponu od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma: zagovarao je umjetnost u kojoj su težnja za nacionalnim, nezavisnim umjetničkim izrazom i izravan društveni angažman s pozicije političke ljevice bile dvije temeljne pokretačke odrednice. Potvrdu tome pronalazimo i u zaključku Vladimira Malekovića, jednoga od važnih tumača Hegedušićeva djela, koji smatra da su najvažniji postulati njegova umjetničkog htijenja bili „stvoriti slikarstvo koje će biti 'naše' (tj. hrvatsko) po formi, a socijalno i tendenciozno po sadržaju.” (Maleković 1999, 246) Pokušaj ujedinjavanja tih dviju težnji Grgo Gamulin je s pravom ocijenio „utopijama koje su prožimale naše četvrto desetljeće: nacionalnoj i socijalnoj u njihovim indoktrinacijama, ako već ne i u apsolutizacijama: o 'nacionalnom izrazu' koji postaje apsurdom ako ga dogmatiziramo kao neophodnost ujedinjenja (sinteze) umjetnosti i zavičaja, i o revolucionarnoj umjetnosti koja postaje ne-umjetnost ako *a priori* intendiramo njezinu sintezu s revolucijom shvaćenom kao apsolut.” (Gamulin 1987, 434) Međutim, unatoč tome što idejni temelji *Žemlje* nisu bili ostvareni – jer su zapravo bili neostvarivi – ona je postala i ostala vrijedno svjedočanstvo o jednome burnom povijesnom trenutku, o društvu u jednoj nefunkcionalnoj državnoj zajednici, o mnogim zapletenim političkim odnosima te, naposljetku, o umjetnosti koja se nije ustručavala pred sebe postaviti i najsloženije zadatke.

52 Na međunarodnoj izložbi u Barceloni 1929. izlagali su u sklopu jugoslavenske sekcije, 1930. u Londonu na izložbi jugoslavenske skulpture i slikarstva, a iste godine u Ljubljani sudjelovali su na izložbi suvremene grafike.

53 Kvantitativnu analizu djelovanja *Žemlje* te pripadajuću bipartitnu mrežnu analizu vidi u: Prelog 2016b.

54 Druženja umjetnika i drugih intelektualaca u stanu obitelji Aleksander, a koja je inicirala Irina, mogu se – prema nekim obilježjima, slobodno tumačeći – usporediti s glasovitim modernističkim „salonom” Gertrude Stein u pariškoj Ulici Fleurus 27. O Irini Aleksander i njezinoj ulozi na međuratnoj zagrebačkoj kulturnoj pozornici vidi: Zakošek 2003, 333–346.

Literatura

- A.B.C. (Bogumil Herman). „Quo vadis Krleža?” *Kultura* 3 (1933): 305–319.
- Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919–1969*. Slovenj Gradec: Umetnostna galerija, 1969.
- Babić, Ljubo. „Hrvatski slikari od impresionizma do danas.” *Hrvatsko kolo* 10 (1929a): 177–193.
- Babić, Ljubo. *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Zagreb: vlastita naklada, 1929b.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.” *Hrvatska revija* 3 (1929c): 196–202.
- Babić, Ljubo. „Uz slike Krste Hegedušića.” *Obzor*, 5. 3. 1929d: 2–3.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu.” u Ljubo Babić, *Maestral – O našem izrazu – Požutjele putne uspomene*, 24–29. Zagreb: vlastita naklada, 1931.
- Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada A. Velzek, 1943.
- Cesarec, August. „Umetnost i ruski radnik. Uvod u prikaz o ruskom slikarstvu.” *Književna republika* 8 (1924): 315–321.
- Čorak, Željka. „Arhitektura.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 139–151. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Crnković, Vladimir. „Četvrto desetljeće 1931–1941.” *Podravski zbornik* 8 (1982): 98–120.
- Crnković, Vladimir. *Umjetnost Hlebinske škole*. Zagreb: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2006.
- Depolo, Josip. „Homage ‘Zemlji.’” u *60. obljetnica Grupe Zemlja*. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1989.
- Depolo, Josip. „Zemlja 1929.–1935.” u *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950*, ed. Miodrag B. Protić, 36–50. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Depolo, Josip. „Homage ‘Zemlji.’” u *60. obljetnica Grupe Zemlja*, n.p. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1989.
- Flaker, Aleksandar. „Berlinski intermezzo Miroslava Krleže.” u Aleksandar Flaker, *Riječ, slika, grad*, 115–128. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1995.
- Gagro, Božidar. „Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata.” *Život umjetnosti* 11–12 (1970): 25–32.
- Gagro, Božidar. „‘Zemlja’. Između uzroka i posljedice.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, katalog izložbe, 5–10. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Gamulin, Grgo. „Povodom izložbe slikara partizana.” *Republika* 1–2 (1945).
- Gamulin, Grgo. „Uz izložbu ULUH-a.” *Naprijed*, 28. 12. 1946.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1. Zagreb: Naprijed, 1987.
- George Grosz – kolektivna izložba*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1932.
- Grgošević, Zlatko. „Pred novim likovnim pokretom. Razgovor s našim mladim likovnim umjetnicima.” *Novosti*, 27. 11. 1929.
- Grosz, Georg. „Mesto biografije.” *Književna republika* 1 (1924): 46–48.
- Hanaček, Ivana, Ana Kutleša i Vesna Vuković. „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Udruženja umjetnika Zemlja.” u *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, eds. Miloš Miletić i Mirjana Radovanović, 65–82. Beograd: KURS i Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 2017.

- Hanaček, Ivana, Ana Kutleša i Vesna Vuković (eds.). *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja*. Zagreb: BLOK, 2019.
- Hegedušić, Krsto. „Zašto i za koga?” *Književnik* 6 (1929).
- Hegedušić, Krsto. „Likovni život Zagreba.” *Književnik* 1 (1931).
- Hegedušić, Krsto. „Problem umjetnosti kolektiva.” *Almanah savremenih problema* (1932): 78–82.
- Hegedušić, Krsto. „Pred petom izložbom Zemlje.” *Danas* 1 (1934).
- Hegedušić, Krsto. „Negativne pojave našeg likovnog života.” *Almanah savremenih problema*, (1936): 195–228.
- Ivančević, Radovan. *Edo Kovačević*, katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1978.
- Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe. Zagreb: Salon Ullrich, 1929.
- Kelemen, Boris. „Slikarstvo i kiparstvo seljaka i radnika između dva rata u Jugoslaviji.” u *Seljaci i radnici slikari i kipari između dva rata – dokumenti i pojave*, katalog izložbe. Zagreb: Galerija primitivne umjetnosti, 1979.
- Kolešnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kralj, Ariana. *50 godina Zemlje*. Zagreb: Galerija Ulrich, 1979.
- Krleža, Miroslav. „Pismo iz Koprivnice.” *Hrvat*, 31. 1. 1925.
- Krleža, Miroslav. „Grafička izložba 8. III. – 20. III. 1926.” *Obzor*, 11. 3. 1926.
- Krleža, Miroslav. „O njemačkom slikaru Georgu Groszu.” *Jutarnji list*, 29. 8. 1926: 19–20.
- Krleža, Miroslav. „O nemačkom slikaru Georgu Grosu.” *Književna republika* 2 (1927): 83–94.
- Krleža, Miroslav. „Predgovor.” u Krsto Hegedušić, *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, 5–26. Zagreb: Minerva, 1933.
- Krleža, Miroslav. „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu.” u *Eseji I. Sabrana djela Miroslava Krleže*, sv. 18, ed. Anđelko Malinar, 243–257. Zagreb: Zora, 1961.
- Krleža, Miroslav, Vladimir Maleković i Darko Schneider. *Krsto Hegedušić*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1974.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Leček, Suzana. „Kad umjetnost postaje politika: 'Hrvatski izraz' i pitanje nacionalnog identiteta u Hrvatskoj 1918.–1941.” u *Iz hrvatske povijesti 20. stoljeća / Iz hrvatske zgodovine 20. stoletja*, ed. Iskra Iveljić, Stjepan Matković i Žarko Lazarević, 13–35. Ljubljana: Institut za novejšo zgodovino, 2012.
- Leček, Suzana. „'Ljepota treba biti istina.' Hrvatska seljačka stranka i likovne umjetnosti.” u *Žbornik radova znanstveno-stručnog simpozija Ivan Generalić: djelo, život i vrijeme*, 2016: 24–34.
- Magaš, Lovorka. „Recepcija Georga Grosza nakon zagrebačke izložbe u Umjetničkom paviljonu 1932.” *Grafika: hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo* 10–11 (2007): 48–53.
- Magaš, Lovorka i Petar Prelog. „Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33 (2009): 227–240.
- Magaš, Lovorka i Petar Prelog. „George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars.” *RIHA Journal*, 0031 (7 November 2011), <http://www.riha-journal.org/articles/2011/201-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art>
- Maleković, Vladimir. *Vilim Svečnjak*, katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1977.

- Maleković, Vladimir. *Krsto Hegedušić – Leben und Werk*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1985.
- Maleković, Vladimir. *Stilovi i tendencije u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*. Zagreb: Art studio Azinović, 1999.
- Maleković, Vladimir. *Krsto Hegedušić – Uznički crteži 1931–1941*. Zagreb: Apertus naklada, 2001.
- Maroević, Tonko. „Ideja socrealizma u kritičkoj praksi Grge Gamulina.” u *Desničini susreti 2009. Zbornik radova*, ed. Drago Roksandić, Magdalena Najbar-Agičić i Ivana Cvijić Javorina, 28–42. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.
- Meštrović, Matko. „Socijalne tendencije.” u *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, katalog izložbe, 19–22. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1961.
- Planić, Stjepan. „O nacionalnom stilu u graditeljstvu.” u *Hrvatski narodni kalendar Napredak za godinu 1937*, 200–214. Sarajevo: Hrvatsko kulturno društvo Napredak, 1936.
- Prelog, Petar. *Slikarstvo Uдруženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2006.
- Prelog, Petar. „Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31 (2007): 267–282.
- Prelog, Petar. „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012): 203–210. Objavljeno pod istim naslovom u: *Zbornik Seminara za studije moderne umjetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 11 (2015): 11–22.
- Prelog, Petar. „Udruženje umjetnika Zemlja, Krsto Hegedušić i Ivan Generalić u kontekstu ideje o nacionalnom likovnom izrazu.” u *Zbornik radova znanstveno-stručnog simpozija Ivan Generalić: djelo, život i vrijeme*, ed. Marijan Špoljar, Helena Kušenić i Robert Čimin, 19–23. Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, 2016a.
- Prelog, Petar. „Udruženje umjetnika Zemlja (1929.–1935.) i umjetničko umrežavanje.” *Život umjetnosti* 99 (2016b): 26–37.
- Prelog, Petar. *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.
- Reberski, Ivanka. *Oton Postružnik*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1987.
- Reberski, Ivanka. „Između Proljetnog salona i Zemlje.” *Život umjetnosti* 29–30 (1980): 58–73.
- Rus, Zdenko. *Marijan Detoni*, katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija, 1979.
- Smith, Anthony D. *Nacionalizam i modernizam*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti, 2003. (prijevod djela: *Nationalism and Modernism*. London i New York: Routledge, 1998)
- Sumpor, Svjetlana. *Ivan Generalić 1930–1945*. Zagreb: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2010.
- Šolman, Mladenka. „Kiparstvo.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 123–127. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Šolman, Mladenka. *Krsto Hegedušić – retrospektiva 1917–1967*, katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija, 1973.
- Špoljar, Marijan. „'Nezavisnost našeg izraza' – od likovnog do ideološkog konstrukta.” u *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, ed. Libuše Jirsak i Petar Prelog, 29–35. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske i Moderna galerija, 2013.
- Tonković, Zdenko. *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939*, katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1977.

- Visković, Velimir (ed.). *Krležijana – Bibliografija Miroslava Krleže*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1999.
- Vrga, Boris. *Grupa likovnih umjetnika „Zemlja” 1929.–1935.–2014.*, katalog izložbe. Petrinja: Galerija Krsto Hegedušić, 2014.
- Zakošek, Boris. „Irina u obitelji Aleksander.” u Irina Aleksander, *Svi životi jedne ljubavi*, 333–346. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo i Naklada Jesenski i Turk, 2003.
- Zemlja. Iz zbirki Vukosavić i Vrga*, katalog izložbe. Sisak: Gradska galerija Striegl, 2016.
- Zidić, Igor. „Slikarstvo, grafika, crtež.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 11–18. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Zidić, Igor. „Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća.” u *Četvrta decenija – ekspresionizam boje, poetski realizam*, ed. Miodrag B. Protić, katalog izložbe, 37–51. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971.
- Zidić, Igor. „Cigla kao predmet i materijal i motivi gradnje u djelima slikara i grafičara grupe 'Zemlja' (1929.–1935.).” u: *Cigla u Zemlji 1929–1935*, katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija, 1990.
- Zidić, Igor. *Krsto Hegedušić*. Rovinj: Galerija Adris, 2011.

Petar Prelog
Institute of Art History, Zagreb

THE ASSOCIATION OF ARTISTS *ZEMLJA*: FROM SOCIAL ENGAGEMENT TO CULTURAL NATIONALISM

Summary:

This article gives a detailed overview of the art historical valorization of the Association of Artists *Zemlja* (Soil) and it analyzes the starting points, reviews and interpretations that turned this collective into one of the key canonical values of Croatian modern art. The key points of *Zemlja*'s Manifesto and programme will be discussed, the thorough influences that led to their ideological filterdness, with focus on opinions of Miroslav Krleža, August Cesarec and George Grosz. A particular focus is put on the genesis of Hegedušić's idea for the need to create art that reflects the social conscious, something he called the "art of the collective." A short historical overview of the ideological clashes within the group is offered, inspired by Krleža's affirmation of individualism in the foreword of *Podravski motivi* by Krsto Hegedušić (1933), which became a crucial part within a larger conflict on the literary left. Ultimately, other important ideological frames concerning questions on the relationship between art and national identity that marked the actions of the art collective *Zemlja* will be discussed.

Key words:

Association of Artists *Zemlja*, Croatian modern art, socially engaged art, cultural nationalism, Krsto Hegedušić, Miroslav Krleža

PRIMLJENO / RECEIVED: 25. 06. 2021.

PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 05. 07. 2021.

Sofija Merenik
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

HEDONIZAM I MELANHOLIJA MEDITERANA. PETAR DOBROVIĆ I IGNJAT JOB

Apstrakt:

Osnovna tema rada su jadranski (mediteranski) pejzaži koje Petar Dobrović (1890–1942) slika u periodu oko 1928. godine i njihova pozicija u kontekstu Dobrovićevog mediteranskog pejzažizma. Kao paralela, ali i kao kontrapunkt, nalaze se vremenski bliski pejzaži Ignjata Joba (1895–1936), koji odišu drugačijim duhom i atmosferom od Dobrovićevih. Pejzaži zauzimaju bitno mesto u stvaralaštvu Petra Dobrovića i Ignjata Joba. Dobrovićevi pejzaži se mogu podeliti u tri ciklusa: dalmatinski, pejzaži sa Azurne obale i holandski pejzaži. Kod Joba nema jasno definisane podele, već su u pitanju čitavi nizovi slika sa tematikom Mediterana koji nastaju krajem dvadesetih i tokom prve polovine tridesetih godina XX veka. Namera rada je da se fokusira na mediteranske pejzaže iz 1928. godine, koje Dobrović slika tokom boravka na Jadranu, pod uticajem jake i gotovo zaslepljujuće svetlosti, kao i primorski pejzaži Joba iz približno istog vremenskog perioda. Cilj je i da se istakne Dobrovićevo okretanje boji kao važnom elementu slike i njenom osamostaljivanju na ovim platnima. Takođe, namera je da se povuku paralele sa delima Ignjata Joba, da se ukaže na određene sličnosti i razlike u njihovom tretiranju sličnih, mediteranskih prizora koji dominiraju na slikama. Na samom početku rada istaknut je značaj prvih umetnika koji slikaju morske pejzaže u srpskoj likovnoj umetnosti početkom XX veka.

Ključne reči:

Petar Dobrović, Ignjat Job, Mediteran, pejzaži, 1928. godina

Mediterranski pejzaži koje Petar Dobrović slika 1928. godine i potom tokom gotovo cele četvrte decenije XX veka nadovezuju se tematski na prve morske pejzaže srpskih umetnika s početka XX veka, ali predstavljaju i značajan pomak i odmak od dotadašnje predstave pejzaža u srpskoj likovnoj umetnosti. Na samom početku XX veka, u slikarstvu Marka Murata morski predeo zastupljen je na kompozicijama različite tematike: portret (*Konavljanica*, 1898), istorijska kompozicija (*Ulazak cara Dušana u Dubrovnik*, 1900), alegorijska kompozicija u duhu umetnosti simbolizma (*Dah dubrovačkog proleća*, 1903), kao i na velikom broju samostalnih pejzaža, bez ljudske figure. Teme vezane za istoriju, alegoriju i Arkadiju u sebi sadrže ideje prošlosti i mitologije prikazane u savremenom pejzažu. Prožimanje tradicionalne teme i modernog načina slikanja u duhu plenerizma i umetnosti impresionizma osnovne su karakteristike navedenih slika s početka XX veka. Često je dominantna idealizovana predstava ovih pejzaža i čitavih kompozicija, koje odišu duhom zlatnog, prošlog doba, gotovo utopijska atmosfera i osećaj unutrašnjeg mira i slobode.

Mališa Glišić, Kosta Miličević i Milan Milovanović slikaju veliki broj morskih pejzaža tokom prve dve decenije XX veka, i oni su među prvim umetnicima u srpskom slikarstvu koji rade jadranske predele u *plain airu*, na otvorenom, sa namerom da istaknu jačinu dnevne, sunčeve svetlosti kao dominantan formativan element slike. Glišić i Milovanović borave u Italiji gde slikaju na otvorenom u duhu impresionizma, a izbor tema karakterističan je za predele i prostore Mediterana. Posebno se izdvajaju Glišićev italijanski period (1911/1912) i slike *Predeo iz Italije* (1911), *Pejzaž s mora* (1911) i *Monte Ćirčevo* (1912). Slično, kao i kod Glišića, stvaralaštvo Milana Milovanovića može se hronološki izdvojiti u četiri celine, od kojih je za temu ovog rada najznačajniji mediteranski period (1916–1920). Milovanović putuje u Rim, na obalu južne Francuske, na Kapri, a posle Prvog svetskog rata boravi u Dubrovniku i okolini gde slika na otvorenom. Boravak na Kapriju tokom 1917. i susret sa morskom obalom i mediteranskom svetlošću bili su toliko podsticajni za Milovanovića da tada slika neka od najznačajnijih dela srpskog impresionizma: *Plava vrata*, *Terasa*, *Pergola*, *Motiv sa Kaprija*, a 1920. *Crvenu terasu*. Te godine boravi u Dubrovniku i na južnom primorju, kada nastaju njegovi poslednji pejzaži u duhu impresionizma (*Put u Gruž*, *Hercegnovi*, *Ulica u Dubrovniku*, *Sv. Mihajlo na Lapadu*). Kosta Miličević i njegov krfski period (1916–1920), takođe predstavljaju nezaobilazne primere modernog mediteranskog pejzažnog slikarstva u srpskoj umetnosti iz druge decenije XX veka.

Prvi primeri samostalnog mediteranskog/morskog pejzaža u delima ove trojice umetnika simbolično predstavljaju beg od tragične i neizvesne svakodnevice u vohoru balkanskih ratova i Prvog svetskog rata, simbolišući nadu, spokoj i idiličnu predstavu morske obale lišenu nesreća i tuge. U međuratnom periodu, krajem dvadesetih i tokom tridesetih godina XX veka Petar Dobrović slika veliki broj pejzaža sa Jadrana, nastavljajući dobro utabanim putem svojih prethodnika, ali i stvarajući u potpunosti ličnu i specifičnu predstavu mediteranske obale.

Petar Dobrović i njegov bogati likovni opus spadaju u najvažnije i najbolje primere srpske likovne umetnosti prve polovine XX veka. Rođen je u Pečuju 1890. godine gde je završio osnovnu školu i cistercitsku gimnaziju, a tokom 1907. i 1908. godine pohađa Umetničko-zanatsku školu u Budimpešti. Zahvaljujući stipendiji Srpskog narodno-crkvenog fonda iz Sremskih Karlovaca 1909. godine upisuje studije slikarstva na Akademiji likovnih umetnosti u Budimpešti. (Čupić 2003) Za vreme studija, tokom 1912. godine boravi i u Parizu, gde se po prvi put susreće sa delima Pola Sezana (Paul Cézanne), Pabla Pikasa (Pablo Picasso), Anrija Matisa (Henri Matisse), koji će uticati na njegova buduća dela. Dobrović 1919. ponovo odlazi u Pariz gde učestvuje na *Izložbi jugoslovenskih umetnika* u *Petit Palais* i tom prilikom se prvi put javno predstavlja kao jugoslovenski slikar. (Bajić Obućina 2021, 35) U Pariz odlazi i 1926. i 1927. godine, i obilazi veliki broj izložbi o kojima piše likovne kritike i prikaze na nemačkom jeziku za *Pariser Deutsche Zeitung*. Posebno je značajna ona u galeriji *Bing (Bing)* o fovistima i njihovim radovima iz perioda 1904–1908 godine. (Denegri, 1985, 5–6) Iz Dobrovićevog prikaza jasno je da su dela koja je video ostavila vrlo snažan i pozitivan utisak na njega i da će u velikoj meri uticati i na njegov rad u budućim godinama. On o pomenutoj izložbi kaže: „Već pri samom ulazu na ovu izložbu ostajemo zadivljeni, tako je upečatljiv mladalački žar koji zrači iz svake slike. Sve bukt i čovek strepi da ne izgori od tolikog obilja kolorističke snage [...] Dobija se utisak kao da ove slike nije naslikalo jedanaest slikara, već da je neki čarobnjak sve to stvorio.” (Dobrović 2002, 40) Takođe, dela Pikasa, Matisa, Brika i Derena u galeriji *Pol Rozenberg (Paul Rosenberg)*, koja je Dobrović imao prilike da vidi, daće mu „potporu u onome što je i sam tražio, ne jedino u pogledu motiva i jezika slike, nego još pre u pogledu raspoloženja i ponašanja slikara u procesu slikanja”. (Denegri 1985, 6)

U nezaobilaznom Dobrovićevom slikarstvu pejzaža izdvajaju se tri velika ciklusa pejzaža: dalmatinski, pejzaži sa Azurne obale i holandski pejzaži. Iako su najpoznatiji dalmatinski predeli, koje pretežno radi od 1927. godine, Dobrović i tokom prve polovine dvadesetih godina prošlog veka slika primorske motive (*Lapad posle podne, Ostrvo Lopud, Tiho more, Sunčani dan na moru...*). Tokom 1928. godine, verovatno ključne za njegov pejzažizam, nastaje ciklus koji naziva *Sto slika Dalmacije*. (Čupić 2003, 52) Ovi primorski prizori svrstavaju se među Dobrovićeva najznačajnija dela, ali su oni ujedno i među najvažnijim pejzažima u srpskom slikarstvu prve polovine XX veka, naročito zbog toga što je među slikarima svoje generacije on prvi otvorio problematiku (Denegri 1971, 18) i realizovao moćnu sliku snažnog i strasnog kolorističkog slikarstva. Najbrojniji i najvažniji za temu ovog rada su mediteranski pejzaži iz Dubrovnika i njegove okoline. Već tokom 1920. godine Dobrović posećuje jadransku obalu i Dubrovnik, dok 1921. odmor provodi u Lučičcu, blizu Hvara, kod pesnika i slikara Sibeta Miličića. Tokom 1923. godine dva meseca boravi kao gost kod Ignjata Joba i njegove supruge na Lopudu. (Bajić Obućina 2021, 35) U februaru 1925. se ženi Olgom Hadži, ćerkom uglednog advokata iz Novog Sada, koja će mu biti velika podrška i inspiracija tokom godina koje slede. Nakon venčanja, jedno vreme borave na Jadranu

– u Dubrovniku, Splitu, na Korčuli i Hvaru. (Čupić 2003, 48) U septembru i oktobru iste godine u Splitu je imao izložbu, koja je bila vrlo uspešna i za koju je dobio odlične kritike. U životu Petra Dobrovića, 1926. godina je važna, pre svega na privatnom planu, jer mu se u Parizu rodio sin Đorđe, dok je za njegov rad, sledeća, 1927, jedna od najznačajnijih, uvod u kapitalnu 1928. Odlazi iz Pariza s porodicom i prijateljem i slikarom Milanom Konjovićem na Azurnu obalu u Kanj (Cagnes sur Mer), koji predstavlja ključnu tačku i preokret u načinu slikanja pejzaža. Od tog trenutka, boja u potpunosti počinje da dominira slikom. U direktnom dodiru sa jakim mediteranskim suncem Dobrović počinje da stvara serije pejzaža na kojima preovladava vibrantan kolorit i idiličan, gotovo arkadijski prizor maslinjaka i morske obale. Upravo *Maslinjak*, koji slika u Kanju, podstiče čitavu seriju slika sa ovim motivom na kojima će još više razviti moderna načela slikanja, najavljujući „iskaz plamsavog i dionizijskog”. (Protić 1989, 14)

Naredne, 1928. godine celo leto provodi na Lopudu i u Mlinima kraj Dubrovnika, i u potpunosti se posvećuje radu na mediteranskim motivima koji ga opčinjavaju. Motiv mediteranskog pejzaža od ovog trenutka zauzima jedno od ključnih mesta u opusu Petra Dobrovića. Najznačajnije slike iz ovog perioda su serije maslinjaka (*Veliki maslinjak*, *Masline na morskoj obali*, *Masline III*, *Masline IV...*), *Palme*, *Borovi na Šunju*. Kada se ovi pejzaži posmatraju, oni odaju utisak idile, mira i spokoja. Na njima skoro nikada nema ljudskih figura, već je u prvom planu priroda. Radeći čitavu seriju maslinjaka (a tu pronalazimo znatnu srodnost sa Van Gogom)¹ Dobrović se u potpunosti prepušta atmosferi mediteranske klime, stavljajući u prvi plan slike motive koje gleda svakodnevno: more, nebo, drveće, zemlju, kamenje – mir, boju, hedonizam, kontemplaciju. Fokus njegovog rada osim tematskih, već pomenutih, jesu i likovni elementi slike, među kojima se ističu plošnost, tj. dvodimenzionalnost, savladana još u ranim „sezanističkim” mrtvim prirodama; jaka crna faktura koja razdvaja celine u nezavisna polja, dekorativnost, „poetika ekspresionizma boje i gesta” (Protić 1989, 14–15) i dominacija čistih boja plave, zelene, ali i nijansi crvene i narandžaste, stvarajući utisak da su osnovni motivi prethodno „isečeni”, zatim „zalepljeni” na platno, čime se ostvaruje izrazita dvodimenzionalnost slike. (Čupić 2003, 53) Odlična organizacija prostora, težnja ka redu, egzaktni promišljen način slikanja, odnosno prenosa teme na platno, osobine su koje karakterišu Dobrovićevo slikarstvo, ali ono što posebno treba naglasiti jeste da je on kao retko koji umetnik u isto vreme sjedinjavao u sebi i svom radu i tačnost i ekspresivnost izraza (Zidić 1988, 17), kao i racionalnost, proračunatu kompoziciju, uz hedonizam i strast.

Upravo ovaj ciklus iz 1928. godine predstavlja prelomni trenutak u kome se jasno kristališe ideja ka razumevanju slike kao prvenstveno plastičke činjenice, a ne kao prikaza predmeta. U ovim slikama motiv svakako zauzima bitno mesto, naročito ako se sagledava kao beg od stvarnosti i okretanje i prepuštanje idiličnom i arkadijskom trenutku koji zauvek biva „uhvaćen” i „zamrznut” na platnu. Stvarnost

1 Vincent van Gog (Vincent van Gogh) je u više navrata slikao maslinjake koje je Petar Dobrović imao prilike da vidi i koji su sigurno imali uticaja na njega pri odabiru ove teme. Identična je plavo-žuta paleta, kao i ekspresivan crtež na kome dominiraju uzbukani i valoviti potezi četkice.



Petar Dobrović, *Veliki maslinjak*, 1928, vl. Galerija Petra Dobrovića, Kuća legata, Beograd

i svakodnevnica ne moraju nužno biti loši da bi se pribeglo bekstvu u pejzaže gde su glavni motivi maslinjaci, more, nebo i zemlja, ali općinjenost Jadranom, koju je Dobrović očigledno imao i negovao, omogućila mu je da stvara slike idiličnih i gotovo utopijskih prizora. S druge strane, izuzetno je važna postavka likovnih elemenata u slici. Kao što je već spomenuto, naglašena plošnost, raspored boja, crna kontura i jak dominantan crtež izjednačavaju značaj glavnog motiva i slikarskog načina njegovog prikazivanja. Među slikama iz ovog ciklusa mogu se izdvojiti tri pejzaža koja se danas nalaze u stalnoj postavci Galerije Petra Dobrovića u Beogradu: *Veliki maslinjak*, *Masline u vetru* i *Borovi na Šunju*. Posmatrajući ove mediteranske prizore, dobija se utisak da se zapravo nalazimo na licu mesta, a ne ispred platna. Toliko je snažna i gotovo opipljiva Dobrovićeva slikarska veština i sugestivnost da posmatrača doslovno „uvlači u sliku”, smešta ga u taj idilični koloristički prizor u kom masline i borovi, pod naletom vetra, stvaraju utisak dinamike i pokreta, ali u isto vreme sve odiše spokojem i atmosferom arkadijskog mira i idile. Značaj boje u ovim slikama nagoveštava njenu prevlast na Dobrovićevim kasnijim pejzažima mediteranske tematike iz četvrte decenije XX veka, gde ona dolazi u prvi plan. Povodom izložbe grupe *Oblik* 1930. godine, Todor Manojlović o Dobrovićevim slikama piše: „Dobrović je svetlost i boju oslobodivši ih od svake senke i tame, učinio, uglavnom, upravo jedinom sadržajnošću slike, koja je ovako još samo emocija ili ekstaza.” (Protić 1970, 169)² Dobrović će u periodu između 1928. i 1938. godine često

2 Изложба уметничке групе Облик, СКГ, 1. јануар 1930, књ. XXIX, бр. 1, стр. 60, преузето из: Протић 1970.



Petar Dobrović, *Masline u vetru*, 1928, vl. Galerija Petra Dobrovića, Kuća legata, Beograd

boraviti na jadranskoj obali, u Dubrovniku i okolini, na Lopudu i u Mlinima, gde slika mediteranske predele i pejzaže koji će zauzimati važno mesto u njegovom likovnom opusu (Denegri 2012), među kojima se ističu predstave Dubrovnika i njegovih istorijskih znamenitosti (Knežev dvor, Crkva Sv. Vlaha, Stradun). Pejzaži iz tridesetih godina XX veka mogu se smatrati vrhunskim slikarskim dometom Dobrovića, ali za ovaj rad bilo je bitno istaći njegove prve mediteranske pejzaže, tačnije lopudski ciklus iz 1928. godine, koji su početna tačka u razvoju umetnosti čistog kolorizma.

Ignjat Job ima drugačiji životni put od svog savremenika Dobrovića, ali i sasvim osoben temperament koji se u potpunosti vidi u njegovim delima. Slikar koji je umro mlad i koji je imao težak i tragičan život ostavio je u svom slikarskom opusu veći broj mediteranskih pejzaža nastalih za vreme treće i tokom četvrtdecenije XX veka. Rođen je u Dubrovniku 1895. gde je završio osnovnu školu i gimnaziju. Veliki uticaj na Joba imao je njegov stariji brat Cvijeto, koji je započeo studije slikarstva u Beogradu i Minhenu, ali ih je prekinuo odlaskom u Prvi svetski rat u kojem je i poginuo. (Maković 2016, 207) Job je 1917. godine upisao Umetničku akademiju u Zagrebu, ali je 1920. izbačen zbog čestih izostanaka sa nastave, da bi već sledeće godine otputovao u Italiju, gde nastaju neke od njegovih prvih ozbiljnijih slika. Nakon Italije, krajem 1921. dolazi u Beograd, gde upoznaje svoju buduću suprugu Živku Cvetković, studentkinju filozofije. Do 1925. godine Job gotovo uopšte ne slika, ali intenzivno putuje i boravi u Dubrovniku, Zagrebu, Beogradu i sklapa zanimljiva poznanstva, a na jednom od ovih putovanja upoznaje i Petra Dobrovića. (Maković 2016, 18) Leto 1922. provodi u Dubrovniku, na Lopudu i u Blatu na Korčuli, a 19.



Petar Dobrović, *Borovi na Šunju*, 1928, vl. Galerija Petra Dobrovića, Kuća legata, Beograd

novembra venčava se sa Živkom Cvetković u Beogradu. Sledeće godine početkom marta odlaze na Lopud i borave godinu dana u gotičko-renesansnoj palati Taljeran. Veoma bitan događaj za temu ovog rada jeste susret Dobrovića i Joba do koga dolazi u periodu od aprila 1923. i aprila 1924. na Lopudu. Job i njegova supruga Živka su tom prilikom ugostili Dobrovića, koji je tu boravio dva meseca (Denegri 2012, 104). Grgo Gamulin beleži ovaj podatak i ističe da se „Petar Dobrović nalazio tada u prelaznom razdoblju, a može se pretpostaviti kako je njegov intelektualizam, premda se već nalazio na novom putu prema boji, djelovao na sanjalačku i impulzivnu prirodu Ignjata Joba”. (Gamulin 1980, 80) Sigurno da je ovaj susret između dvojice umetnika protekao u prijatnoj atmosferi, a verovatno i u razgovoru o umetnosti i njihovom tadašnjem radu, koji je još uvek bio u periodu traženja i definisanja slikarskog izraza.

Nakon povratka u Beograd, u avgustu 1924. godine, Jobova supruga Živka rodila je ćerku Cvijetu. Tokom 1925. godine Job oboleva od tuberkuloze i na oporavak odlazi u Ovčarsko-kablarsku oblast, a potom se i seli u selo Kulina, blizu Aleksinca, gde je Živka prihvatila mesto učiteljice. (Maković 2016, 19) Od tog trenutka Job se ponovo vraća slikanju, radeći u duhu magičnog realizma, odnosno neoklasicizma. Ono što karakteriše neoklasicizam jeste obnavljanje klasičnih vrednosti i vraćanje u prošlost i mitski svet Arkadije³ i zlatnog doba. Važno mesto zauzima „otkriće”

3 Arkadija je oblast na Peloponezu, koja je u literaturi i umetnosti viđena kao konstrukt idiličnog prostora. Više o ovome u: Pilipović 2020, 102–113.

Mediterana – more, primorski krajolik, kao i opori, ali u isto vreme i idilični ribarski život. (Reberski 1997, 48) Job iako fizički udaljen od jadranske obale, upravo u Kulini počinje da slika veliki broj žanr-scena i motiva vezanih za morski krajolik. Emotivno on nikada nije ni odlazio iz svog rodnog Dubrovnika i ostalih primorskih mesta u kojima je boravio. Čitav niz slika nastaje u periodu između 1925. i 1927. godine, koja su u literaturi označena kao dela „minijaturnog stila”⁴ i prikazuju čitav niz scena iz svakodnevnog života meštana sa obale Jadrana.⁵ Najpoznatije su: *Branje gljiva* (1925–1927), *Nedjelja na otoku* (1925–1927), *Svadba* (1927), *Riblja pijaca* (1927), *Molitva* (1927/1928). Daleko od rodnog kraja, Job stvara idealizovane i imaginarne prizore sa mora, učtavajući u njih ideje mediteranske Arkadije, ali uvek sa dozom nostalgije i melanholije, koje ga nikada nisu napuštale. Spokojna atmosfera ovih slika prožeta je ličnim i emotivnim Jobovim osećanjima, koja će još više dolaziti do izražaja u njegovim kasnijim slikama.

Sigurno najtragičniji događaj u Jobovom životu jeste smrt sina Rastka, još kao bebe od nekoliko meseci u martu 1926. godine, što će svakako ostaviti traga na njemu i u njegovom slikarstvu. Nakon ove porodične tragedije, tračak svetlosti se ipak javio, jer se tokom 1927. godine Job sa ženom i ćerkom seli u Vodice kraj Šibenika, a u kasno leto 1928. odlaze u Supetar na Braču. (Maković 2016, 207) Vrativši se voljenom jadranskom primorju, Job započinje najplodniji period stvaralaštva sa naglašenom ekspresivnošću. Uticaji El Greka (El Greco), Pitera Brojgela (Pieter Brueghel), Fransiska Goje (Francisco Goya), Vinsenta van Goga (Vincent van Gogh) i Edvarda Munka (Edvard Munch) su najizraženiji u njegovim slikama, iako je najdominantniji uticaj Van Goga, čija dela je Job imao prilike da vidi samo putem reprodukcija. Svi ovi umetnici koji su bili specifični i ingeniozni u svom radu i isto tako zanimljivih i teških ili tragičnih sudbina, očigledno su ostavili najsnažniji utisak na mladog, senzibilnog i povučenog Joba, koji je u njima i njihovim slikama možda prepoznao i nešto lično.

Mediteran zauzima ključno mesto na većini Jobovih slika, a naročito od 1927. i 1928. godine nakon selidbe u Supetar. Boja i jaka mediteranska svetlost postaju glavni elementi njegovih slika. „Čista boja, koja ništa ne opisuje, već prvenstveno izražava duševna stanja i osjećaje, to je novina u Jobovoj umjetnosti.” (Maković 2016, 26) Napokon povratak u prijatnu i poznatu sredinu, blaga klima i živopisna mediteranska atmosfera uticaće pozitivno i na njegovo slikarstvo. Slično kao i kod Dobrovića, svetlost i boja preuzimaju primat na Jobovim slikama. Među slikama iz ovog perioda izdvajaju se: *Riblja pijaca* (1927), *Split* (oko 1928), *Motiv iz Supetra* (1928/29), *Moj dom u Supetru* (1929), *Masline* (1929/30)... U ovom periodu,

4 Grgo Gamulin prvi se detaljno bavio opusom Ignjata Joba i prvi je napisao monografiju, *Ignjat Job – Život i djelo*, Matica hrvatska, Zagreb 1961. Gamulin je slike iz ciklusa koje Job radi između 1925. i 1927. godine nazvao „slikama minijaturnog stila”, jer su bile malog formata, rađene uljem na drvenim pločama, koje su slikaru jedino i bile dostupne.

5 Ivanka Reberski posebno ističe u knjizi *Realizmi dvadesetih godina: magično–klasično–objektivno*: „Mala remek-dela našeg neoklasicizma ostvario je Ignjat Job u ciklusu žanr-prizora iz primorskog života koji znače pravu apoteozu mitskog doživljaja i idealizaciju svijeta Mediterana kao Arkadije” (str. 49).



Ignjat Job, *Dalmatinski pejzaž*, 1930–31, vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad, foto: Vladimir Popović

1929. i 1931. godine Job ima prve i jedine dve za života samostalne izložbe u Splitu, što je takođe bio veliki podstrek za njega da nastavi da radi u istom zanosu, sve do bolesti i smrti u aprilu 1936. godine.

Blaga klima, živopisna i spontana mediteranska atmosfera i česta putovanja po dalmatinskoj obali, od Vodica i Splita do Supetra, Lumbarde i Komiže, imaju presudan uticaj na Jobovo stvaralaštvo. „Svetlost Dalmacije pomogla mu je da dođe do saznanja o vrednosti intenzivne boje i do njenog sjaja, a kada je jednom osvojio te široke mogućnosti, Job je likovno najčistije izrazio svoje osećanje i strasno iskazao svoj uzbuđljivi doživljaj prirode i života.” (Trifunović 2014, 247)

Na prvoj samostalnoj izložbi *Supetarski motivi* iz 1929. izložio je pejzaže Supetra i svoje kuće koje je slikao gotovo neprekidno od dolaska na Brač. (Maković 2016, 27) Job slika motive i prizore koje vidi, prepuštajući se emociji da ga vodi. Više nema čežnje i nostalgije za Mediteranom, on je tu ispred njega i samo čeka da bude prenet na platno. Iz žustrog, brzog i valovitog Jobovog poteza, koji je posledica njegove ličnosti na prvom mestu, ali i činjenice da nikada nije do kraja savladao slikarsku tehniku jer nije završio studije slikarstva, stvoren je osoben stil – da u pejzažu vidi simbol, a u boji psihološki značaj i smisao. (Trifunović 2014, 248) Nakon prvih supetarskih pejzaža koji su previše zasnovani na pukom opisivanju viđene stvarnosti, Job vrlo brzo uspeva da oblikuje svoj prepoznatljivi izraz,



Ignjat Job, *Lumbarda*, 1933, vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad,
foto: Vladimir Popović

odbacivši detalje i preopširno opisivanje. (Maković 2016, 28) Slike *Dalmatinski pejzaž* (1930/31), *Lumbarda* (1933) i *Supetar* (1935) koje se nalaze u kolekciji Spomen-zbirke Pavla Beljanskog u Novom Sadu, u potpunosti odišu ličnom emocijom Ignjata Joba. Naslikani žustrim, kratkim potezima četkice, u duhu umetnosti ekspresionizma, ove slike su istinski simboli Jobove očaranosti Mediteranom. Zelena, žuta, crvena, braon, bela, smeđa, sve ove boje su zastupljene na platnima, gde nema jasno definisane centralne tačke, već su kuće, drveće, brda i more „nabacani” na platno čineći svaki motiv podjednako važnim. Kolorit je nanet spontano, slobodno, onako kako ga je Job u tom trenutku video i osećao.

Vezivanje za doživljaj prirode i života koji je svakodnevno posmatrao i neposredni susret sa bliskim motivima usmerili su ga ka potpunom oslobođanju slikarskog postupka. (Denegri 1971, 20) Slike slične tematike u kojima dominiraju lični i intimni doživljaji prirode i doma u Supetru Job radi sve do 1935. godine, kada bolest polako počinje da ga iscrpljuje i savladava uprkos njegovoj neumornoj želji za slikanjem gotovo do poslednjeg daha. Osećaj melanholije, koji ga je pratio tokom celog života, obeležio je i njegove poslednje slike. Bez obzira na sjaj Mediterana i blistavu i snažnu sunčevu svetlost kojom je bio okružen, tuga i nespokoj ipak su uvek bili prisutni u njegovim delima, duboko lično doživljenim, i utkani u njih.

Mediteranski ekspresionizam⁶ je termin koji bi na dobar način definisao Dobrovićeve, ali pre svega Jobove primorske pejzaže, sa jasno uočljivim ličnim i snažno ekspresivnim doživljajem viđenog, iako je u literaturi i kritici dominantan

6 O pojmu „mediteranski ekspresionizam” više u: Denegri 2012, 103–110.



Ignjat Job, *Supetar*, 1935, vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad, foto: Vladimir Popović

opisni pojam „koloristički ekspresionizam četvrte decenije”. (Denegri 1971) Termin „drugi ekspresionizam”⁷, koji obuhvata pejzaže s kraja dvadesetih i tokom tridesetih godina XX veka, naročito u tumačenju i definisanju umetnosti Ignjata Joba, takođe se može smatrati tačnim. (Maković 2016, 28) Iako zvuče drugačije, zajednička im je namera da istaknu i odrede tipološke, psihološke i ideološke razlike (Denegri, 2012 106) pojava u odnosu na nemački ekspresionizam koji je bio dominantan prvih decenija XX veka. Jobov ekspresionizam zaista je instinktivan, „spontan ekspresionizam”⁸ koji je mogao biti iskazan jedino na način na koji je slikar i radio celog života: strasno, naglo, emotivno i iskreno. Kolorit je u Joba ipak

7 O pojmu „drugi ekspresionizam” više u: Maković 1997; Maković 2016.

8 Termin „spontani ekspresionizam” koristi Gamulin 1961, 22.

tamniji i prigušeniji u odnosu na paletu Dobrovića. Jer Dobrović živi i posmatra kao hedonista, a Job kao melanholik. Hedonizam Dobrovića i melanholiju Joba najbolje definišu njihovi mediteranski pejzaži, isti ili slični po tematici, ali potpuno suprotni po načinu rada i emociji iz koje nastaju i koju u sebi nose.

Kao glavna razlika između ova dva umetnika izdvaja se mesto rođenja i odrastanja. Job je rođen u Dubrovniku, dok se Dobrović rodio i školovao u Budimpešti, da bi potom prešao u Pariz. Velike socijalne razlike između njih su takođe više nego očigledne. Dobrović je bio iz imućne porodice, obrazovan, ugledan i visoko poštovan u društvenom i kulturnom životu, dok je Job bio iz siromašne porodice, u stalnoj borbi sa životnim problemima, oskudicom, čestim selidbama i bez mogućnosti, ali i volje za ozbiljnijim školovanjem, koje je ostalo na vrlo skromnim razmerama. Job je od svojih umetničkih početaka vezan za područje jadranske obale i ona mu je prosto „u krvi”, oseća je u potpunosti prirodno i spontano, dok se Dobrović tek u svojim tridesetim godinama okreće Mediteranu i zapravo uči kako da ga oseća, prihvati i prenese njegovu atmosferu na platno, ali se u tome odlično snalazi. Ta razlika se vidi i oseća u njihovim slikama i može se jasno uočiti i pratiti u njihovom radu. Dobrović je doživljavao Mediteran i njegovu obalu hedonistički, kao beg od stvarnosti, i vraćao mu se godinama, slikajući ga tako što je na platnu prožimao precizne i egzaktne postulate modernog slikarstva, ali i lično viđenje predela. Job je u potpunosti slikao u skladu sa snažnim i duboko ličnim emocijama koje su ga vodile, bez neke stroge organizacije kompozicije na slici, sa ciljem da predstavi subjektivnu ekspresiju viđenog. Za razliku od Dobrovića, koji slika promišljeno i u skladu sa određenim akademskim pravilima, kod Joba toga nema. Imajući u vidu da je Dobrović više putovao od Joba i da je školovaniji od njega, jasno se uočava ta razlika na njihovim mediteranskim pejzažima iste ili slične tematike. Job se gotovo u potpunosti prepušta osećaju i doživljaju slike, zanemarujući bilo kakva nametnuta pravila. Na njegovim pejzažima s kraja dvadesetih i početka tridesetih godina XX veka, energičan i slobodan nanos boje na platno dominira slikom, dok su motivi slike često „nabacani” po platnu, tačnije ne može se odrediti jedan glavni motiv, već ih je više i raspoređeni su u svim delovima slike. Naravno, ima i slika u kojima je centralni motiv jasno definisan kao što je *Moj dom u Supetru* iz 1929, koji možda i najviše podseća na neka kasnija Dobrovićeva dela iz sredine tridesetih. Na slici *Split* iz 1929. godine podjednako dominira predstava grada na obali, iza koga se vidi zvonik crkve Svetog Duje, kao i brodovi i barke u uzburkanom moru. Kolorit je nešto prigušeniji u odnosu na Dobrovića, boje ne odišu toplinom i vedrinom, već su tonovi mračniji i „prljaviji”. Upravo u tome je i glavna razlika, jer kod Joba dominira „koloristički ekspresionizam”⁹, prenatraglašeno i potpuno prepuštanje emociji, iz čega nastaju slike kao projekcija stanja njegove duše. U tu kategoriju naročito spadaju intimni prostori pejzaža u okolini njegove kuće na Supetru iz

9 O kolorističkom ekspresionizmu više u: Denegri 1971.

tridesetih godina, gde u potpunosti oslobađa potez četkice, a boju gotovo samo da nabacuje na platno, sa dominantnim tamnijim tonovima crvene, plave, zelene, žute i narandžaste, koje se često međusobno i prepliću ili ne postoji jasno definisana granica među njima, za razliku od Dobrovićevih pejzaža iz 1928. godine, u kojima dominira jaka crna kontura koja odvaja naslikane elemente. Naročito se izdvajaju Jobove slike *Dalmatinski pejzaž* (1930/31), *Lumbarda* (1933), *Primorski pejzaž (Borovi)* (oko 1933), *Kameni stol* (1935), *Moj dom* (1935), *Supetar* (1935), *Supetarski krovovi* (1935) koje u sebi sadrže sve spomenute elemente.

Bez obzira na sličnu tematiku, gotovo isto mesto nastanka i identičan vremenski period, jasno se mogu uočiti razlike u mediteranskim pejzažima Petra Dobrovića i Ignjata Joba. Dobrović je pejzaž želeo da predstavi onako kako ga vidi, slikajući na licu mesta, na otvorenom, ali je za njega podjednako bilo važno da naglasi i neke od osnovnih postulata slikarstva: plošnost, jak i izražen crtež i konturu, postavku boje i bojenih masa. Iako gotovo u potpunosti opčinjen i opijen motivima iz okoline Dubrovnika, pejzaži koje radi tokom 1928. godine deluju slikarski vešto izvedeno, u njima „nema prozračnosti prostora, lakoće ruke i istančanosti boje iako se u (krošnjama maslina) ponekad pojavi mekoća bledozelenog tona”. (Protić 1989, 15) Na Dobrovićevim slikama dominira osećaj radosti življenja, vedrine i topline, takav je i kolorit, dok je kod Joba uvek prisutna doza melanholije i nekog neodređenog nespokoja. Slabije likovno obrazovan, i bez šansi da uživo vidi dela velikih slikara po evropskim metropolama, Jobovo viđenje dalmatinskog pejzaža bilo je gotovo u potpunosti „samouko”, lično i samosvojno. Intenzivan i snažan kolorit i duh umetnosti ekspresionizma, koji kao da je usađen u Jobovu dušu, glavni su pokretači njegovog stvaralaštva. Tu, uz gotovo razarajuće emocije, nije bilo puno mesta za stroga, racionalna pravila u organizaciji slike.

Dobrović i Job, dva umetnika koja su u istom vremenskom periodu u kasnim dvadesetim i tridesetim godinama XX veka naslikala najbolje predele jadranske, mediteranske obale, predstavljaju dve suprotnosti. Sjajan i bleštav Dobrovićev Mediteran, pažljivo slikarski promišljen i tehnički izveden sa jasnim i preciznim nanosima čiste boje, odaje utisak zemaljske Arkadije. Job, s druge strane, slika slobodno, spontano, bez zadržke da u potpunosti na platno prenese sve nagomilane emocije. Često su to nemir, nespokoj, tuga i melanholija koji se osećaju iz svake njegove slike, bilo da su u pitanju pejzaži obale, kuće, unutrašnjosti ostrva ili prikazi žanr-scena lokalnih stanovnika. Dobrović koji je u Dubrovnik i okolinu dolazio preko leta na odmor i da bi slikao dugo i promišljeno Mediteran koji vidi pred sobom razlikuje se od Joba koji je na Mediteranu živio i koji je tokom cele godine mukotrpno preživljavao razne životne nedaće, noseći nespokoj uvek sa sobom. Oba slikara Mediteran su duboko i iskreno voleli i osećali, ali je jedan na svoja platna prenosio osećaj hedonizma i spokoja, dok je drugi to činio impulsivno, subjektivno i emotivno proživljeno, većito u melanholiji koja ga je pratila kroz ceo život.

Literatura

- Čupić, Simona. *Petar Dobrović (1890–1940)*. Beograd: Prosveta, 2003.
- Denegri, Jerko. „Koloristički ekspresionizam četvrte decenije.” u *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, ur. Miodrag B. Protić, 14–25. Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd, 1971.
- Denegri, Jerko. *Petar Dobrović*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1985.
- Denegri, Jerko. *Modernizam/avangarda; ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Gamulin, Grgo. *Ignjat Job – Život i djelo*. Zagreb: Matica hrvatska, 1961.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, svezak drugi. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Maković, Zvonko. *Ignjat Job*, katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1997.
- Maković, Zvonko. *Ignjat Job 1895–1976 Vatra Mediterana*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2016.
- Protić, Miodrag B. *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: BIGZ, 1974 a.
- Protić, Miodrag B. *Petar Dobrović 1890–1942*. Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd jun–septembar 1974, retrospektivna izložba, 1974 b.
- Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno: magični realizam, neoklasizam, nova realnost, objektivna realnost, kritički realizam*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997.
- Zidić, Igor. „Dubrovačka arkadija ili grad u okviru od zlata.” u *Svijetla i boje Dubrovnika. Ljudi, grad i okolica u djelima modernih slikara*, urednik Biserka Rauter-Plančić. Zagreb: MGC Gradec, 1988.
- Бајић Обућина, Данијела. *Колористичке визије/Coloristic Visions*. Београд: Галерија Петра Добровића, 2021.
- Денегри, Јерко. *Петар Добровић, Пејзажи 1929–1938*. Београд: Галерија Петра Добровића, 1983.
- Добровић, Олга. *Документација о стваралаштву Петра Добровића*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1998.
- Добровић, Олга. *Документација о стваралаштву Петра Добровића III*, ликовне критике, интервјуи, политички чланци, писма. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1998.
- Пилиповић, Јелена. *Врт од слова, Платонова мисао и Вергилијева идилична поезија*. Београд: Службени гласник и Филолошки факултет, 2020.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, књига прва. Београд: Нолит, 1970.
- Протић, Миодраг Б. *Петар Добровић између стварности и утопије*. Београд: Галерија Петра Добровића, 1989.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*, приредио Динко Давидов. Београд: Српска књижевна задруга, 2014.

Sofija Merenik
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**HEDONISM AND MELANCHOLY OF THE MEDITERRANEAN.
PETAR DOBROVIĆ AND IGNJAT JOB**

Summary:

The main topic of this paper are the Adriatic (Mediterranean) landscapes that Petar Dobrović (1890–1942) painted around 1928 and their position in the context of Dobrović's Mediterranean landscape series. As a parallel, but also as a counterpoint, there are almost simultaneous landscapes of different atmosphere and sensibility by Ignjat Job (1895–1936), of entirely different artistic personality and attitude from Dobrović's. Landscapes occupy an important place in the work of Petar Dobrović, as well as of Ignjat Job. Among Dobrović's landscapes, we distinguish three cycles: Dalmatian, from the Cote d'Azur and the Netherlands. There is no clearly defined division in Job's *oeuvre*. Nevertheless, it is a large series of paintings with Mediterranean topic, created in the late twenties and during the first half of the thirties of the 20th century. Therefore, the aim of the paper is to focus on central points: the Mediterranean landscapes from 1928, which Dobrović painted during his stay on the Adriatic, under the influence of strong and almost blinding light, and the coastal landscapes of Job from approximately the same time period. The goal is to emphasize Dobrović's turning of color as the most important element of the painting and its independence on these canvases. The intention is to draw parallels to the works of Ignjat Job, to point out certain similarities and differences in their treatment of comparable Mediterranean scenes that dominate the paintings.

Key words:

Petar Dobrović, Ignjat Job, Mediterranean, landscapes, 1928

PRIMLJENO / RECEIVED: 25. 09. 2021.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 15. 10. 2021.

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

**SINONIMI I HOMONIMI:
KRITIČKI POGLED JOVANA KRŠIĆA NA
JESENJU IZLOŽBU HRVATSKIH UMJETNIKA 1937.**

Apstrakt:

U okolnostima sve ozbiljnije krize s kraja tridesetih godina, Jovan Kršić, urednik sarajevskog časopisa *Pregled*, sugestivno je napustio prethodnu idejnu platformu, baziranu na uverenju da je narodni jezik, epski i evokativan, dovoljna mera jugoslovenskom zajedništvu. Kao uvereni republikanac, umesto konzervativnog i društveno statičnog modela posegnuće za nijansiranim i zaista drugačijim tipom uvezivanja. Blizak Masarikovim društvenim stavovima, Kršić će tokom 1937. da insistira na kritičkom sagledavanju jugoslovenske stvarnosti, svih njenih fenomena i, neizbežno, narativnih celina koje su ih pratile. Da bi sve bilo adekvatno, a opet idejno besprekorno postavljeno, usmerio je kritičku pažnju na Babića i Becića, ključne izlagače na *Jesenjoj izložbi hrvatskih umjetnika*, 1937. I dok je Babić partikularnošću i klerikalnim pretpostavkama odbijao, Becić je, iskusan i vešt, radno sišao na opipljivu zemlju, beležeći je autentično i na način koji je u njegovom estetičkom temelju nalazio novi impuls sporazumevanju različitih etničkih grupa, a sve na osnovu njihove bazične zainteresovanosti za slobodu, uvek ekonomsku koliko i političku. Bio je to samo trenutak, koji će biti surovo dovršen domaćim kretanjima i katastrofalnim posledicama Minhenskog sporazuma iz septembra 1938.

Ključne reči:

Pregled, Masarik, kritika, homonimi, Becić, Babić, jugoslovenstvo, Hrvatska

Posredno najavljujući preispitivanje vlastitih radnih polazišta, uredništvo sarajevskog časopisa *Pregled* odgovoriće na niz primedbi Milana Ćurčina, urednika zagrebačke *Nove Evrope*, ovlažno i gotovo na margini januarskog broja 1937.¹ Neobična, moguće i neočekivana – bazične propozicije oba lista bile su doktrinarno srodne – rasprava je u javnost plasirala jedno nadasve urgentno pitanje. Oštro se osvrnuvši na Ćurčinovu primedbu da „časopisi mimo glavnih središta i ne treba da budu drugo do pokrajinski”, urednički kolegijum insistirao je na uvek dobrodošloj činjenici razbijanja regionalnih okvira i uspostavljanju što je moguće širih vidika. (Anonim. 1937, 63) Uostalom, drugačiji pristup, ogledan u nameri propisivanja precizno omeđenih tematskih zona, nije bio prihvatljiv iz razloga ozbiljne teritorijalne, i ne samo teritorijalne intimnosti tadašnjih jugoslovenskih prostora. *Pregledovi* ideolozi bili su vešti na rečima. Umesto teritorije, praćene celim paketom njoj pripadajućih prava i pretenzija, prostor o kome su razmišljali Jovan Kršić i njegovi saradnici pretvoren je u svet južnoslovenskog moralnog trijumfa.² Na početku ikonoklastičan koliko i ksenofoban, on je konstruisan poput mimetičkog odsjaja one velike, kolektivne i bespogovorno svetovne metaideje: nacionalne slobode.

Putevi kojima se ka njoj išlo, vekovima i uprkos Beču i Carigradu ili Rimu i Pešti, uvek obeleženi izmešanim etničkim tragovima, bili su neizbežno obuhvaćeni jedinstvenom, a time jugoslovenskom ovojnicom. Entuzijastičnom pretpostavkom, zaista idealizovanom, da je tu istu ovojnicu bilo moguće prepoznati u narodnom jeziku i njegovoj iskustveno skrojenoj leksici, prevashodno akumulisanoj oko elemenata trpljenja i nacionalnog otpora. Političkoga ili klasnoga, ali uvek vezanoga za donje društvene slojeve. Za selo i rad na zemlji. Za ono što je tu podlogu objedinjavalo, čineći je ekskluzivno južnoslovenskom – za jezik, oštar i neposredan, urastao u ep i narodnu poeziju. Iz Kršićevog ugla viđeno, sve je bilo upakovano u iskustvenu koliko i leksičku formu bosanskog sela i bosanskog čoveka. Konsekvence su bile neizbežne. Oni koji su govorili jezikom narodnog epa i junačke prošlosti, i koji su živeli u Bosni i u svesti o neophodnosti precizne i nepopustljivo odmerene distance pred modernošću i silama njene kulturne kolonizacije, nisu, kako je to Ćurčin sugerisao, mogli biti suzbijeni pretpostavkama o tačno određenoj regionalnoj pripadnosti. Kraj tridesetih doneo je promenu.

Ikonoklastičnost prve *Pregledove* decenije smenjena je drugačijim diskurzivnim ponašanjem. Razlozi za njega bili su raznovrsni, a 1937. zgusnuti oko činjenica

1 *Pregled* je sarajevski časopis za najšira kulturna pitanja, koji je od januara 1927, pa sve do izbivanja Drugog svetskog rata u Jugoslaviji, preciznije, do marta 1941, izlazio u kontinuitetu (od 1928. mesečno), ostajući ključnom platformom jugoslovenstva i otvoreno republikanskog duha na bosanskohercegovačkim prostorima.

2 Jovan Kršić, sarajevski književnik, kritičar i prevodilac (1898 – 1941), doktorirao na Filozofskom fakultetu Karlovog univerziteta u Pragu, 1923. Iz razloga političke delatnosti od mladosti proganjan, a kao istaknuti jugoslovenski antifašista ubijen je ubrzo po uspostavljanju NDH. Bio je pokretač i jedan od osnivača, a kasnije i urednika sarajevskog časopisa *Pregled*. Bespogovorno jugoslovenski i republikanski opredeljen, davao je idejni ritam radu časopisa sve do njegovog poslednjeg broja.

fašističke ekspanzije, rata u Španiji, rešavanja hrvatskog pitanja i potencijalne pretnje pretvaranjem državne strukture u jednosmerni korporativni mehanizam. (Steiner 2013, 552–609; Đokić 2010, 171–206) Svaka od navedenih činjenica dovodila je u pitanje suštinske vrednosti južnoslovenske prakse, što je *Pregledovu* uređivačku politiku nateralo na promenu kursa. Uloga narodnog jezika, statična i evokativna, kakvu ju je zahtevao konzervativni okvir dvadesetih, promenjena je do mere razumevanja novog i šire formiranog jezičkog normativa. Kršić je, u tom smislu, januara 1937, povukao ključnu liniju podele. Potpuna zabrana umetničke kritike u nacističkoj Nemačkoj predstavljala je dokaz do koje mere je pokvarenost korporativnog sistema značila i ontološku pretnju ideji slobode. „Najzad, kada javni život, politika i privreda, mogu u Nemačkoj postojati bez kritike, zašto ne bi mogla i kultura? Mesto kritike koja dela umetnosti prikazuje i ocenjuje, treba uvesti samo suve izveštaje o kulturnim događajima. Kritika sama po sebi, da bi se mogla razvijati, pretpostavlja slobodno tretiranje i analizu, formalnu i sadržajnu, svih pojava.” (Kršić 1937, 62) Kršićeva primedba otvarala se ka perspektivi demokratskog društva, diskurzivnog i dijalektičkog, u kome bi svaka činjenica ili principijelna pretpostavka bila podvrgnuta ozbiljnom razgovoru, a takav je interni dijalog podrazumevao jezik postavljen unutar drugačijeg semantičkog okvira. Svakodnevni i promenljiv, činio je osnovno sredstvo demokratske profanosti, istovremeno i novi, rekoncepirani dokaz o vitalnosti naroda, sada idejno izmeštenog i doživljenog u smislu publike i potencijalnog kritičara.

Za Kršića drugačije nije ni moglo. Ono što je vekovima u južnoslovenskoj etničkoj rasutosti negovano kao dragocena ideja, nakon 1918. pretočeno je u stvarnost i opipljivo postojeću slobodu. Jugoslovenska praksa s početaka 20. veka, ipak, nije bila izuzetak. Nadahnuti čehoslovačkim primerom, jednim delom i sami češki đaci, saradnici *Pregleda* pomno su pratili i komentarisali kurs koji je zauzimala moderna slovenska država, a posebno odlučujuće mesto koje je u njoj imala politička misao predsednika Tomaša Masarika. Na samim počecima shvaćena reduktivno i do mere koja je kompleksnu čehoslovačku stvarnost okoštavala nekritičkom idolatrijom, u dramatičnim okolnostima druge polovine tridesetih tamošnja je politička praksa na stranicama sarajevskog časopisa nešto drugačije nijansirana. Verovatno najbolji dokaz o promeni lokalne, bosanske percepcije ponudiće kratka analiza Karela Čapeka, posvećena varijetetima Masarikove govorne metodologije. Duboko svestan težine izgovorene reči, Masarik je, Čapek o tome svedoči, pažljivo birao put između mnogobrojnih i delikatno prisutnih oblika i njihovih značenja sažetih u jednoj reči. Prolazeći kroz guste rečenične strukture ispletene od sinonima i homonima, Masarik je odlučno zadržavao ulogu diplomate od formata. „Kaže, recimo: ‘Državi, republici, demokratiji treba to i to.’ Tu vidite kako on svakom drugom rečju kontroliše, ograničava i dopunjava prethodnu reč. Država, da, ali država republikanska; da, republika, ali republika do krajnjih konsekvencija demokratska; demokratija, da, ali identifikovana s državom i njenim poretkom.” (Čapek 1937, 632)

Diplomata se u *Pregledovom* isečku pretvarao u kritičara, u ličnost koja je stajala u samom središtu narativnog strukture, pažljivo dodajući odabrane i proverene elemente opštem društvenom razgovoru. Ili, u metaforičkoj tranziciji, i jugoslovensko je društvo, upravo poput čehoslovačkog, trebalo da izraste na temelju ozbiljno postavljene kritičke platforme. Demokratsko i republikansko, promenljivo i produktivno, nikako ne autokratsko, korporativno ili naklonjeno lakim rešenjima – na primer, fašističkim – moralo je da vodi računa i o najmanjim detaljima stvarnosti. O svakom mogućem značenju ili njegovom iskrivljavanju, a naglašeno o opasnosti da neke reči, poput Jugoslavije ili Hrvatske, svojim homonimnim značenjima dovedu do zablude i poražavajućih rešenja. Promena političkog kursa koju je inicirala vlada Milana Stojadinovića zadirala je i u ključno pitanje o decentralizaciji i davanju autonomnog statusa pojedinim oblastima. (Свирчевић 2013) Položaj Hrvatske predstavljao je primarno pitanje u procedurama redemokratizacije nakon 1934, i to tako da je o njemu govoreno na različite, često i potpuno suprotstavljene načine. U celini, sve je svedeno na pitanje do koga bi nivoa centralna vlast mogla da dopusti obnovu hrvatskih državno-pravnih ingerencija, a da to i dalje ostane celovita jugoslovenska država. I dok su o mogućim konsekvencama vođene ideološkim stanovištima zaoštrene rasprave, uredništvo *Pregleda*, Kršić, pre svih, nije pred pitanjem hrvatske autonomije pokazivalo znakove neprestajanja.

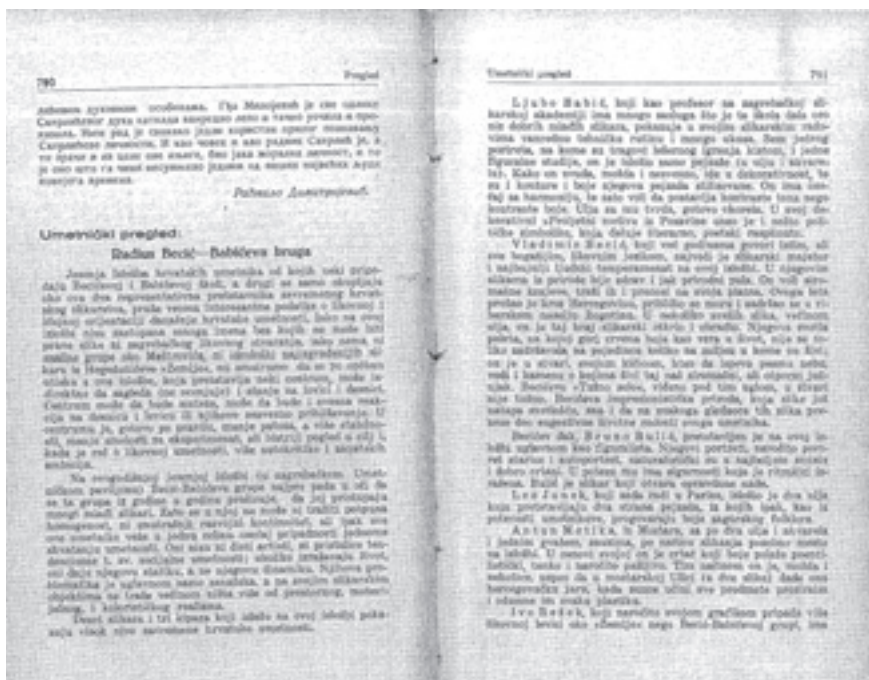
Republikanski nastrojeni, videli su u još jednom koraku hrvatskog etničkog oslobađanja nešto očekivano i po inerciji prastare metaideje neizbežno. Jugoslavija, razumevana kao činjenično opipljiva realizacija ideje o nacionalnoj slobodi, nije do kraja mogla da bude logična i idejno funkcionalna ukoliko i sve u njoj sadržane težnje ka etničkim slobodama nisu bile ostvarene. Zahtevne i komplikovane, takve su okolnosti neizbežno morale da insistiraju na preciznosti sastavnih detalja, odnosno na realizmu analitičkog pristupa i iz njega formiranog objašnjenja. Sloboda o kakvoj je *Pregled* pisao, ili je o njoj Masarik razmišljao, svoje je manifestaciono područje, čisto i bez neželjenih ideoloških primesa, našla na zemlji, među seljacima i stanovništvom spremnim da se jednako odlučno odupire strancima koliko i pošastima prirodnog elementa. Taj je sloj trebalo zaštititi i držati odvojenim od politizacije i malograđanskih stanovišta. Upravo je takvom namerom rukovođen Masarik, koji će se, a da bi ostvario željeno, koristiti predsedničkom pozicijom i zakonskim nejasnoćama, a sve s ciljem potiskivanja u drugi politički plan dramatično različitih parlamentarnih i uopšte opozicionih stanovišta. (Orzoff 2009, 57–94) Politički delujući u ime donjih društvenih slojeva, potvrđivao je realizam svog nastojanja kao objektivno sredstvo i jezičku formu bez koje je život republike (pa tako i Čehoslovačke) bio nezamisliv. Privržen Masariku koliko i haptičkim karakteristikama stvarnosti, Kršić će krajem tridesetih izmeniti interno postavljene uloge u interesno komplikovanom teatru jugoslovenskih istorijskih kretanja.

Novi odnos nagovešten je već u januaru 1937, marksistički odlučno koncipiranim tekstom Kalmija Baruha, u kome je osnovni razlog španskog rata viđen u svetlu borbe siromašnih i ekonomski obespravljenih protiv onih koji su u svojim

idejnim postavima isključivo bili oslonjeni na devolucione pretpostavke stvarnosti. Protiv aristokratskih zemljoposjednika i reakcionarne crkve u funkciji njihovih ideoloških zaštitnika. (Baruh 1937) Fašizam i klerikalizam otuda nisu činili grešku koja se potkrala u zonama idejne nadgradnje, nego su bili posledicom suštinske nepravde i ekonomskih pokoravanja umetnutih u samo središte postojeće društvene baze. Baruhova pretpostavka gotovo da je u svom neizgovorenem produžetku insistirala na neprihvatljivosti odnosa koji su pratili jugoslovensku društvenu praksu, pomerajući kritički fokus od бесплодних narativa, karakterističnih za konzervativne dvadesete, ka ozbiljnom suprotstavljanju ekonomskim i vlasničkim anomalijama. Bosna nije više predstavljala centralnu jugoslovensku teritoriju iz razloga njenog mitizovanog statusa, već je svojim siromaštvom, zanemarivanjem i ekonomskom nepravdom delovala poput tragičnog sukusa tadašnje stvarnosti. Ono što je za Kršića bilo od posebne vrednosti stajalo je sažeto u činjenici nove, po karakteru ne i neizbežno narativne platforme. Jedinstvo etničkim zajednicama nije donosila patrijarhalna nit, junačka i pred strancima nepopustljiva. Sada su siromaštvo i nepravda, i niz nesrećnih prilika na njima posledično izraslih, objedinjavali one ključne jugoslovenske sinonime: seljake i sirotinju. Što je daleko značajnije, ti su sinonimi dominirali i u drugim, etnički preciznije definisanim oblastima, što je po sebi predstavljalo novi tip jugoslovenskog razumevanja. Kako je u praksi časopisa izgledao novi kritički angažman pokazaće prilozi dvojice marksistički nastrojenih pisaca.

Milan Selaković i Veselin Masleša sukcesivno su se obrušavali na malograđanski ukus i njegovu sposobnost umetničke kooptacije. (Selaković 1937) Da bi mu suprotstavio drugačiji primer, da bi ga možda ukinuo ili učinio besmislenim, Masleša je bio rezolutan. „Postoji radnički pokret, postoje srpski i hrvatski seljački pokreti. Oni mogu da budu klica jedne nove političke grupacije. Da se ne razume krivo: ne stranke, nego grupacije. Jedne široko koncipirane grupacije jednog fronta svih koji su do danas trpeli usled bosanske politike i bili njene zavedene žrtve, jednog fronta koji bi tu politiku likvidirao a u budućnosti potpuno onemogućio.” (Masleša 1937, 265) U širokom rasponu između Masarikovog redukovanog liberalizma, Baruhove obaveštenosti i Maslešine narodnofrontovske opcije kretala se *Pregledova* uređivačka politika, sve više uverena da proces oslobađanja mora da doživi i svoju ekonomsku stranu, a da bi takvim polazištem bio dat novi stimulans jugoslovenskom zajedništvu. Ono što je celi program učinilo zanimljivim i ne u potpunosti očekivanim dogodilo se novembra 1937.

Tekstom „Radius Becić-Babićeva kruga”, Kršić je na sebe uzeo ulogu likovnog kritičara opremljenog drugačijom aparaturom i vođenog drugačijim očekivanjima. (Kršić 1937) Izbor nije bio slučajan. *Jesenja izložba hrvatskih umjetnika* predstavljala je dobru priliku, posebno činjenicom da su se na njenom radnom čelu izdvojile dve snažne umetničke figure. Upotrebivši termin radijus, Kršić je dodatno naglasio autoritet koji je pratio Ljuba Babića i Vladimira Becića – obojica profesori zagrebačke Kraljevske akademije za umjetnost i umjetnički



J. Kršić, „Radius Becić-Babićeva kruga”, *Pregled* 168 (1937), 790–791.

obrt – a time i snagu uticaja koga su imali na mlađe umetnike i sve one koji su dolazili u kontakt sa savremenom umetnošću. Kršiću je ta činjenica bila presudna, pošto je uz njenu pomoć bio u mogućnosti da formira kredibilno stanovište o propozicijama građanske likovne umetnosti. Na primer, u odnosu na repere postavljene Hegedušićevom levom revolucionarnošću ili onim što je činilo likovno-ideološko nasleđe grupe *Zemlja*. Izvesno je da je, pozicionirajući se na način koji je Čapek upisao u motoriku Masarikovog javnog ophođenja, nameravao da raščisti prostor oko nominalno podudarnih stvari. „Centrum može da bude sinteza, može da bude i svesna reakcija na desnicu i levicu ili njihovo nesvesno približavanje. U centru je, gotovo po pravilu, manje patosa, a više stabilnosti, manje smelosti za eksperimenat, ali bistriji pogled u cilj i, kada je reč o likovnoj umetnosti, više autokritike i zanatskih ambicija.” (Kršić 1937, 790) Uvodom su postavljene glavne smernice i nisu zaustavljene na unutrašnjim granicama likovne veštine.

Ono što je bilo prioritarno razotkrivano je tezom da je proklamovani centrum bio u stanju da prozre i od sebe odbije ključni problem hrvatske i jugoslovenske stvarnosti. Preokupiranost ideološkim imperativom, bilo levim ili desnim, zamućivala je svet opipljivih činjenica, svodeći ga u nekim trenucima na pojednostavljeno ekonomisanje osnovnim idejnim parametrima. Rečima koje su samouvereno i često dvosmisleno govorile o naciji, državi, čoveku, umetnosti. Na tom mestu nastupala je kritički razrađena hermeneutika, dopuštajući i najsitnijoj

činjenici stvarnosti da pokaže sve svoje potencijalne atribute. Na primer, u nizu kako je od Masarika zalančan: Hrvatska, da, ali republika; republika, da, ali demokratska i u sazreloj svesti o zajedničkom životnom interesu. Gledano iz tako pripremljenog ugla, Babić je privilegovao, ali i radno ukočio hrvatski pejzaž, svodeći ga na organsku pretpostavku o „našem izrazu”. Ili, kako je Kršić lapidarno primetio, „(d)o svoje teorije o 'osebnom' hrvatskom slikarstvu Babić je došao deduktivnim putem, najpre je stvorio zaključak, pa mu onda tražio opravdanja.” (Kršić 1937, 793) Babić je tokom poznih tridesetih ostao privržen mimetičkim kapacitetima svoje teze. Rasecajući na osnovu klerikalno produkovanih principa – time u potpunoj opoziciji u odnosu na profanost Kršićevih stavova – Babićevo razumevanje konačno se zadržalo na podeli po idejnoj osovini istok–zapad, a sve na osnovu uspostavljenih relacija spram prostora i njegove plastičnosti. Ono što je činilo suštinu istočnog dela poluge, sva ta orijentalna dvodimenzionalnost i svet u nju upijen, bilo je neprihvatljivo na zapadnoj strani, stoga strano i nerazumljivo modernom hrvatskom izrazu. „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)

Publikovana u svoj žestini 1929, Babićeva nimalo uvijena negacija autokratske pretenzije, ogrnute pokrovom statične, slobodnom pojedincu strane tradicije, nije odmah i neophodno zasmatala Kršiću. Ono što ga je, u već podvučenoj bliskosti levice i desnice, uznemirilo, bilo je smešteno u pretpostavci o nepomirljivosti organski stvorenih odlika na istoku i zapadu Balkana, među Srbima i Hrvatima. Plastičnost forme i dubina prostornih podataka povratice svoju likovnu vitalnost nakon 1914, i to iz razloga radne i idejne konzervativnosti koja je tada pratila opšti profil kulturne stvarnosti. Nimalo organska, promena je bila svesno učinjeni izbor, u tom trenutku vezan klasicističkim normativima nečega podvedenog pod termin „povratka u red”. Stvari su se redale logičnim tokom. Odlučujuće nadahnut parametrima postrenesansne estetike (na liniji povučenoj od Španije ka Veneciji), Babić nije bio u stanju, kao što u to vreme jeste Erich Ogerbah, da u osnovnim crtama zapadne (ili uopšte sakralizovane) kulture prepozna onaj ključni zahtev za apsolutnim potčinjavanjem. Sva ta od Babića proklamovana „mladost i sirovost i potpuno nova želja za umjetnošću i novim izrazom” ili odlučna „protivnost dvodimenzionalnom Orijentu” samo su teatar jednoj drugačijoj, ništa manje nemilosrdnoj igri. Tragajući za osnovnim karakteristikama starozavetne priče, Ogerbah je pažnju usmerio na prostor i čovekovo ponašanje u njemu. „[T]he decisive points of the narrative alone are emphasized, what lies between is nonexistent; time and place are undefined and call for interpretation; thoughts and feeling remain unexpressed, are only suggested by the silence and the fragmentary speeches; the whole, permeated with the most unrelieved suspense and directed toward a single goal (and to that extent far more of unity), remains mysterious and 'fraught with background'.” (Auerbach 2013, 11–12)

Prostori starozavetnih ili uopšte sakralnih događanja nisu bili dati, još manje preciznim koordinatama razrešeni. Interpretativan i podložan diskurzivnom menjanju, taj dobrim delom implicirani prostor stajao je kao zalag vrlo rastresitog hegemoniji. Starozavetni Bog, Ojerbah je tu precizan, nema tačnu prostornu meru. Što bi ga, po inerciji neizbežne komutacije, činilo isto onoliko diskurzivnim koliko su to bila mesta njegovog postojanja. Spustimo li navedeno na idejnu ravan tridesetih, bivamo suočeni s činjenicom da je diskurzivni hegemon propisivao nove granice, upisujući drugačije potrebe i naizgled organske pretpostavke celokupnom postojanju. Što znači da je metaforički obrat Ojerbahove analize stavio Babićev umetnički nerv na mesto božanskog apsoluta, pružajući mu priliku da kreira svet one druge strane hrvatskog homonima. Veština likovne retorike presuđivala je, a o njoj je, negativno i negatorski pisao X. Y, anonimni kritičar zagrebačkog *Književnika*. Rutina Babićevog pristupa bila je potrebni ulog u dijalogu gornjih slojeva, rutinizovanih u svojim nastupima i društvenim očekivanjima. „Radi se po gotovim formulama, nigdje se ne osjeća umjetničko hrvanje sa prirodom, iz koje se izvlače novi zakoni ljepote. Babić je sada u fazi kompozicije. Par vješto postavljenih ploha paralelno jedna iza druge i slika je iskonstruisana.” (X. Y. 1937, 38) Bila je to ona druga, neprihvatljiva strana hrvatskog homonima. Moćnici su razgovarali, stvarajući ukus, zemlju i političke zaključke, i seljaštvo kao ideološki pogodan oslonac. Kršić gotovo da je stajao uz bok oceni X. Y, dovodeći do logičkog klimaksa opšti nivo Babićevog nastupa. „Danas, Babić traži suštinu hrvatskog izraza u realizmu, prema kome je hrvatstvo uslovljeno slikanim objektom. Pojam realizma izgleda nam preširok za stvaranje takvih definicija, a uslovljenost objektom mogla bi da otera u apsurd da svaki hrvatski pejzaž, realistički naslikan, spada u hrvatsko slikarstvo.” (Kršić 1937, 793) Pitanje nominalnog pripadanja činilo je značajnu kariku u lancu identitetskog označavanja, te je Kršićeva završna primedba sasvim razumljiva. Jugoslovensko ili neko od etničkih imena dopunjavalo je izvorno hrvatski nominativ, pa tako i po pitanju slikarski zahvaćenog pejzaža. Unisonost nije bila zamisliva niti moguća. S druge strane, malograđanski i uopšte idejno neizrađeni društveni slojevi čvrsto su pripadali proceduralnom svetu hermetizovanog mimezisa, njegovim logičkim komutacijama i svesti da je estetička moć bila ravna činjenicama ideološke supremacije.

Redakcija *Pregleda* ozbiljno je odstupala, o čemu su svedočili Maslešini i Selakovićevi prilozi, ali i hladna reakcija na vest o smrti Milana Srškića. (M. 1937, 317) Događanja i prateće činjenice trebalo je pažljivo analizirati i od njih odbiti svaku primisao mimezisa i nametanja odozgo. Umesto utvrđenih normi, stvarnost je bilo potrebno tretirati na način da se u njoj odslikaju produktivni rad, promene koje je taj rad usekao u pasivnu materiju i, konačno, tragovi rada i njegove posledice utisnute u model osnovnih društvenih odnosa. Rad je doživljen u funkciji elementarnog hermeneutičkog alata, bez razlike da li je dovršavan etičkim ili estetičkim posledicama. Uloga kritike, angažovane i spremne da o svakoj kulturnoj tački ozbiljno govori, bila je nezaobilazna. Način na koji je sam Kršić ocenjivao dela hrvatskih umetnika govorio je o potrebi jezičke bliskosti,

pri čemu je taj jezik, a to je već bilo opšte mesto, poistovećivan sa podeljenim iskustvom i svesću o onome o čemu je svedočio Karel Čapek. Kritičko osvrtnje na činjenice društvenih kretanja, a tako i na aktuelnu likovnu produkciju, zahtevalo je sposobnost preciznog prosecanja kroz homonimne strukture i odabir adekvatnih sinonima. Bila je potrebna republikanska, demokratski skrojena košuljica ili makar ozbiljno razvijena svest o njoj. Angažovani intelektualci, *Pregledov* saradnički tim u tom smislu nije izostajao, bili su deo egzistencijalnih događanja, nerazdvojni i u uverenju da je direktni, od ideoloških nanosa oslobođeni rad jedina vredna poluga u još uvek nedovršenom mehanizmu oslobađanja. Stoga je neophodno primetiti jedan izostanak. Naizgled neobičan koliko i neočekivan, pošto je rimska *Izložba moderne jugoslovenske umetnosti*, 1937, ako ništa drugo, a ono zbog prisvojnog prideva koji joj je dodeljen, morala privući pažnju sarajevskog uredništva. Nije, a svesni Kršićevog antifašističkog opredeljenja, kome je bilo suđeno da neizbežno prati njegova kritičarska nastojanja, bez većeg napora možemo da razumemo ćutanje kao meru otklona od Musolinijeve države, ali i od opasnog homonima koji je sada opsedao i sam pojam umetnosti. Hladni, potencijalno trijumfalistički tekst Sretena Stojanovića tome nije pomogao. (Стојановић 1937; Ерем 2020, 41–55) Kršić izvesno nije prihvatao takav tip raslojavanja i nešto što je u opštu mehaniku nacionalnog označavanja unosilo standarde umetnosti kao nečega otuđenoga i razmenljivoga na bilo kom tržištu društvenih ideja. Jugoslavija, čak i kao dovršena država i uprkos Rimu, i dalje je bila samo segment dugačkog lanca nacionalnih antagonizama na prostorima jugoistočne Evrope, i to nije smelo biti zanemareno. U protivnom, likovna umetnost, bez obzira na njen zvučni predznak, stajala bi samo kao još jedan od mnogobrojnih na neprijatnoj traci organskih fenomena, izvan konteksta i vitalnih potreba trenutka. Da li je postojalao rešenje? Da li je neko od predstavljenih hrvatskih umetnika nudio drugačiji pristup?

Za razliku od stanovišta X. Y, koji je, u skladu s marksističkim kulturnim očekivanjima, svaku od ponuđenih poetičkih celina odbacio kao produkt stilskih manipulacija i bazičnog propadanja cele episteme, Kršić je u zreлом slikanju Vladimira Becića osetio likovni sinonim hrvatstva. Čovek prostora, biće obzirno pred činjenicama prostog postojanja, Becić je na svojim platnima doneo život u njegovoj punoj i neukrotivoj snazi. Hrvatsku u muci i svežini njenih donjih, težačkih slojeva koji su je i činili takvom kakva je ona u svojoj suštini i bila. Na tačno tom mestu Kršić je posegnuo za znakom jednakosti, videći u jedinstvu likovnoga i rada na zemlji dokaz o postojanju osnovnog kreativnog sinonima. „U njegovim slikama iz prirode nije zdrav i jak prirodni impuls. On voli siromašne krajeve, traži ih i prenosi na svoja platna. Ovoga leta prošao je kroz Hercegovinu, približio se moru i zadržao se u ribarskom naselju Rogotinu. U nekoliko svežih slika, većinom ulja, on je taj kraj slikarski otkrio i obradio.” (Kršić 1937, 791) Kultivisao ga je na način na koji zemlju i sve uslove življenja na njoj kultivišu lokalni seljani. Becić je bio radnim kapacitetima jednak hrvatskom seljaku, produktivan i svakodnevno u smislu potpune srodnosti i ozbiljnog likovnog sinonima. Stoga, za Kršića ta poslednja faza Becićevog umetničkog jezika nije bila samo pomodna stilaska transpozicija ili tačka



F. Lukas, „Za hrvatsku kulturnu cjelovitost”, *Hrvatska revija* 2 (1937), 56–57.

koja je odavala umor i stagnaciju, već konačan korak u likovnoj i etičkoj zrelosti dragocenog aktera jugoslovenske i hrvatske stvarnosti.

Ne samo da je likovnoj modernosti dao vrednosno primamljivu poziciju u opštim idejnim okolnostima s kraja tridesetih, Kršić je, podržan propozicijama njenog realizma i ozbiljne uronjenosti u materiju, bio u stanju da brani dijalektički standard kojim je prožeo vlastito razumevanje nacionalnog postojanja. Nespreman da se zatvori u idejni svet provincije – nije li celi vrtlog aktualnih političkih kretanja oko Bosne i bosanske zemlje i sam uskraćivao sličnu mogućnost – osporavao je svaku organsku tezu i regresiju na nešto što je etničko obeležavalo rasnim razlozima. Takvu je pretpostavku ponudila hrvatska desnica, prisutna i energično zastupljena u hrvatskoj javnosti, sve upadljivo reprezentovano 1937, februarskim brojem *Hrvatske revije*.³ Zalazeći u zonu u kojoj su se mešale geopolitika, istorijske predrasude i organske pretpostavke o duhu naroda, Filip Lukas je, poput Babića, estetiku cele jedne zajednice smatrao separatnom i etnički isključivom. U pozadini je presuđivala klerikalna teza o esencijalnim razlikama zapada i istoka, sada ojačana nečim aktuelnim i poreklom radikalno desnim. Narod, hrvatski, nepromenljiv i karakterom defanzivan, da bi bio funkcionalan „(t)rebao je da bude ugrožen, u toku razvoja, u ovoj ili onoj komponenti svoga bića”, homogen u odgovoru i u potpunosti ekskluzivan inercijom organskih zasada koji su ga činili takvim kakav

3 Činjenica da je diskutabilni Lukasov tekst praćen reprodukcijama slika Vladimira Becića – pre naslovne stranice reprodukovane je *Pastir* (1936) – nesumnjivo je morala da skrene pažnju Kršiću i redakciji *Pregleda*, pojačavajući potrebu da Becićevo mesto i uloga u celini jugoslovenskih i hrvatskih likovnih događanja budu zaštićeni i usmereni ka potpuno drugačijim idejnim zaključcima.

je po Lukasu i bio – statičan, konzervativan i podeljen u staleže. (Lukas 1937, 61) Takvoj je imaginaciji sve bilo podređeno i sve je stajalo obeleženo mimetički uzrokovanom produkcijom. Uvek etnički obavezanom i nespremnom da deli svoja osnovna obeležja. Hrvatski homonim u Lukasovoj interpretaciji opasno je pretio ideji jugoslovenskog zajedništva, i moguće je pretpostaviti na koji je način Kršić mogao da reaguje čitajući sledeću tvrdnju. „Onako, kao što nema čovječanstva kao subjekta povijesti, već kao zbroj naroda, tako ne postoji ni slavenstvo kao jedinstvena povijesna stvarajuća snaga, već postoje samo izdiferensirani slavenski narodi, svaki sa svojom psihom i svojim zadacima. Oni mogu imati i nekih zajedničkih crta, ali mogu u nekim crtama postojati i velike razlike, kao što su po kulturnom sadržaju i smjernicama stvaranja ovdje kod nas na Jugu.” (Lukas 1937, 61)

Kršićeva inkluzivna i po pitanju etniciteta potpuno tolerantna platforma bila je napadnuta na svim tačkama, naročito na onoj kulturnoj iz koje je i trebalo da proistekne zajednički osećaj. Senzibilisani pojedinci, kako je upozoravao Masarikov kritičarski model, posedovali su moć i obavezu da se neometano premeštaju po celokupnoj društvenoj konstrukciji, svedočeci i podstičući radom i kompetentnim delom. Intelektualci i kulturni poslenici, deleći jezik južnoslovenskog područja, to isto činili su bez obzira na etničke granice. Način na koji je Becić, napustivši prioritet forme, nahranio sliku materijalom, uređujući je i oblikujući pod imperativom lokalnog tona, vrednosno je i transformativno zasecao u zone rada i opipljivog prostora. U njegovom radnom oslobođenju – Kršić nije dao za pravo kritičkoj negaciji X. Y. – i sposobnosti da u interesnu i poetičku celinu uveže južnu Bosnu, Hercegovinu i Dalmaciju počivali su dokazi o neprolaznoj vrednosti zajedničke ideje. Na kompleksnoj granici postavljena, Becićeva antropološka slika na taj je način odavala poseban tip isključivosti – ili su svi ili niko nije slobodan. U tom procesu, koji je tokom tridesetih odlučujuće usmeren ka unutrašnjim ideološko-političkim preprekama, od posebnog je značaja bila dijalektička, antiorganička moć upotrebljenog likovnog jezika, kao što je vrednu činjenicu predstavljao i nivo prihvatljivosti novosustanovljene paradigme. Becićev likovni jezik, vibrantan i haptički, već je na *Jesenjoj izložbi hrvatskih umjetnika*, 1937, našao svoje sledbenike, mladog Bruna Bulića, pre svih, što je Kršić odmah i zabeležio. „Na paleti mlađih, naročito kod Bulića, opaža se uticaj Becićev, i ako gde zaista treba tražiti obeležja hrvatske likovne originalnosti, onda se treba u prvom redu zaustaviti kod bujnog kolorita i snažne osetljivosti velikoga slikara Vladimira Becića.” (Kršić 1937, 793)

Poslednja rečenica u potpunosti je odgovarala okolnostima kakve su bile s kraja 1937. Redakcija *Pregleda* živela je u uverenju da je s opštim antifašističkim frontom i dalje sve u najboljem redu, i da su osnovni principi nacionalnih i demokratskih sloboda spolja zaštićeni snagom i odlučnošću zapadnih sila. (Kršić 1937, 689–692) Septembar 1938. doneće zastrašujuću promenu. Kršić je umesto melanholije odabrao otpor, oštro optužujući francuski državni egoizam i nespremnost za dublje kritičko razmišljanje. (Kršić 1938) Pad zapada, a Minhen je to u očima *Pregledovih* saradnika bez ikakve sumnje bio, verovatno nije u potpunosti

zatekao redakciju. Do koje je mere bila obaveštena i gde su se sve nalazili tragovi koji su govorili o konačnim posledicama, teško je sa sigurnošću reći. Izdvajao se jedan detalj. Prećutana je i sledeća italijanska izložba. Sada, u proleće 1938, striktnije organizovana i praćena kompetitivnim razlozima. Kraljevina Jugoslavija poslala je svoje predstavnike na Bijenale u Veneciji, dovodeći do očekivanog kraja intenzivnu kulturnu saradnju dve države tokom prethodnih meseci. Organizovana po modelu koji je podsećao na interni raspored države koja je posedovala sufiks SHS, jugoslovenska je reprezentacija formirana matematički precizno. Formula $2+2+1$ mogla je biti najava nove državne strukture i njenih gotovo korporativno uređenih relacija. (Ереш 2020, 64–81) Možemo da pretpostavimo da je razlog *Pregledovog* ćutanja predstavljao implicitno odbacivanje citirane matematičke operacije. Ekonomski ili neki drugi odnosi morali su biti precizirani na nivou zajedničke države, ali ne i umetnički. Takvo rasećanje ne samo da je bilo regresivno i nelogično, nego je svojim postojanjem isključivalo onu suštinsku vezu koju su različite jugoslovenske etničke celine iskustveno i u međusobnom dijalogu mogle da uspostave. Eliminisało je jezik, književni, a zatim i likovni, kao čin hermeneutičkog zajedništva, menjajući ga sumnjivim standardima ukusa i voljom institucionalnih razloga. Dijalektička vertikalna izgubljena je u korist statične horizontale sitnog interesa, straha, ugovornih vrednosti i malograđanske taštine. Dodamo li da je sve navedeno manifestovano pred dominantno fašističkom publikom, izostanak *Pregledovog* komentara čini se očekivanim. (Fraquelli 1996) Da li je zajedničko mesto Babića i Becića u hrvatskom delu izložbe – čak i pripisana im doktrinarna srodnost – bila u stanju kosnuti ili do kraja razoriti Kršićevu ideju građanskog angažmana, nije moguće sa sigurnošću zaključiti. Posredan odgovor trebalo bi potražiti u činjenici da je nakon Minhena likovnom kritikom u *Pregledu* idejno zagospodario Milan Selaković, nastavljajući stazom donekle trasiranom Kršićevim tezama iz 1937. Ali sada u znaku rigoroznog negiranja građanske umetnosti i uopšte likovnog subjektiviteta kao nečega stranoga i u potpunosti otuđenoga. Profesionalni umetnici nisu bili u stanju da se, osim u malograđanskom hiru, spuste na zemlju i da međusobno, sa seljaštvom podele uslove i konačne principe rada. (Selaković 1940) Na njihovo mesto u kritičnim trenucima kraja decenije stupiće, a to je ono u šta je svu svoju kritičarsku snagu uložio Selaković, upravo seljaci, bazični i radom osvešćeni proizvođači u najširem smislu razumevanih kulturnih dobara.

Literatura

- Anonim. „Hronika.” *Преглед* 158 (1937): 62–63.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.” *Hrvatska revija* 3 (1929): 196–202.

- Baruh, Kalmi. „Pozadina španskog problema.” *Преглед* 158 (1937): 4–9.
- Чапек, Карло. „Ђутање с Т. Г. Масариком.” *Преглед* 165 (1937): 631–634.
- Ђокић, Дејан. *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*. Београд: Фабрика књига, 2009.
- Ереш, Ана. *Југославија на Венецијанском бијеналу 1938–1990. Културне политике и политике изложбе*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2020.
- Fraquelli, Simoneta. “All Roads Lead to Rome.” in *Art and Power. Europe under the Dictators 1930–1945*, ed. Dawn Ades, 130–136. London: Hayward Gallery, 1995.
- Кршић, Јован. „Radius Becić-Babićeva kruga.” *Преглед* 168 (1937): 790–793.
- Кршић, Јован. „Problem Srednje Evrope ili Nemačka protiv Čehoslovačke.” *Преглед* 167 (1937): 689–692.
- Кршић, Јован. „Posle Minhena.” *Преглед* 178 (1938): 617–620.
- Кршић, Јован. „Укидање критике у Немачкој.” *Преглед* 158 (1937): 61–62.
- Лукас, Филип. „За хрватску културну cjеловитост.” *Hrvatska revija* 2 (1937): 57–63.
- Masleša, Veselin. „Laži bosanske politike.” *Преглед* 160 (1937): 261–265.
- М. „Др. Милан Сршкић.” *Преглед* 160 (1937): 317.
- Orzoff, Andrea. *Battle for the Castle. The Myth of Czechoslovakia in Europe 1914–1948*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Selaković, Milan. „Život ceste u književnosti.” *Преглед* 160 (1937): 224–232.
- Selaković, Milan. „Slikarstvo Vilima Svečnjaka.” *Преглед* 193 (1940): 45–51.
- Steiner, Zara. *The Triumph of the Dark. European International History 1933–1939*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Стојановић, Сретен. „Изложба савремене југословенске уметности у Риму.” *Уметнички преглед* 1 (1937): 26.
- Свирчевић, Мирослав. „Милан Стојадиновић и хрватско питање у Југославији.” у *Милан Стојадиновић. Политика у време глобалних ломова*, ур. Миша Ђурковић, 85–97. Београд: Завод за уџбенике, Центар за конзервативне студије, 2013.
- Х. У. „Seljačko slikarstvo g. Ljube Babića.” *Књижевник* 1 (1937): 38–43.

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

SYNONYMS AND HOMONYMS
JOVAN KRŠIĆ'S CRITICAL REVIEW OF
THE AUTUMN EXHIBITION OF CROATIAN ARTISTS IN 1937

Summary:

When Jovan Kršić, the editor-in-chief of Sarajevo's magazine *Pregled*, had been confronting by the social crisis at the end of the 1930s, he decided to abandon the previous model of pro-Yugoslav politics. Deeply entrenched inside the republican worldview, he insisted on realism and palpable experience of peasantry life instead of the previous conservative mythization of the Bosnian heroic past and its moral superiority. To be synchronized with the main politics questions, Kršić carefully chose the Croatian painter Vladimir Becić to represent the shift of paradigm. Closely connected with the local experience, with the ethnically different parts of the Kingdom of Yugoslavia treated inside the same experience platform, Becić's poetics by the Kršić's view represented the highest point in searching for the optimal synonym between the words of Croatia and Yugoslavia. But, it was the short-term option because of the grave consequences of the Munich agreement and the expansion of the local nationalistic particularism and extremist policy.

Key words:

Pregled, Masaryk, synonyms, homonyms, Becić, Babić, Yugoslavism, Croatia

Ognjen Tutić
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

BERAČICE U DELU SAVE ŠUMANOVIĆA

Apstrakt:

Posebno mesto u bogatom i za jugoslovensku i srpsku modernu umetnost značajnom opusu slikara Save Šumanovića (1896–1942) pripada temama vezanim za berbu grožđa. Još od zagrebačkih i pariskih godina pa sve do pronalaska ličnog mira u roditeljskoj kući u Šidu, Šumanović je sa strašću slikao motive zrelog grožđa, prizore berbe i voajerske poglede na jedra tela beračica zauzetih različitim poslovima u vinogradu. Čak i poslednje Šumanovićevo delo, tek dovršeno u trenutku kada je uhapšen i nedugo potom streljan u Sremskoj Mitrovici, predstavlja triptih *Beračice* (1942). Cilj ovog rada je da se u širem kontekstu analizira ova značajna tema u opusu Save Šumanovića, sa posebnim naglaskom na pronalaženju novih modela tumačenja i „iščitavanja“ *Beračica*, slikareve „labudove pesme“.

Ključne reči:

Sava Šumanović, srpsko slikarstvo, XX vek, *Beračice*

SAVA ŠUMANOVIĆ I ŠID, početak i kraj

Mada je rođen u Vinkovcima, gde mu je otac službovao kao šumarski tehničar, Sava Šumanović (1896–1942) je kao sasvim mali dečak započeo život u roditeljskoj kući u Šidu. „Otac i mati su mi bili iz Šida, kuda su se vratili u mojoj 4-toj godini, kada je moj otac dobio ranu penziju jer je oboleo (katar sa gluhoćom)” (Šumanović 1939, 8), sećao se umetnik nekoliko decenija kasnije. Već tada, u ranom mladalackom dobu, počinje, kako će se kasnije ispostaviti, sudbinska povezanost Save Šumanovića i Šida, kao svojevrsnog nukleusa umetnikovog života, koji će često napuštati, ali kojem će se uvek vraćati. Konačni povratak Save Šumanovića u Šid, u proleće 1930. godine, označiće veliki preokret u umetnikovom životu i radu, početak prinudne izolacije i apsorbovanosti slikarskim i kućevnim poslovima. (Мереник 2016, 49) Iako težak, šidski preokret je iznedrio osoben „kako znam i umem” stil kao veliku sintezu svih Šumanovićevih stečenih znanja i iskustava. „S tim rasčišćavanjem u samom sebi, došlo je i do toga da nisam nastavio moj stil iz Pariza [...] nego da sam morao da pronađem način koji će dati najbolje tu svetlost i jasnoću sremske krajine [...]. To je kraj koji je diktovao moj način slikanja.” (Šumanović 1939, 20) Umetničko breme Zagreba i Pariza, velikih umetničkih centara u kojima se školovao i usavršavao, dobilo je sasvim novo značenje u Šidu, pod bleštavom svetlošću sremske ravnice i u Šumanovićevom stalnom nastojanju „da sav svoj materijal, kao i svo svoje gledište na slikanje” izgradi samostalno i učini tako svojim. (Šumanović 1939, 18) Težnja ka originalnosti, istinskoj i ozbiljnoj, kako je sam umetnik govorio, rezultirala je bogatim opusom nastalim tokom poslednje decenije Šumanovićevog života i rada u Šidu.

Povratak u Šid je za Savu Šumanovića značio kraj pariske avanture i „ludih dvadesetih” provedenih u umetničkim krugovima Monparnasa i suočavanje sa ličnim i stvaralačkim krizama u sopstvenom, šidskom mikrokosmosu. Protekao je, u čitavom svom trajanju, u stalnom traganju za mirom (Čupić 2017, 49). Od dolaska u roditeljsku kuću, pa sve do 1932. godine, Sava Šumanović nije slikao (Мереник 2016, 54). Slikarstvu se vratio najpre ciklusima pejzaža (*Šidski sokaci*, *Proleće u dolini Sv. Petke*, *Proleće u šidskim baštama*), kojima se nadovezao na srodnu grupu motiva nastalih tokom njegovog predašnjeg boravka u Šidu 1928. godine (Трифуновић 1973, 227), a zatim i ciklusima aktova u enterijeru i pejzažu (*Crнке iz Pariza* 1932–1934, *Šidijanke* 1935–1938) i nizom žanr-scena.

Šidski žanr pokazuje izuzetno bogatstvo motiva i raskošan raspon između realnog, viđenog okom umetnika s prozora šidskog ateljea smeštenog u centralnoj prostoriji roditeljske kuće i artifičijelnog, katkad pervertiranog ploda umetnikove invencije. Slikajući žanr, Šumanović se kretao od dokolice, prizora sa kupaćima i kupačicama u modernim kupaćim kostimima ili pak paora i paorki zamrznutih u trenucima odmora, zimskih prizora i igara u snegu, pogleda na sugrađanke i sugrađane koje je video s prozora svoje kuće, do predstava seoskih radova na njivi ili u vinogradu. (Мереник 2016, 57–58) Naročito u poslednjim godinama svog

života i rada, Sava Šumanović se posvetio slikanju motiva zrelog grožđa, prizora berbe i voajerskih pogleda na jedra tela beračica zauzetih različitim poslovima u vinogradu. Širokom tematskom krugu seoskih radova u vinogradu pripada i monumentalni triptih *Beračice* dovršen 1942. godine, svega nekoliko dana pre nego što je Sava Šumanović uhapšen, a nedugo potom i streljan u Sremskoj Mitrovici. (Bašičević 1997, 65)

BERAČICE, geneza istraživanja

Tragičan kraj života i rada Save Šumanovića odredio je sasvim specifično mesto triptiha *Beračice* u umetnikovom opusu. Sagledane gotovo isključivo u kontekstu *poslednjeg dela*, tek dovršenog u trenutku kada je umetnik uhapšen i odveden u nepovrat (Protić 1984, 44), *Beračice* dugo nisu postale predmet sveobuhvatne analize. Kao dela koja neposredno prethode umetnikovoj smrti, *Beračice* su, u ponuđenim tumačenjima, „postale” Šumanovićevo predosećanje nadolazeće tragedije – poslednje *reči* – umetnikova *molitva*. Monumentalne dimenzije platana sa predstavama beračica, te Šumanovićev manir rada u ciklusima tokom šidske decenije, otvorili su i značajna pitanja – šta je bila umetnikova namera? Oproštaj ili novi početak? Tačka ili zarez? Završen iskaz ili novi ciklus?

Baveći se Šumanovićevim životom i umetnošću, D. Bašičević se prvi zapitao: „Šta je, u stvari bilo sa *Beračicama*? O kakvoj se problematici radilo?” (Bašičević 1997, 64) Poredeći monumentalna platna sa „vavilonskom kulom” građenom „velikim znanjem i ogromnim naporima”, Bašičević ih je, naposljetku, ocenio kao „sablasnu ruševinu” – „Velike beračice” je doživio „banalnim”, njihov ritam „pokvarenim”, a kolorit „kičem”. (Bašičević 1997, 64) Međutim, upkos takvoj oceni D. Bašičević dobro naslućuje da je Šumanović očigledno pronašao „novu temu” i „novu problematiku”, te da su *Beračice* mogle prerasti u monumentalni ciklus. Slično stanovište zastupa i Lj. Miljković navodeći *Beračice* kao Šumanovićev „poslednji ciklus” (Миљковић 2007, 82), „slutnju nadolazećeg zla” i „krik umetnika i humaniste” (Миљковић 2007, 91). Sagledavši Savu Šumanovića kao *slikara magijskog realizma*, te njegovo delo kroz koncepte „sablasnog”, „imaginarnog”, „tajanstvenog”, „čudnog”, „oniričnog”, M. Kvas ukazuje na mogućnost razumevanja *Beračica* kao „sinteze Šumanovićevih traganja za jedinstvom stila” čiji „paradoksi” ukazuju na „magijsko, neprimetno utelovljeno u realnom”. (Квас 2011, 154) Analizirajući monumentalni ciklus *Šidijanki* (1935–1938) kao Šumanovićevu veliku sintezu, L. Merenik navodi kako je „koncept monumentalnog, neoklasičnog stila i intertekstualnog metoda”, razvijen prvi put prilikom slikanja šidskih kupačica, „koje stvarno i ne postoje u Šidu”, umetnik „ponovio još u triptihu *Beračice*” (Мереник 2016, 79). To bi, mada ne možemo biti sigurni, moglo da ukaže na Šumanovićev „naum da *Beračice* uspostavi kao drugi monumentalni ciklus”. (Мереник 2016, 79)

S druge strane, u dosad najkompletnijoj pojedinačnoj studiji o *Beračicama*, V. Burojević iznosi viđenje o triptihu kao „Šumanovićevoj molitvi” koji se, s obzirom na formu, ne može smatrati delom „nekog novog, tek započetog ciklusa” (Burojević 2014, 215). U nizu nedoslednosti koje ne odgovaraju realnom činu berbe, a koje Šumanovićevom postupku građenja kompozicija moguće nisu bile od naročitog značaja, autorka prepoznaje skrivena značenja. Tako, tumačenje V. Burojević ukazuje na sliku vinograda kao obećane zemlje, „ponovo darovanog Raja”, zrelog žita (hleba) i grožđa (vina) kao tela i krvi Hristove, „dominantnih dvanaest snažnih žena” kao feminizovane analogije dvanaestorice apostola, njihovih stavova i otvorenih usana kao molitve, te čitave kompozicije kao aluzije na „Strašni sud na kraju vremena”. (Burojević 2014, 217) Tako shvaćene, *Beračice* slute umetnikovu rezignaciju, suočavanje sa krajem i poslednju *molitvu*. (Burojević 2014, 218) Međutim, iako značajno, pre svega kao jedno moguće „čitanje” Šumanovićeve „labudove pesme”, takvo mistično-religiozno tumačenje ostaje u domenu ličnog doživljaja.

BERAČICE, ŠUMANOVIĆEVA „LABUDOVA PESMA”

Poslednja godina Šumanovićevog života i rada, sudeći prema delu ovog umetnika, posedovala je pre intonaciju *novog početka* nego *kraja*. (Bašičević 1997, 63) Tokom 1942. godine Sava Šumanović je, uprkos teškim životnim okolostima, radio nesmanjenim intenzitetom, slikajući šidske predele i žanr. (Миљковић 2007, 89) Te sudbonosne godine, u punoj umetničkoj zrelosti, Šumanović slika *Uzoranu njivu*, *Šidske vrtove*, *Rascvetalu trešnju*, *Iločki drum*, nekoliko pejzaža sa žitnim poljima, dve kompozicije sa predstavom manastira Privina glava, a njegovo stvaralaštvo doseže najvišu tačku upravo na monumentalnom triptihu *Beračice*.

Rad na konceptualizaciji moguće sasvim novog ciklusa kojim bi zaokružio svoja interesovanja usmerena ka temama vezanim za berbu grožđa i beračice, Šumanović je započeo početkom 1942. godine nizom studija u crtežu. Sačuvani crteži, danas u kolekciji Narodnog muzeja u Beogradu, ukazuju na studiozno i predano kreiranje tipske figure bosonoge beračice u seoskoj nošnji, sa korpom grožđa u rukama, oslonjenom na bok ili podignutom na rame, te stvaranje specifičnog ritma kroz varijaciju položaja, frontalno – u (polu)profilu – s leđa – u sedu – na kolenima, i pokreta figure. Generisani tip idealne seljanke, vitke i jedre beračice koja s lakoćom nosi korpu napunjenu obranim, zrelim groždjem, postaće osnovni motiv kompozicija povezanih u triptih *Beračice*.

Na prvoj u nizu kompozicija (inv. 347, 150 x 189,5 cm)⁴, Šumanović je prikazao četiri beračice. Jezgro čine tri stojeće figure, jedna postavljena frontalno, druga u poluprofilu, a treća u profilu, dok se u drugom planu nalazi sedeća figura okrenuta leđima. Drugu, sedmofiguralnu kompoziciju (inv. 323, 240 x 189 cm) Šuma-

4 Inventarski brojevi i dimenzije platana, navedeni u okviru rada predstavljaju podatke GSŠ u Šidu, a preuzete su iz rada: Буројевић, Весна. „Триптих ’Берачице’.” у *Књига о Шумановићу*, ур. Драган Лакићевић, Мило Ломпар, 202–218. Београд: Српска књижевна задруга, 2019.



Sava Šumanović, *Beračica sa korpom*, 1942, vl. Narodni muzej u Beogradu



Sava Šumanović, *Studija beračice koja kleči*, 1942, vl. Narodni muzej u Beogradu



Sava Šumanović, *Beračica nosi korpu na ramenu*, 1942, vl. Narodni muzej u Beogradu



Sava Šumanović, *Beračica na šamlici*, 1942, vl. Narodni muzej u Beogradu



Sava Šumanović, *Beračice grožđa*, 1942, vl. Galerija slika Sava Šumanović, Šid

nović je organizovao formiranjem grupa, tako da jedno težište čine tri figure, dve u poluprofilu i jedna u profilu, koje deluju kao da se kreću ka centru kompozicije, a drugo težište dve figure postavljene pred masivnu burad, od kojih jedna kleči podižući korpu punu grožđa, dok se druga, okrenuta leđima, propela na prste kao da zaviruje u bačve. U fokusu kompozicije, sa ciljem naglašavanja dubine prostora, Šumanović „otvara” pogled na pejzaž sa žitnim poljem i dve figure malih dimenzija koje dolaze iz pravca vinograda. Treću kompoziciju (inv. 346, 150 x 189 cm) čine tri centralno postavljene figure, jedna klečeća u poluprofilu i dve stojeće prikazane gotovo istovetno, sa težištem na jednoj nozi, glavom povijenom u stranu i korpom grožđa oslonjenom na bok, ali tako da jedna gleda ka posmatraču, a druga, okrenuta leđima, ka obranom vinogradu.

Monumentalne figure seljanki, jednovremeno prožete i distancirane, interpretirane kroz dihotomiju ljudskog i gotovo paganskog božanskog, stvarnog i nadrealnog, tvore četrnaestofiguralni friz koji ukazuje na mogućnost, mada ne i nužnost, beskonačne multiplikacije.



Sava Šumanović, *Beračice grožđa*, 1942, vl. Galerija slika Sava Šumanović, Šid

Svoju, ispostaviće se, „labudovu pesmu” Sava Šumanović je komponovao dugo i studiozno. U tom radu koji je, po svemu sudeći, trajao od februara 1942. godine pa sve do *poslednjih dana*, tačnije 26. avgusta kada je umetnik načinio poslednje intervencije na trećoj kompoziciji *Beračica* (Bašičević 1997, 65), a koji ima svoje korene i u Šumanovićevim ranijim delima, treba videti umetnikovo očigledno nastojanje da započne nešto novo, nešto što će, sticajem tragičnih okolnosti, postati poslednja, moguće nedovršena epizoda.

U naslikanom prizoru berbe, odnosno završnih poslova koji se obavljaju po okončanju berbe, ne treba očekivati ništa zaista realno i stvarno. Kao slikar imaginacije, neugašene mašte koja se dodatno razbuktala u Šidu gde je sve bilo prepušteno umetnikovoj invenciji i sposobnosti da *stvarno* ili *viđeno* transformiše i preoblikuje u *nadrealno* i *univerzalno-tipsko*, Sava Šumanović slika *Beračice* kao fantazmagoriju, prizor koji se stalno odvija, ali koji se, kao takav, nikada nije dogodio. Ostaje sporedno, od potpuno sekundarnog značaja, kada se i gde odvija naslikana berba, ko su učesnice i ima li ikakve opravdanosti u njihovom delanju, jer je čitav prizor nadrealan i predstavlja isključivi plod umetnikove invencije. Zato „Velike beračice” baš kao i *Šidijanke*, suštinski odražavaju „nejedinstvo mesta i vremena”, odnosno *novu stvarnost*. (Мереник 2016, 81)

Baš kako ova preoblikovana, fantazmagorična berba nije bez ikakvog uporišta u realnosti, tako Šumanovićevo interesovanje za temu berbe i beračice, kao i konačna likovna i kompoziciona formulacija triptiha nisu bez utemeljenja u širem kontekstu umetnikovog života i rada.

ŠUMANOVIĆ, GROŽĐE, BERBA I BERAČICE, *stvarno i artifičijelno*

Prateći tragove iz umetnikovog života, lične beleške, pisma i sekundarne izvore, doznajemo za naročitu *pasiju* koju je Sava Šumanović negovao prema grožđu. U kući Šumanovića, inače velikih zemljoposjednika i vinogradara, grožđa je bilo tokom čitave godine. Ono je, po svoj prilici, održavano sušenjem na promaji, čuvanjem u teglama, a možda i drvenom, sandučastom frižideru koji i danas stoji u spomen-kući porodice Šumanović u Šidu. U okviru sačuvanih pisama koje je slao roditeljima, Sava se, uz rukoljub, zahvaljivao na novcu koji su mu slali za knjige i neophodan materijal za rad, a naročito na grožđu. Iz Zemuna, gde je boravio kao učenik realne gimnazije (Миљковић 2007, 15), Sava Šumanović piše: „Ja sam primio grožđe. Prijalo je odlično.” (Bašičević 1997, 217)

Moguća nostalgična prisećanja na Šid i berbe grožđa kojima je morao svedočiti još kao mali dečak, Šumanović je prenosio na platna. Daleko od Šida, tokom prvog boravka u Parizu (1920–1921), Sava slika svoju prvu *Berbu* (1920/21). Platno monumentalnih dimenzija otkriva uvežbanu ruku slikara i svedoči o savladavanju postkubističkog, lotovskog manira građenja kompozicije. Šumanović u prvi plan,



Sava Šumanović, *Beračice grožđa*, 1942, vl. Galerija slika Sava Šumanović, Šid

neposredno pred posmatrača, postavlja hipermonumentalne, gigantske, blago geometrizovane figure uposlenih berača i beračica kojima potencira „dojam stalnosti”. Okvir kompozicije predstavlja dramatični, izlomljenim formama kreirani brdoviti pejzaž sa kućom crvenog krova, inače čestim motivom Šumanovićevog slikarstva. U prikazu Pete jugoslovenske izložbe, Todor Manojlović u Šumanovićevoj *Berbi* prepoznaje sintezu „starih italijanskih monumentalista” i „potpuno modernih sredstava”, „jedne vibrantne nove osećajnosti”. (Kbac 2011, 88) Hipermoderna po izrazu, a klasična po senzibilitetu, *Berba* predstavlja prvu značajnu prelomnu tačku Šumanovićevog slikarstva koje će narednim radovima, poput *Kraja sa mostom* (1921), *Pariskog predgrađa* (1921), *Tri ženska poluakta* (1921), *Mrtve prirode sa satom* (1921) i *Skulptora u ateljeu* (1921), stalno oscilirati između analize i sinteze.

Sredinom dvadesetih godina, u vreme kada teorijski uobličava svoje slikarstvo pišući traktate „Slikar o slikarstvu” (1924) i „Zašto volim Pusenovo slikarstvo” (1924), Šumanović slika narednu kompoziciju *Berbe* (1925). Eksplicitnije nego u prethodnom slučaju, prema ustanovljenom idealu „tipa” umesto „individuuma” (Šumanović 1924b, 57–59), Šumanović uspostavlja tipsku figuru beračice koja će, istina u novoj pojavnosti, funkcionisati kao osnovni element šidskih berbi. U skladu sa umetničkim idealima treće decenije XX veka, umetnošću *novih realizama* i *povratka redu* (*Ritorno all'ordine*), Šumanović slika tri beračice u pejzažu. Hipermodernim umetničkim izrazom, monumentalnim, pikasovski modelovanim figurama, umetnik uspeva da prenese klasični senzibilitet i bez imitacije postigne „ritam starih majstora” (Šumanović 1924a, 20–24). Beračice „žive samo životom koji im je dao njihov stvarač”, a koji „nije imitacija vanjskog života, već je organski povezani život linija, plastike (sene i svetla) i boja” (Šumanović 1924b, 57–59). Pošavši od prirode kao „materijala”, Šumanović transformiše *stvarnost* u novu „predodžbu sveta”, „novi svet u granicama platna” (Šumanović 1924a, 20–24). U grupi stilski i tematski srodnih kompozicija kao što su *Pastirica* (1924), *Na bunaru* (1924) i *Koncert u polju* (1925), *Beračice* funkcionišu kao slika idealizovane Arkadije koja stoji isključivo u domenu sveta platna, kao *nova stvarnost*.

Po konačnom povratku u Šid, u martu 1930. godine, Šumanović se suočio sa lošim zdravstvenim stanjem oca Milutina. Nakon očeve smrti 1937. godine, okosnica Savinog života, uz slikanje, postaje briga o domaćinstvu, a posebno o porodičnom



Sava Šumanović, *Berba*, 1920–21, vl. Narodni muzej u Beogradu

vinogradu. (Мереник 2007, 50) „Često je išao u polje, a naročito u vinograd s radnicima i prisustvovao radu”, prenosi D. Bašičević. (Bašičević 1997, 31) Pedantan i predan svakom poslu kog se prihvatao, Sava je poslednjih godina svog života uredno vodio i knjigu prihoda i rashoda, *primitaka i izdataka* domaćinstva. (Мереник 2007, 50) Mada nema indicija o tome da li je postojala i kako je mogla izgledati Šumanovićeva biblioteka (Мереник 2007, 52), poznato je da je slikar posedovao nekoliko poljoprivrednih priručnika koji su mu olakšavali snalaženje u vođenju domaćinstva, među kojima je bio i jedan priručnik o vinogradima. (Bašičević 1997, 31)

Dragocena svedočanstva o svakodnevici u kući Šumanovića u Šidu tokom rata predstavljaju pisma Marije Demšar, prognanice iz Slovenije, koja je ratne godine provela služeći Persidu i Savu. Svojim ukućanima, u decembru 1941. godine piše impresije o umetniku: „Gospodin je jako fini, malo sa mnom govori. Inače je jako ljubazan i uljudan čovek.” (Демшар 2014, 37) Pišući svojim, Marija Demšar je postala i svedok Savine pasije prema grožđu. U aprilu 1942. godine piše: „Gospodin još uvek jede grožđe, svakog dana pun tanjir.” (Демшар 2014, 42)

U Šidu, berba grožđa postaje realni, sastavni deo Šumanovićevog stvaralačkog i radnog godišnjeg ciklusa. Odvijala se i ponavljala u životu umetnika kao izvor prihoda i inspiracije nasušnog stvaralaštva. O berbi, Marija Demšar piše: „Sada je grožđe skoro zrelo. Gospođa kaže: Za 10 dana moramo spremi radnike za berbu. Ima 18 jutara vinograda da se obere. Sada prodaje vino već 1 mesec. [...] Ne proda ga manje od 10 litara. Prodaje ga po 50 din. Opštini mora da plati 4 din. po litru. Ima starog vina još od [nećitko] godine. U podrumima, ima dva podruma, 16



Sava Šumanović, *Beračice*, 1925, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad



Sava Šumanović, *Evenke*, 1939, vl. Galerija slika Sava Šumanović, Šid

buradi po 1000, a u drugom 8 buradi isto oko 1000 litara. [...] Grožđa ima sad kada je berba, jedno 10 dana. Prošle godine smo ga jeli cele zime.” (Демшар 2014, 52)

U vreme nakon očeve smrti, pošto je preuzeo brigu o vođenju domaćinstva, Šumanović u vanredne pejzaže, koji predstavljaju jedan od stožera umetnikovog šidskog opusa, uvodi figuru (*Veče u polju*, 1938) (Миљковић 2007, 82) paralelno uspostavljajući poseban vid šidskog žanra – radove u polju, na njivi ili u vinogradu. Najraniji primeri prikazuju zajedničko delanje muškaraca i žena (*Kosidba*, 1938) da bi, naposljetku, glavni akteri poljskih radova postale žene (*Skupljanje sena*, 1939). S. Čupić, u slikama seoskog života, prepoznaje „autoportret podsvesti”, nezadovoljstvo „progutanošću” od strane sela, koje Šumanović prikazuje u trećem licu (Чупић 2017, 48). Selo, prikazano kroz dominantan predeo, doslovno „guta” sićušne, depersonalizovane figure seljana koji deluju kao da su, u nekoliko poteza, naknadno doslikani (Чупић 2017, 48) kao krik umetnika zarobljenog u okvirima seoske monotonije.

Na fonu životnih okolnosti koje su ga vezale za porodični vinograd, Šumanović u Šidu počinje slikanje vanrednog broja platana sa temom berbe i beračica kao idealnih seljanki i heroína seoskog života. U prizorima radova u vinogradu, kao realnom okviru životne svakodnevice, Šumanović je pronašao „novu temu” i „novu problematiku” (Bašičević 1997, 63) koja je dosegla vrhunac na monumentalnom triptihu *Beračice*.

Opsežan tematski krug šidskih berbi čini veći broj kompozicija sa predstavom pustih vinograda, radova u vinogradu i beračica grožđa. Započet je 1939. godine kada Šumanović slika

Evenke, prizor sa četiri beračice u pejzažu. Kompoziciju, sa jedne strane, zatvorenu predstavom vinograda, sa druge strane otvorenu pogledom na reku, Šumanović oblikuje formiranjem dve grupe beračica, istovetnih proporcija i stavova, različitih jedino po odeći koju nose. U prvi plan umetnik postavlja dve figure identičnih stavova, u raskoraku, ruke oslonjene na bok, dovodeći ih u paradoksalnu poziciju ega i alter ega, figure i njene gotovo doslovne replike. Istom manevru Šumanović pribegava slikajući i par beračica u drugom planu slike, kreirajući celinu koju tvore iste, tipske, idealizovane figure žena dovedenih do univerzalne pozicije heroína seoskog života. Slikajući *Evenke* sa iskustvom slikanja *Šidijanki*, Šumanović potencira ritam istih figura koje se ponavljaju, obučenih ili preobučenih *Šidijanki* koje se, ovog puta, javljaju u ulozi beračica grožđa. Iako su dugo doživljavane melanholično, pre svega zbog „pogleda plavih očiju” (Квас 2011, 150), Šumanovićeve beračice su senzualne, čulne i erotizovane. Vitke figure izduženih proporcija i bosih nogu, na kojima se ne očitavaju nikakvi znaci umora izazvanog teškim radom (Чупић 2017, 50), ukazuju na pervertiranu artificijelnost prizora čiji fokus nije fizički rad, već žena i njeno telo. To se naročito dobro vidi na primeru centralno pozicionirane *Evenke*, čija je ruka oslonjena na bok, a telo okrenuto ka posmatraču kojem upućuje senzualni, pozivajući pogled. Kao ključna odrednica *Evenki* izdvaja se čulnost, proslavljena kroz sliku idealizovane, bujne prirode i njenih plodova i isto tako bujnih, senzualnih tela beračica, „jedrih paganskih boginja”. (Чупић 2017, 50)

Seriju tematski povezanih radova Sava Šumanović nastavlja 1940. godine slikajući rascvetalu trešnju sred pustog vinograda (*Rascvetala trešnja*, 1940), na kojoj su figure svedene do minijature, a zatim i 1941. godine nizom kompozicija sa predstavom vinograda i radova u vinogradu (*Prskanje vinograda*, *U vinogradu*, *Vinograd* i tri kompozicije nazvane *Berba grožđa*). Te godine slika nekoliko berbi u formi kompozicija presečenog kadra, sa predstavom beračica u radu. Uvodeći ga u vinograd, Šumanović potencira voajersku poziciju posmatrača i usmerava njegov pogled koji se zaustavlja na figurama bosih seljanki koje beru grožđe. Često povijena tela uposlenih beračica dosežu vrhunac na jednoj kompoziciji berbe čiji fokus predstavlja naglašena zadnjica beračice koja je „slikana s leđa, očigledno potpuno nesvesna posmatračevog indiskretnog



Sava Šumanović, *Berba grožđa*, 1941, vl.
Galerija slika Sava Šumanović, Šid



Sava Šumanović, *Berba grožđa*, 1941, vl.
Galerija slika Sava Šumanović, Šid

pogleda” (Чупић 2017, 50). Na taj način rad postaje povod za pogled, vinograd realni i simbolični okvir kompozicije koji pojačava asocijaciju na „bahanal” (Чупић 2017, 50), a beračice moderne bahantkinje (preobučene u seljanke).

Navedene kompozicije, koje se mogu shvatiti i kao „predradnja” ili uvod u mogući ciklus *Beračica*, kulminiraju u nizu platana koja nastaju 1942. godine. Među vanrednim pejzažima koje slika neposredno pred smrt, izdvaja se i nekoliko predela sa vinogradom (*Vinograd iz okoline Šida*, *Dva vinograda*) koji ukazuju na kontinuitet umetnikovog interesovanja usmerenog ka temama vezanim za vinograd i rad u vinogradu. Taj tematski krug koji je obeležio poslednje godine Šumanovićevog umetničkog rada prerašće u poslednju veliku sintezu – triptih *Beračice*.

Monumentalni triptih *Beračice*, kao „vavilonska kula” građena „velikim znanjem i naporima” (Bašičević 1997, 64), predstavlja, u likovnom i tematskom smislu, najviši izraz svih Šumanovićevih znanja. U okviru tog triptiha inkorporirana je celina Šumanovićevog umetničkog bića – naučeno, savladano i samostalno razvijeno. Suprotno ideji o rezignaciji i *Beračicama* kao umetnikovoj *molitvi* i oprostaju, triptih sugerise vedrinu novog početka i otkrivanje nove pasije koja je mogla prerasti u drugi monumentalni ciklus. Na takav zaključak ukazuju monumetalne dimenzije platana i karakter friza koji je umetnik podario svom predašnjem monumentalnom ciklusu *Šidijanki*, manir rada u ciklusima karakterističan za šidsku dekadu, te ritam istovetnih figura koje se ponavljaju, a koje ostavljaju mogućnost dalje, beskonačne multiplikacije.

Beračice predstavljaju sintezu dva najznačajnija slikarska motiva kojima se Šumanović bavio čitavog života – pejzaža i predstave žene (Квас 2011, 154). Kao majstor komponovanog pejzaža, Šumanović sliku „šidskog kraja” koji je „najslikovitiji i meni najlepši” (Мереник 2017, 69–70) uspostavlja kao podlogu od esencijalnog značaja za ukupnost prizora. Jednako značajan kao figure u prvom planu, pejzaž predstavlja realni i simbolični okvir kompozicije u kom treba prepoznati elemente Šumanovićevih ranijih predela, *Žitno polje uveče* (1938), *Žitno polje obasjano suncem* (1940), *Vinograd iz okoline Šida* (1942). Elaboriran prilikom slikanja *Šidijanki*, kada je motive postojećih predela transformisao u ambijent u koji će postaviti kupačice (Мереник 2016, 65), komponovani pejzaž postaje podloga *Beračica*. Mada grožđe i žito nikada nisu zreli istovremeno (Буројевић 2014, 216), kako ih je Šumanović

naslikao, nadrealna, magijska dimenzija slike koju je Šumanović oduvek doživljavao kao novu „predodžbu sveta” (Šumanović 1924a, 20–24) dozvoljava takav paradoks. Takvo sučeljavanje preoblikovanih, ranije naslikanih predela sa groždem i žitom ne treba nužno shvatiti kao podlogu tezi o religioznosti *Beračica*, već kao dokument Šumanovićevog slikarskog postupka, umetničke „kreacije” kakvoj je i ranije bio sklon. U suprotnosti sagledavanju jednovremeno zrelog grožđa i žita, kao aluzije na krv i telo Hristovo (Буројевић 2014, 217), stoji i Šumanovićeva racionalna priroda i neopterećenost religijom dokumentovana izjavom Antonije Tkalčić Košćević, Savine bliske školske drugarice – „jedna je samo vjera postojala za njega i to vjera u njegovu umjetnost” (Tkalčić-Košćević 2007, 161).

U okviru određene komponovanim pejzažom, pogledom na vinograd i žitno polje, Šumanović smešta četrnaest



Sava Šumanović, *Berba grožđa*, 1941, vl. Galerija slika Sava Šumanović, Šid

figura beračica. Redajući istovetne,



Sava Šumanović, *Prskanje vinograda*, 1941, vl. Galerija slika Sava Šumanović, Šid

idealizovane figure seljanki u sasvim određenom ritmu, umetnik kreira friz istih figura koje se ponavljaju. To je prvi put učinio slikajući *Šidijanke*, a drugi put slikajući *Beračice*, dve ključne grupe monumentalnih kompozicija iz šidskog opusa. Kako je povodom izlaganja *Šidijanki* i sam umetnik zabeležio, težio je da ciklusom figura koje se ponavljaju dostigne jedinstvo stila (Šumanović 1939, 20). Pred sobom je, piše Šumanović, imao uzore Renoara i Fon Marea (Šumanović 1939, 20) koji su u izvesnim odjecima prisutni i kod *Beračica*, prevashodno u kreiranju prirodnog ambijenta u koji postavlja nepostojeće, istovetne figure u određenom ritmu (Мереник 2016, 72).⁵ Takođe, za sintezu koncepta monumentalnog i neoklasičnog, ostvarenu na triptihu *Beračice*, značajno je i Šumanovićevo poimanje umetnosti starih majstora, prevashodno Engra i Pusena. Šumanović je, kao i Engr, koncipirao *Beračice* tražeći „impresije i inspiraciju u prirodi” da bi ih u slici preoblikovao u „apstraktnu arabesku” (Šumanović 1924a, 20–24). Tako je *Beračice* iz stvarnosti preveo u metafizičku realnost slike i stvarno učinio nadrealnim. S druge strane, u slikarskom izrazu sledi shematičnost i arhitektoniku slike koju prepoznaje kod Pusena. Pusenov „tip, a nikad individuum”, zatim „geometrijsku strukturu, jednostavnost [...], dve tri stereotipne kretnje figura i najproračunatiji kolorit” (Šumanović 1924b, 57–59) prepoznavamo i čitamo na *Beračicama*. One su krajnje shematizovane, svedene na istovetan tip koji se ponavlja tako što se dovodi u svega nekoliko različitih „stereotipnih kretnji”. Čvrste i stamene, okamenjene u nastojanju postizanja „dojma stalnosti” (Šumanović 1924b, 57–59), poput porcelanskih figurina, *Beračice* su preoblikovane forme transponovane u „novi [...] nepomičan [...] svet slike”. (Šumanović 1924b, 57–59)

ZAKLJUČAK

Kao Šumanovićeva poslednja velika sinteza, *Beračice* povezuju podsticaje iz umetnikovog svakodnevnog života određenog šidskom svakodnevicom i njegovog nasušnog, stvaralačkog traganja za jedinstvom stila. U nameri da sintetiše sva svoja znanja i iskustva, doživljaj umetnosti i slikarstva, umetnik je kreirao artificijelni prizor, *novu stvarnost* magijske dimenzije. Mada naslikana berba nije bez utemeljenja u stvarnosti, ona je, transponovana u svet slike, nadilazi. Duboko uveren da suština slikarstva nije „imitacija vanjskog života” već invencija, Šumanović polazi od stvarnosti koju, snagom i nikad ugašenom maštom svog umetničkog bića, prevodi u nadstvarnost. U naslikanoj berbi nema ničeg stvarnog jer ona nije stvarna, već isključivi okvir u koji umetnik inkorporira sopstvenu filozofiju stvaranja formiranu poznavanjem i uvažavanjem Engra, Pusena, Renoara, Fon Marea, Lota i drugih i

5 L. Merenik ukazuje na značaj Fon Mareovih *Hesperida* za razumevanje morfologije Šumanovićevih *Šidijanki*. U pogledu rasporeda figura u pejzažu i forme triptiha, ovo delo bi moglo da bude, makar i u izvesnim odjecima, značajno za razmatranje *Beračica*.

sopstvenog stila. Jedinstvo stila je pronašao u sintezi monumentalnog i neoklasičnog, starih majstora i osobenog, „kako znam i umem” stila, u temi i njenoj slikarskoj interpretaciji. Četrnaestofiguralni friz istovetnih figura beračica u komponovanom pejzažu predstavlja specifičnu umetničku kreaciju čiji cilj nije imitacija već „nova predodžba sveta”.

Oslonjen na iskustvo slikanja *Šidijanki*, Šumanović je moguće želeo da ustanovi *Beračice* kao novi monumentalni ciklus. Pošavši od „malih”, pojedinačnih predstava seoskog života i berbe grožđa kao jednog njegovog okvira, Šumanović je prepoznao potencijal *Beračica* i naposljetku ih transponovao u monumentalni triptih. Podarivši im „nepromenljiv izgled i večan ritam” ukazao je na mogućnost beskonačne multiplikacije tipa čiji bi ritam mogli samo da naslućujemo. Jer berba se neprekidno odvija iako se nikada nije desila, a beračice su stvarne onoliko koliko mašta može da ih otelotvori.

Literatura

- Bašičević, Dimitrije. *Sava Šumanović. Život i umetnost*. Novi Sad: Prometej, 1997.
- Буројевић, Весна. „Триптих 'Берачице'.” у *Књига о Шумановићу*, ур. Драган Лакићевић, Мило Ломпар, 202–218. Београд: Српска књижевна задруга, 2019.
- Демшар, Марија. *Писма из Шиде*. Шид: Галерија слика Сава Шумановић, 2014.
- Квас, Милана. *Сава Шумановић, сликар магијског реализма*. Нови Сад: СЗПБ, 2011.
- Мереник, Лидија. *Сава Шумановић, Шидијанке – велика синтеза и откровење нове стварности*. Шид: Галерија слика Сава Шумановић, 2016.
- Миљковић, Љубица. *Сава Шумановић. Препуштање пасији*. Шид – Београд: Галерија слика Сава Шумановић – Принтмедиа, 2007.
- Protić, B. Miodrag. „Sava Šumanović – slikar „napretka” i „povratka”, u *Sava Šumanović 1896–1942, retrospektivna izložba*, 5–49, Beograd: MSU, 1984.
- Ткачић Кошчевић, Антонија. *Сјећања на прве генерације Умјетничке академије у Загребу*. Zagreb: HAZU – Arhiv za likovne umjetnosti, 2007.
- Трифунуовић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.
- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017.
- Šumanović, Sava. „Slikar o slikarstvu.” *Књижевник*, мај 1924.
- Šumanović, Sava. „Zašto volim Pusenovo slikarstvo.” *Књижевник*, јун 1924.
- Шумановић, Сава. „Место предговора. Каталог изложбе Саве Шумановића, Нови универзитет, Београд, септембара 1939.” *После 70 година* (2009): 8–13.

Ognjen Tutić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

THE PICKERS IN SAVA ŠUMANOVIĆ'S OEUVRE

Summary:

The theme of grape harvest holds a particular place within the opus of the prominent Yugoslav and Serbian modernist painter Sava Šumanović (1896–1942). Šumanović passionately painted the motifs of ripe grapes, harvest scenes and the voyeuristic views at firm female bodies of grape pickers busy doing various jobs in the vineyard during his formative period in Zagreb and Paris until the later peaceful years in his parental home in Šid. Even his last work, which had been completed at the time he was arrested and shot in Sremska Mitrovica shortly afterwards, was the triptych painting *The Pickers* (1942). The aim of this paper is to analyze the important theme in the work of Sava Šumanović within a broader context, and with a special emphasis on finding new models for interpretation and “reading” of *The Pickers*, the painter’s “swan song”.

Key words:

Sava Šumanović, Serbian painting, 20th century, *The Pickers*

Vuk Damnjanović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

DRUŠTVENOPOLITIČKI PREDUSLOVI NASTANKA NOVE FIGURACIJE BEOGRADSKOG KRUGA

Apstrakt:

Cilj ovog teksta je da mapira društvenopolitičke pojavnosti koje su uspostavile trendove prema kojima su se stvarale okolnosti koje su uticale na povratak nove predmetnosti u slikarstvu. Tokom prve polovine šezdesetih godina jugoslovenski kulturni prostor beleži uspon kada je u pitanju odnos države prema likovnoj umetnosti. Paralelno s tim, na nivou državno-partijske politike dolazi do usporavanja procesa vesternizacije jugoslovenske kulture, suprotno tome dolazi do ponovnog približavanja zemljama Komunističkog bloka, što se odrazilo, pre svega, na odnos prema apstraktnoj umetnosti, u slučaju Jugoslavije to je bio njen odnos prema enformelu koji beleži kretanje silaznom putanjom, što je uslovalo otvaranje prostora za obnovu predmetnosti oličene u beogradskom krugu nove figuracije.

Ključne reči:

modernizam, nova figuracija, enformel, šezdesete godine, Jugoslavija

Od rada ka stvaralaštvu

Tokom prve polovine šezdesetih godina jugoslovenski kulturni prostor beleži značajan uspon kada je u pitanju odnos države prema likovnoj umetnosti. Aktivna državna politika nekadašnje druge Jugoslavije nije se ograničavala samo na ojačavanju kulturnih institucija, koje su bitno osnažene direktnim državnopolitičkim angažmanom, već i nastavkom procesa deideologizacije likovnih umetnosti koji traje još od početka pedesetih godina kada je došlo do raskida sa dogmatikom socijalističkog realizma.¹

Ako su pedesete godine prošlog veka, od trenutka raskida sa socrealizmom, bile, Protićevom terminologijom, godine ponovnog hvatanja kontinuiteta sa svetom, šezdesete godine, barem prva polovina šezdesetih, u institucionalnom pogledu bile su godine ubrzanog razvoja. Osnivanje Trijenala jugoslovenske likovne umetnosti (1961), pokretanje Oktobarskog salona (1960), osnivanje časopisa *Umetnost* (1965), otvaranje Muzeja savremenih umetnosti (1965) jasne su manifestacije intervencionističke uloge države na polju kulture.

U pogledu razvoja likovnih umetnosti, cela šesta decenija je u znaku deideologizacije, odnosno s jedne strane se beleži opadanje političkog uticaja kada je u pitanju odnos prema formi, dok još uvek postoji aktivistički odnos kada je u pitanju državno-partijski uticaj prema sadržaju, dok se s druge strane predstavnici postsocrealističkog jugoslovenskog slikarstva svesno ograničavaju na polju formalnih aspekata umetničkog dela. Oni odlučuju da se ne bave društvenom tematikom kakva je prisutna u socijalističkom realizmu, svesno se ograničavajući da se ne bave bilo kakvim oblikom društvenog ekstremizma. Naime, odlazi se u drugu krajnost: umetnik beži izvan realnosti i sam sebe osuđuje na alijenaciju u odnosu na društvene teme. Ova pojava u likovnoj umetnosti je označena pojmom socijalistički estetizam – terminom Svete Lukića skovanim za potrebe književne kritike, ali terminom univerzalne prirode koji se mogao primeniti i u kontekstu likovnih umetnosti. (Denegri 2019, 89)

Nosioci vrednosti socijalističkog estetizma su bili organizovani u Decembarskoj grupi, po načinu izražavanja i sklonostima izrazito heterogenoj grupaciji umetnika, čiji je osnovni zajednički imenitelj bio obnova predmeta: uvodi se trinom linija – boja – predmet. Decembarska grupa je bila nosilac geometrijskog duha jugoslovenskog slikarstva. Sa Decembarskom grupom dolazi do obnove reda, sklada i pravilnosti u slikarstvu – prema Protiću, geometrijski duh, koji se može dovesti u vezu sa moralnim vrednostima, označava potrebu za harmonijom. (Protić 1970, 401) Umetnici Decembarske grupe, na tragu Živorada Nastasijevića

¹ Sukob sa Informbiroom je doveo do raskida sa dogmatikom socrealizma, tok tog procesa treba pratiti od govora Edvarda Kardelja u Slovenskoj akademiji nauka i umetnosti, Krležinog referata na Trećem kongresu književnika, Trećeg plenuma CK KPJ, sve do prvih samostalnih izložbi predstavnika predratne generacije (Lubarda, Konjović, Aralica).

i Zografa, nastojali su da izvrše sintezu modernog i tradicionalnog, da naprave jedan novi autohtoni izraz jugoslovenske umetnosti, s tim da su prvi posmatrali prošlost kao kriterijum, dok su drugi posmatrali umetnost kao kult. (Denegri 2019, 111) Za Decembarsku grupu je karakteristično da su njeni protagonisti bili deo ondašnjeg likovnog *mejnstrima* i kao nosioci vrednosti socijalističkog estetizma postali su jedni od nosilaca vodećih pozicija kulturnih institucija.² (Merenik 2010, 100) Uz socijalistički estetizam stoji epitet neokonformizam. (Merenik, 2010, 95) Takav, okrenut zakonima forme i pikturalnim problemima slike, napustivši emancipatorsku ulogu, zadovoljavajući društveni ukus, socijalistički estetizam je otvorio vrata za pojavu umetničkih pravaca, odnosno prazninu koja će biti ispunjena umetnošću koja će i formom i sadržajem uputiti izazov dominantnim ideološkim matricama, političkom narativu i tokovima jugoslovenske umetnosti.

Tokom prvih posleratnih godina umetnik je bio radnik čija je delatnost bila produžena ruka partijskog delovanja u cilju konsolidacije socijalizma u Jugoslaviji. Pedesetih godina, zagledan u pikturalnu problematiku svog dela, umetnik se postupno oslobađao društvenog ideološkopartijskog angažmana. Šezdesetih godina, u periodu konsolidovanog socijalističkog društva, koje se sve više vesternizovalo, umetnik, koji je već zadobio pravo kritike socijalističkog društva, oslobođen politički angažovanog rada u cilju promocije socijalizma, kreće ka stvaralaštvu čiji će put tokom šezdesetih takođe biti angažovan. Slikarstvo neće biti kritički angažovano isključivo protiv vrednosti socijalističkog društva, već će biti angažovano i protiv idolatrije i konzumerizma, nuspojava jugoslovenske vesternizacije i tu će, paradoksalno, biti „na liniji” sa izvornim vrednostima socijalizma.

Od Istoka ka Zapadu

Sukob jugoslovenskog rukovodstva sa Informbiroom je preokrenuo tok likovnog razvoja od kretanja u pravcu socijalističkog realizma ka zapadnom shvatanju umetnosti gde je sloboda umetnika kao pojedinca, u pogledu njegovog nezavisnog stvaralaštva, bila manifestacija jedne od glavnih vrlina liberalizma, dominantne ideologije zapadnog sveta koji je bio suprotstavljen Komunističkom bloku.

Sukobivši se sa realkomunističkim blokom, Jugoslavija je zadržala jednopartijski sistem u kome je KPJ, odnosno SKJ od 1952, bila jedini nosilac društvenopolitičke vlasti, ali je nastojala da pokrene procese u sferama privrede, gde je došlo do postepene tržišne liberalizacije, i u sferama kulture, gde je takođe započet proces liberalizacije: prevode se dela Hemingveja, Sartra, Foknera,

2 Miodrag B. Protić je prvi upravnik Muzeja savremene umetnosti, Stojan Ćelić je asistent, a potom i profesor na Fakultetu likovnih umetnosti, Miloš Bajić, Aleksandar Tomašević, Lazar Vozarević, Mladen Srbinić, Aleksandar Luković, Zoran Petrović su nosioci bitnih nagrada i dobitnici različitih stipendija.

održavaju se predstave Semjuela Beketa... U polju likovnih umetnosti jedna od prvih manifestacija političkih odluka koje su rezultirale liberalizacijom bile su izložbe inostranih umetnika održane u periodu nakon sukoba sa Komunističkim lagerom: *Henri Mur* (1955), *Savremena umetnost SAD* (1955). Izlažu se umetnici koji su predstavnici američkog apstraktnog ekspresionizma i zapadnoevropskog ekspresionizma. (Denegri 2019, 173) Istoričar Predrag Marković ističe izložbu savremene umetnosti SAD iz 1956. kao odgovor na „sovjetsku kulturnu ofanzivu”. (Marković 1996, 425) Ipak, Jugoslavija je bila jedina socijalistička zemlja gde su se ove izložbe održavale, što govori o poziciji Jugoslavije u odnosu na Istočni, odnosno Zapadni blok.

Ovaj proces, koji možemo označiti kao proces vesternizacije jugoslovenske kulture, bio je konsekvencija nekoliko političkih procesa. Prvi proces koji će rezultirati okončanjem socrealizma je pomenuti sukob sa Informbiroom, iako je socijalistički realizam kanonizovan na V kongresu KPJ 1948, neposredno nakon sukoba sa SSSR-om i rezolucije IB-a. (Merenik, 2010, 52)

Do V kongresa KPJ bilo je normalno čuti Milovana Đilasa (1948) kako govori da „[...]kroz savremenu buržoasku umjetnost orgijaju svakakvi kubisti, nadrealisti, egzistencijalisti, umjetnici i književnici tipa Pikasa i Sartra”. (Marković 1996, 324) Ovu misao hronološki prati i proglas Saveza likovnih umetnika: „Život neodoljivo nameće stvaranje umetnosti koja će biti po sadržini odraz, objašnjenje i dokumenat naše savremene stvarnosti – a po formi pristupačna i lako shvatljiva prosečnom radnom čoveku – narodu, stvaranje visokoidejne umetnosti koja će delovati vaspitno, podižući društveno političku svest čitavog naroda, umetnost koja će biti draga i potrebna.” (Trifunović 1973, 252)

U kontekstu okretanja od dogmatike socrealizma, početnu tačku predstavlja govor Edvarda Kardelja u Ljubljani (1949), povodom njegovog počasnog članstva u Slovenskoj akademiji nauka i umetnosti, u kojem je kritikovana „antidemokratska pozicija strogog centralizma i hegemonizma”. Na tragu pomenute kritike upućene od strane vodećeg ideologa druge Jugoslavije doneta je Rezolucija III plenuma CK KPJ (1949) u kojoj se spominje Partija u kontekstu nosioca borbe protiv sektaštva, birokratizma i dogmatizma u obrazovanju. (Denegri 2019, 41)

Za dalje tumačenje vredan pomena je i referat Miroslava Krleže „O slobodi kulture”, povodom Trećeg kongresa Saveza književnika Jugoslavije (1952), koji predstavlja raspravu sa postulatima socijalističkog realizma i sa Staljinovom novom frazom o književnicima kao „inženjerima duša”. (Vučetić 228, 2019) Krleža je, kako beleži Lazar Trifunović, prema Hegedušiću, još za vreme predratnog trajanja grupe „Zemlja” tokom prve Jugoslavije, na čiju delatnost je imao značajan uticaj, bio protivnik harkovske linije socijalističkog realizma. Povod za ovaj sud bio je Krležin stav da umetnost treba razvijati na osnovu umetničkih postulata, a ne na osnovu političkih i ideoloških potreba, koji je izložen u predgovoru za Hegedušićevu zbirku crteža. Odbacivši harkovsku liniju založio se za umetnost koja je oslobođena dogmatike, za umetnost čiji kvalitet neće biti ugušen zbog političkih

tendencija i socijalnih vrednosti motiva. (Trifunović 1973, 242) Kako Krleža kaže u Predgovoru: „Dok u svim socijalnim doktrinama od Tome Moora do Fourriera i do Marksa plagijat znači uspjeh, a uspješna primena tuđih ideja u politici ne znači nego uzveličavanje i kult plagijata, dotle u stvaralačkim i estetskim oblastima sve što nije individualno jednako je u glavnom: ništici.” (Krleža 1933, 15) Pomenuti tekst objavljen u Hegedušićevoj mapi je bio osnov sukoba na književnoj levisi. Krleža je, kao avangarda borbe protiv harkovske linije socijalističkog realizma, skoro dve decenija nakon objavljivanja „Predgovora za knjigu crteža Podravski motivi Krste Hegedušića”, svoju misao institucionalizovao u okviru zvanične kulturne politike. Kulminaciju predstavlja VI kongres KPJ/SKJ (1952) kada rukovodstvo napušta „partijsko-državni” model u razvitku kulture. Motiv ovako velike promene u umetnosti je bila državna politika otvaranja prema Zapadu u kontekstu sukoba sa IB-om. (Merenik 2010, 61)

Od beogradskog enformela ka novoj figuraciji beogradskog kruga

Iako smo mišljenja da se nastanak neke pojave u likovnoj umetnosti ne može fiksirati za jednu godinu, Mišel Ragon (Michel Ragon) za *Anno Domini* nastanka enformela uzima 1951. godinu. (Ragon 1972, 80)³ Lazar Trifunović smatra da je enformel nastao posle Drugog svetskog rata i da su njegov trijumf obeležile dve smrti – Volsova 1951. i Polokova 1956. godine. (Trifunović 1982) Prve slike koje se mogu staviti u kontekst jugoslovenskog enformela su dela Branislava Protića iz 1957. godine, koja su javnosti prikazana dve godine kasnije u Novom Sadu. (Denegri 2019, 128) Enformel u Jugoslaviju stiže sa zakašnjenjem – jugoslovensko iskustvo je odudaralo od istorijskog konteksta: Jugoslavija je, za razliku od zapadnog sveta, uz nekoliko izuzetaka gde je postojao uticaj ideološke levice, poput Grčke, Italije i Francuske, prošla kroz period dominacije socijalističkog realizma. Ipak, kao i što je enformel u svetu bio reakcija na geometrizam, jugoslovenski enformel je takođe bio reakcija na geometrizam oličen, pre svega, u stvaralaštvu dela Decembarske grupe, čiji je rad bio na tragu postkubističkih iskustava.

Opšteprihvaćeno mišljenje je da jugoslovenski enformel predstavlja reakciju na umetničke tendencije i zbivanja pedesetih godina, kao i na društvenu situaciju šezdesetih godina. Enformel je reakcija na geometrizam šeste decenije, ali i još jedna posledica diskontinuiteta sa socijalističkim realizmom, čiji uzrok treba tražiti u godinama oko sukoba sa IB-om, dok u društvenom smislu, ovaj pravac predstavlja iskaz umetnika koji su se suočili sa novonastalim istorijskim trenutkom: Jugoslavija završava etapu posleratne materijalne obnove i ulazi u eru konsolidovanog

3 Videti: Zbornik *Posle 45*, autori tekstova J. Leymarie, W. Haftman, I. H. Sander, M. Ragon, F. C. Legrand, G. Dorfler, H. L. C. Jaffe, U. Apollonio, L. R. Lippard, O. Bihlji-Merin.

socijalističkog društva, sa svim pozitivnim, ali i negativnim posledicama. Generacija umetnika je sazrevala sa svim društvenim protivurečnostima: Vijetnamski rat i međunarodna kulturna i ekonomska razmena, Kubanska kriza i trka u nuklearnom naoružanju, ali i godine socijalne sigurnosti i mirne koegzistencije. Umetnik enformela je alijeniran i njegova umetnost je otuđena, stoga pored nedostatka forme, koja i predstavlja glavnu odliku pravca, mnogo je izrazitiji nedostatak narativnosti, ali ne samo one utilitarističke narativnosti svojstvene socijalističkom realizmu već nedostatak svake referentnosti i figurativnosti, gde slika posredstvom svođenja i apstrakcije postaje autonomni slikarski objekt.

Slikarstvo enformela podrazumeva brzinu u stvaranju, odsustvo prethodnog razmišljanja i nužnost podsvesnog stanja koncentracije. (Trifunović 1982, 9) Enformel podrazumeva raskid sa postojanjem forme – figure i predmeta – samim tim svaka narativnost se gubi, tako da umetnost enformela nastavlja tendencije socijalističkog estetizma u pogledu deideologizacije umetnosti. Po tematici on ne može biti subverzivan, međutim subverzivnost enformela se može konstatovati u pogledu samog nastanka umetničkog dela. Slikarski postupci enformela, strani dotadašnjoj jugoslovenskoj umetnosti, u stvari su eksperimenti sa neslikarskom materijom (Protić, Božičković-Popović), kolažiranje (Pavlović), spaljivanje materije (Vozarević) i curenje tečnosti (Filipović).

Enformel u Jugoslaviji se razvijao u dve faze. Prva faza enformela se dovodi u kontekst sa istraživanjima, eksperimentisanjima i potonjom konsolidacijom i ova etapa stvaralačkog uspona traje u razdoblju između 1959. i 1963. godine. Druga faza enformela – period opadanja, traje od 1964. do 1971. godine. (Trifunović 1982, 14) Čini se kako su godine 1963. i 1964. ključne za tumačenje nastavka i opadanja enformela. Naime, odigravaju se dva događaja koja su se desila izvan granica Jugoslavije, a koja su uticala na domaći enformel.

Iako enformel u Jugoslaviji dostiže vrhunac 1963. godine, kada su održane izložbe Miće Popovića u Salonu moderne galerije, Branka Filipovića Fila i Vladislava Todorovića u Galeriji Kulturnog centra (izložbe se nastavljaju i tokom naredne godine kada se održavaju izložbe Lazara Vozarevića, Zorana Pavlovića i Živojina Turinskog, takođe u Galeriji Kulturnog centra) (Denegri 2019, 193), izložba *Oltre l'informale* – „Posle enformela” održava se u San Marinu 1963. godine. Godina vrhunca jugoslovenskog enformela, u svetu je bila godina kada je enformel već uveliko dostigao svoj zenit.

Problem nastupa kada je enformel, koji se služi grubom i golom materijom, počeo da pokazuje simptome estetizacije. Pored toga, u biti samog enformela je „[...] trenutačnost umetničkog i umetnikovog izražavanja autentične egzistencijalne strepnje [...]” (Denegri 2019, 193) Stoga, najveća pretnja za enformel su „rutina, estetizacija, traženje pikturalnih efekata u izvanpikturalnim sredstvima”. (Denegri 2019, 193) Takođe, duhovna stanja koja su preduslov nastanka enformelnih dela su tokom vremena postala ograničena: ona su oslabljena i iscrpljena. Problem dekadencije enformela možda najbolje opisuje Trifunović kada kaže da je slika umesto etičkog čina postala estetički čin. (Trifunović 1982, 18)

Fenomen šezdesetih se ne može analizirati bez uzimanja u obzir političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963: Josip Broz je na Sedmom kongresu Saveza socijalističke omladine Jugoslavije izneo niz optužbi protiv „dekadentne apstraktne umetnosti”. Hajka na apstraktnu umetnost počinje sa nepotpisanim člankom u „Politici” od 2. februara, nastavlja se sa nizom karikatura objavljenih u „Borbi”, a vrhunac dostiže 4. aprila na plenumu Gradskog komiteta kada student sa Univerziteta ukazuje na pozitivne primere uništavanja neke apstraktne slike na Kragujevačkom univerzitetu. (Marković 1996, 430) Paralelno sa tim, NIN nije objavio nekoliko tekstova Lazara Trifunovića, koji je inače bio glavni promoter jugoslovenskog enformela. (Kruljac 2021, 90) Doduše, daleko je ozbiljnija kritika upućena slikarima enformela Zoranu Pavloviću i Nandoru Glidu na proširenom plenumu Umetničkog saveta i Izvršnog odbora Saveza likovnih umetnika Jugoslavije. (Denegri 2014, 25)

Radina Vučetić locira 1961–1963. kao period „zahlađenja” u jugoslovensko-američkim i „otopljenja” u jugoslovensko-sovjetskim odnosima. (Vučetić 2019, 238) Ovo „zahlađenje” je uticalo na likovnu umetnost u Jugoslaviji, pogotovo na apstraktnu umetnost u socijalističkom društvu. Parafrizirajući Protića, Jerko Denegri postavlja pitanje svrhe napada na apstraktnu umetnost: da li je ona posledica približavanja SSSR-a i SFRJ, psihološka diverzija ili uticaj neke grupe? (Denegri 2014, 21) Ono što je poznato jeste to da je Nikita Hruščov nekoliko meseci pre Josipa Broza napao apstraktnu umetnost tokom posete izložbi „apstraktne umetnosti” na kojoj su izlagani radovi polaznika umetničke radionice Elija Bjelutina.

Ubrzo potom, i u atmosferi u kojoj se činilo da je umetnost oslobođena bilo kakvog političkog uplitanja, Broz, u svojoj režiji i svojim sredstvima, napada apstraktnu umetnost. Posmatrajući apstrakciju u tom istorijskom trenutku, hronološki posmatrano ali gledajući sa stanovišta Josipa Broza, iza njega se nalazila geometrijska apstrakcija grupe EXAT– 51, ispred se nalazilo *Hard edge* slikarstvo, te je enformel bio jedina apstrakcija kojoj je ovaj govor mogao biti adresiran. Napad na apstraktnu posledicu je bio posledica „zahlađenja” američko-jugoslovenskih odnosa i ponovnog približavanja Jugoslavije i SSSR-a.

Posle enformela

Nova figuracija beogradskog kruga nastaje u kontekstu ponovne i sveobuhvatne političke intervencije na polju likovnih umetnosti, baš kao što je ona bila angažovana u periodu 1948–1952. ili 1946–1948, ali sa manjim posledicama nego što su bile po socrealizam, odnosno po modernu. Postojanje enformela se nastavilo slobodnim padom koji je trajao do 1971, dok se figura vraća u slikarstvo sa početkom beogradske nove figuracije. Posmatrano iz istorijskog ugla, Đorđe Kadijević, kao promoter figurativnosti, a povodom izložbe „Nova figuracija beogradskog kruga”, kaže da je nova figuracija rođena iz revolta prema apstraktnom

slikarstvu. (Kadijević 1966) Ona nastaje kao reakcija, odnosno kao kritika i negacija modernističkog projekta, posleratnog, visokog modernizma. (Merenik 2003) Prema Denegriju, figuracija kao postenformelni fenomen, predstavlja obnovu figure umesto njenog odbacivanja koje je prisutno u enformelu. Takođe, ona postavlja pitanje cikličnosti u umetnosti, odnosno „cikličnog smenjivanja nekih osnovnih tipova formi izražavanja u istoriji likovnih umetnosti”. (Denegri 2019, 29) Prihvatajući ovo mišljenje, neko bi mogao zaključiti da nova figuracija predstavlja neku vrstu „povratka na staro”, ali figuracija beogradskog kruga je imala novu etičku i estetsku misiju.

Još jedna reakcija, ali na već konsolidovano socijalističko društvo, koje je u tom momentu bilo u fazi vesternizacije, jeste pojava masovne i popularne kulture u Jugoslaviji. Nova figuracija u slikarstvu beogradskog kruga, kao pandan američkom pop-artu, predstavlja reakciju na masovnu i popularnu kulturu. Iako je nova figuracija beogradskog kruga pandan svetskoj i evropskoj tendenciji obnove figurativizma, Kadijević pravi distinkciju između američkog i evropskog pop-arta⁴: američki pop-art izražava „bolnu nemoć” prema visoko razvijenoj civilizaciji, a evropski pop-art ispoljava cinizam prema predmetima potrošačkog društva. U pogledu vrednosti, umetnik američkog pop-arta želi da umetničko delo u hijerarhiji vrednosti zauzme dominantno mesto, dok umetnik kontinentalnog pop-arta ne želi da njegovo delo bude ništa više od običnog predmeta. (Kadijević, 66)

Odnos prema predmetu je suština figuracije ili, koristeći Šejkinu/Denegrijevu terminologiju,⁵ suština predmetnosti: figura/predmet nije cilj sam po sebi, već sredstvo, medij uz pomoć koga se izražava neka poruka, najčešće kritika. Stoga ne treba da iznenađuje to što su predstavnici figuracije bili naklonjeni neslikarskim materijalima i neslikarskim postupcima enformelista. Usvojena iskustva enformelista bivaju upotrebljena za kritiku idolatrije, konzumerizma i potrošačkog društva. Umetnički izraz pripadnika beogradskog kruga je dvojako subverzivan. On kritikuje sve posledice potrošačkog društva zasnovanog na slobodnom tržištu, pored toga postoji kritički odnos prema elementima socijalističkog društva: *Druže Tito, ljubičice bela, tebe voli omladina cela, Ka komunizmu lenjinskim kursom* (Otašević) su jasne kritike idolopoklonstva.

Ivan Tabaković predstavlja „duhovni uzor” ironičnoj društvenoj kritici koja je karakteristična za predstavnike nove figuracije. (Merenik 2003) Iako postoji mišljenje da Tabaković nije bio pod uticajem nemačke umetnosti, postoji stav da je bio pod uticajem nemačke ekspresionističke grupe „Nova stvarnost”, a da je najviše bio pod uticajem stvaralaštva Georga Grosa (George Grosze) i Ota Diksa (Otto Dix). (Trifunović 1973, 199) Grosovo stvaralaštvo je bilo društveno angažovano, njegovi crteži *Lice vladajuće klase*, *Džon, ubica žene* (Mitrović 2011), baš kao i Tabakovićeva *Anatomija ljudske gluposti i mizerije* oslikavali su dekadenciju

4 Đorđe Kadijević je u predgovoru uvrstio figuraciju beogradskog kruga u evropski pop-art.

5 *Nova figuracija* je termin Đorđa Kadijevića, *slikarstvo nove predmetnosti* je termin Leonida Šejke – termin koristi i Jerko Denegri.

društva. Ako je *Genius* slika koja opisuje ljudsku glupost i mizeriju, ili slika koja opisuje dekadenciju jednog društva, ona je u svakom slučaju subverzija kolektiviteta. (Merenik 2004, 19) Otaševićovo delo *Druže Tito, ljubičice bela, tebe voli omladina cela* predstavlja takođe politički angažovano delo, subverziju idolopoklonstva odevenu u ruho humora. Kritika u periodu „socijalizma sa ljudskim licem” i „jugoslovenskog modela socijalističkog društva” oblikovana je kao humor, odnosno kao ironija i time se uvodi kritičko-politička svest u diskurs. Stoga uzroke društvene kritike, svojstvene novoj figuraciji, odnosno socijalno angažovanom slikarstvu Georga Grosa, koje je bilo uzor Tabakoviću, a koji je uticao na predstavnike nove figuracije, treba tražiti u društvenom kontekstu. Vajmarska republika i Jugoslavija gotovo da nemaju ničeg zajedničkog po pitanju društvenog, političkog i ekonomskog uređenja, ali i posleratna Nemačka i druga Jugoslavija su bila društva prožeta kontradikcijama, i u oba konteksta, ali na drugačije načine, te kontradikcije su se manifestovale kao kritika vrednosnog sistema. Grosova umetnost je bila suprotstavljena dekadenciji Vajmarske republike, socijalnim razlikama i kapitalizmu, nova figurativnost kritiku upućuje dekadenciji socijalističkog društva koje se sve više vesternizovalo.

Zaključak

Kritika koju upućuje nova figuracija je dvojaka: kritikuju se konzumerizam, idolatrija, potrošačko društvo, superiornost materijalnog, dok kontekst, odnosno podneblje nastanka ovih dela upućuje na to da je ova kritika adresirana jugoslovenskom društvu šezdesetih godina. Primetna je revalorizacija vrednosti iz prvih godina konsolidovanja socijalizma. Naime, kritika konzumerizma kroz upotrebu predmeta koji su bili medij umetnikovog izražavanja je komplementarna sa marksističkom kritikom buržoaskog društva. Ironično slavljenje materijalnog je svedeno na idolopoklonstvo. Nova figuracija prikazuje jednu vrstu inverzije gde, Marksovom terminologijom, na mesto nadgradnje dolazi baza, odnosno na vrhu hijerarhije vrednosti umesto, primera radi, umetnosti i kulture dolaze materijalni resursi. Ova inverzija nije subverzija u cilju uništavanja proklamovanog društva, već konstatacija situacije u kojoj se nalazila Jugoslavija šezdesetih godina.

Napad na modernu umetnost se ograničio na kritiku enformela, te se umetnici beogradskog kruga nisu našli pod udarom državno-partijske kritike, iako je njihova umetnost kao kritika bila angažovanija od prethodnih umetničkih pokreta koji su bili prisutni u kulturnom prostoru. Jedan od razloga za ovaj ishod je to što je kritika na račun apstraktne umetnosti već bila „istrošena”, drugi razlog je zaokupljenost kritike pojavom „crnog talasa” u kinematografiji. Paralelno sa razvojem nove figuracije, u jugoslovenskoj kulturi se nastavio proces vesternizacije, umetnost se sve više otvarala prema spoljašnjim uticajima i ona je postajala deo zapadnog kulturnog prostora, te je svaka kritika smatrana kršenjem umetničkih sloboda koje su u podneblju liberalnog humanizma bile neotuđivi deo umetnikovog stvaralaštva.

Literatura

- Bihalji-Merin, Oto/ Stefanović, Lj. (ur.). *Posle 45. Umetnost našeg vremena*. Ljubljana – Beograd – Zagreb: Mladinska knjiga, 1972.
- Denegri, Ješa, Autorske i tematske izložbe u Galeriji Kulturnog centra 1962–1983. *Odložba nije izložena* (2019): 23–41.
- Denegri, Ješa. *Pedesete, teme srpske umetnosti*. Beograd: Fondacija „Kolekcija Trajković”, 2019.
- Denegri, Ješa. *Šezdesete, teme srpske umetnosti*. Beograd: Fondacija „Kolekcija Trajković”, 2019.
- Denegri, Jerko. „Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963.” *Žbornik radova Akademije umetnosti* 2 (2014): 20–26.
- Kadijević, Đorđe. „Nova figuracija Beogradskog kruga.” *Odložba nije izložena* (2019): 59–61.
- Krleža, Miroslav. *Predgovor za knjigu crteža Podravski motivi Krste Hegedušića*. Zagreb: Minerva, 1933.
- Kruljac, Vesna. *Polemički konteksti beogradskog enformela*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2021.
- Marković, Predrag. *Beograd između Istoka i Zapada 1948–1965*. Beograd: Službeni list, 1996.
- Merenik, Lidija. „Ikone modernog doba.” *Beograd šezdesetih godina XX veka* (2003): 140–158.
- Merenik, Lidija. *Ivan Tabaković*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2004.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2010.
- Mitrović, Andrej. *Angažovano i lepo*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2011.
- Protić, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*. Beograd: Nolit, 1970.
- Trifunović, Lazar. *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit, 1973.
- Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*. Beograd: Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982.
- Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2019.

Vuk Damnjanović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**THE SOCIO-POLITICAL PRECONDITIONS
FOR EMERGENCE OF NEW FIGURATION
OF THE BELGRADE CIRCLE**

Summary:

The main purpose of this text is to define the socio-political phenomena which shaped the preconditions for the reemergence of new figuration in Yugoslav painting. In the first half of the sixties, appeared the more intense interest of the state for the visual arts. In the same time, we witness the articulated reducing of Western influence in visual arts, as well as their approach to the art tendencies of the communist block. The most obvious example in this regard is the relation of the Yugoslav state towards enformel which was in a serious decline. This process represented a precondition for the reemergence of realism and new figuration, especially within the Belgrade circle.

Key words:

Modernism, Non-figurative Art, Art Informel, Sixties, Yugoslavia

Gregor Dražil
International Centre Of Graphic Arts, Ljubljana

**ZORAN KRŽIŠNIK'S INTERNATIONAL MANAGERIAL
ACTIVITIES IN THE 1950S AND EARLY 1960S**

Summary:

The article illuminates aspects of the international managerial work of Dr Zoran Kržišnik (1920–2008), director of Ljubljana's Moderna Galerija and the founder of the Ljubljana Biennial of Graphic Arts. The article focuses on the 1950s and the early 1960s when, in art and other cultural spheres, there was a desire to bridge the gulf that the war and the post-war isolation had created between Yugoslavia and the West. I highlight Kržišnik's strategies and projects from this early period of his career, emphasizing the Ljubljana Biennial, founded in 1955. This cyclical exhibition proved to be the foundation upon which Kržišnik would further build international networks and alliances with foreign institutions and influential foreign art workers. Those alliances, in turn, contributed to the successful breakthrough of Slovene and other Yugoslav artists into the international arena.

Key words:

Zoran Kržišnik, cultural manager, art market, Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Moderna galerija Ljubljana, international art networks

It is difficult to write anything about the history of art in post-war Slovenia without mentioning Zoran Kržišnik (1920–2008). We have, indeed, read a great deal, and in various contexts, about this man who was the director first of the Museum of Modern Art in Ljubljana (*Moderna galerija*), then of the International Centre of Graphic Arts (MGLC), and, throughout his career, of the Ljubljana Biennial of Graphic Arts (see Grafenauer 2009; Teržan 2010; Škrjanec 1990). In the following article, which is a revised and shortened version of the text published at the end of last year (Dražil 2020), I will focus on one aspect and one period in the long career of Zoran Kržišnik. We will follow the events and processes between 1950 when Kržišnik made first contact with the foreign scene, and the middle of the 1960s when Kržišnik was already an internationally respected organizer and manager. I will be interested in the personal, historical, cultural, and institutional circumstances which were the foundation of Kržišnik's international success. I will highlight Kržišnik's projects that paved the way for the breakthrough of Slovene and other Yugoslav artists into the international arena.

After a brief introduction, in which I sketch out the formation of Kržišnik's position in the Slovene and Yugoslav art scene, I will describe how he became part of the circle of leading international art experts, critics, curators, and gallerists. On the basis of his interviews and other statements, I will try to show his vision for how Slovene art might penetrate the foreign art world – a vision that derived from his insightful understanding of the international art system. I will look at specific exhibitions, commercially oriented projects, and other activities from the 1950s and 1960s which illustrate Kržišnik's systematic approach to realizing the goals he set for himself.

Born in 1920, Zoran Kržišnik, after spending his early years in his native Žirovnica, in the Gorenjska region, went to Ljubljana to attend the polytechnic secondary school (the *Realka*). In the autumn of 1941, the young man, although initially focused more on technical subjects (he was particularly interested in chemistry), followed his good friend Marijan Zadnikar to university and enrolled in art history (Zadnikar 1991, 53). He attended classes conducted by France Stelè, Franc Mesesnel, and Vojeslav Molè, but his studies were soon interrupted by his arrest and internment by the Italian Fascist occupying forces. Life revived after liberation, for him as well. As he himself said, he “seized with both hands” any opportunity he was offered (Breščak 1973, 17). Even in school, Kržišnik had loved to sing; he was particularly fond of the French and Italian songs that were then very popular. At the invitation of Bojan Adamič, who right after the war was trying to introduce jazz and popular music to Slovenia, Kržišnik launched his singing career on Radio Ljubljana. Despite some initial success, he nevertheless decided to continue his career in art. He did, however, sing later, although no longer under his own name. Kržišnik was hired at the newly founded Moderna galerija in 1947, and soon afterwards became its director. In the still-unfinished building, he and his colleagues set about preparing the museum's first exhibitions of Slovene, Yugoslav, and foreign art, and publishing its first catalogues; gradually, he also began writing for art magazines and daily newspapers.

The Early 1950s and Kržišnik's First Efforts Abroad

At the start of the 1950s, after the difficult years before and immediately after the split with the Soviet Union, there was a palpable desire in Yugoslavia for contact with the Western cultural scene. There remained, however, in both the political and cultural realms, strong opposition and mistrust towards the West and its art (Gabrič 1991, 639–642; Gabrič 1995, 15–120). In concrete terms, this could be seen in the difficulties that still existed in crossing the border, as well as the protective limitations and political control over communications with other countries.¹ Nevertheless, the governing political leadership, who on the international stage had been promoting the idea of Yugoslavia as a democratic, open, and hospitable society, gradually began to ease the pressure. The influx of ideas from abroad became stronger and stronger in the 1950s; the opening of the borders was an invitation for foreigners to visit, while, in the opposite direction, Yugoslavs were offered ever more opportunities to travel and study abroad and become involved in the international environment culturally, artistically, and in other ways, too.

As in film-making, theatre, music, and other cultural spheres (see Vučetić 2018), in art, too, there was a desire to bridge the gulf between Yugoslavia and the West that had been created by the war and the post-war isolation (Čopić 1980, 103–105; Kolečnik 2006, 138–148). Kržišnik and his ambitious colleagues at and associated with the Moderna galerija were determined to use every available possibility – despite financial limitations, only partial support from the public, and other obstacles – to pursue connections and involvement with foreign trends.² In this regard, the first opportunities to travel to Paris were important: artists and other art professionals were welcomed and offered guidance by the Paris-based Slovene painters Veno Pilon³ and Zoran Mušič. But Trieste was closer and thus more accessible; what is more, it was home to a large group of Slovene artists, most notably, Lojze Spacal. In the late 1940s and early 1950s, Spacal was the director of Galleria Scorpione in Trieste, which, in 1949, had hosted an exhibition from the Moderna galerija, *Contemporary Slovene Prints* – the museum's first touring exhibition outside the “political borders” of Yugoslavia (Kržišnik 1994, unpaginated).

1 In this period, national and regional institutions, including the Moderna galerija in Ljubljana, had only limited authority when it came to international connections. Communication with contacts abroad was organized first and foremost by the federal Commission for Cultural Relations with Foreign Countries, based in Belgrade.

2 Important artists in this process include Božidar Jakac, Riko Debenjak, Miha Maleš, and others, as well as the art historians Izidor Cankar and France Stelè, and Karel Dobida, the director of the National Gallery of Slovenia.

3 From 1955 to 1963, Pilon was the representative of the Zurich-based print publisher L'Oeuvre Gravée, which was managed by his friend Nesto Jacometti (Pilonova galerija, n.d.).

In this early period, for Kržišnik personally, too, Italy proved to be an important point of entry to the Western art world. At the beginning of the 1950s, some of his most important trips abroad were to the Venice Biennale, where, in 1950, Yugoslavia participated for the first time since the war. On that occasion, Peter Šegedin was selected as the commissioner of the Yugoslav Pavilion, and Kržišnik, an ambitious representative of the Ljubljana art community, was named as his assistant.⁴ While this and similar opportunities afforded chances to establish contacts in the West,⁵ Kržišnik's membership in Yugoslav and international institutions was also instrumental in broadening his social network. In 1954, he became one of the first Yugoslav art officials to be named as a regular member of the International Association of Art Critics (AICA), while his membership on the Committee for Art Exhibitions at the federal Commission for Cultural Relations with Foreign Countries, was critical in consolidating his position in Yugoslav cultural-political circles.⁶

Kržišnik's first impressions from his foreign travels and his personal ambition, as well as the trust and cooperation between Slovene artists, art historians, and Slovenes living abroad, provided the basis on which, in the mid-1950s, the idea emerged to organize an international print exhibition in Ljubljana – the Ljubljana Biennial of Graphic Arts (see Škrjanec 1990; Teržan 2010; Videkanić 2020, 176–213). In this project, which in the following decades would crucially shape the opportunities that opened for Yugoslav art in the West, Kržišnik assumed the lion's share of the organizing and promotional work, as well as other responsibilities. He adroitly navigated Yugoslavia's political waters,⁷ winning both political and financial support for the project, while at the same time, despite his lack of experience, he managed to create enough international interest to ensure that the Biennial would be an attractive and well-publicized event.

4 On several occasions, in his writings and interviews, Kržišnik said he had been Šegedin's assistant at the Venice Biennale in 1952. This is most likely a mistake, as Šegedin served as the commissioner of the Yugoslav Pavilion two years earlier, in 1950, at the 25th Biennale.

5 For example, in Venice at the beginning of the 1950s, Kržišnik met, among others, the artist Zoran Mušič, who at the time was still a politically undesirable figure in Yugoslavia. They developed a friendship, which in the future provided crucial support to Kržišnik's international projects.

6 This committee – its other members were Oto Bihalji Merin (an art critic from Belgrade), Aleksa Čelebonović (an artist and art critic from Belgrade), Lazar Ličenoski (an artist from Skopje), Marijan Matković (a writer from Zagreb), Miodrag B. Protić (an artist and art critic from Belgrade), Risto Stijović (an artist from Belgrade), and Boris Vižintin (the director of the Gallery of Fine Art in Rijeka) – became one of the key players in shaping the international image of Yugoslav art. Among other things, it was responsible for choosing the artists and commissioners for the Yugoslav sections in foreign biennials (Bogdanović 2017, 119–120; Kolečnik 2006, 339–340; Šuvaković 2012, 368).

7 It is important to note that Kržišnik had a favorable political background. We know from an archival document from 1965 that he was a member of the Yugoslav Communist Party and that he worked with the State Security Service (commonly referred to as UDBA). See Dražil 2018, 24.

International Networking – The Biennial and Beyond

For the Biennial to reach international reputation and influence, it was essential to have the highest ranking contemporary artists take part in the first exhibition. The Parisian art scene, where many influential artists and their gallerists and art dealers were present and active in one way or another in the mid-1950s, presented itself as a logical point of departure for this venture. Kržišnik personally did not yet have the international reach upon which he could rely to secure the prints by leading artists (from the so-called Paris School). Fortunately, there were Slovenian and other Yugoslav artists in Paris at the time who did. We need to emphasize the efforts of the well-established and well-connected Slovenes Venio Pilon and Zoran Mušič and the consulting most likely provided by the Croatian sculptor Antun Augustinčić. Their “lobbying” proved to be vital in securing the most valuable prints by the prominent artists of the Paris School, works which turned out to be the backbone of the first Biennial exhibition.⁸



Zoran Kržišnik, early portrait. Photo: MGLC Archive.

It is interesting to note that, besides the effort made by Kržišnik, Mušič, and Pilon, the political character of the Biennial also played a positive role in sparking the interests of the Paris School artists. We can tell from some sources (Pilon 1955a) that the Biennial's list of exhibiting artists from Western and Eastern European printmakers was an important aspect to some left-oriented artists, such as Pablo Picasso. It might be that they agreed to send their works to Ljubljana because of it.⁹

8 Despite the limitations that were in place in the mid 1950s for importing foreign artworks into Yugoslavia the prints arrived safely to Ljubljana and the Museum of Modern Art's exhibition rooms. Kržišnik brought one package of prints from Paris himself, an experience of which he later talked about on many occasions (2010, 40–41). He forgot to mention, however, that at least one more package was transported by someone else, namely “*comrades Koch and Fajfar*”. Their first names are not specified by Venio Pilon in the letter (Pilon 1955b).

9 Venio Pilon (Pilon 1955a) mentions that when investigating the possibility of Picasso contributing a work to the Biennial of Graphic Arts, his secretary hinted that the artist would “definitely respond to the invitation, if he knows that Eastern countries such as Russia, etc. are participating”. The



Another feature of the Biennial project that we can observe from the very beginning is the participation of many established and respected curators, gallerists, art critics, organizers of other biennials and cyclical exhibitions abroad,¹⁰ etc. Willem Sandberg, the director of the Stedelijk Museum Amsterdam; Jean Leymarie, the later director of the National Museum of Modern Art in Paris; Giuseppe Marchiori, an influential Italian art critic and organizer; Umbro Appollonio, an employee and later head of the Venice Biennale are only a few of the illustrative names with whom Kržišnik collaborated in the frame of the Biennial in the early period before and directly after 1960. Their participation (as members of the international jury that decided on the award recipients or as advisers to the organizer) was vital in establishing the Ljubljana Biennial's international reputation and prestige.

How did Kržišnik convince the big players, who came from much larger and profoundly more artistically developed environments, to collaborate? It is impossible to get a definitive answer to this question. However, Kržišnik can certainly be personally credited with establishing and maintaining many of these relationships. His extensive travelling and visiting of foreign galleries, museums, ateliers in the 1950s and early 1960s, combined with his adept communication skills, were undoubtedly important. Also, as was the case with the artists, the political potential of the exhibition was one of the factors that drew some leftist-oriented art workers to come to Yugoslavia.¹¹

From the beginning, Kržišnik made connections with and invited experts who aligned with his artistic interests, that is, those who were oriented toward the West, or rather, Modernism. He followed this principle with Western European, American, and Japanese experts as well as with collaborators from communist countries. Even in the Eastern European context, his goal was to connect with people embedded in the progressive art scene who were open to crossing the border between the East and the West. In 1959, Jiří Kotalík, who had been the commissioner of the Czechoslovak Pavilion at the Venice Biennale, was a jury

situation with Jean Lurçat was similar. As Pilon writes, "Lurçat told Augustinčič that he didn't want to [give his prints]. With him, as with Picasso, the question was more political. Augustinčič believes that we should write to both of them again from Ljubljana and list the countries that are participating in the exhibition and especially reference the Eastern countries, with Russia at the top,...".

10 In an interview with Beti Žerovc, Kržišnik (2010, 41) mentioned that Arnold Bode had visited Ljubljana in the 1950s before he founded *documenta* in Kassel.

11 An overview of the biography of foreign experts shows that the collaborating curators and critics often leaned politically toward the left. We can surmise that some of them came to Ljubljana (also) because of their political sympathies toward the communist country waffling between the West and the East (Dražil 2018, 55).

member in Ljubljana for the first time. He became a regular jury member in Ljubljana in the second half of the 1960s. Like Kotalík, Mieczysław Porębski, the first Polish juror and a lecturer at the Warsaw Fine Arts Academy, was an initiator of the more progressive trends.

With the Biennial positively and quickly developing international significance and strengthening its position in the network of biennial events, engaging foreign experts was soon no longer a problem. Curators, gallerists, publishers began to come to Ljubljana for the same reasons as they attended any other major international exhibition. The biennial became an opportunity for socializing, promoting, exploring. And for some very concrete projects – we can also add facilitating market contacts, discussing future exhibition exchanges, and the like.

* * *

The success of the Biennial of Graphic Arts, which by the end of the decade, through the support of the general public, became an event of national significance, secured Kržišnik a place among Yugoslavia's most influential art-world figures.¹²

He was given a permanent seat on the Cultural Relations Commission and was increasingly chosen as the commissioner of Yugoslavia's pavilions at international biennials: twice at the São Paulo Art Biennial (in 1963 and 1965) and three times at the Venice Biennale (1960, 1966, and 1970), if we only consider the period between 1960 and 1970. And as a result of his acquaintance with foreign exhibition organizers and gallerists, he started receiving regular invitations to serve on international juries and organization committees of foreign biennials. In Venice, he was a member of the jury in 1962, as well as serving that same year on the jury of the print biennial in Tokyo. On the IV International Biennale of Art in San Marino, he also collaborated in Giulio Carlo Argan's important project (*Oltre l'informale*), for which he selected the Yugoslav representatives (Kruljac 2019, 174).

12 He became a part of a small group of experts from the strongest Yugoslav republics – Croatia, Slovenia, and Serbia – together they played a key role in creating the fine arts policies and embedding it internationally. Along with Kržišnik we should mention Miodrag Protić as a key Belgrade personality (Sretenović 2016), Boris Vižintin, whose activity is connected to Croatia's Rijeka (Glavočić 2009), and the several years younger Božo Bek from Zagreb. They belong to a generation of kindred experts who more or less began their careers in the same period, at the beginning of the 1950s. In the 1950s and the beginning of the 1960s, they took the helm of the newly-establishing institutions for modern and contemporary art and, besides creating other museum and gallery roles, showed a profound interest in internationalizing the local art scene.

Kržišnik's Management Strategies

Given his local and international exposure, it is hardly surprising that, from the late 1950s on, Kržišnik appeared more and more frequently in the media. His interviews and statements, which I cite a number of times below, testify on the one hand to the initial criticism that accompanied his growing influence in the early 1960s,¹³ and, on the other, further elucidate the efforts he had made up until that point and foreshadow his later course of action.

By the late 1950s, Kržišnik had a good feeling about what had been achieved (Kržišnik 1959, 10). He underscored the great potential and significance of the successes so far, including the acclaim received by the Yugoslav pavilions at the Brussels World Fair (Expo 58) and the 29th Venice Biennale, which both occurred in 1958.¹⁴

The initial actions, which happened more by chance, have in recent years acquired more realistic and more appropriate forms. They have brought us to the point where we are no longer fighting simply for individual recognition and success, but we also seek the highest recognition for our artists and an equal footing with those who, in the wider world, represent the concept of artistic activity. (Kržišnik 1959, 10)

Slovene and other Yugoslav artists had already achieved noteworthy results,¹⁵ and others who showed future potential were making a name for themselves. Nevertheless, Kržišnik doubted that artists who had won recognition abroad were receiving sufficiently strong and unified support at home. He wondered

if we have properly understood this recognition, and the signal that the doors are now open wide enough and that all deserving artists may pass through them. . . . Have we realized and reflected on the fact

13 Kržišnik faced criticism that he was usurping power, was too closely allied with certain artists and, consequently, was displacing other artists. In this context the term *manager* assumed negative connotations. Kržišnik rejected such criticism, either by basing his “defence” on the quality of the given artists and thus denying any suggestion of subjectivity, or by attempting to portray his influence as significantly less than what he was being ascribed. “In our country,” he said, “there are no social, moral, or even material conditions for being a manager. In our galleries we have organs of social management and self-management, while our financial transactions are controlled by the Social Accounting Service. And on the fine arts committee of the Commission for Cultural Relations with Foreign Countries there are more artists than gallery directors” (Kržišnik 1964).

14 The pavilion organized by Aleksa Čelebonović is considered one of the most important in this period and was well received by some of the most esteemed Western art critics. See Bogdanović 2017, 124.

15 Among such early achievements, we should note in particular France Mihelič’s award at the Venice Biennale in 1954, the prizes received by Riko Debenjak (in 1957) and Vladimir Makuc (in 1959) at the Alexandria Art Biennial in Egypt, and Debenjak’s recognition at the São Paulo Biennial in 1959. See, among other sources, Kržišnik 1994, unpaginated.

that Yugoslavia, too, has her Picassos . . . and that the narrow circle of the world's great artists are ready to welcome them into their ranks, provided that, from our side, they receive enough of the support they deserve? (Kržišnik 1959, 10)

Kržišnik also expresses many doubts about the suitability of the then-current practices for presenting Yugoslav art in other countries. For instance, he advocates stricter criteria in the selection of artists: "It's right that artworks which in recent years have become a synonym for quality should go to the world's most prestigious places. After all, we cannot appear on the world stage with works that are still in development or that address smaller, or even personal, issues" (Kržišnik 1966, 9, 16). The standards for selecting works must be solely of an artistic nature, and that alone; consequently, Kržišnik was opposed to quotas such as those based on nationality or the other "keys" by which Yugoslav artists were sent abroad. Similarly, the politeness principle – "he went now; next time someone else should go" – would not bring results (Kržišnik 1967a). When making selections, it was essential to choose a smaller number of artists, and to do so on the basis of quality and the vision of what we wished to communicate to the world (Kržišnik 1967a).

It is worth noting that even in Kržišnik's earlier statements, we can track his clearly articulated thoughts about new art trends and the makeup of the international art scene, about the role of galleries and the people who work in them. When he compares his impressions from foreign practices with the established principle for presenting Yugoslav artists abroad, he finds a number of unexploited opportunities.

In the projects developed by the Commission for Cultural Relations with Foreign Countries, hopes were placed primarily on large survey exhibitions of Yugoslav art, which were prepared, through diplomatic and other intermediaries, at large, usually national, museums and galleries. In Kržišnik's opinion, this sort of centralized, formal approach, which, while it may mean a starting point, cannot achieve the highest goals. For Yugoslav artists to be successful, there must be *direct connections* between institutions, the primary actors in the art world – in other words, museums, galleries, and various associations – which can be nimbler and more astute in their communications than the large government institutions.

In addition, Kržišnik stresses that in the modern art system there exists an institutional "ladder" which artists must climb step by step in order to achieve international recognition and the success that derives from it; the current Yugoslav strategy, however, relied on a model for making connections that did not sufficiently take account of this hierarchy. It was important to start with small "pocket" galleries, which presented exhibitions of small groups and individual artists; it was here that the process began of ranking and classifying artists in terms of quality. This was where artists developed (or did not develop) a close collaboration with their "agent" or "manager". On the basis of the artist's initial success in a gallery,

“offers start arriving for yet other exhibitions, purchases, stipends, commissions – things that are extremely important for the artist’s subsequent unimpeded progress” (“Naša umetnost v tujini”, 1961, 7). Only later did the process include the traditional museums; inclusion in their programmes and collections was the ultimate confirmation of the artist’s quality.

The Kržišnik Circle of Artists

Around 1960, then, the terrain was prepared for Slovene artists to penetrate the Western art world. But as Kržišnik had stressed, it was very important to single out, carefully and on the basis of strict criteria, the small number of artists who would be given the opportunity for an international appearance and receive his full managerial support.

Although Kržišnik also collaborated with a group of artists in their forties and fifties (including among others France Mihelič, Riko Debenjak, Miha Maleš, and Gabrijel Stupica), he was particularly attentive to what was happening among younger artists. In the late 1950s, there was an increased interest in printmaking among those who had received their training at the new Academy of Fine Arts in Ljubljana; this was not surprising given the success of the Biennial of Graphic Arts and the direction of the academy’s programme.¹⁶ Around 1955, Karel Zelenko and Marjan Pogačnik were among the first to join their older colleagues in the field of printmaking; they were followed a few years later by two younger artists, Vladimir Makuc and Bogdan Borčič, while by the end of the 1950s, Janez Bernik was proving to be a printmaker and painter of particular promise. As the 1960s progressed, the first generations of artists exhibiting abroad were joined by a number of other Slovene printmakers as well as those from other Yugoslav republics who had ties to Ljubljana (Kiar Meško, Adriana Maraž, Dževad Hozo, Mersad Berber, etc.). On biennials and other exhibitions, Kržišnik also collaborated with, among others, Croatian artists Dušan Džamonja, Vjenceslav Richter, Jagoda Buić, and Miroslav Šutej as well as with Serbian painters Vladimir Veličković and Radomir Damjanović Damnjan.

In such a dynamic and ambitious time and place, these and a number of younger artists¹⁷ started receiving opportunities for both local exhibitions and places in Yugoslav presentations abroad. Kržišnik developed an especially close relationship with Janez Bernik. His early achievements – exhibitions in important

16 Not long after its founding in 1947, the Ljubljana art academy began offering a master class in printmaking, which Riko Debenjak began teaching in 1950.

17 Kržišnik, wishing to link the strong printmaking tradition and contemporary art production connected with the programme at the Ljubljana academy to the fame of the Biennial and Ljubljana’s image as a global centre for graphic arts, started referring to this group as the Ljubljana School of Graphic Art (Kržišnik and Škrjanec 1997).

galleries and prestigious international awards¹⁸ – represent the first clear results of the principle of an artist closely collaborating with Kržišnik as his “agent”. With regard to artists’ success in international biennials, there were a few particularly interesting occasions when Kržišnik, as a jury member, was directly involved in awarding prizes to Slovene artists. One such occasion occurred in 1962, when Kržišnik was on the jury at the Tokyo print biennial, where Janez Bernik won the grand prize.¹⁹ When Kržišnik was asked if there had been any prior agreement about the award, he replied in the negative, but noted that his fellow jury member, the famous French art critic Pierre Restany, had characterized him (Kržišnik) as being very persuasive:

Restany writes that I was someone who knew how to argue for his artists, while he himself had doubts: the dilemma was whether Janez Bernik or Robert Rauschenberg should be given the award. In the end, Restany writes, Kržišnik convinced us. (Kržišnik 1993, 26)

Kržišnik’s personal involvement, confidence, and determination – here and probably on many other occasions – provided crucial support to the efforts of Slovene artists.

Public, Private Galleries, and the Commercial Success of Slovene Artists

A review of the biographies of the artists who appeared most frequently in foreign exhibitions in the 1960s clearly shows that Kržišnik’s strategy was being realized: here, the key to international success was not simply that artists achieve success in isolated parts of the art system, but that they are ubiquitous throughout it. Along with the awards that came from participating in international biennials, also very important were invitations to work with print studios, publishing houses, and, especially, galleries.

Around 1960, we see noticeable growth in the number of exhibitions of Slovene and Yugoslav arts in important foreign public institutions. Especially important in this trend is that the Moderna galerija and the secretariat of the Biennial of Graphic Arts were autonomously developing more and more of these connections abroad.

18 Bernik was awarded a prize for printmaking at the 2nd Paris Biennial in 1961, a prize for painting at the Venice Biennale the following year, and the main international prize for printmaking at the São Paulo Biennial in 1965. In 1962, he received yet another extraordinary honour: the grand prize at the print biennial in Tokyo.

19 Also on the jury were Pierre Restany, Giulio Carlo Argan, and the Japanese art critic Masayoshi Homma.

A retrospective exhibition of Yugoslav arts was prepared in 1961. Opening at London's Tate Gallery, it was then exhibited at the Museum of Modern Art in Paris and in Rome, among other places. The same year an exhibition of Yugoslav arts,²⁰ which was on view in Wiesbaden and then travelled to Braunschweig, Essen, Aachen, and Karlsruhe, brought visibility in the German space. In 1963, Yugoslav graphic artists were presented in the Albertina by an arrangement with the organizer of the Biennial of Graphic Arts. The successful cooperation between the Moderna galerija and the Austrians continued the following year with an exhibition of Slovene printmaking in Vienna's Künstlerhaus.²¹ In the early 1960s, the Moderna galerija also connected with the Japanese fine arts scene, where printmaking was exceptionally strong.²²

In the 1960s, Slovene artists also had increasing opportunities to present their work in solo exhibitions at a range of small but significant and commercially successful private galleries in France, Austria, Switzerland, Italy, and West Germany.²³

A 1960 group exhibition comprised of a selection of Slovene artists (Bernik, Debenjak, Pregelj, Stupica, Tršar) as well as Oton Gliha and Petar Lubarda "toured" Italy. The touring exhibition came together in cooperation with four Italian galleries,²⁴ the biennale Premio Morgan's Paint and Mala galerija,²⁵ which also published the catalogue. That same year, Jože Ciuha, France Slana, and Ive Šubic had an exhibition in the Palette-Röderhaus gallery in West Germany's city of Wuppertal.²⁶ In 1963, Kržišnik and the head of La Hune gallery, Bernard Gheerbrant, arranged for Janez Bernik to have a solo exhibition at this Paris venue. Cooperation between Ljubljana and Vienna also took shape, specifically, with the Galerie im Griechenbeisl, another of the small, privately-led galleries which operated in the spaces of the famous Vienna guesthouse. Selected Yugoslav graphic artists were presented in this gallery in 1960; in exchange, the following year, Moderna galerija hosted an exhibition of Austrian artists co-organized by Galerie im Griechenbeisl.

20 The exhibition was prepared by Moderna galerija (see the exhibition catalogue: *Neue Yugoslawische Kunst*. Wiesbaden: Städtisches Museum, Gemäldegalerie, 1961).

21 *Slowenische zeitgenössische Graphik*. Ljubljana: Moderna galerija, 1964.

22 More about cooperation with Japanese in the symposium proceedings (Dražil 2019).

23 The galleries mentioned here were unconventional exhibition venues, as in many cases they also were bookshops, cafés, and places for artistic discussions. For the most part, they were founded and run by individuals who carried out a variety of roles and around whom gathered artists, critics, and other interested people in the specific artistic and cultural environment.

24 Galleria Il Milione (Milan), Galleria La Loggia (Bologna), L'Attico (Rome), La Bussola (Torino). See *Artisti jugoslavi*. Ljubljana: Mala galerija, 1960.

25 In 1959, the Moderna galerija assumed control from the Association of Visual Artists of a small space on today's Slovenska Avenue and opened the Mala galerija (Barut et al. 2019). In the following years, this gallery, along with organizing solo shows by Yugoslav artists, hosted exhibitions by renowned foreign artists.

26 The exhibition was in exchange for an exhibition of artists from Wuppertal presented in Ljubljana in 1959.

Kržišnik underscored the importance of Galerie 61, in Klagenfurt, Austria, in Slovenia's immediate vicinity; in the 1960s, he served as a consultant for the gallery and guided its exhibition programme. It is not entirely surprising, then, that this gallery, which had a "select art-collecting public", "helped to launch Slovene artists in the wider Central European region" (Kržišnik 1994, unpaginated).

* * *

When we talk about private galleries, we must also ask about the success of Slovene artists in the foreign art market. The history of this process goes back to the first half of the 1950s, when artworks by several Slovene artists (Riko Debenjak, Božidar Jakac, and others) were included in various foreign commercial exhibitions, notably in Switzerland and Austria; in that period, however, the small and little-known Slovene art scene had only sporadic points of entry to the market. As foreign artists began appearing more often in Ljubljana – at the invitation of the Moderna galerija, the Mala galerija, and the Biennial of Graphic Arts – new opportunities opened for placing Yugoslav artists on the foreign market.²⁷

Some of the earliest sales of works by Slovene artists to foreign buyers, in fact, took place right in Slovenia, in relation to Ljubljana's Biennial.²⁸ We can note two such examples in 1959, on the occasion of the third Biennial. That year Nesto Jacometti, the owner of a print publishing house where Veno Pilon worked, purchased a few works by Janez Bernik.²⁹ At the same Biennial, Oregon State College, in the United States, through the mediation of the gallerist Gustave Von Groschwitz, who was on the awards jury, purchased the entire selection of Yugoslav artists exhibited that year, for the price of 1,200 US dollars.³⁰

In the 1960s, we find a few more examples of purchases by public institutions,³¹ but the greatest source of earnings in this decade was probably sales made in conjunction with exhibitions of Slovene artists in private galleries. While

27 In 1961, a journalist reported on "the hero of last year's biennial in Venice, Dušan Džamonja, who received an award and, in addition, sold ten of his sculptures". He went on to comment that we can "judge the success of an artist's penetration abroad . . . at least in part by the commercial success his works achieve" ("Naša umetnost v tujini", 1961, 7). This sort of restrained satisfaction aptly illustrates the general discomfort in talking about buying and selling art.

28 Although works were not accompanied by prices, either in the exhibition rooms or in the catalogues, the Biennial's rules did allow for the purchase of exhibited artworks. The precise scope and manner of the commerce that took place behind the scenes at the Ljubljana Biennial will have to be determined by future research.

29 Jacometti later purchased other works by Slovene artists (Pilonova galerija, n.d.)

30 Minutes of the session of the Secretariat for the Organization of International Exhibitions of Graphic Art, 26 November 1958. MGLC Archive.

31 In 1963, in connection with a large visiting exhibition of a section of the installation from the Ljubljana Biennial of Graphic Arts, which took place in Vienna at the Albertina, Austria's central art museum, the press reported on the purchase of works by three Slovene printmakers ("Kultura–novice", 1963, 5).

we do not have a great deal of concrete statistics about such sales, those that do exist suggest a dynamic business. A report on an exhibition of Slovene prints at the Grafica Uno gallery in Verona in 1968, in which Bernik, Borčič, Dževad Hozo, Jemec, Makuc, Adriana Maraž, Kiar Meško, Marjan Pogačnik, and Zelenko all participated, states that no less than 114 prints were sold. The German market, too, is said to have been very interested in works by Yugoslav artists, which, considering the number of shows Slovene artists had in private German galleries, is entirely possible.³²

The American Art Scene

In the first few years of his career as an art manager and museum director, Kržišnik focused his energies primarily on establishing connections with Western Europe. But despite a logical concentration on Paris as the Mecca of the art world, he was also connected, even before the Ljubljana Biennial was founded, with individuals in other emerging art centres, of which the United States was particularly important.

In 1962, as New York was gradually assuming prominence as the world's leading art centre, Kržišnik made what was probably his first transatlantic trip. He saw the World's Fair in Seattle, visited museums, galleries, art academics, and artist's studios on both American coasts, and forged new contacts. In an interview he gave soon after his return, we see his surprise at the vitality and energy of the American art scene, its excellent organization and promotional network, and of course its institutional base, which was dominated by hundreds of private galleries. He also said that he could sense "a fervent desire" among his American hosts "to learn as much as possible, as thoroughly as possible, about our contemporary art". (Kržišnik 1962, 49)

One of the important contacts Kržišnik made on this, or perhaps a subsequent, trip to the United States was Tatyana Grosman, the founder of one of the leading American print publishers, Universal Limited Art Editions (ULAE). In 1963, she brought prints by Robert Rauschenberg, then a rising star in American art, to the Ljubljana Biennial, at which he was awarded first prize.³³ In the early 1960s, he also established contact with the leading public art institution, New York's Museum of Modern Art (MoMA). William S. Lieberman, MoMA's curator for drawings and prints at the time, was a jury member on the Biennial for the first

32 Minutes of the first session of the working committee of the Secretariat for the Organization of International Exhibitions of Graphic Art, 29 September 1968. MGLC Archive.

33 On Kržišnik's collaboration with Grosman, see Kržišnik 2010, 47–48; on the meaning and importance of Rauschenberg's award in the context of Yugoslav–American cultural contacts, among other things, see Djokic 2019, 44–46.

time in 1963. In the following years, Lieberman and his successor, Riva Castleman, participated as consultants and regular members of the Biennial juries.

In the following years, as America's art and art system grew in strength, Kržišnik closely followed this progress and accordingly adapted his strategy for promoting Slovene artists.³⁴ In 1967, he described the American art market as the most competitive and wealthiest in the world, which meant it was key to the international recognition of Yugoslav artists (Kržišnik 1967b). The founding of the Adria Art Gallery in New York in 1967 testifies to his ripening conviction that it was time to move forward (Dražil 2020, 48–52).

Conclusion

In this text, I have tried to point to a few important things in understanding Zoran Kržišnik's rise to a position of power at home and influence abroad. The general cultural-political thaw and the process of decentralization of the Yugoslav cultural field in the second half of the 1950s synchronized almost perfectly with Kržišnik's ideas and projects. The rigid, formal, centralistic approach, which was in place up until then, was slowly beginning to loosen up. That shift enabled the realization of inter-institutional connections with foreign (public and private) museums and galleries independently of (or at least in balanced cooperation with) the Commission for Cultural Exchange. Also, the somewhat more excepting attitude of the Yugoslav State towards the Western ideas of free market and consumerism laid the groundwork for Kržišnik to start encouraging the public to think about the need to embrace the existence of an art market – both at home and abroad.

In the first years of his international presence, Kržišnik came to know the fundamental traits and laws of the world art system. He noticed the discrepancies between what he saw happening abroad and at home and was determined to abolish them. He knew how to recognize the underutilized potentials and possibilities that were opening up and found support for realizing ideas that – just a few years earlier – had seemed unrealizable. Despite the undeniable success that we need to contribute to Kržišnik's work, the Yugoslav cultural public was often hesitant toward his ideas and ways of functioning or was outright opposed to them.

Taking the Biennial as a platform on which he could build, Kržišnik managed to join the international network of like-minded experts who, just like

34 It is worth mentioning the interesting visit to Ljubljana in 1966 by an American delegation led by Dorothy T. Van Arsdale, the chief of the Traveling Exhibition Service at the Smithsonian Institution. Van Arsdale had a meeting with Kržišnik at which they discussed future participation by Yugoslav artists in foreign exhibitions as well as the need to augment the “moral success of exhibitions” with the commercial success of Yugoslav artists in the United States (“Posredovanje jugoslovenskih likovnih del”, 1966, 5).

he, had an interest in operating with an international and managerial approach. They met one another at the international exhibitions where they swapped roles as organizers, jury members, commissioners, consultants, shared information, opinions, and arranged various deals. This approach proved crucial in providing opportunities for the so-far relatively unknown Slovene and Yugoslav artists to gain access to “the right” galleries, museums, and the foreign art market.

Based on the foundations laid by the first half of the 1960s, Kržišnik’s circle of artists, symbolically connected to Grupa 69 in 1969, maintained excellent international form in the following decade.

Bibliography

- Barut, Urška, Petja Grafenauer and Nataša Ivanović. “Kako je Mala galerija prenehala biti društvena in postala moderna.” *Likovne besede* 113 (2019): 33–38.
- Bogdanović, Ana. “Aleksa Čelebonović i jugoslavenski nastupi na Venecijanskom bijenalu.” *Peristil* 60 (2017): 119–120.
- Čopić, Špelca. “Uslovi i mogućnosti slovenačkog slikarstva između 1953–1963.” In: *Jugoslovenska umetnost XX veka. Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, 98–106. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.
- Djokic, Stefana. “Cultural Encounters and the Role of Art in Yugoslav–US Relations 1961–1966.” In *Reinventing Eastern Europe: Imaginaries, Identities and Transformations*, ed. Evinç Doğan 37–54. London: Transnational Press, 2019.
- Dražil, Gregor. “*Am I a manager? Yes, I am.*” *Žoran Kržišnik and How Slovene Modern Art First Penetrated the Western Art World*. Ljubljana: MGLC, 2020.
- Dražil, Gregor. “Ljubljanski grafični bienale – formiranje, mednarodna uveljavitev, umetnostna usmeritev.” Master’s thesis, University of Ljubljana, 2018.
- Dražil, Gregor (ed.). *Symposium on the exhibition Japan, Yugoslavia and the Biennial of Graphic Arts: Documents of Collaboration: Proceedings*, Ljubljana: MGLC, 2019.
- Gabrič, Aleš. “Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952.” *Borec: revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*, 7–9 (1991): 470–655.
- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Grafenauer, Petja. “Moderna galerija (1957–1986): Obdobje Zorana Kržišnika.” *Maska* 123–124 (summer 2009): 160–176.
- Glavočić, Daina. “40 years of the International Exhibition of Original Drawings,” *All that Drawing: 17 International Exhibitions of (Original) Drawings / (Co)Existence: Posters of 17 International Exhibitions of (Original) Drawings*, ed. Daina Glavočić, 11–61. Rijeka: Museum of Modern Art, 2009.
- Kolešnik, Liljana. *Između Istoka i Zapada: Hrvaska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti, no. 27. Zagreb: Institute of Art History, 2006.

- Kruljac, Vesna. "Politički disput i napad na enformelnu apstrakciju u Jugoslaviji 1962./1963." *Peristil* 62 (2019), 159–177.
- Kržišnik, Zoran. "Prodor slovenske likovne umetnosti v mednarodni prostor." PhD diss., University of Ljubljana, 1994.
- Kržišnik, Zoran and Breda Škrjanec. *Ljubljana School of Graphic Art*, Arkade collection, year 3. Ljubljana: EWO, 1997.
- MGLC. 2021. "Videopredstavitev knjige 'Menedžer da sem? Sem.'" Directed by Luka Karlin. Youtube video, 20:55. Posted 26 March, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=0PpfzbgXP9c>.
- Sretenović, Dejan. "Uvod: Muzej savremene umetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji i posle." In: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Oko umetnosti edition, no. 2, 9–56. Beograd: Museum of Contemporary Art, 2016.
- Šuvaković, Miško. "Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma." In *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, vol. 2: *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, ed. Miško Šuvaković 353–374. Beograd: Orion Art, 2012.
- Teržan, Vesna (ed.). *Mnemosyne: The Time of Ljubljana's Biennial of Graphic Arts*. Ljubljana: MGLC, 2010.
- Veno Pilon Gallery, n.d. "Štiri desetletja v Parizu (1928–1968)." Accessed 30 September 2021. <https://venopilon.com/sl/%C5%A1tiri-desetletja-v-parizu-1928-%E2%80%931968>.
- Videkanić, Bojana. *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2020.
- Vučetić, Radina. *Coca-Cola Socialism: Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties*. Translated by John K. Cox. Budapest: Central European University Press, 2018.
- Škrjanec, Breda. *Žgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*. Ljubljana: MGLC, 1990.
- Zadnikar, Marijan. *Ž mojih poti: spomini slovenskega umetnostnega zgodovinarja in konservatorja*. Ljubljana: DZS, 1991.
- Žerovc, Beti. "Introduction to an interview with Zoran Kržišnik." In: *Mnemosyne: The Time of Ljubljana's Biennial of Graphic Arts*, ed. Vesna Teržan, 36–53. Ljubljana: MGLC, 2010. The interview was first published in *Likovne besede* 81–82 (winter 2007), 24–31. It was reprinted and equipped with the introduction by Beti Žerovc in Beti Žerovc, *Kurator & sodobna umetnost, pogovori*, Ljubljana: Maska, 2008, 36–48. The interview was edited by Vesna Teržan and republished along with the introduction in *Mnemosyne*.

Newspaper articles

- Breščak, Peter. "Portret tedna: Zoran Kržišnik", *Delo*, *Sobotna priloga*, 2 June 1973.
- "Naša umetnost v tujini: Prodor v svet", *Tedenska tribuna*, 11 July 1961, 7.
- "Kultura–novice", *Delo*, 24 October 1963, 5.
- "Posredovanje jugoslovanskih likovnih del za ZDA", *Delo*, 22 July 1966, 5.

Interviews and statements by Zoran Kržišnik

- “Naša likovna umetnost u svetu: Perspektive i mogućnosti za plasman dela jugoslovenskih slikara i vajara”, *MN*, no. 419, 11 January 1959, 10.
- “Likovno življenje Amerike: Ob obisku ravnatelja Moderne galerije Zorana Kržišnika v ZDA”, *Tedenska tribuna*, 11 December 1962, 49.
- “Tri pitanja Zoranu Kržišniku”, *Vjesnik*, 12 April 1964.
- “Ne znamo igrati z velikim ‘adutom’: Pogovor z ravnateljem ljubljanske Moderne galerije”, *Večer*, 28 May 1966, 9, 16.
- “Nisam za uravnilovko u umetnosti”, interview with Tomislav Butorac, *Vjesnik*, 14 May 1967.
- “Prodajni prozor u svijet: Prvi uspjesi jugoslovenske galerije Adria Art u New Yorku”, 1967.
- “Ostaja nam bogata dediščina”, interview with Marijan Zlobec, *Delo, Sobotna priloga*, 26 June 1993, 26.
- “An interview with Zoran Kržišnik”, interview with Beti Žerovc. In: *Mnemosyne: The Time of Ljubljana's Biennial of Graphic Arts*, ed. Vesna Teržan, 36–52. Ljubljana: MGLC, 2010.

Archival sources

- Pilon, Veno. *Veno Pilon to Zoran Kržišnik*, 10 Mai 1955. Letter. MGLC Archive.
- Pilon, Veno. *Veno Pilon to Zoran Kržišnik*, 24 Mai 1955. Letter. Pilon Gallery Archive.
- Minutes of the session of the Secretariat for the Organization of International Exhibitions of Graphic Art, 26 November 1958. MGLC Archive.
- Minutes of the first session of the working committee of the Secretariat for the Organization of International Exhibitions of Graphic Art, 29 September 1968. MGLC Archive.

Gregor Dražil
Međunarodni grafički likovni centar, Ljubljana

**MEĐUNARODNE MENADŽERSKE AKTIVNOSTI
ZORANA KRŽIŠNIKA TOKOM PEDESETIH I
RANIH ŠEZDESETIH GODINA DVADESETOG VEKA**

Apstrakt:

Rad osvetljava aspekte međunarodnog menadžerskog rada dr Zorana Kržišnika (1920–2008), direktora Moderne galerije u Ljubljani i osnivača ljubljanskog Bijenala grafike. Fokus rada je na pedesetim i ranim šezdesetim godinama dvadesetog veka, tokom kojih su u umetničkim i drugim kulturnim sferama postojala želja da se premosti jaz koji je Drugi svetski rat i posleratna izolacija stvorili između Jugoslavije i Zapada. Izdvojiću Kržišnikove strategije i projekte iz njegove rane karijere, ističući ljubljansko Bijenale osnovano 1955. godine. Ova ciklična izložba pokazala se kao osnova na kojoj će Kržišnik dalje graditi međunarodnu mrežu i veze sa stranim institucijama i uticajnim inostranim radnicima iz sveta umetnosti. Ove veze doprinele su uspešnom probijanju slovenačkih i drugih jugoslovenskih umetnika na međunarodnu scenu.

Ključne reči:

Zoran Kržišnik, kulturni menadžer, umetničko tržište, Bijenale grafike u Ljubljani, Moderna galerija u Ljubljani, međunarodna umetnička mreža

UDK BROJEVI: 7.038.531.071.1 Миливојевић Е.
7.038.53/.54(497.1)"1945/1991"
ID BROJ: 54446089

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNA ČLANAK

ORIGINALNI NAUČNI RAD

Branislav Jakovljević
Univerzitet Stanford

ERA MILIVOJEVIĆ PORTRET IN ABSENTIA

Apstrakt:

Ovaj tekst analizira dva savremena srpska romana posvećena umetniku Slobodanu Milivojeviću Eri, *Era: Povest o Kornjači* Žarka Radakovića i *Kontraendorfin* Svetislava Basare, u odnosu na fenomene narativne umetnosti i romana umetnika.

Ključne reči:

Slobodan Milivojević Era, performans art, konceptualna umetnost, postkonceptualna umetnost, narativna umetnost, roman umetnika, fotografija, kolaž

Portret in absentia: Prošireni romani Ere Milivojevića

Roman umetnika

Jedna od novih formi poniklih u okviru umetničkih previranja koja su obeležila dekadu od sredine šezdesetih do sredine sedamdesetih bila je narativna umetnost (*Narrative* ili *Story Art*). Sa obe strane Atlantika, umetnici kao što su Lori Anderson (Laurie Anderson), Džon Baldesari (John Baldessari), Elenor Antin (Eleanor Antin), Žan le Gak (Jean Le Gac) i drugi koristili su medijum diskurzivnog teksta u svojim radovima, tvrdivši pri tome da time ne prelaze u domen književnosti, već ostaju čvrsto u okvirima vizuelne umetnosti. U predgovoru za katalog izložbe *Narrative Art*, Džejms Kolins (James Collins) naglašava da se ovaj eksperiment u umetnosti ranih sedamdesetih „odlikuje tipično postkonceptualnim zanemarivanjem davanja prioriteta, ili čak razdvajanju, vizuelnog od verbalnog” (1974:1). Naime, dok je čista konceptualna umetnost, kao recimo ona koju je zagovarala grupa Art & Language, privilegovala jezik kao medijum, narativni zaokret otvorio je umetnicima mogućnost da „ispredaju priče, stvaraju scenarija” koristeći tekst, audio-zapis, fotografiju, performans i druge medije. Iako je ovaj „pluralizam” koji je Kolins prepoznao u narativnoj umetnosti bio prisutan i kod druge generacije konceptualne umetnosti, na primer kod umetnika koji su zagovarali kritiku institucija, *story art* je nadograđena i redefinisana tokom prve dve decenije novog milenijuma sa pojavom romana umetnika.

Ako je šezdesetih i sedamdesetih narativna umetnost bila izrazito multimedijalna, nekoliko decenija kasnije, pojedinci i gupe nove generacije umetnika stasale devedestih posegli su za nekim od ovih iskustava da bi u samo stvaranje i prijem romana uključili vanknjiževne postupke i procese. Tako, umetnički duet Goldin + Senebi (Goldin+Senneby) postavlja narativ u formi romana kao vezivno tkivo koje okuplja čitav niz umetničkih činova, kao što su instalacije, performansi i video, u projekat pod nazivom *Bezglavo* (*Headless*, 2005–2017). Premda se status teksta u ovakvim radovima bitno razlikuje od onog koji je zauzimao u konceptualnoj umetnosti šezdesetih, Džef Vol (Jeff Wall) tvrdi da je upravo ulazak teksta u vizuelne umetnosti omogućio razvoj široke lepeze postkonceptualnih praksi:

„Zamena umetničkog dela pisanim tekstom moguća je samo pod veoma specifičnim uslovima. Tekst koji je ovde u pitanju može da se odnosi samo na jedan jedini predmet: na slučaj koji iznosi u prilog sopstvenog legitimiteta. Tekst nam može reći samo zašto i pod kojim uslovima on može biti prihvaćen kao završna, definitivna verzija 'generične instance umetnosti' i zašto su druge vrste umetnosti istorijski suvišne. Ali, on ne može da kaže ništa drugo. Ako pokuša, postaje 'književnost'; postaje 'postkonceptualan'.” (2007: 11)

Upravo ovaj prelazak u književnost označava treću vrstu ukrštanja tekstualnog i konceptualnog u savremenoj umetnosti, koja se sastoji u postavljanju performansa u samo središte književnog dela, pre svega romana. U izvesnom smislu, za rodonačelnika ovog postupka može se uzeti Pol Oster (Paul Auster), koji u romanu *Levijatan* (1992) preuzima jedan broj performativnih projekata francuske umetnice Sofi Kal (Sophie Calle) i pripisuje ih fiktivnoj junakinji svoje priče Mariji Tarner (Turner); za razliku od Oстера, Don Delilo (Don DeLillo) se u romanu *Body artist* (2001) ne oslanja na postojeće umetničke projekte da bi razvio priču o telesnoj umetnosti, ali ipak aludira na čitav niz istaknutih predstavnika performans arta kao što su Ron Ejti (Ron Athey), Kris Berden (Chris Burden), Šigeko Kubota (Shigeko Kubota) i Abramović i Ulaj (Ulay); na kraju, treba pomenuti *Ostatak* (*Reminder*, 2005), u kome Tom Makarti (Tom McCarthy) koristi ideju reperperformansa da bi u osnovu svog romana postavio potpuno fiktivni umetnički i socijalni projekat velikih razmera i složenosti.

Budući da je jedna od glavnih odlika Nove umetničke prakse u Jugoslaviji bio princip koji je Ješa Denegri označio kao „umetnički nomadizam”, on se odnosio pre svega na nezvezivanje umetnika za određeni medijum. Tekst je rano i na upadljiv način postao sastavni deo ovog pristupa umetnosti, od telesnih instalacija Radomira Damnjanovića Damnjana, preko performansa Raše Todosijevića, do slogana Mladena Stilinovića i predpoezije Vlatka Marteka. Zanimljivo je i vredno pomena da u okvirima Nove umetničke prakse u Srbiji sve tri gorenavedene tendencije narativne umetnosti zadobijaju jednu zaoštrenu i donekle neočekivano produktivnu formu. Naime, ako za razliku od pripadnika njegove generacije sa Zapada, kod Todosijevića sporadična upotreba teksta u performansima i instalacijama prerasta u čitav niz narativnih radova koje je umetnik okupio i objavio u nizu knjiga sa kraja prošlog i početka ovog veka¹, i ako kod Slobodana Tišme roman umetnika nije tek vezivna nit protkana kroz niz multimedijalnih projekata, već se nameće kao glavno obeležje čitavog perioda njegove aktivnosti koje natkriljuje njegovo bogato iskustvo sa različitim medijima, onda ukrštanje književnosti i konceptualne umetnosti ovde postaje jedan ništa manje izuzetan fenomen, gde se dva romana objavljena u relativno kratkom razdoblju od deset godina obraćaju jednom umetniku. Radi se o Slobodanu Eri Milivojeviću i romanima *Era: Povest o Kornjači* (2010) Žarka Radakovića i *Kontraendorf* Svetislava Basare (2020). Već samim ovim se nameće pitanje šta je to što Eru u očima savremenih romanopisaca izdvaja od drugih umetnika ne samo njegove generacije već generacija koje su mu neposredno prethodile i sledile za njim? Šta to njegovu umetnost čini tako dragocenim prosedeom za savremeni roman? Ništa nije manje važno ni ono što kod ovog umetnika izmiče književnoj formi romana. Era nije književni junak u klasičnom smislu te reči, niti se ikada trudio da to bude. Era nije bio orator, još manje predvodnik, nikako žrtva. On nije ni antijunak, naročito ne ona vrsta koja je dominirala srpskim novim realizmom u

1 Zbirke *Priče o umetnosti* (1992), *Vesela kabalistička koračnica* (1997), *Čudo u Beogradu* (1999) i *Ulaz u raj ili Kraj istorije* (2002).

književnosti: on nije pojava koja se sreće u predgrađima, zadimljenim kafanama i na provincijskim vašarima, cinični ženskaroš, razočarani revolucionar, skrajnuti autodidakt. Ništa od toga.

Odnos novog romana prema umetničkim strategijama poniklim u drugoj polovini dvadesetog veka kao što su konceptualna umetnost i performans potpuno je drugačiji od romansirano pristupa slikarstvu u konvencionalnoj književnosti. Ključna razlika sastoji se u odbijanju klišeja o umetniku kao tragičnom heroju. Jednostavno rečeno, romani *Ostera* i *Delila* odbijaju da imaju bilo šta zajedničko sa bestselerima na kunstistorijske teme kao što su *Agonija i ekstaza* i *Žudnja za životom* Irvinga Stona (Irving Stone). U njima, umetnik i umetnost zauzimaju potpuno drugačije mesto nego u ovim i drugim romansiranim biografijama. Naime, ovde roman nije naracija koja za svoj predmet uzima umetnika, već se nameće kao proširenje jednog specifičnog pristupa umetnosti. U tom smislu, umetnički čin ili ponašanje umetnika nisu tema romana; naprotiv, roman nastavlja i razvija umetničku ideju, odnosno koncept, kroz tekstualnu formu. Time roman preuzima ulogu tekstualizacije koncepta, čina, ili „projekta” koji su bivali zasnovani na raznim vrstama negiranja jezika (efemernost čina, odnos u prostoru, nesvodivost ideje na materijalne forme). Tako, Oster ne samo da preuzima umetničke projekte Sofi Kal, već, vodeći se njenim principima, razvija nove umetničke ideje koje pripisuje Mariji Tarner², Delilo uvodi ideju telesne umetnosti kao graničnog pojma samog medijuma romana, a Makarti razvija ideju rekonstrukcije događaja na tragu radova kao što je *Bitka za Orgreave* Džeremija Delera (Jeremy Deller), pri čemu sama radnja romana prerasta u jednu vrstu mentalnog performansa.

Shodno ovim generacijskim težnjama, *Era* i *Kontraendorf* ne pretenduju da budu biografije Ere Milivojevića. U njima umetnik figurira na različite načine, pre svega kao nosilac umetničkih ideja, te kao pokretač njihove realizacije kroz forme i medijume koji preispituju odnos između područja umetnosti i ne-umetničkog, odnosno životnog. Upravo zahvaljujući tome, u oba romana umetnički postupci, činovi i stavovi Ere Milivojevića nameću se kao kritička praksa u odnosu na društvo u kome on deluje. Ono što je zajedničko za ova dva romana jeste pripovedanje u prvom licu, koje oba pisca objašnjavaju svojim dugogodišnjim prijateljstvom sa umetnikom. I pored toga, svaki od njih mu pristupa na sasvim drugačiji način. Kod Basare, on je primer potpunog izuzetka u odnosu na etičke i političke vrednosti koje razaraju savremenu Srbiju. Kod Radakovića, on je oslonac i osnova sećanja, i to na jedinstven način nastajanja, nestajanja i povraćaja memorije u efemernoj umetnosti kao što je umetnost performansa. Ono što je upadljivo kod oba autora jeste odsustvo pokušaja da se Erina ličnost i njegov rad književno uobliče u formu biografije. U tome, ovi romani nalik su jednom od umetničkih projekata Osterove Marije Tarner u *Levijatanu*, koji on opisuje kao „portret in absentia”: on počinje „skicom opcrtanom oko jedne praznine, da bi figura malo po malo počela da izniče

2 U projektu *Double Take*, Kal će preokrenuti taj odnos tako što će „prevesti” Osterove ideje u umetničku praksu i uvrstiti ih u svoje radove.

iz pozadine”. (1992:74) *Era* i *Kontraendorfin* izdvajaju se ne samo postavljanjem jednog savremenog umetnika u samu okosnicu romana već pre svega time što se ovde radi o umetniku koji se ne podaje književnoj formi romana, već se opire biografskom i svakom drugom pokušaju tekstualizacije. Ovaj fenomen Basara naziva „enigma Milivojević”. (2020:146)

Performans kao ne-stajanje

Moji pokušaji da sa Erom zapodenem razgovor o njegovim performansima iz sedamdesetih redovno su se završavali kolapsom. Ili sam bar ja tako, tada, doživljavao Erinu tendenciju da brzo napusti događaje iz prošlosti da bi se okrenuo njegovom trenutnom toku misli i opsesijama koje ga zaposedaju u tom trenutku. Bilo da smo razgovarali licem u lice, u Erinoj garsonjeri-ateljeu u potkrovlju zgrade u Ulici cara Uroša 48 na Dorćolu, ili telefonom preko nekoliko vremenskih zona, ovo postepeno iskliznuće razgovora bilo je neumitno. Uskoro sam shvatio da za Eru njegovo neposredno okruženje predstavlja način obraćanja prošlosti. „Onda” i „sada” su, za njega, neraskidivo povezani, teku uporedo, prepliću se i daju smisao jedno drugom. Ono što sagovorniku izgleda nekoherentno i digresivno, za Eru predstavlja jedini način nizanja misli. Prošlost postoji samo utoliko ukoliko je prožima sadašnji trenutak. I to ne u smislu determinizma, nego upravo suprotno, u smislu jedne igre asocijacija i veza koje sadašnjem trenutku daju dubinu i solidnost kojih su oni inače lišeni.

Formalno, Radakovićeva „Povest o *Kornjači*” inicirana je posetom Eri u njegovoj garsonjeri-ateljeu, odnosno pokušajem da se dopre do njega. Polugluv, Era ne čuje kucanje, i posetioci pokušavaju da ga pozovu mobilnim telefonom. On napokon odgovara, ali ne na kucanje na ulaznim vratima, već na zvonjavu aparata koji se nalazi neposredno pored njih. Ta dvokanalna komunikacija ubrzo prerasta u slepstik verziju igre gluvih telefona. Već ovo inicijalno razmimoilaženje, jedna suštinska razdvojenost u skućenom prostoru od svega nekoliko metara, poslužuje pripovedaču da se zapita nad razlikom u „medijalnosti” između njega i Ere, gde je „jedan sagovornik uvek govorio kao posredstvom telefona, a drugi neposredno, ’golim ustima’” (10). Ovo svakako ide u prilog legendi o Erinoj spontanosti, njegovoj bliskosti sa nekim unutrašnjim izvorom koji mu je davao sposobnost da preinači i oblikuje ono što se dešava oko njega. Ali još više, ova igra gluvih telefona obraća se nemogućnosti sastajanja u sadašnjem trenutku. Prenakrcano prisustvom, „ovde i sada” nije u stanju da pruži podlogu istinskom susretu. Ovo neminovno razmimoilaženje vodi do sve napornijih i uzaludnijih pokušaja, i novih i sve težih promašaja, koji se na kraju prihvataju kao priroda tog „sada” koje izmiče pred težinom i snagom „neposrednosti”. Igra gluvih telefona ispred vrata stana u potkrovlju zgrade u Ulici cara Uroša 48 govori o nepostojanju „ovde i sada”



Slobodan Milivojević Era, *Kornjača*, 1973.

kao mesta jednog suštinskog susreta: da bi do ovog susreta došlo, mora da postoji tamo i onde, tada i onda. „Sada” nije mesto okupljanja, već mesto oblikovano magnetnim nabojima istog polariteta, koji između tela uspostavlja zonu odbijanja, ma koliko ona bila blizu. Jedini način pristupa sadašnjem trenutku jeste zaobilaznim putem, kroz otklon u prošlost, odnosno sećanje. „Povest o *Kornjači*” opisuje taj put u „sada” i „ovde”.

Kornjača iz ove povesti je Erin performans izveden u Studentskom kulturnom centru u okviru manifestacije Aprilski susreti, koja je organizovana povodom 4. aprila, dana studenata Beogradskog univerziteta. Dakle, tačka otklona kroz koju pripovedač prolazi da bi dosegao do „sada” ne oslanja se na artefakte, već upravo na onu vrstu umetnosti koja se zasniva na odbacivanju bilo kakve materijalne podloge:

predmeta, teksta, slike i svih drugih nosilaca stalnosti. Performans *Kornjača* izveden je trećeg dana drugih Aprilskih susreta, 6. aprila 1973. u 18 časova. Pre Erinog performansa, prvog dana Susreta, koji su počeli dva dana ranije, prikazan je novi medijum videa kroz rad Ilije Šoškića, kao i predstava *Gilgameš* ljubljanske Pekarne; drugog dana (5. april) nastupile su dve pozorišne grupe iz Engleske, People Show i RAT: Ritual and Tribal; posle Ere, 7. aprila, na programu su bili film Luigija Ontanija, zvučna instalacija Marine Abramović, performans Radomira Damjanovića-Damnjana... Ovi šturi podaci nalaze se u katalogu *Prošireni Mediji/Expanded Media* koju je SKC izdao prilikom 3. Aprilskih susreta, u proleće 1974. godine. U kolaborativnoj knjizi Ere Milivojevića i Jovana Čekića *Art Sessions* (2001) objavljena je jedina sačuvana fotografija ovog performansa, koja je tu naslovljena *Mir je obeležje Revolucije*.

„Pogrešno”, oceniće Radaković, pozivajući se na sopstveno učešće u ovom performansu. (37) Pored njega, na sceni SKC-a bili su Nebojša Janković, Miša Gavrilović, Melita Bajčević i sam Era. Prilikom susreta maja 2007. godine, koji je počeo onom igrom gluvih telefona, Era je primetio da „niko ne može da se seti šta se u toj predstavi uistinu događalo” (36, 37). Upravo šturost materijalnih ostataka i oskudna svedočanstva učesnika i posmatrača pokazaće se kao okidač Radakovićeve „povesti”. Ona počinje kroz napor ka sećanju, kroz pokušaj povratka u događaj koji se desio 34 godine pre trenutka pripovedanja. Pripovedač će se tako prisetiti da „Mir je obeležje Revolucije”, rečenica koja će se decenijama kasnije pojaviti kao

naslov performansa, dolazi iz poglavlja o kornjačama u knjizi Alfreda Brema *Život životinja*, gde ima nešto drugačiji oblik: „Mir je obeležje evolucije”. Dodavši jedno „r”, Era je promenio ne samo smisao pozajmljene rečenice, već i „ist-mata” (istorijski materijalizam) kao jedne od osnovnih teorijskih pretpostavki doktrinarnog marksizma, koji je više od dvadeset godina posle raskida sa SSSR-om još uvek predstavljao osnovu vladajuće ideologije u Jugoslaviji. U ovome je, bio toga tada svestan ili ne, koristio strategiju koju su situacionisti nazivali *detournement*. Ona se odnosila na upotrebu gotovih elemenata slike ili teksta kojima se kroz suptilne promene forme daje potpuno novo značenje.³ *Detournement* nije isto što i *ready-made*: on se ne odnosi samo na prevođenje predmeta iz neumetničkih u umetničke okvire već, pre svega, na preusmeravanje smisla, odnosno na dolazak do njega zaobilaznim putem.

Da bi doseglo do sadašnjeg trenutka, da bi se zaista sreo sa Erom u njegovom dorćolskom stanu-ateljeu, pripovedač mora da se vrati performansu, koji je izveden samo jedanput, u rano veče 6. aprila 1973. godine. U ovom slučaju *detournement* se ne odnosi na istorijski i hronološki prohod vremena, već pre svega na strukturu sećanja. Na ovaj način „povest” o *Kornjači* postaje jedna posebna vrsta dokumentacije: dokumentacija nedokumentovanog i, još radikalnije, dokumentacija onog što izmiče dokumentaciji. Prema jednoj od najuticajnijih teorija performansa s kraja XX veka, ovaj otpor prema dokumentaciji jedan je od glavnih odlika ove vrste umetnosti. Moje uvođenje u akademsku profesiju Studija izvođenja (Performance studies) sredinom devedestih bilo je označeno naglašavanjem efemernosti predmeta ove nove discipline. Tih dana moglo se čuti sa raznih strana, i na razne načine, da glavna odlika predmeta našeg istraživanja jeste upravo njegova bespredmetnost. Za razliku od pozorišta, performans je nesvodiv na tekst; za razliku od umetničke slike ili instalacije, on je oslobođen svake predmetnosti; za razliku od filma i videa, on nije zabeleženo vreme, već se saobražava toku vremena, koje je neponovljivo. Stoga, nama koji smo bili uronjeni u pronicanje te umetnosti lišene svakog objekta i svake objektivnosti, nije nimalo neobično delovala tvrdnja Pegi Felan (Peggy Phelan) koja je, prekrštenih nogu, nemarno obučena u preširoke farmerice i košulju, tvrdila da „performans ne može da bude ovekovečen, snimljen, dokumentovan, ili da na bilo koji drugi način učestvuje u kruženju predstava o predstavama: kada jednom do toga dođe, on postaje nešto drugo, ne performans”. Prema tome, performans može da postane ono što jeste i da sačuva svoj ontološki status samo „kroz nestajanje” (146). Ova tvrdnja bila je i ostala jedna od osnovnih, ali i ujedno i najkontroverznijih, teorijskih pretpostavki o umetnosti performansa.

Dok je s jedne strane bila naširoko rutinski citirana kao nepobitna istina umetnosti performansa, s druge strane ova teza o ontologiji ove vrste umetnosti izazvala je seriju oštih kritika. Njihov opseg kretao se od pitanja dokumentacije, preko privilegovanja prisustva, do medijatizacije koja nema za cilj ovekovečivanje.

3 Koristeći ovu strategiju Gi Debor (Guy Debord) je sročio neke od prodornijih slogana u *Društvu spektakla*. Na primer, njegova čuvena teza „Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos između ljudi posredovan slikama” je *detournement* teze Đerđa Lukača (György Lukácsa) koja se odnosi na robu u kapitalističkom društvu.

U ovim raspravama najlakše se gubi psihoanalitička dimenzija ontologije performansa. Šta uopšte znači ustvrditi da, pošto „ne poseduje kopiju, živi performans se sunovraćuje u polje vidljivosti – u manično nabijenu sadašnjost – i ponire u memoriju, u oblast nevidljivog i nesvesnog, izvan domašaja regulacije i kontrole”? (148). Ove reči sada se pojavljuju preda mnom u dvojnem registru: dok ih čitam na engleskom, zapisujem ih na srpskom. Ova dupla ekspozicija uvodi u njih jedan odnos odstranjenja: reči kao da stoje pored sebe, tako da značenje ne isijava iz, već između njih. Kada je reč o ontologiji performansa, najveća kontroverza pratila je ideju o „nestajanju”, koje je gotovo bez izuzetka shvatano kao potpuni gubitak. Dvojni registar u kome sada čitam ovaj tekst podvlači razliku između poništenja i nestajanja. Ako performans ne vodi ka sopstvenom brisanju i uništavanju, već neprestano ponire u sećanje i nesvesno, onda ono što je u jednom trenutku bilo fizički pokret, glas ili gest postaje nešto drugo, menjajući oblik, vremenski poredak i formu. Performans izmiče, ali i nestaje: on *ne staje*. Ali, šta biva sa ovim pokretom jednom kada se otkine od tela, predmeta i hronološkog toka vremena?

Erina škola neposrednosti nudi jedan od retkih odgovora na ovo pitanje. „Škola”, jer nijedan učesnik performansa nije bio profesionalni umetnik, još manje izvođač: sve što su znali o performansu učili su od Ere, a Era je učio praveći performanse; „škola”, jer ih je povezivao ne samo rad na performansu već i prostor u kome su živeli, stan u Ulici Ive Lole Ribara 2; i „škola” jer su ne samo radili već živeli sa Erom i jedni sa drugima: izvođači ovog performansa pripadali su jednom uskom krugu prijatelja koji su se okupljali u „gajbi” u Lole Ribara: sebe su smatrali članovima neke vrste „komune”, dok su za druge bili „Erina ekipa”. (38) Godinu dana pre *Kornjače*, Janković i Radaković već su učestvovali u Erinom performansu *Medex*, dakle bili su upoznati sa osnovnim principom njegovog rada: „predstave Ere Milivojevića su [...] bile umetničko 'produženje' neumetničkog života” (39). Stoga je gotovo nemoguće razaznati „začetke” performansa – da li je to bila određena situacija, raspored tela u prostoru „gajbe”, ili ideja iznikla iz razgovora? – pa ni sam početak performansa: da li je on označen raspoređivanjem rekvizite na velikoj sceni SKC-a, stupanjem izvođača na nju, ulaskom publike? ili pak on počinje u trenutku u kome se sa razglasa začuje muzika sa gramofona postavljenog na scenu, ili u onom momentu kad Era uključi ništa manje bučni usisivač, Radaković počne da pomoću velikog lenjira ucrtava na pod poteze iz partije šaha koju igra sam sa sobom, a Melita Bajčević krene da prska vodom strukturu napravljenu od kocki šećera? I zaista, u kom trenutku počinje skok u polje vidljivosti? U trenutku prve namere, početka planiranja, fizičkih priprema, ili izlaganja pogledu publike? Podizanje zavese je konvencija koja naznačava jedan uslovni i nespretni prekid u kontinuitetu „vidljivosti”. Bez „stvarnog početka”, performans *nastaje* isto kao što i *nestaje*: pokretom. On ne dolazi niotkuda da bi se sunovratio u „vidljivo”, već izranja iz istog onog predela u koji se potom vraća. U performansu, pitanje početka analogno je sa pitanjem završetka. U kom trenutku se on završava? Sa poslednjim pokretom, sa poslednjim zvukom, sa zamračenjem? Sve ove konvencije nisu ništa elegantnije

od zavese. Šta se dešava sa performansom posle onog trenutka njegovog poniranja u sećanje, u oblast izvan vidljivog i ispod *svesnog*, sa one strane predstavljačkog, u oblast koju psihoanaliza označava kao nesvesno?

Performans uslovno nazvan *Mir je obeležje revolucije* izveden je u velikoj Sali SKC-a 6. aprila 1973. godine, da bi nastavio svoj nezaustavljivi hod, korakom *kornjače*, dalje, izvan društvene i ispod svake pojedinačne svesti. Bez stajanja, on se 34 godine kasnije probijao nazad u zonu vidljivog i prelivao se preko stvarnog. U Radakovićevom doživljaju kao Erinog saučesnika, zaranjanje u sećanje o performansu je mnogo više nego povratak u prošlost:

„Predeo (partije šaha) jeste bio poznat, ali i arhajski: onaj iz neke davne, ne više aktualne, ali poznate prošlosti. Smisao kretanja takvim krajolikom nije, međutim, bio vraćanje u prošlost, ni zaustavljanje vremena, niti rekonstruisanje, na primer, srušenih prastarih gradova, nego prepoznavanje sebe u svim fazama života, pa i u detinjstvu, u ranoj mladosti (kako mi se i danas čine otvaranje i prvi deo 'središnjice' partije šaha).” (122)

Daleko od toga da ova drama ne-stajanja vodi ka utopijskom prelazu u okrepljujuće vode detinjstva: ovde se radi o retkom i po svemu izuzetnom iskoraku izvan one čvrste granice u teoriji performansa, granice uspostavljene pojmovima kao što su „nestajanje”, „poniranje”, „nevidljivo” i „nesvesno”, stoga ću uzeti slobodu da opširno citiram Radakovićev tekst:

„U prvom delu 'središnjice' partije šaha, dugo posle velike rokade Crnog, doživio sam nešto što je možda promenilo potonji tok mog života. Naime, gledajući, odozgo, na površinu tla sa iscrtanim dužima, linijama i prugama, ugledao sam sebe na nekom drugom mestu u sasvim drugom vremenu. Kretao sam se prostorom koji se razlikovao od svega do tada viđenog. Umesto čvrstog tla pod stopalima osećao sam nešto nejasno. Umesto mekih borovih iglica na stazi, behu tu sada betonske ploče sa metalnim klinastim kopčama na spojevima. Na ogromnom trgu, praznom, čistom, bez ijednog drveta, nalazio se betonski stub sa zastavom i grbom nepoznate države. Iako je bila noć, a sva svetla na okolnim zgradama bejahu upaljena, vidljivost je bila jača od dnevne. Svi predmeti su isijavali svoju sopstvenu. Ova se sažimala u neki produženi blesak. Trajao je koliko i pogled. Samo pri treptanju očima svetlost se gasila. Tada su se, usred tišine svetlosti, naglo začuli zvuci tame. Bili su glasni, pomalo pretećih odjeka. Čula se buka motora vozila. Kao iz bezdana: škripanje teških brodskih lanaca. Orili su se strojevi koraci vojnika koji su u jednom trenutku snažno

zaurlali komandu „Stoj!” Ubrzo zatim tresnuše i topovske salve. Potom teško, škripavo valjanje tenkovskih gusenica. Iako svuda bejahu prisutni ljudi, nisu se čuli njihovi glasovi. Umirali su, ili klicali, u zvucima svega što ih je okruživalo. Video sam, iako je bila tama, jer očni kapci mi behu sklopljeni, muškarca u trenutku umiranja, pošto mu je bajonet na oružju vrhom probio vrat, a čuo sam najglasnije rotiranje mašine za pranje veša. Žena je, odsečenih grudi i nosa, dugo umirala, ali se nije čulo njeno bolno vrištanje, nego najglasnije kreštanje svraka. Dete, probodeno mačetom kroz stomak, nije plakalo, nego se čulo nečije gromoglasno smejanje. I tako dalje. Otvorih oči.” (129)

Kornjača otvara perspektivu na neravnopravni sudar svetova, na mir okružen nasiljem koje ga neprestano ugrožava, otkrivajući time njegovu duboko revolucionarnu prirodu. Pod naletom Radakovićevog snažnog napora sećanja, Erina predstava otkriva nam da je ontološki status performansa nesvodiv na nestajanje kao samo-potiranje, već da se nalazi u *sudaru između onoga što je živo i njegove suprotnosti*. U jednom trenutku tokom izvođenja *Kornjače*, pripoveda Radaković:

„učinilo mi se, gledajući sa mesta igrača partije šaha, da sam na poprištu ugledao *anti-biće* nalik vampirskoj pojavi produženoj u živo biće. Ta utvara je najedanput imala raspoznatljivo telo, veličinu, težinu, pokrete i gestove. „Eto zla”, pomislih. „Evo nam neprijatelja”, rekoh Eri. Stajao je u položaju kontraposta, kao Kolos na litici ispred „grada”, spreman da u svakom trenutku spreči katastrofu, ali i nezainteresovan da se uplete u sukobe njemu stranih sila. Iako je prema poprištu nadolazeće nesreće bio okrenut poluprofilom, video sam da je opazio svaki pomicaj nastupajućeg.” (144)

To se dešavalo tada i tamo, na velikoj sceni SKC-a 6. aprila 1973. godine, i na nebu iznad Beograda 32 godine ranije, i one noći 1991. kada je Era osetio podrhtavanje tla ispod samohotki koje su napuštale kasarnu „Stepa Stepanović” na drugom kraju grada, i tutnjavu 1.500 granata ispaljivanih svakog dana na opsednuti grad sa one strane Dunava, i grmljavinu aviona nekoliko godina kasnije, i onog, konačno dokućivog, „sada” koje je usledilo posle komedije sa vratima i telefonom.

Kolažiranje stvarnosti

Slobodan Milivojević pojavljivao se u romanima Radakovića i Basare mnogo pre *Ere* i *Kontraendorfina*. U oba slučaja, on iskrsava u tekstu tek na trenutak,

ali i ove kameo pojave rečito govore o statusu koji on uživa kod obaju pisaca. U romanu o jednom drugom umetniku, zagrebačkom slikaru i članu grupe Gorgona Juliju Kniferu, Radaković navodi ubeđenje svog prijatelja Žike Dacića o Eri: „da je živeo u Nemačkoj, bio bi Bojs (Joseph Beuys)”. (1994:30) S druge strane, ime „Slobodan Milivojević-Era” pojavljuje se na poslednjoj stranici Basarinog romana *Fama o biciklistima*, pri samom kraju poglavlja naslovljenog „Tajni spisak članova evanđeoskih biciklista, grupa jugoistok”. (1996:304)⁴ Mnogo značajniji za razumevanje romana koje su Radaković i Basara posvetili Eri jesu tekstovi o njemu (i sa njim), koji su prethodili ovim dužim književnim radovima. Deveti broj časopisa *Moment*, iz prvog kvartala 1988, doneo je Radakovićev intervju sa Erom pod naslovom „Biti negde između palete i slike”.⁵ Ovaj razgovor, zabeležen 1985. godine, bavi se periodom Erinog rada iz ranih osamdesetih, koji je usledio posle serije performansa ostvarenih tokom prethodne decenije. Basara se takođe jednim delom osvrće na ovaj period Erinog života i rada u tekstu „Mistični oblik konceptualizma”, koji je objavljen u časopisu *Književnost* u leto 2005. godine. Zajedno sa romanima, ovi tekstovi iscrtavaju Erinu putanju od performansa, kao efemerne i nematerijalne umetnosti, ka retinalnoj i postkonceptualnoj umetnosti uopšte. Oni ne upućuju na to da se tu radi o nekom „povratku” slikarstvu, već zapravo o kontinuitetu Erinog istraživanja.

Dok u *Povesti o Kornjači* Radaković detaljno opisuje iskustvo učestvovanja u Erinom performansu, kao i način na koji se to iskustvo ugrađuje u tkanje prošlosti i sadašnjosti učesnika, Basara u *Kontraendorfina* postavlja ovog umetnika kao suprotnost posrnućem srpskom društvu, odnosno kao merilo tog posrnuća. Ako Radaković doživljava Eru kao reditelja i gledaoca svojih sopstvenih predstava-performansa, kao „heroja trenutka”, „istoričara”, „kralja” i „Odiseja”, Basara ga u tekstu „Mistični oblik konceptualizma” predstavlja kao „mistika”, „monaha” i pripisuje mu svetost jednog hodača po vodi, da bi sa tim pristupom nastavio i u *Kontraendorfina*.⁶ U same osnove Erinog izuzetnog položaja Basara postavlja njegovu umetnost, koja nije određena kategorijama „talenta” ili „umeća”, već jednim gestom odricanja, i to upravo odricanja od kista i kičice. Basara u tom duplom gestu prihvatanja i odbacivanja slikarstva prepoznaje ključni momenat u Erinoj biografiji, te ga shodno tome predstavlja na jedan naglašeno narativan način: „Jednog lepog dana on upisuje Likovnu akademiju i odbija da slika. Tamo, kaže, ima već dvestotinjak njih koji to rade. Zašto i on to da čini?” (2005:99) Upravo u ovoj odluci Basara pronalazi osnovu Erinog konceptualizma: „Zato Era i jeste konceptualista. Ne da bi stvarao koncepte već da bi ih razarao.” (99) Gledano sa stanovišta istorije umetnosti

4 Zanimljivo je da se dva od tri pomena Ere u *Kniferu* nalaze u okvirima piščevih lista umetnika i pisaca. (30, 74)

5 U romanu, Radaković napominje da je razgovor sa Erom objavljen u časopisu *Književna reč*, „u jednom od brojeva 1986”. (30) Iako nisam uspeo da pronađem ovaj intervju u tom godištu *Književne reči*, sve ukazuje da se radi o istom razgovoru koji je objavljen u *Momentu*.

6 Radaković, str. 53, 158, 91, 123. Basara, str. 99, 107.

s druge polovine dvadesetog veka, on je u pravu. Taj „lepi dan” mogao je da bude upravo onaj koji se desio pred kraj Milivojevićevih studija, 1969. godine, kada je providnom lepljivom trakom obmotao kopiju statue Mikelandelovog *Roba* koja se nalazila na stepeništu Akademije likovnih umetnosti. Ova akcija prethodila je instalaciji *Ogledalo* (1971), tokom koje je Era prekrio lepljivom trakom ogledalo u foajeu SKC-a, kao i njegov *Prvi performans* izveden iste godine, u kome je istu tehniku primenio na živu osobu (Marina Abramović) položenu na postament. (2001:16–18) Stilski i hronološki, ove akcije svrstavaju Milivojevića u onu grupu umetnika koju fotograf i teoretičar umetnosti Džef Vol naziva „generacijom ’69”. (2012: 698) Osnovna odlika ove generacije, kojoj pripadaju Džozef Košut (Joseph Kosuth), Den Grejam (Dan Graham), Mel Bokner (Mel Bochner), Ed Ruša (Ed Ruscha) i drugi, jeste svođenje umetničkog rada na ideju, odnosno koncept.

Tvrđnjom da „konceptualna redukcija” gotovo po pravilu ide putem svođenja na „najčistiju lingvističku formu”, Vol zapravo rezimira konsenzus među istoričarima i teoretičarima umetnosti. (2012:701) Tekst je, dakle, glavni oslonac konceptualne redukcije bilo da se koristi na jedan strog i doslovan način, kao u slučaju grupe Art & Language, ili u kombinaciji sa drugim tehnikama, najčešće fotografijom, kao što se to najčešće dešavalo u narativnoj umetnosti. I tu nastaje problem sa Erom. Za razliku od drugih pripadnika „generacije ’69”, njega odbijanje slike ne vodi ka prihvatanju teksta. To ne znači da on potpuno odbacuje diskurzivne forme jezika. Naprotiv, u jednom od njegovih ključnih radova, on kombinuje tekst i performans. Radi se o akciji-instalaciji *Slika promena*, izvedenoj u SKC-u 1981, koja je zasnovana, sasvim doslovno, na tabeli-tekstu postavljenoj na pod galerije. U *Art Sessions*, Era objašnjava da se pojmovi upisani u tabelu „prožimaju svaki sa svakim, vezuju se po dva i po četiri pojma, što daje određeni smisao i gradi tabelu od šesnaest redova, dok je sedamnaesti sam naziv: ’Slika promena je umetnost demonstracije’.” (2001:33) Odatle ide niz varijacija, između kojih će se neke pokazati od odlučujućeg značaja za razumevanje njegovog sveukupnog rada. Na primer: „Slika promena je vreme ne istine i prostor događaja”, „slike promena su kvalitet vazduha i ne znanje reda”, „slika promena je proces rada i logika broja”, „slika promena je osećaj stvarnosti i običaj sporazumevanja”, „slika promena je suština jezika i veština govora” i „slike promena su uzrok posledica i apstrakcija apstrakcije”. (32) Dok Era tekstu pridaje centralno mesto u ovom, kao i u nekim drugim radovima, to nikako ne znači da se oni mogu uzeti za paradigmatične primere konceptualne redukcije u njegovom radu uopšte.⁷

Za razliku od Radakovića, čiji je čitav roman ispresecan drugim senkama Erinog performansa, Basara mu posvećuje jedan, doduše centralan, segment

7 Na primer, njegov prilog kolektivnoj izložbi u Galeriji Kulturnog centra Beograda u proleće 1974. sastojao se od jezičkih elemenata: formulara „Identiteti” koji je ponuđen na potpisivanje, kao i spisak imena onih koji su ga popunili (1974, bez paginacije). Isto se može reći za njegove serigrafije iz devedesetih.

u *Kontraendorfinu*.⁸ Basara ovde nastavlja, i donekle elaborira, tezu o uslovnom konceptualizmu Ere Milivojevića koju je uspostavio u gorepomenutom eseju. U ovom romanu, u kome se prožimaju fikcija i stvarnost, fiktivni protagonista, slikar Desimir Stojković, preneće pripovedaču, svome prijatelju Kaloperoviću, odlomak iz pisma stvarnog kritičara Žana Klera (Jean Clair), u kome ovaj pominje „kontrakonceptualistički beogradski performans”, na šta će Stojković da primeti „da se među konceptualistima (i to svojom voljom) nalazi i osoba za koju sam iz nekog razloga smatrao da joj tu nije mesto”. (146) Taj umetnik koji je, prema Basari, zalutao u konceptualizam je, naravno, Slobodan Milivojević Era. Ali, ko je zapravo Milivojević u ovom romanu? Glavna formalna odlika *Kontraendorfina* jeste upravni govor: pripovedači i likovi preuzimaju iskaze jedni od drugih, čime se dobija ne samo nepouzdan narator, već nepouzdana naracija. U svojoj kolumni Famozno u tabloidu *Kurir*, Basara će dodati još jedan sloj ovom nizu metanaracija i metanaratora. U tekstu napisanom povodom Erine smrti, on tvrdi da njegovom „starom drugu Slobodanu Milivojeviću Eri” pripada „paket akcija u kreiranju glavnog junaka” *Kontraendorfina* Stojkovića u iznosu od „otprilike 30%”. („Moj stari drug Era s oba svjeta”, 20. 3. 2021) Naravno, nemoguće je utvrditi o kojem se „paketu” ovde radi. Sve to podupire Basarinu tvrdnju o Erinom anti-konceptualističkom konceptualizmu (2005:99). Čini se da je ova tvrdnja u potpunoj suprotnosti sa Erinim stavovima. U razgovoru sa Radakovićem on će izjaviti da je za njega „sve koncept”: „Sve što su ljudi do danas napravili jeste koncept jer sadrži ideju. Ništa ne postoji bez ideje [...] Ali, u suštini, to što je sve koncept, što ničeg nema bez ideje, potvrda je naše svesti. Samo to. I ništa više...”, reći će Era, i dodati: „Pa da!” (49) Svest nije nešto što se stvara ili razara. Svest je nešto što se otkriva.

Ako uzmemo u obzir minimalnu upotrebu lingvističkog materijala u Milivojevićevim radovima iz sedamdesetih, onda njihova karakterizacija kao „kontrakonceptualističkih” performansa od strane Klera/Stojkovića/Basare deluje donekle opravdano. Neposredno okruženje ovih performansa čine drugi Milivojevićevi radovi, kao što su instalacije *Krug (šnala)*, *Čovek-desen*, ili intervencije sa ogledalima. Ove instalacije i asemblaži ne predstavljaju odstupanje od performansa, već ispitivanje istih principa kroz druge medije. I to ispitivanje se ne zaustavlja na pragu osamdesetih. U projektima iz prve polovine ove decenije, Era nastavlja i produbljuje istraživanje koje je počeo sa performansima. To se pre svega odnosi na njegovu seriju *Table* ili *Paleta palette*, koja je, kako on naglašava u razgovoru sa Radakovićem, imala za osnovu kolaž velikih dimenzija na kome je radio početkom osamdesetih. Podlogu kolaža sačinjavalo je dvadeset drvenih tabli spojenih u jednu veliku ploču (tri metra sa tri metra), dok se sam kolaž sastojao od komadića papira i drugih materijala koje je Milivojević nalazio na ulici. Ove raznorodne fragmente spajao je preciznim principom kolažiranja, koji se oslanjao na uspostavljanje tematskih i vizuelnih kontinuiteta: „ako je na jednom elementu,

8 Igrom slučaja ili ne, ovaj segment se nalazi u samom središtu knjige: on obuhvata stranice 146–161 toma od 289 strana.

na nekoj fotografiji, bio pejzaž i na njemu horizont, a na nekoj nalepnici, takođe, slika predela i, takođe horizont [...] ja sam spajao horizont na horizont". (1988:47) Dakle, ovaj princip formalnog kontinuiteta prevazilazio je razlike u poreklu, kvalitetu i veličini pojedinačnih fragmenata. „Čitav kolaž gradio sam po tom principu. I to je bilo sasvim moguće. *Jer svaka je fotografija sadržavala neku tačku kojom ju je bilo moguće vezati sa nečim drugim...*” (47, kurziv autora) Ovaj metod povezivanja slika i njihovo raspoređivanje u vizuelne i smislovne nizove zapravo predstavlja jednu vrstu sintakse, čiji su osnovni principi najavljeni u *Slici promena*: „slika promena je proces rada i logika broja”, „slika promena je suština jezika i veština govora”. I upravo se u ovim sintaktičkim nizovima i principima na kojima se oni zasnivaju nalazi lingvistička dimenzija konceptualizma Ere Milivojevića. Ovde teško da može biti reči o „konceptualnoj redukciji”. Zapravo, tu se radi o jednoj sasvim jedinstvenoj konceptualnoj ekspanziji.

Erin sintaktički princip omogućava uspostavljanje serija koje mogu da se razvijaju u više pravaca, ali i dimenzija. Umesto lepkom, on je pričvršćivao komade papira na drvene panele pomoću heftalice. Kada je u jednom trenutku uklonio sve komade papira i iščupao „klamfice”, ostale su neravnine, preko kojih je u sledećoj fazi nabacivao boju „drip” tehnikom Džeksona Poloka (Jackson Pollock), da bi na kraju premazao panele crnom ili belom bojom. Ovaj niz umetničkih postupaka rezimira Erinu proceduru kompozicije performansa, koji sami po sebi predstavljaju jednu vrstu asemblaža tela, predmeta, prostora, zvukova i svetlosti ograničenog vremenskog trajanja. Premazivanje tabli ovde je analogno kraju predstave, njenom poniranju u nesvesno: prisustvo onoga što je bilo, što je prestalo da postoji,



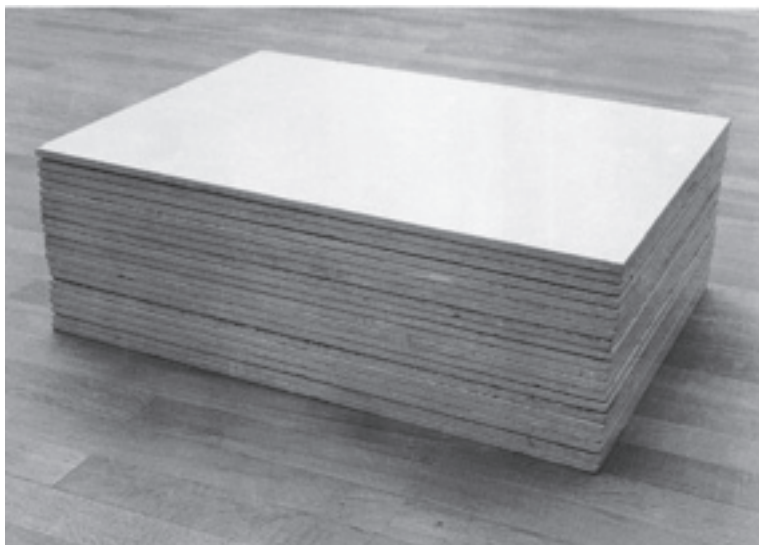
Slobodan Milivojević Era, *Panorama*, kolaž, rane 1980-e.

nastavlja da se oseća ispod novog, monohromatskog sloja. Čitava ova procedura kao da razvija i produbljuje model mentalne strukture koju je Sigmund Frojd (Sigmund Freud) pronašao u „magičnom bloku” (*Wunderblock*), popularnoj igrački za pisanje sa početka XX veka. Radi se o veoma jednostavnom mehanizmu: on se sastoji od daščice premazane voskom ili smolom, za koju je sa jedne strane pričvršćen dvoslojni tabak. Gornji sloj tabaka sačinjen je od prozirnog celuloidnog filma, a donji od masnog papira. Pritisak drvčetom na gornji, celuloidni sloj prenosi se na masni papir koji je u neposrednom dodiru sa podlogom premazanom smolom. Vidljive linije nastaju kroz dodir donjeg sloja papira sa nasmoljenom površinom daščice. Potrebno je samo podići dvoslojni tabak, i impresije na donjem sloju momentalno nestaju. (1959: 178) Prema Frojdu, ova sprava može se uzeti kao model za njegovu shemu percepcije i podsvesnog: gornji, providni sloj predstavlja „pre-svesno” kroz koji neometano prolaze spoljni utisci (ili, u slučaju *wunderblock*-a, otisci) da bi ostali zabeleženi na nasmoljenom dnu, odnosno u podsvesnom. Utisci, odnosno percepcije, neprimetni su na površini, ali se permanentno urezuju na dno, na kome formiraju svoje konfiguracije i značenja. Pred-svesno ne zadržava ništa, podsvesno zadržava sve. Kao u *Povesti o Kornjači*, smisao i značenje nastaju samo u povratku otisaka iz blatnog dna na površinu svesti.

Komentarišući jedan Erin (nepostojeći) crtež, protagonista Basarinog romana *Kontraendorfin* poseže za knjigom francuskog kritičara Žana Klera *Considérations sur l'état des beaux-arts*, i njegovom tezom da „nema linija u prirodi, da je obris predmeta čista težnja duha, da crta opisuje neki predmet nije više ovde nego što je tamo, da je tu više reč o maglini nego o određenom šablonu”. (151, kurziv u originalu)⁹ Kao i drugi veliki umetnici, poput Delakroa (Delacroix), Goje (Goya), Sezana (Cézane) i Đakometija (Giacometti), na koje se pozivaju Kler/Stojković/Basara, Era će u onom razgovoru sa Radakovićem izneti svoje uverenje da „crtež, ono što je plod čovekove ruke, njegove svesti, samim tim ne može biti pre boje. Jer boja je elementarna. Crtež, ako postoji u prirodi, postoji samo kao opažanje oblika.” (1988: 51) Složen proces kroz koji propušta table iz velikog kolaža poslužiće Eri upravo u svrhu iznalaženja oblika bez upotrebe linije. Za razliku od magičnog bloka, koji je zasnovan na principu neposrednog dodira, table pružaju priliku za uspostavljanje odnosa u prostoru. Rastavljanje velike ploče na konstitutivne table otvara mogućnost njihovog preraspoređivanja u prostoru i formiranje figura, od površi različitih konfiguracija do slaganja panela jednog na drugi po principu građevinske palete.

Tako ovaj proces u jednom trenutku dobija formu tautologije: slikarske palete bivaju poređane u formaciju građevinske palete, da bi se ponovo rasturile u sastavne delove. U jednom značajnom paralelizmu sa Frojdovom magičnom

9 U prevodu na srpski, poredak naslova i podnaslova Klerove knjige promenjen je iz *Considérations sur l'état des beaux-arts: Critique de la modernité* u *Kritika modernosti: razmatranja o stanju lepih umetnosti* (Gradac, Čačak 2018).



Slobodan Milivojević Era, *Paleta*, 1985.

spravom za pisanje, Era je na kraju počeo da koristi neravne površine paleta kao podloge za frotaže, tako što je preko njih postavljao čist komad papira i senčenjem „izvlačio” forme na njemu. Upravo putem ove transformacije drvene ploče iz osnove kolaža u akcionu, pa onda u monohromatsku sliku, koja na kraju postaje podloga za izradu frotaža, Era je pronašao način da prenese oblik iz „stvarnosti” u likovnu formu. Krajnji rezultat ovog procesa je slikanje bez slikanja, odnosno uklanjanje „ruke”, tehnike i namere iz procesa nastajanja slikovne predstave. Jedan analogan vid slikanja bez slikanja jeste fotografija, medijum kome se Era skoro u potpunosti posvetio u poslednjoj fazi svog rada, negde od početka 1990-ih.

Ova posvećenost ne znači da se on okrenuo „umetničkoj fotografiji”, već da se pre radi o samo njemu svojstvenoj upotrebi onoga što je Denegri nazvao „fotografijom umetnika”. Kao i veliki broj pripadnika „generacije ’69”, Era je još od svojih početaka koristio fotografiju kao vid dokumentacije umetničkog ponašanja. Kao što Denegri primećuje, „ono što otada fotografija može umetnicima da ponudi jeste precizni opis nekog predmeta, ljudskog lika, ambijenta. Ali taj opis nije ujedno i cilj, konačni rezultat operacije, već je tek vizualni materijal za dalje transformacije predstava, za odmicanje od realnosti prvog i osnovnog nivoa prikaza u irealnost naknadne formalizacije tog prikaza”. (2007:260). Kod Ere, ova „naknadna formalizacija” dobija karakterističnu formu serijalnosti. Pri uspostavljanju prostornih asemblaža fotografija, on razrađuje principe koje je otkrio prilikom rada na velikom kolažu. Kao i u tom radu, u fotografskim kompozicijama Era koristi formalne i tematske odlike pojedinačnih fotografija da bi uspostavio veze između njih. Ovde, ove veze postaju mnogo šire i raznovrsnije nego što su to bile one između odbačenih novinskih slika, etiketa i drugih slikovnih materijala pronađenih na ulicama, kantama za smeće, ulazima u zgrade.

U svojim tekstovima o fotografiji i konceptualnoj umetnosti, Vol, i sam fotograf, iznosi uverenje da je fotografija imala marginalnu ulogu u konceptualnoj umetnosti. Uprkos tome, tvrdi on dalje, ona je bila od važnosti pri stvaranju novih formi, kao što je narativna umetnost. „Ove nove forme su u suštini postkonceptualne. One proizilaze, možda i neočekivano, iz konceptualne redukcije i ne bi bile moguće bez nje. Ove umetnosti ne mogu da imaju prekonceptualni status zato što nisu postojale pre procesa konceptualne redukcije.” (2012:704) Erina upotreba fotografije upućuje na njegovo prepoznavanje konceptualnog potencijala ove tehnike koju je ona sadržala mnogo pre nego što je bila uzdignuta na nivo jednog novog umetničkog medijuma. Sa foto-aparatom u ruci, Era nije u potrazi za estetskim uobličanjem prizora i situacija, i još manje za momentima lepote. Umesto toga, on u foto-aparatu otkriva upravo onu mogućnost o kojoj je govorio Valter Benjamin (Walter Benjamin) u eseju „Mala povjest fotografije” kada je tvrdio da ova tehnološka inovacija otkriva postojanje „optički-nesvesnog”. „Ustrojstvo strukture, ćelijsko tkivo, s kojima obično računaju tehnika, medicina – sve je to kameri iskonski prirodnije od atmosferskog predela ili osećajnog portreta. Ali ujedno fotografija u toj građi otkriva fiziognomske aspekte, svetove slika, koji postoje u najmanjim stvarima, nabijeni značenjem, ali prikriveni da u polusnu pronadu skrovište, da bi sada uveličani i prepoznatljivi, pokazali razliku između magije i tehnike kao potpuno istorijsku varijabilu.” (1986:155)¹⁰ Foto-aparat nije samo instrument za beleženje stvarnosti, već i za njeno čitanje, odnosno raščlanjivanje, i to je centralna operacija koju Era preduzima u njegovim foto-asemblažima. Fotografija u potpunosti zamenjuje komade stvarnosti koje je on ugrađivao u veliki kolaž, što mu daje mogućnost da razradi i proširi sintaksu koju je tamo otkrio. Pored nastavljanja, odnosno produžavanja, u nizu, sintaktički principi sada uključuju i druge operacije kao što su formalna sličnost, tematska analogija, ponavljanje, rotacija, simetrija, kontrast itd. Ali, uspostavljanje odnosa između pojedinačnih fotografija nije samo po sebi svrha. Kao i u slučaju paleta, Era u svakom trenutku može da rasturi uspostavljeni poredak i da ga ponovo uspostavi na potpuno drugačiji način, čime dobija jednu fluidnost koju je istraživao u svojim performansima. Sam format fotografije otvara mogućnost manipulacije, odnosno rekonfiguracije svakog asemblaža. Na kraju, ovo „izvlačenje” i fiksiranje linija iz stvarnosti pomoću fotografije pretvara se u jednu analizu stvarnosti. Era je bio jedan od najpronijljivijih analitičara optičko-nesvesnog kojeg sam ikada imao prilike da sretnem.

Analiza je, ne zaboravimo, način otkrivanja. Ono za čim Era traga je sintaksa, odnosno, u doslovnom etimološkom značenju, način povezivanja, uspostavljanje određenog reda. Nisu samo slučajno pronađene slike ili namerno uslikane fotografije podložne uspostavljanju sintaktičkih nizova. Oni se prenose na prostor, i to ne samo u okviru formata ograničenog podlogom, bila ona veličine tri puta tri metra ili još tri puta veća. Basara opisuje koreografiju predmeta u

10 Prevod prilagođen od strane autora, prema „Little History of Photography” u *Selected Writings*, Vol. 2: 1927–1934. Cambridge: Harvard University Press, 1999.



Slobodan Milivojević *Era*, *Instalacija*, Galerija New Moment, Beograd, 2015
(Arhiva New Moment galerije).

Erinom okruženju kao jednu vrstu uspostavljanja reda. „Stvari treba da budu na svojim mestima. To je auto da fe Ere Milivojevića. Posebno one male.” (2005: 100) Posetioци Erine garsonjere-ateljea brzo bi primetili prisustvo ovog reda: svaka stvar bila je na svom mestu, ali to mesto nisu određivale konvencije unutrašnjeg dizajna ili standardi ukusa nametnuti spolja, *već sami predmeti*. Svaki od njih imao je tačku koja ga je povezivala sa susednim predmetima. I kako sa predmetima, tako sa postupcima. Uvođenjem sintaktičkih veza u neuhvatljivi poredak života, one dobijaju jedan vid etičkog stava.¹¹ Erina umetnost bila je neodvojiva od njegive askeze, koja se sastojala u negovanju jedne stroge životne sintakse. I kako sa predmetima i postupcima, tako i sa ljudima. Sastavni deo njegove životne sintakse bile su veze koje je uspostavljao sa drugima. Ako je u periodu *Kornjače* i *Medexa* ta sintaksa imala vid performansa, onda je u vreme *Nepokretnih slika*, Erine poslednje izložbe fotografskih asemblaža koju sam imao prilike da vidim jedne kasne noći kroz zaključan izlog galerije New Moment, ona poprimila jednu kompleksnu, ne uvek očiglednu *konceptualnost*. Da je Era vanvremenski umetnik pokazalo se upravo u ovom poslednjem periodu njegovog života i rada, koji se poklopio sa sunovratom društva u kome je on živio: što je ono bilo više obeleženo jednim surovim procesom udaljavanja čoveka od čoveka, to je njegova umetnost pronalazjenja veza sve više dobijala na značaju. Na kraju, veze su pronalazile njega. Time što je stajao kao jedna suprotnost etičkom rasulu srpskog društva, on je postao njegova s(a)vest. To je bio njegov koncept. Više nego bilo šta drugo, *Era: Povest o Kornjači i Kontraendorfin* pokazuju različite načine na koje su njihovi autori uvezani u međuljudski asemblaž

11 Basara nudi rečit primer ovog poretka kroz anegdotu o Erinom naporu da vrati na mesto teglu slatkog koju je pojeo za vreme boravka u stanu koji mu je bio poveren na čuvanje. (2005: 100)

Erine askeze. Sama pomisao da sam možda imao mesto, ma kako neznatno, u tom asemblažu pruža mi osećaj mira i održava u ubeđenju da je revolucija još uvek moguća.

Literatura

- Auster, Paul. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1992.
- Basara, Svetislav. *Fama o biciklistima*. Beograd: Narodna knjiga, 1996.
- Basara, Svetislav. „Mistični oblik konceptualizma.” *Književnost* 64:2 (leto 2005):99–107
- Basara, Svetislav. *Kontraendorfin*. Beograd: Laguna, 2020.
- Basara, Svetislav. „Moj stari drug Era s oba svijeta.” *Kurir* (23. mart 2021) <https://www.kurir.rs/licni-stav/3648403/famozno-svetislav-basara-moj-stari-drug-era-s-oba-svijeta>. Poslednji put posećeno 22. oktobra 2021.
- Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Collins, James. „Narrative.” *Narrative Art: An exhibition of Works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, and Roger Welch*. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1974.
- Denegri, Ješa. *Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom*. Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 1974.
- Denegri, Ješa. *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Freud, Sigmund. *Collected Papers, Volume 5*. New York: Basic Books, 1959.
- Milivojević, Era i Jovan Čekić. *Art Sessions*. Beograd: Geopoetika, 2001.
- Phelan, Peggy. *Unparked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Radaković, Žarko. „Slobodan Milivojević Era. Biti negde između paleta i slike.” *Moment*, 9 (januar–mart 1988):47–51.
- Radaković, Žarko. *Era. Povest o Kornjači*. Beograd: Stubovi kulture, 2010.
- Radaković, Žarko. *Knifer. Povest o Juliju Kniferu*. Zagreb: Meandermedia, 2018.
- Wall, Jeff. “Depiction, Object, Event.” *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 16 (Autumn/Winter 2007): 5–17.
- Wall, Jeff. “Conceptual, Postconceptual, Nonconceptual: Photography and the Depictive Arts.” *Critical Inquiry* 38:4 (Summer 2012): 694–704.

Branislav Jakovljević
Stanford University

ERA MILIVOJEVIĆ PORTRET IN ABSENTIA

Summary:

This article examines two contemporary Serbian novels dedicated to the artist Slobodan Milivojević “Era”, Žarko Radaković’s *Era: The Story about Tortoise* and Svetislav Basara’s *Contraendorphine*, in relation to narrative art and artist’s novel.

Key words:

Slobodan Milivojević Era, Performance Art, Conceptual Art, Postconceptual Art, Narrative Art, Artist’s Novel, Photography, Collage

PRIMLJENO / RECEIVED: 30. 09. 2021.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 12. 10. 2021.

POLEMIKE



POLEMICS

Jasmina Čubriilo
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**ERA MILIVOJEVIĆ (1944–2021):
O NEKIM PARADOKSIMA**

Apstrakt:

U ovom članku će se raspravljati o lokaciji umetničkog u radu koji je istovremeno performativan i materijalan, koji nastaje u procesu uspostavljanja situacije iz preseka događaja zabeleženog u nekom mediju ili medijima, a na primeru zidne foto-instalacije Ere Milivojevića *Crno i belo oko* iz 1995. godine. Namera je da se u svetlu nedoumica izazvanih radnim materijalom u zaostavštini ovog umetnika, kao i u svetlu izvedene/zatečene postavke navedenog rada na izložbi „Refleksije našeg vremena: Akvizicije Muzeja savremene umetnosti 1993–2019”, u istoimenom muzeju u Beogradu u vreme njegove smrti, mapiraju i analiziraju aspekti slučaja, promene, performativnosti i vizuelnosti te ukaže na njihovu međuzavisnost i njihov udeo u realizaciji umetničkog dela kao celine (ili u postajanju umetničkog dela) u sklopu umetničke prakse Ere Milivojevića.

Ključne reči:

Era Milivojević, događaj, situacija, art session, performativnost, umetnički čin, umetničko delo

„Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.” Sol LeWitt

Era Milivojević je jedan od aktera koji su početkom sedamdesetih godina XX veka u galeriji novootvorenog Studentskog kulturnog centra (SKC) inicirali radikalni preokret na tadašnjoj umetničkoj sceni, preokret koji je likovna kritika 1978. godine opisala i odredila terminom nova umetnička praksa (Denegri 1978; Denegri 2019, 23). U dosadašnjoj literaturi (likovnim kritikama, istorijskoumetničkim sistematizacijama, teorijskoj esejistici) o umetničkom radu Ere Milivojevića kao jednog od članova neformalne grupe šestoro iz SKC-a ukazano je da se njegova polazišta nalaze u onom pristupu konceptualnoj umetnosti koji je Lusi Lipard (Lucy Lippard) nastojala da objasni u okviru iskaza dematerijalizacija umetničkog dela ističući specifičnost Milivojevićevog razumevanja 'dematerijalizacije' kao posledice 'dematerijalizovanog' subjekta, subjekta promene, „neinterpeliranog subjekta” (Čekić 2001, 126), da je pripadnost neformalnoj grupi šest autora samo statusno označila Milivojevićev rad, dok je on sam po sebi „ekscesan i nekonzistentan matici skc-ovskog konceptualizma” (Šuvaković 1996, 146), odnosno da je Milivojević u jezički i ideološki okvir nove umetnosti sedamdesetih godina ušao više sticajem okolnosti nego programskim stavom i racionalnim izborom (Denegri 2019, 84), da je izjednačavao rad sa egzistencijom i egzistenciju sa radom te da je stalno bio u (umetničkom) radu čak i onda kada nije 'delao' i da je Milivojevićev umetnički rad odlikovala „prividna raspršenost”, haos u okviru kojeg je moguće uočiti red (Šuvaković 1996, 147), odnosno da je osnovni princip njegovog rada (posebno) poslednjih petnaest godina bio „pronalaženje unutrašnjeg reda u slučajno okupljenim predmetima i slikama” (Jakovljević 2021). Takođe, kao ključni pojmovi koji predstavljaju konstitutivne tačke Milivojevićeve umetničke prakse izdvojeni su nomadsko kretanje (Šuvaković, Denegri, Čekić), situacija, događaj, promena, fragment, slika (Čekić), kojima treba dodati još jedan, izvorno Milivojevićev iskaz – supstancijalan za dalju argumentaciju – *art session*, kojim je alternirao pojam performansa ističući slučaj, kombinatoriku, „metod neprestanog rasipanja i sabiranja” (Jakovljević 2021), ali i pojam zahvaljujući kojem je moguće uspostaviti liniju razdvajanja između svakodnevne egzistencije koja aproprijacijom fragmenata ili jednostavnim iskustvom svakodnevnog proizvodi materijal ili sadržaj za umetnički rad s jedne i samog procesa tokom kojeg se izvodi rad, „ceremonije čija se pravila uspostavljaju zajedno sa izvođenjem” (Čekić 2001, 128), s druge strane. U tom smislu, moglo bi se zaključiti da se svi ovi ključni pojmovi 'sabiraju i rasipaju', tj. ulivaju u pojam *art session* i prelivaju iz njega, da promenljivi tok samih sesija nije dozvoljavao konačnu verziju ili konačno ishodište ili konačan rezultat sesije jer je svaki rezultat mogao (a nije morao) da postane polazna tačka nove intervencije, nove umetničke sesije (događaja), kao i da je to potencijalno umnožavanje sesija i njihovih ishoda, bez obzira na to što ni na jedan način nije bilo unapred planirano, imalo svoju unutrašnju logiku koja je u tom, konkretnom trenutku uspostavljala odnos između subjekta (Milivojevića) i haosa, uspostavljala red subjekta u haosu

oko njega, davala tom haosu značenje koje je moglo (a nije moralo) da inicira ili provocira niz novih sesija/situacija/značenja. Slike su materijalni, predmetni i vizuelni beleška/trag/dokument o uspostavljanju, odnosno realizovanju određene situacije (*art session*), ili procesa tokom kojeg događaji dobijaju smisao jedne situacije. Dakle, Milivojevićev rad postaje umetnički onda kada proces konstituisanja jedne situacije postane vidljiv u predmetu ili, češće, konstelaciji predmetnih fragmenata, u trenutnoj statičkoj postavci slika/fotografija, asamblaža, instalacije ili ambijenta u konvencionalnim izložbenim prostorima (galerija, muzej) ili nekonvencionalnim prostorima za izlaganje (ulica, fasada...).

Umetnici su od rane moderne osetljivi na prolaznost, privremenost, neizvesnost kao supstancijalne karakteristike modernog društva i na njih su reflektovali bilo istraživanjem i pronalaženjem adekvatnog stvaralačkog postupka, bilo tematizovanjem, bilo konceptualizovanjem, a najčešće njihovom kombinacijom. Ove karakteristike kao posledice drugačije percepcije i upotrebe vremena, afirmacije brzine naspram trajanja, zajedno sa dovođenjem celine kao sistema u pitanje, fragmentisanjem i posledičnom proizvodnjom razlike, u umetnosti XX veka su dovele i do kritičkog odnosa i preispitivanja granica medija, izražajnih mogućnosti umetničkih disciplina, premeštanja težišta sa oblikovanja i vizuelne forme na istraživanje ili problematizovanje konvencija, okolnosti, svojstava umetničkog rada i (utilitarnog i neutilitarnog) rada (ponašanja i delovanja) umetnika. Slučaj postaje jedna od glavnih alatki ili metod izvođenja umetničkog dela koji omogućava prevladavanje racionalnih postupaka u realizaciji umetničkog dela i njegovih poetičkih okvira, čime se ostvaruju neočekivani obrti. Slučaj može biti izvan potpune ili delimične kontrole umetnika, može imati mistično značenje, može biti znak namernog izbegavanja svakog logičnog reda ili ličnog ukusa, ali sveukupno daje prednost arbitrarnosti nad racionalnošću, korisnošću i koherentnosti, kombinatorici i pokretljivosti značenja nad konvencijama, 'istinama' i prema njima uspostavljenim redom. Umetnička praksa Ere Milivojevića svakako da je bliska ovom nasleđu, nasleđu avangardnih procedura, kao što je bila bliska i istovremena sa neoavangardnim radikalnim preispitivanjima i istraživanjima udela namere, odnosno slučaja, značenja i potencijala arbitrarnosti, određivanja granice materijalnosti dela sve do nultog stepena njegove vizuelnosti i/ili u postojanju ideje i/ili u materijalnosti performativa.

Milivojevićeva umetnička praksa realizuje se kao transformacija egzistencije u umetnički osmišljen čin, intuitivnih činova u kognitivne, čina umetničkog mišljenja u umetnički predmet, a prema nekim autorima i „umetnosti umetničkih dela u umetnost egzistencije bića”, što može da dovede do zaključka da je „Era delo Erine umetnosti” (Šuvaković 1996, 152). Drugim rečima, Milivojevićevo delo manifestuje se kao paradoks izvedenog ali neostvarenog ili uvek egzistencijom/životom odloženog umetničkog dela (Šuvaković 2007, 317), kao namera koja završava u organizovanoj (ne)previdivosti *art session*-a, kao performativa koji skriveni red formalizuje, uspostavlja neki novi poredak u (naizgled) slučajno sakupljenim fragmentima/slikama, smisao koji potencijalno uvek može biti zamenjen novim. Zbog promenljivosti kao metode i kao principa Milivojevićevog rada postavlja

se dva supstancijalna pitanja: prvo, kada pouzdano neka ceremonija, sesija, presek događaja ili situacija postaje i umetnički rad, i drugo, da li je trenutak u kojem jedna sesija koju Milivojević formalizuje u nekom mediju trenutak kojim se zaokružuje proces postajanja umetničkim radom ili je trenutak nastajanja umetničkog rada ujedno i trenutak njegovog nestajanja?

Primer 1: *Crno i belo oko* (1995)

Milivojević je tokom devedesetih godina XX veka izlagao foto-instalacije redajući fotografije po površini zida uglavnom u formi meandra, mada je bilo i drugačijih konstelacija kada ih je grupisao u blokove, neujednačene po obliku, površini, odnosno broju fotografija.¹² Svaka od tih foto-instalacija pratila je krivudavu logiku Milivojevićeve percepcije, pogleda i preoznačavanja fotografisanih urbanih prizora. Milivojević je svoj prvi foto-aparat kupio u Londonu tako da su i prve fotografije ovog nefotografa („Ja ipak nisam fotograf i takav odnos je samim tim traganje za nekim drugim značenjem” (Milivojević 2001, 75)) nastale u ovom gradu, a onda je nastavio da u formatu razglednice (10 x 15 cm) fotografiše druge gradove (Sankt Peterburg, Firencu, Ljubljano, Budimpeštu, Beograd, Užice...) po principu da „fotografija ne liči na fotografiju, kao što slika ne treba da liči na sliku” (Milivojević 2001, 75) i da one beleže fragmente pre svega vizuelnih iskustava od kojih su bila sačinjena njegova besciljna lutanja gradovima. Sam Milivojević je eksplicitno činu fotografisanja dodeljivao vrednost *art session-a* (Čekić 2001, 75), a implicitno je i svaka realizacija foto-instalacija predstavljala događaj koji je prerastao u situaciju, u art sesiju. Svakako da se ove foto-instalacije, pa i *Crno i belo oko*, u konceptualnom smislu nadovezuju na Milivojevićev rad (u konvencionalnom smislu reč je o performansu, a u Milivojevićevom o art sesiji) *Slika promena (je umetnost demonstracije)* (1981), vertikalnu, zidnu i horizontalnu, podnu tabelu od šezdeset i četiri pojma od kojih Milivojević kretanjem u prostoru ovih dveju koordinatnih ravni, vertikalne i horizontalne, povezuje po dva i po četiri pojma proizvođači slučaj/događaj/promenu u okviru koje se pojmovi mogu prožimati svaki sa svakim, u suštinski otvorenom sistemu promenljivih misaonih celina formirajući iskaze. Rad *Slika promena* počiva na dematerijalizaciji umetničkog predmeta, odnosno redukciji predmetnog karaktera dela na oblik ponašanja i dijagramske i tekstualne formulacije. Foto-instalacije desetak godina kasnije takođe počivaju na redukciji predmetnog karaktera dela na oblik ponašanja, međutim, tekstualne formulacije su zamenjene vizuelnim, dok dijagramska struktura dobija (s)likovnu vrednost – beline ili površine zida su jednako važne kao i one 'mozaičke' celine od odabranih fotografija. Postaju jedan od mogućih primera slike *slike promena*. Zajedno i sa

12 „Prvi foto aparat Olympus kupio sam u Londonu. Tako sam počeo da snimam gradove, urbane prostore. Povezujući jednu fotografiju s drugom koje se mogu ređati kao lavirint bez početka i kraja, napravio sam foto-instalaciju. Konceptualna istorija Nepokretne slike je sublimacija prethodnih ideja: Slike promena, Art-session-a, itd“ Era Milivojević

distance formiraju apstraktni prizor sastavljen od geometrizovanih svetlih (zid) i tamnijih (fotografije) *pattern*-a, dok se približavanjem postepeno otkrivaju figure i realnost zabeležena na fotografijama, otvara se svet značenja, 'dokumentacija' o mnoštvu art sesija/događaja, nizovi prizora koji ne pretenduju da pokažu pravu stvarnost, već da posluže kao mesto susreta Milivojevićevog optički nesvesnog sa optičkim nesvesnim posmatrača, mesto aktivacije nevoljnog sećanja pod uticajem prepoznavanja skrivenog značenja ili osećaja u nekoj slici ili objektu sa kojima se pri samom nastajanju datog objekta ili slike nije računalo, mesto paradoksalnih susreta individualnog i kolektivnog mišljenja, značenja, memorije. Izvedene foto-instalacije su tek neznatni primeri od velikog broja nikad izvedenih kombinacija iz isto tako velikog broja 'špilova' fotografija-razglednica. Suština rada je prema Milivojevićevim rečima „memorisanje, akumulacija, selekcija i vizuelizacija”. Foto-meandar *Crno i belo oko* je prema Milivojevićevim rečima „dokument o Beogradu u periodu devedesetih godina XX veka”. Milivojević ga je prvi put izveo u okolnostima izložbe „Scene pogleda” 1995. godine, a onda u prilici izložbe „O normalnosti” postavljene u beogradskom Muzeju savremene umetnosti (MSU) krajem 2005. godine. Ovaj rad je bio ponovo postavljen na izložbi „Novi počeci” u Nacionalnom muzeju savremene umetnosti u Bukureštu krajem 2014. godine na kojoj je MSU predstavio radove iz svoje kolekcije koje je otkupio počev od 2001. godine. Konačno, četvrti put je bio postavljen na izložbi „Refleksije našeg vremena: Akvizicije Muzeja savremene umetnosti 1993–2019” u periodu od juna 2020. do kraja februara 2021. godine. Razlika između onih prva dva puta postavljenih i svakog sledećeg postavljanja ove foto-instalacije je u činjenici da je prve dve izveo Milivojević, dok su svaku sledeću postavljali kustosi prema fotografiji situacije iz 2005. godine. Kakav status imaju izlaganja ove foto-instalacije kada u njenom postavljanju ne učestvuje autor? Odnosno, da li specifičan performativni karakter foto-instalacije utemeljen na idejama promene, kombinatorike, pa i neponovljivosti čini da svako aranžiranje fotografija u Milivojevićev meandar prema fotografiji prve postavke bude kopija ili dokument o foto-instalaciji *Crno i belo oko*? Da li je svako to aranžiranje, analogno Grojsovim (Boris Groys) razmatranjima o dokumentarnom karakteru savremene umetnosti, zapravo istovremena „dislokacija i relokacija, deteritorijalizacija i reteritorijalizacija, deaurizacija i reaurizacija” (Groys 2006, 61) Milivojevićevog rada i konsekventno tome reizvođenje koje institucionalizuje specifičnost Milivojevićeve umetničke prakse, situacija koja uvek iznova ponavlja trenutak nestajanja Milivojevićevog rada?

Primer 2: Odbrojavanje (2021)

Nekoliko meseci posle smrti Ere Milivojevića pojavio se tekst u dnevnom listu *Danas* u kojem se javnost obaveštava da su se Milivojevićevi prijatelji obratili redakciji sa predlogom da posthumno poklone redakciji rad iz zaostavštine koji su imenovali kao *Odbrojavanje* (*Danas*, 09.06.2021. 16:15). Reč je o primercima ovog

dnevnog lista uredno poredanih u tri stuba koji su stajali, prema *Danasu*, u hodniku zgrade, ispred ulaznih vrata u Milivojevićev stan-atelje. Takođe, iznosi se podatak da je Milivojević kupovao i redovno čitao ovaj dnevni list i da se te rutine nije odrekao ni tokom perioda epidemiološke mere zabrane izlaska iz kuće za starije od 65 godina, u proleće 2020. godine, kada je prerušen, sa maskom na licu, izlazio svaki dan do kioska po primerak ovih novina, kao i da je taj čin za njega imao značenje otpora neslobodi, a akumuliranje ovih novina brojanje dana do promene (otud i ovaj naziv *Odbrojavanje*). Argumenti kojima se zastupalo mišljenje da je u pitanju Milivojevićev umetnički rad preovladavaju tekstom i uglavnom su utemeljeni u jednom od mogućih razumevanja nasleđa avangardne usmerenosti ka integraciji umetnosti u društvenu realnost ili spajanju života i umetnosti u okviru kojih svaki postupak umetnika može da bude umetnički čin ili umetničko delo. Odlazak do kioska po novine može a ne mora da ima performativni karakter, odlazak do kioska sa (epidemiološkom) maskom ili maskiran (prerušen) na drugi način može a ne mora da ima referencu na Milivojevićev projekat pod nazivom *Glob Art (Maske)* iz druge polovine osamdesetih godina XX veka, sistematično sakupljanje novina i njihova uredna organizacija u prostoru na samo njemu razumljiv način kao manifestacija kombinatorike unutar nekog sistema može a ne mora da bude primer art sesije. Ono što predstavlja problem u prihvatanju zatečene situacije kao traga Milivojevićevog umetničkog čina (događaja, sesije) jeste zapravo njena konceptualna i medijska nedovršenost koju ne treba izjednačavati sa odsustvom fiksiranog poretka stvari, koji je Milivojević svakako i uvek izbegavao. Imajući u vidu da je Milivojević zapravo bio vrlo koncentrisan i precizan u (re)kreiranju vizuelnog i semantičkog 'haosa' ili 'poretka', da je bio vrlo strog i zahtevan od umetnosti, da je odluke o trenutku nastajanja rada donosio ili izvodio u specifičnim kontekstima i da je bila važna ta artikulacija u nekom od medija (art sesija je „stvaranje i ispoljavanje unutar različitih medija i različitih vidova slika u vremenu i prostoru” (Milivojević 2001, 10)), ove uredno poslagane novine bi se u najboljem slučaju mogle razumeti kao potencijal umetničkog čina ili umetničkog rada, kao materijal ili kao „apstrakcije koje ne iskazuju ništa dok ne budu dovedene do neke situacije” jer „tek tada one mogu postati transparentne i razumljive.” (Čekić 2001, 128)

Umesto zaključka

Namera ovog članka bila je da otvori neka pitanja koja problematizuju učinke specifičnih aspekata performativnosti umetničke prakse Ere Milivojevića – pitanje održivosti 'aure' materijala koji je Milivojević do sada uspostavio kao rad, a još više pitanje pristupa i razumevanja materijala koji je Milivojević tokom života sakupljao, gomilao i nije stigao da ih do kraja osmisli i finalizuje kao rad. Ako u prvom slučaju jedno od mogućih rešenja može da leži u ambivalentnom odnosu rad – dokument o radu, u drugom slučaju treba pažljivo razdvojiti dve

performativnosti: jednu koja se realizovala u procesima sakupljanja, fotografisanja, akumulacije predmeta, misli, reči, sećanja i drugu čiji činovi koncentrisano i na svoj način sistematično realizuju umetničko delo.

„For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.” Sol LeWitt

Literatura

- Čekić, Jovan. „Neobične petlje.” u *Art Sessions*, priredio Era Milivojević, 126–41. Beograd: Geopoetika, 2001.
- Ćuk, Aleksandra. „Kako je *Danas* nenadano na poklon dobio rad Ere Milivojevića.” *Danas*. 9. juni 2021.
- Denegri, Ješa. „Art in the Past Decade.” u *The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*, priredio Marijan Susovski, 5–12. Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978.
- Denegri, Ješa. *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost 1950–2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*. Beograd: Fondacija Kolekcija Trajković, 2019.
- Groys, Boris. „Povratak originala: o repolitizaciji umjetnosti.” u *Boris Groys: Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, priredila Nada Beroš, 55–64. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006.
- Jakovljević, Branislav. „Erina igra,” 19. mart 2021. <https://pescanik.net/erina-igra/>.
- LeWitt, Sol. „Sentences on Conceptual Art,” n.d. http://www.multimedialab.be/doc/citations/sol_lewitt_sentences.pdf.
- Milivojević, Era. *Art Sessions*. Beograd: Geopoetika, 2001.
- Šuvaković, Miško. *Asimetrični Drugi*. Novi Sad: Prometej, 1996.
- Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

Jasmina Čubrilo
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**ERA MILIVOJEVIĆ (1944–2021):
ON SOME PARADOXES**

Summary:

The paper will discuss the location of the artiness of an artwork that is both performative and material, and which develops in the process of establishing the situation from the cross-section of events recorded in a medium or media as it is in the case of wall photo-installation *Black and White Eye* (1995) by Era Milivojević. In the light of doubts caused by the material founded in the legacy of this artist, as well as in light of the performed / found setting of the work at the exhibition “Reflections of our time: Acquisitions of the Museum of Contemporary Art 1993–2019” in the museum of the same name in Belgrade the intention is to analyze aspects of chance, change, performativity and visibility and point out their interdependence and their contribution in the realization of an artwork as a whole (or in becoming an artwork) within the artistic practice of Era Milivojević.

Key words:

Era Milivojević, event, situation, art session, performativity, artistic act, artwork

Justyna Balisz-Schmelz
Institute of Art History, University of Warsaw

**WHAT REMAINS? ANTI-MONUMENTS OF THE GERZES
AND MEDIA FRAMEWORKS OF MEMORY.
YEARS LATER: A DIAGNOSIS**

Summary:

This article offers a critical analysis of the canonic and most radical examples of so-called anti-monuments including executions by Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz. The Gerzes' projects are completely compatible with James E. Young's postulate stating that discourse should take precedence over objects. Over two decades after their development, the question concerning the actual success of these otherwise correct postulates seems warranted. Referring to the concept of mediated memory proposed by Aleida Assmann and shifting the gravity from an analysis of the artists' formal and ideological assumptions towards the pragmatism and practice of the reception, I conclude the communication fiasco of the Gerzes' "invisible anti-monument". I also argue that despite their invisibility and ostensibly revolutionary format, these monuments have ultimately remained astonishingly traditional in nature.

Key words:

anti-monuments, Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, cultural memory, memory medium, commemoration

The following moving passage can be found in the autobiographical 1981 novel *Was für ein schöner Sonntag!* by Jorg Semprún – Buchenwald concentration camp inmate, eyewitness and chronicler, and Spanish minister of culture in the years 1988–1991:

Had I ever returned to Buchenwald? No, never. I shook my head. He briefly described an image of a work created there. The German Democratic Republic had erected a monument of multiple sculptures.¹ I nodded. I had seen it in photographs, I knew it: it was simply revolting! A tower, a cluster of marble figures, an avenue flanked by bas-relief-covered walls, monumental steps. In a word, revolting. I did not share my opinion. All I did was tell him my old dream: the camp could have been left for nature – forests, roots, rain, decades of erosion – to do its slow work. One day, someone would have discovered foliage-covered remnants of a camp building. He listened in astonishment. No no, he said, they built a monument there, it tells a story, and is politically important. On a side note, it had been Bertold Brecht's idea [...]. He even wanted the figures to be oversized, of stone, set upon plinths, gazing upon an exquisite amphitheatre. The amphitheatre would host an annual festival to commemorate the deported – complete with oratories, choirs singing, speakers lecturing, politicians talking. I was listening to the SED (Socialist Unity Party of Germany) officer, shaken. I was aware that Brecht occasionally forayed into bad taste, but this was too much! I didn't say a word. I was disgusted with the thought of talking to him about it at all. No, I simply couldn't make the time to travel to Weimar, that was all. I was sorry.² (Semprún 1981, 37)

Regardless of the geopolitical co-ordinates Semprún's reflection references, it is a marvellous illustration of two contrasting opinions reflecting on the proper form of material commemorative practices. On the one hand, we are confronted with the instrumentalising perception of a state official praising the political function and plain visual and ideological message behind a figurative, pathos-soaked memorial. On the other – with an unuttered wish from a former concentration camp inmate for the site of crime to be handed over to nature, allowing memory to do its hushed work, a memory distilled in passing, as it were, in a never-ending process of archaeologising the camp. Intrusive and pompous materiality has been juxtaposed with an anti-visual processuality and the related

-
- 1 Fritz Cremer's monument was ultimately erected in 1954. Notably, this was its third compromise version. Despite positive appraisal by art communities, the artist's previous two visions were rejected by authorities. Cf. Thomas 2002, 40; Scheurmann 2019.
 - 2 Unless otherwise noted, all foreign-language quotes translated into Polish by the author [and into English by the translator of the essay].

conviction that when it comes to commemoration, effectiveness is in no way tantamount to a glaring effect.

The dream Semprún so lucidly described (eerily reminiscent, by the way, of the Hansens' 1958 design for Auschwitz), later materialised to a certain extent in so-called anti-monuments, their model and most radical examples to this day including executions by Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz in the second half of the 1980s and first half of the 1990s: *Harburger Mahnmahl gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte* [*Harburg Monument Against Fascism, War and Violence – and for Peace and Human Rights*] in Hamburg [1986–1993], and *2146 Steine – Mahnmahl gegen Rassismus* [*2146 Stones – Monument Against Racism*] in Saarbrücken [1991–1993], also commonly known as the *Invisible Memorial* [*Unsichtbare Mahnmahl*]. (Piotrowski 2007, 123–129)

The role or indeed mission of these new forms of commemoration involved, inter alia, the introduction of alternative, non-dogmatic narratives into public spaces dominated by official paths of memory, and – in the case of the work by the Gerzes – transcending the ad hoc nature of any monument as a symbol referencing the past. The purpose was to be served by such measures as universalising all dedications [*against racism, fascism, war, violence*], and emphasising the alarming rather than commemorative nature of monuments by replacing the German word *Denkmal* [*denken* – to think] with *Mahnmal* [*mōnere* in Latin, *mahnen* in German – to admonish] in all cases.

Over two decades after the development of the aforementioned canonic anti-monuments, the question concerning the actual success of these otherwise correct postulates seems warranted. Such critical reflection has become particularly essential today as we are confronted with a surge in fascist, nationalist, and anti-immigration feeling across Federal Germany, while the intent behind both the Gerz anti-monuments had been to warn against such a climate.

While the question concerning actual “effectiveness” will necessarily produce only makeshift answers, it might prove productive to shift the gravity from an analysis of the artists' formal and ideological assumptions towards the pragmatism and practice of the reception. That is of the history of the response – not least because the participative element of the dialogue – pointing the burden of memory towards the recipient – was intended as one of the anti-monument's distinguishing factors, setting it in distinct contrast to the authoritarian didacticism of traditional monuments. (Stevens, Franck and Fazakeley 2012, 954) In such terms, the Gerzes' projects are completely compatible with James E. Young's postulate stating that discourse should take precedence over objects. According to Young (1999, 9), a perfect monument is one whose physical absence would provoke a, “never-to-be resolved debate over which kind of memory to preserve, how to do it, in whose name, and to what end.”³

3 Moreover, in December 2003, during a debate regarding the Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin, Young uttered his frequently quoted words: “Better a thousand years of Holocaust memorial competition than any final solution.”

In December 2010, *Die Zeit* published a brief account by Israeli writer Benjamin Balint, following his trip to Hamburg:

Most recently, I went looking for a world-renowned monument against fascism in Hamburg's working-class district of Harburg [...]. None of the passersby I asked about the work knew anything about it. In defence of local residents unaware of having had a brilliant work of conceptual art on their doorstep, it ought to be said that they had a great excuse: the monument had disappeared many years before. (Balint 2010)

This brief newspaper notice, unambiguously suggesting the communication fiasco of the Gerzes' "invisible anti-monument", brings us to an essential issue, broadly discussed in the German memory discourse, in particular: one of memory mediatisation. (Korzeniewski 2007, 5–23) It would be worth our while to ponder upon this awhile.

Simply explained, a medium (usually called *nośnik* in Polish reference sources) is a thing of intermediation, a relay allowing the circulation of and assigning meaning to past events. (Szpociński 2005, 278–280) Eminent German researchers of memory Astrid Erll and Aleida Assmann have emphasised that media have become a *sine qua non* condition for memory, as it were. (Erll 2005, 2004; Assmann 1999) The most intimate memories shall not exist in a vacuum, beyond the body carrying them. That body is the first and most direct medium of memory. Yet it only remains one for as long as the given person is alive, offering a potential for inter-subjectivising recollections. (Assmann 1999, 241)

François Truffaut's 1966 film *Fahrenheit 451* tells the story of memory thus incorporated.⁴ A *hommes livres* (human book) community are the collective protagonist, painstakingly memorising books banned in their country, for the sole purpose of handing content over to their successors before they die. In such a case, individuals become the only guardians of cultural memory.

The film brings a certain major fact home, the necessity of preserving cultural text corporeally frequently ties in with painful experience: repressions, banishment, imposed violence, loss of material heritage, or an unfortunate geopolitical context. Memory interiorised in human book bodies is a living memory and under constant threat of destruction. (Bannasch and Butzer, 2007) It only exists as long as the chain of mouth-to-mouth (literally: body-to-body) content transfer is not severed. Once that separation happens, banishment from culture, identity and – last but not least – memory, becomes complete and final. (Palladini, Pustianaz and Tórz 2015, 11–18)

In conditions free of any of the aforementioned "extraordinary circumstances", a successful process of collectivising memory takes place once

4 Film based on Ray Bradbury's 1953 book *Fahrenheit 451*.

memories are transferred to non-somatic carriers. As of that moment, these carriers become a “surrogate body” for memories, thus being given an opportunity to transgress time-space restrictions delineating the scope of an individual’s existence. (Belting 2007, 13–16) Assmann is a fervent advocate of all and any efforts to materialise memory; she claims that without being anchored in matter, memory becomes versatile and fragile, a condition of particular importance in times of ephemeral digital media. (Assmann 2013, 142)

To recapitulate: medial distribution and representation allow stabilisation of cultural memory. Consequently, the way humans externalise memories determines their perception of the future. In paraphrasing the discipline’s founding father Maurice Halbwachs, Erll (2005, 125) contextually references “medial frameworks of memory.”

Notwithstanding the above, neither of the two researchers have described the concept of the related medium as such with sufficient precision. Erll (2005, 125–128) lists books (and, more broadly, literature), painted images [*das Gemälde*], the internet, printed matter, and photographs as media of memory. Conversely, Assmann (2013, 55) writes, “Cultural memory is based on external media and institutions safeguarding memory and conveying knowledge. At the cultural memory level, transferring experience, memories and knowledge onto material carriers – such as books or films – is of fundamental importance.” Thus defined media of memory should further include monuments in their assorted redactions, anti-monumental ones as well. In her book *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [*Spaces of Memory. Forms and Transformations of Cultural Memory*], Assmann defines media in a somewhat different and broader sense. Assmann identifies the primary codes of cultural communication (lettering, image [*das Bild*], the body, and – last but not least – the place) rather than specific cultural texts (books, films, monuments) as her “media of memory.”

Such an option seems to be of substantial importance in the case of artwork with a focus on memory, monuments included: artists have been employing media thus defined – image, lettering, the body, the topography of a location – as measures of artistic expression and persuasion for a long time. Since media frequently generate memory models (in the metaphorical sense), the choice of a specific medium is not without meaning to the message carried by an artwork, and also to how we define such a memory.

Assmann’s theory outlines a marvellous theoretical framework for artwork-related deliberations. On the one hand, it problematises and describes the figurativeness and mediagenicity indispensable to memory in general; on the other, the scholar accentuates the gravity of materiality, a strictly formal dimension of memory, equally important to the processes of expressing content and the artists communicating with recipients.

Let us now revisit the Gerz projects of fundamental importance to the anti-monumental concept, and attempt to define the correct medium of memory

– whether past or present – in their case. To that end, my interpretation shall now move slightly away from the sufficiently examined anti-monumental ideological assumptions, in favour of focusing on an aspect usually recognised as a side note in texts describing the Gerzes’ monuments: their use of script, a medium of memory Assmann considers crucial.

A brief reminder: *Harburger Mahnmal gegen Faschismus...* in Hamburg (Esther Shalev-Gerz its co-author) was developed on commission by city authorities, and publicly funded; conversely, *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* was the artist’s private initiative, commenced illegally as an expression of his personal protest against (to quote him), “excess permissivism towards art in public space.” (Gerz 1995, 142)

In Hamburg, the artists intended to erect a twelve-metre-tall lead-coated column, featuring a plaque with an appeal to passersby – in seven languages – asking the person concerned to write his/her first and last name on the column with a provided stylus, as an individual expression of protest against fascist ideology. The surface of the inscription-covered monument were gradually interred; ultimately, the memorial was to vanish altogether, “because”, as the artists claimed, “nothing opposing justice should stand tall eternally.” In Saarbrücken, the artist – joined by students of the local Academy – carved the names of 2,146 Jewish cemeteries, existing on Reich territory before the Nazis seized power in 1933, onto the underside of the castle’s square paving blocks (the intervention started out without a permit). (Balisz-Schmelz 2018, 246–255)

In both cases, inscriptions were intended as a form allowing a larger community to confront its past. In Hamburg, they were designed as a personal declaration involving personal accountability. The Gerzes defined such publicising of private ideological declarations as an “act of courage”.⁵

The authors seemed to have been referencing the tradition of autonomous, contesting inscriptions left in public space (known as *graffiti*), one of the many ways employed by citizens to express political will publicly, at least since the revolution of 1968. Such inscriptions tend to be nonchalant, slipshod and spontaneous, all features intended to express animosity towards the dominant aesthetics of privileged script. (Petrucci 2010) In Saarbrücken, the situation was entirely different: the project utilises monumental lettering reserved for commemorative forms legitimised by the state. While surface lettering is organically documentary or interventionist, inscriptions are monumental in nature. (Meier 2002, 70–72)

Consequently, Gerz has adopted two kinds of lettering in both of his anti-monuments: autonomous and monumental, respectively. Yet he reverses its sacrosanct function: in the case of the publicly commissioned Harburg monument, he encourages passersby to engage in an action usually seen as vandalism, inviting them to scribble in a gesture associated with individual rebellion and lawlessness; conversely, in his purposely anarchist Saarbrücken memorial, he employs official and ceremonial lettering, usually expressing content authorities consider desirable.

5 J. Lichtenstein, G. Wajcman, *Interview mit Jochen Gerz*, p. 48.

Paradoxically, despite their invisibility and ostensibly revolutionary format, both monuments have ultimately remained astonishingly traditional in nature.

Script, after all, has always been a revered element of any monument, allowing content carrying a specific idea to be assigned thereto; similarly, stone has always been one of the sacred materials guaranteeing memorial longevity. While monuments as such have been rendered invisible in both projects, relevant information plaques (recognised conventional commemoration tools) have remained. The following formal and ideological determinants have been identified among traditional monument definitions: didacticism, clear significance, and “explicit textual or graphic reference to people, places, events, allegorical figures, archetypical symbolic forms.” (Stevens, Franck and Fazakeley 2012, 961)

The Harburg’s monument inscriptions included swastikas and trivial scribbling. While the artist had been visibly appalled by such acts of vandalism and aggression,⁶ they form part of the aesthetic and semantics of spontaneous writing by definition, as it were. Spontaneous writing including the phenomenon of fights concerning slogans and symbols for the purpose of questioning or commenting on the statements expressed by any of the parties involved. (Petrucchi 2010, 188–189)

At the end of the day, the signatures of Hamburg were subjected to the artist’s ultimate vision, and duly sealed with an information plaque. Both in Hamburg and in the case of the Saarbrücken name carvings, we are confronted with a secondary archivisation coupled with a refusal of accessibility, an act fundamentally contradicting the notion of an archive, its very essence, after all, involving openness and ease of use, at least in the case of *par excellence* democratic archives. To quote Assmann (1999, 345), “Archives have to be read and interpreted, [...] if their content is to be recalled”. *Summa summarum*, the postulated viewer mobilisation has at best resulted in a change to the object as such rather than to any related discursive framework. Outright concern has been voiced that although anti-monuments do aspire to be freed of the “demagogical rigidity and certainty of history” (Stubblefield 2011, 4), abandoned memorial sites shall in time morph into a projection plane based on consolidated official narratives, re-sentiments included, carrying the threat of the ossification and stereotyping of the past. In extreme cases, such silent non-specificity may even become fuel for authoritarian discourse. As Jacques Derrida declared, and he was not far wrong, “The greatest power of logocentrism lies in a work’s silence.” (Brunette and Wills 1994, 13)

Young (1992, 274) further assumed that thanks to the monument’s controversial form, local residents “would either like it or hate it, but they could not avoid it.” He was fundamentally correct: while the Gerzes’ projects did trigger emotions, they were not necessarily those Young had in mind. Noam Lupu refers to such a discrepancy between an artist’s intent and the actual memorial-generated

6 “Yet when I stood before the monument, once I glanced at it, I began sensing its idiotism, it nauseated me. I wouldn’t want to be that monument, no, not me”. J. Lichtenstein, G. Wajcman, *Interview mit Jochen Gerz, op. cit.*, p. 6.

discourse as “banalization.” While the dispute in local papers avoided the subject of commemoration altogether, local residents were hugely concerned with financial and public transport-related matters, such as the excessive cost of the project, or its obstruction of vehicle traffic in the city. (Nupu 2003)

In 2018, on the 25th anniversary of the erecting of the Invisible Memorial of Saarbrücken, extensive information about its origins was published on the Regionalverband Saarland website, with a dedicated platform for local residents, allowing them to post comments or reflections concerning the most famous monument ever developed in their town.⁷ The website was soon taken down. The few comments published only served to confirm Lupu’s earlier diagnoses that he had based on materials several decades old. The only issues raised by local residents involved prosaic day-to-day life matters: the memorial was chiefly viewed as a reason for the dysfunctionality of public space, preventing inter alia the development of a castle access ramp for the disabled.⁸ On June 14th 2019, after nineteen years of absence, Gerz returned to Hamburg to see his monument. The local magazine *Besser im Blick. Das Magazin für Harburg Stadt & Land* wrote as something of “substance” that the artist declared the monument to be in sound condition, “recommending only that the site be weeded, and moss removed from the plaque.”⁹

The Gerzes’ anti-monuments lost their interventionist nature in time. Well-nigh indiscernible today, they have become yet further locations of our daily inattention. Resembling many traditional monuments, they are also subject to historicisation processes, petrified “embodiments of history” rather than moral guidelines. Moreover, their history has become largely self-referencing and self-creation centred, “What remains at the site a monument has disappeared from? Nothing but the artist’s name.”¹⁰

Injudiciously designed anti-monuments may also be misinterpreted, even contradicting the authors’ intentions in some cases: sabotage through erasure has many shades, potentially turning into a memory-killing weapon (consider Truffaut’s film). We cannot escape associations with acts of iconoclasm, for example, albeit in this case one might potentially consider such action also in terms of a symbolically productive gesture generating new iconic images itself. (Bredekamp 2004; Mitchell 2013) Another interpretation would require the Gerzes’ anti-monuments to be decoded as vehicles serving purposes of therapeutic disregard, based on the

7 25 *Jahre Unsichtbares Mahnmahl*, <https://www.regionalverband-saarbruecken.de/mahnmal/> (accessed October 29th, 2019).

8 Comments received *ex post*, courtesy of Daniel Schappert of the Regionalverband Saarbrücken press office.

9 “Mahnmal gegen den Faschismus – Künstler Jochen Gerz zum ersten Mal seit 19 Jahren wieder in Harburg”, *Besser im Blick. Das Magazin für Harburg Stadt & Land*, June 14th, 2019, <https://www.besser-im-blick.de/artikel/22-nachrichten/life/7195-mahnmal-gegen-den-faschismus-kuenstler-jochen-gerz-zum-ersten-mal-seit-19-jahren-wieder-in-harburg> (accessed October 29th, 2019).

10 Aleida Assmann, quoted from: Niroumand 1995.

Freudian practice of *Vergessen durch Erinnern* [forgetting through recalling]. At a collective level, such a form of therapy is conducive to reconciliation and integration. (Assmann 2016, 64) While fundamentally constructive, in the case of monuments against racism or fascism, such practices may raise serious doubt. Let us quote from Balint's aforementioned brief reference to the Harburg monument: "Regrettably, I believe it also symbolises the ever-vibrant desire of multiple German hearts for these memorials reminiscent of German crime to finally disappear". (Balint 2010)

The extreme right-wing AfD leader in Thuringia, Björn Höcke, expressed such an "ever-vibrant heartfelt desire" in 2018. During a meeting with his voters in January 2017 in Dresden, he declared that, "Germans are the only people in the world to have erected a monument of shame in the very heart of their capital",¹¹ obviously referencing the Monument to the Murdered Jews of Europe in Berlin. While authors of the Berlin project had referenced the anti-monument concept, notions of an exposed location and monumentalisation were not abandoned, the monument – probably to Höcke's great pain – soon becoming a recognisable symbol on the map of the German capital.

In response to Höcke's outrageous comment, members of the activist¹² collective *Zentrum für Politische Schönheit* [Centre for Political Beauty] purchased a plot of land across from Höcke's countryside refuge in Bornhagen, erecting a "private Holocaust memorial" under his very windows in November 2017, an exact replica of the Berlin Monument reduced to 27 steles.¹³ The campaign triggered a number of press interventions, authors referencing the past as well as the current political situation; lead politicians joined the debate, artists were summoned to court time after time, Höcke himself called the Centre "a terrorist organisation".¹⁴ Consequently, the Monument to the Murdered Jews of Europe was on everybody's lips yet again, becoming an incendiary component in the process of updating the discourse on German memory.

The campaign as described becomes conducive to revisiting Musil's notorious monument text: certain musings contained therein are occasionally wrongly parenthesised. (Musil 1978, 506–509) Firstly, Musil diagnoses a monument's "ineffectiveness" from the vantage point of the recipient or passerby rather than the founder or artist. Secondly, he principally accentuates poor monument visibility in cities subject to aggressive modernisation, wherein memorials have to compete, as it were, for the attention of overstimulated residents: the economics of perception

11 Quoted from "German AfD politician 'attacks Holocaust memorial' and says Germans should be more positive about Nazi past", *Independent*, January 11th, 2017, <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/germany-afd-bjoern-hoecke-berlin-holocaust-memorial-shame-history-positive-nazi-180-turnaround-a7535306.html> (accessed October 31st, 2019).

12 In English: *activism*.

13 *Das Holocaust Mahnmal-Bornhagen*, <https://politicalbeauty.com/mahnmal.html> (accessed October 30th, 2019).

14 <https://www.welt.de/politik/deutschland/article170961276/Hoecke-nennt-Mahnmal-Aktivisten-eine-terroristische-Vereinigung.html> (accessed November 19th, 2019).

forces onlookers to opt for a selective awareness of their surroundings; monuments – with their passivity, their static nature, and anachronistic iconography – lose the contest with a contemporary “performance-based” iconosphere. (Assmann 2016, 69–75) In such aspects, Musil’s diagnosis remains valid.

Yet as the invaluable Assmann (2016, 73) properly remarks, the monument extends beyond its form: it also comprises the social, political and cultural context it operates in. Memorials are chiefly a “stage for new interpretations”, animated by performative interventions focused thereon or provoked thereby (including defacement, toppling, relocation, marginalisation, or re-display). Assmann refers to such a period of long or short-term interest as “the monument’s active phase”. In case of the anti-monuments discussed herein, their active phase basically came to a close once they were developed. Consequently, it does happen that unconventional monuments engage audiences for an intense yet relatively short period, to then become part of the cityscape, neutralised, and (in worst-case scenarios) completely marginalised.

Let us also consider that the Gerzes’ anti-monuments referenced phenomena relatively well-embedded in the culture of memory. Any signalled problems may be exacerbated once authors of an anti-monument decide to expand the collective memory horizon by making elements intentionally or incidentally repressed or forgotten part of its bloodstream. (Assmann 2016, 21–68) Correlated with an involuntary deficit in viewer competence (tying in with the fact of the commemorated phenomenon not having been sufficiently processed in culture), an experimental form may result in an even greater failure of otherwise major initiatives. While a monument is an art form and may to a certain extent become a tool of cultural intervention, it has a certain **function** to perform as a “memory boost”, crowning rather than inducing complicated political and/or social-and-cultural processes. In such a sense, the monument remains an artwork – most certainly applied, and highly functionalised. Once such a perspective is accepted, it invites the conclusion that while a definition-based distinction between monuments and anti-monuments may be analytically useful, it is somewhat obscure in practice, since said distinction is chiefly based on the diverse **expectations** we may have of a monument.

What can thus be done to avoid ineffective, or outright counter-effective, forms of experimental commemoration? To avoid their transformation into yet another formal convention, attracting a limited community of professional spectators only? It seems such questions would require a profound consideration of two issues, both of which reflect Assmann’s respective taxonomy categories: *Sicherungsformen der Dauer* [continuance-preserving forms] and *Sicherungsformen der Wiederholung* [repetition-preserving forms]. (Assmann 2016, 21–68) One involves a question of what should constitute a true medium of memory, encoding the significance of an anti-monument in a way allowing, “its continuous interpretation, debate and renewal, with intent to adapt it to the needs and requirements of any

present". (Assmann 2009, 171) The other is based on a need to ponder the option of allowing an anti-monument to remain active for a possibly extended period: crucial features of memorials involve performative or ritualistic events organised in their immediate vicinity, designed to generate discourse renewed in debate. While related remarks by early theoreticians and authors of anti-monuments were extraordinarily apt, the following question remains open: what can be done in order for anti-monuments to avoid a long-term exclusive existence on the level of academic analyses and forming part of the logic of expert culture?

Bibliography

- Assmann, Aleida. "1998 – między historią a pamięcią." in: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka (Collective and Cultural Memory. Contemporary German Perspective)*, ed. M. Saryusz-Wolska. Cracow 2009.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.
- Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Göttingen 2016.
- Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią. Antologia (History and Memory. An Anthology)*. Warsaw 2013.
- Balint, Benjamin. "Wo ist die Säule geblieben?" *Die Zeit*, December 9th 2010. <https://www.zeit.de/2010/50/Hamburg-Harburger-Denkmal> (accessed October 28th, 2019).
- Balisz-Schmelz, Justyna. *Przeszłość niepokonana. Sztuka niemiecka po 1945 roku jako przestrzeń i medium pamięci (Memory Unconquered. Post-1945 German Art as Space and Medium of Memory)*, Cracow 2018.
- Bannasch, Bettina and Gunter Butzer. *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin-New York 2007.
- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie (The Anthropology of Image. Sketches for the Science of Image)*. Cracow 2012.
- Bredenkamp, Horst. "Bildakte als Zeugnis und Urteil." in *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, ed. M. Flacke. Mainz 2004.
- Brunette, Peter and David Wills. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge 1994.
- Erl, Astrid and Ansgar Nunning. *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin-New York 2004.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart-Weimar 2005.
- Gerz, Jochen. *Gegenwart der Kunst. Interviews (1970–1995)*. Regensburg 1995.
- Korzeniewski, Bartosz. "Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości (Medialisation and Mediatization of Memory – Carriers of Memory and their Role in Forming Remembrance of the Past)." *Kultura Współczesna* 3/53 (2007).
- Lupu, Noam. "Memory Vanished, Absent and Confined: The Countermemorial Project in 1980s and 1990s in Germany." *History and Memory* (October 2003), 130–164.

- Meier, Cordula. *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*. München 2002.
- Mitchell, W. J. T. *Cloning Terror: The War of Images*, in: *What do Pictures Want?* Warsaw 2013.
- Musil, Robert. *Denkmäler – Gesammelte Werke* 2. Reinbek 1978.
- Niroumand, Mariem. “Wettstreit der Meister – Verschwinder.” *taz*, April 12th 1995. <https://taz.de/!1512827/> (accessed October 29th, 2019).
- Palladini, Giulia, Marco Pustianaz and Katarzyna Tórz. *Leksykon archiwum afektywnego (Lexicon of the Affective Archive)*. Gdańsk-Warsaw 2015.
- Petrucci, Armando. *La escritura: ideología y representación*. Warsaw 2010.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji” (Art According to Politics, ‘Melancholy’ to ‘Passion’)*. Cracow 2007.
- Scheurmann, Ingrid. „Politisches Figurentheater.“ *Monumente. Magazin für Denkmalkultur in Deutschland*. <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2014/3/politisches-figurentheater.php#.Xbag69XdiM8> (accessed October 10th, 2019).
- Semprún, Jorge. *Was für ein schöner Sonntag!* Frankfurt am Main 1981.
- Stevens, Quentin, Karen A. Franck and Ruth Fazakeley. “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic.” in: *The Journal of Architecture* 17/6 (2012), 951–972.
- Stubblefield, T. “Do Disappearing Monuments Simply Disappear?” *Future Anterior* 8/2 (Winter 2011).
- Szpociński, Andrej. “Nośniki pamięci (Carriers of Memory).” *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci (Modi memorandi. Lexicon of the Culture of Memory)*, ed. R. Traba, M. Saryusz-Wolska. Warsaw 2005.
- Thomas, Karin. *Kunst in Deutschland seit 1945*. Cologne 2002.
- Young, James E. “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today.” *Critical Inquiry* 18/ 2 (Winter 1992), 267–296.
- Young, James E. “Memory and Counter-Memory: The End of the Monument in Germany.” *Harvard Design Magazine* 9 (1999).

Justyna Balisz-Schmelz
Institut za istoriju umetnosti,
Univerzitet u Varšavi

**ŠTA OSTAJE? ANTI-SPOMENIK GERCOVIH
I MEDIJSKI OKVIRI SEĆANJA.
MNOGO GODINA KASNIJE: JEDNA DIJAGNOZA**

Apstrakt:

Rad nudi kritičku analizu kanonskih i najradikalnijih primera takozvanih anti-spomenika, uključujući radove Ester Šalev Gerc i Johena Gerca. Projekti Gercovih su u potpunosti kompatibilni sa postulatima Džejmsa E. Janga prema kom diskurs treba da ima prednost nad objektom. Preko dve decenije kasnije pitanja koja se tiču uspeha ovih, inače ispravnih, postulata, čine se opravdanim. Oslanjajući se na koncept posredovanog sećanja Alaide Asman i pomerajući fokus sa analize formalnih i ideoloških pretpostavki umetnika ka pragmatičnosti i činu recepcije, izvodim zaključak o komunikacijskom fujasku „nevidljivog anti-spomenika“ Gercovih. Takođe tvrdim da, uprkos nevidljivosti spomenika i uprkos njihovom naizgled revolucionarnom formatu, oni na kraju ostaju u biti vrlo tradicionalni.

Ključne reči:

anti-spomenik, John Gerc i Ester Šalev Gerc, kulturno sećanje, medij sećanja, komemoracija

PRIMLJENO / RECEIVED: 14. 07. 2021.
PRIHVaćENO / ACCEPTED: 28. 08. 2021.

Mladen Banjac
Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske,
Banja Luka

DA LI JUGOSLOVENI SLUŠAJU SAMO HIP-HOP?
Prijedlog za postkolonijalni pristup muzejskim praksama
na postjugoslovenskom prostoru

Apstrakt:

U ovom radu raspravlja se o kolonijalnim i postkolonijalnim studijama, teorijama i praksama, različitim pristupima ovim temama iz uglova kolonizatora i kolonizovanih, odnosno „drugih”, kao i o primjenjivosti ovih diskursa na postjugoslovenski prostor, a naročito na period austrougarske okupacije i aneksije Bosne i Hercegovine. U radu se raspravljaju mogućnosti potrebe mijenjanja muzejskih narativa i pristupa u proučavanju perioda austrougarske vladavine u Bosni i Hercegovini kroz prizmu postkolonijalnih teorija. Takođe, sagledava se uloga savremene umjetnosti kao sredstva dekolonizacije.

Ključne reči:

kolonijalizam, dekolonizacija, restitucija, nove muzejske prakse

Na Generalnoj konferenciji ICOM-a u Kjotu, održanoj u septembru 2019. godine, desio se interesantan „incident”. U okviru jednog od glavnih panela, pod nazivom *Dekolonizacija i restitucija*, u terminu predviđenom za postavljanje pitanja i diskusiju, tokom rasprave o restituciji umjetničkih djela iz Afrike, jedan od učesnika upitao je zašto zapadni muzeji treba da vrate afričke umjetnine i artefakte u zemlje svog porijekla, a koje čuvaju u odličnim uslovima, kada djeca u Africi ionako samo slušaju hip-hop. Reakcije na ovo pomalo naivno pitanje, postavljeno na najvećoj muzeološkoj konferenciji na svijetu, izazvalo je prilično burne reakcije, naročito afričkih delegata. Uslijedio je odgovor Džordža Okela Abungua (George Okello Abungu)¹, koji je rekao da afrička djeca samo slušaju hip-hop upravo zato što nemaju znanje i artefakte sopstvenog kulturnog nasljeđa i prošlosti u svojim zemljama. Zaključio je da prije nego što dekolonizujemo muzeje treba da dekolonizujemo naše umove.

Ovu tezu postavio je kenijski književnik Ngugi wa Thiong'o (Ngũgĩ wa Thiong'o) u svojoj čuvenoj esejističkoj knjizi *Dekolonizacija uma: politika jezika u afričkoj literaturi* (Wa Thiong'o 1986). Pod uticajem marksističkih teorija Franca Fanona, autor zauzima antiimperijalistički stav, suprotstavlja se neokolonijalnim tendencijama Zapada, naglašavajući ugroženost lokalnih afričkih jezika, koje dominantne kolonijalne sile potiskuju kao sredstvo komunikacije i obilježje kulturnog identiteta, namećući engleski ili francuski jezik i svoju kulturu. Studija se bavi pitanjima jezika kao osnove identiteta i izvedeni zaključci primjenjivi su na sve kulturološke pravce i discipline. Thiong'o smatra da jezik kao dio kulture predstavlja kolektivnu banku sjećanja ljudskih iskustava u istoriji i pokazuje da jezik i kultura stoje zajedno kao osnova identiteta naroda, nacije ili pojedinca. (Wa Thiong'o 1986, 15) Kolonizatorski sistem uništavao je ili namjerno obezvređivao kulturu nekog naroda, njegovu umjetnost, istoriju, obrazovanje, religiju, namećući svoj jezik i kulturu kao dominantne i ispravne. Dominacijom nad jezikom i kulturom kolonizovanih nacija ostvaruje se prevlast nad njihovim mentalnim univerzumom, odnosno kolonizuje se um. (Wa Thiong'o 1986, 16)

Kolonijalne i postkolonijalne studije veoma su zastupljene u savremenom humanističkom akademskom diskursu. One preispituju poziciju nekadašnjih (i sadašnjih) kolonija, uticaj na njihovu kulturu i jezik, pokušavajući da nađu odgovore na društvene, ekonomske i kulturološke probleme i prilike u kojima se danas nalaze. Pored toga, humanističke naučne discipline preispituju i same sebe i mijenjaju narative pod uticajem naučnih istraživanja u oblastima studija postkolonijalizma. Izučavanje kolonijalne prošlosti utiče na društvene promjene, od prava i zahtjeva o restituciji muzejskih artefakata do aktuelnog pokreta *Black Lives Matter*, čiji protesti potresaju SAD. U teoriji kulture i muzejskim studijama postoji mnoštvo rukopisa i rasprava

1 Džordž Okelo Abungu diplomirao je arheologiju na Univerzitetu Kembridž. Bivši je generalni direktor Nacionalnih muzeja Kenije, upravnik Okello Abungu Heritage Consultants i dobitnik nagrade za životno djelo za odbranu umjetnosti, koju dodjeljuje Asocijacija za istraživanje zločina protiv umjetnosti (ARCA). Istraživao je, podučavao i pisao o arheologiji, upravljanju nasljedem, muzeologiji i kulturnom razvoju. Bio je predstavnik Kenije pri Uneskovom Odboru za svjesko nasljeđe i njegov potpredsjednik. Osnivač je master-studija za menadžment u nasljeđu pri Univerzitetu Mauricijus i saradnik je Stelenboš instituta u Južnoafričkoj Republici.

na temu kolonijalizma.² Većina ih nastaje u čuvenim univerzitetskim centrima Zapada, koji zauzimaju blagi kritički stav prema kolonijalnoj eksploataciji kulturnog, ekonomskog i društvenog kapitala kolonizovanih (često nazivanih i „drugi”).

Međutim, u ovakvim studijama najčešće se, uz veliku dozu političke korektnosti, iznose pomirljivi stavovi, uglavnom sa zaključcima da su se u eri kolonijalizma desile strašne stvari, ali i sa opravdavajućim argumentima o benefitima kolonijalizma, zbog kojih svijet danas izgleda bolje. Ovakvi pokušaji pomirenja često dovode do pomalo apsurdnih situacija, gdje se određenim etimološkim promjenama pokušavaju zamaskirati stvarni problemi.³

Stavovi naučnika iz kolonizovanog svijeta imaju potpuno drugačiju retoriku. Oni većinom iznose radikalnije stavove o kolonijalnim represijama svih vrsta i u suštini ne mogu ili neće da se slože sa svojim zapadnim kolegama oko pravca u kojem treba da se nastavi diskusija o dekolonizaciji. Tako i gorepomenuti Džordž Okelo Abungu, kao jedan od istaknutijih muzeologa iz Afrike koji se bavi kolonijalizmom i restitucijom artefakata, polazi od činjenice da su muzeji, kao ljudske tvorevine, podložni svim dvosmislenostima kojima su skloni i ljudi kao bića. Još jedna Abunguova teza je da su muzeji, kao institucije koje su nastale u 18. i 19. vijeku, rezultat kolonijalizma, odnosno manije evropskih elita za sakupljanjem. Autor poziva statične muzejske institucije da se uključe u globalni diskurs i preispitaju iz korijena i narative koje prezentuju i kolekcije koje baštine. (Okello Abungu 2019)

Kolonijalne teme zaokupljaju pažnju brojnih autora iz različitih disciplina, iz svih krajeva svijeta. U knjizi *Otvorene vene Latinske Amerike* urugvajski pisac i publicista Eduardo Galeano opisuje do najsitnijih detalja eksploatatorsku ulogu Zapada tokom viševjekovne kolonijalne okupacije. (Galeano 1973) Otkriva na koji način kolonijalizam sistematski uništava ekonomski, kulturni i duhovni potencijal jednog ogromnog prostranstva kakvo je Latinska Amerika, i koje posljedice ostavlja na savremeno društvo. Ovim temama bave se i autori iz razvijenih zemalja koji pripadaju redovima „drugih”. Američka historičarka indijanskog porijekla dr Roksen Danbar Ortiz objavila je studiju *Istorija SAD u očima domorodačkih naroda*. (Dunbar-Ortiz 2014) U predgovoru knjige autorka ističe da u toku svog školovanja, master studija, pa čak i doktorskih i postdoktorskih studija, nije naišla na adekvatna znanja koja bi na ispravan i objektivan način ukazala na istinu o sjevernoameričkim Indijancima i zločinima počinjenim nad cijelom njihovom populacijom, kulturom, religijom, običajima i tradicijom. Danbar Ortiz osuđuje mlake pokušaje da se ove nepravde isprave i zahtijeva istinit narativ.

Prilikom istraživanja o ovim temama neophodno je uzeti u obzir porijeklo teorija i izvora, zbog raznolikosti pristupa problemima i posljedicama kolonijalizma.

2 Samo na internet platformi Academia.edu postoji više od 220.000 radova u kojima se kolonijalizam pominje kao ključna riječ (www.academia.edu, pristupljeno 9. septembra 2020).

3 Tako u Monticelu, na imanju Tomasa Džefersona, jednog od Očeva nacije i autora Deklaracije nezavisnosti, pored kuće u kojoj je živio postoji i ogroman objekat koji je služio za smještaj robova koji su tu radili. Nakon što su primijetili da ovaj značajan lokalitet ne privlači afroameričku populaciju, koja zahtijeva da se na jasan način objasni odnos Džefersona prema tom dijelu američke populacije, odlučili su da umjesto riječi robovi koriste naziv sluga. (Gejbl 2013, 154)

Istorija postjugoslovenskog prostora od antičkih vremena ispunjena je osvajanjima koja su pratile segregacije raznih vrsta prema stanovništvu koje je naseljavalo ovaj prostor u datom trenutku. S tim u vezi, pomenute svjetske teorije i prakse mogle bi da budu primjenjive na istorijski razvoj i kulturni identitet postjugoslovenskih zemalja i naroda.

Abunguova izjava o dekolonizaciji uma podstiče na razmišljanje da li zemlje postjugoslovenskog prostora mogu i treba da govore o dekolonizaciji, ne samo naše kulture nego i umova.

Razvoj kolektivne nacionalne svijesti često je podstaknut potrebom da se prekrine sa kolonijalnom prošlošću. Balkansko područje sa kraja 19. i početka 20. vijeka predstavlja jednu takvu geo-političku teritoriju. Buđenje nacionalne svijesti balkanskih naroda vezano je za otpor prema okupatoru i želju za formiranjem jedinstvenog nacionalnog i kulturnog prostora. Međutim, teško je govoriti o kolonijalizmu na tlu Evrope, iz razloga što su balkanski narodi sebe doživljavali kao njen integralni dio. Ipak, slučaj okupacije i aneksije Bosne i Hercegovine od strane Austrougarske monarhije 1878, odnosno 1908. godine, klasičan je primjer imperijalnog kolonijalizma i svih njegovih posljedica i prednosti. U periodu austrougarske vladavine u Bosni i Hercegovini samo jedna strana nametala je svoje vrijednosti i diktirala, između ostalog, i kulturne politike. Pokretanjem časopisa *Nada*, čiji je inicijator Benjamin Kalaj, utvrđena je struja koja će služiti austrougarskoj politici. (Begić 1978) Sva potražnja za umjetninama u periodu aneksije bila je u rukama okupatora, pod čijom kontrolom je bilo ne samo tržište nego i ukus i pravac tadašnje umjetnosti. Ovakva situacija naišla je na otpor u intelektualnim i umjetničkim krugovima onoga vremena. U *Hrvatskom dnevniku* iz 1910. godine Ivica Baljić, pod pseudonimom Bohem, piše: „Ovo zadnje petogodište poslala je Bosna u tuginu oko desetak mladih što Hrvata što Srba i to već sada gdje umišljamo da nam je dobro i da smo siti, a kako će biti onda kad Bosna bude uistinu sita?” Dvije godine kasnije piše: „Bez tradicije u slikarskoj umjetnosti, bez prošlosti i imena na tom polju nikla je i u Bosni već dvadesetih-tridesetih godina iza okupacije ta umjetnost, a da se ne zna ko joj je sjeme posijao...” (Begić 1978) Zemaljskoj vladi upućivane su kritike zbog toga što uprkos otvaranju Zemaljskog muzeja u Sarajevu u njemu nema nijednog domaćeg umjetnika. U kritici izložbe stranih i domaćih umjetnika, priređene 1917. godine u Sarajevu, Borivoje Jevtić kaže da se „motivima iz Bosne popuni ona osjećajna nevezanost s narodnim životom i narodnom dušom [...] Vidi se da je Bosna i sa umjetničke strane okvalifikovana kao *kolonijalna* zemlja, *Motivenland*, zemlja iz koje se može crpsti bogatstvo motiva da se baci u besćenje ili proda kao bosanska karakteristika...” (Begić 1978) U tekstu su navedeni i brojni primjeri koji ukazuju na to da je bosanskohercegovačkim slikarima uskraćeno pravo na stipendiju za pohađanje umjetničkih škola u Evropi, jer njihovo prethodno obrazovanje nije adekvatno i dovoljno. Pored toga, u jeku avangardnih pokreta bili su upućivani na tradicionalne teme, motive i tehnike, jer se smatralo da ne razumiju savremene tokove, s obzirom na to da ne dolaze iz razvijenog građanskog miljea. Sve ovo su pojave zajedničke svima iz redova „drugih”.

Jedan od najuticajnijih autora koji se bavio pitanjima kolonijalizma i njegovih posljedica svakako je Edvard Said. U svom kapitalnom djelu *Orijentalizam*

Said dekonstruiše različite elemente kolonijalizma, koji su korišćeni tokom kolonizacije Bliskog i Srednjeg istoka. Veliku pažnju posvećuje ulozi nauke i naučnika, prvenstveno u sistematskom kolonijalizmu i nametanju vrijednosti kolonizatora kolonizovanima. Načini na koje su nauka i naučne discipline koristile kolonijalne premise i opravdanja za sistematski kolonijalizam, istovremeno uključujući ih u akademski diskurs, korišćeni su kao moralna osnova da se sistematski kolonijalizam najprije sprovede, a naknadno i da „emancipuje” kolonizovane, namećući svoje civilizacijske vrijednosti. (Said 2008, 151–226)

Narativi koje su koristili francuski i engleski naučnici i kolonijalni misionari na Orijentu prisutni su i kod njihovih austrougarskih pandana prilikom okupacije i aneksije Bosne i Hercegovine. Čiro Truhelka, prvi kustos Zemaljskog muzeja i produžena ruka Benjamina Kalaja, svoj dolazak i rad u Bosni, kao i sprovođenje Kalajevih politika, prije svega kulturnih, u svojim memoarima opisuje čistim kolonijalnim narativima. O svom dolasku u Bosnu piše: „...polazeći na put, bilo mi je kao *pioniru* koji se upućuje u prašumu i neznani kraj, ne znajući šta ga tamo čeka.” (Truhelka 2012, 26). Svoj terenski kustoski rad opisuje sljedećim riječima: „Moja metoda bila je, dakle, ista kao i ona istraživača zabačenih krajeva Afrike ili Australije, koji su silom prilika primorani učiti tuđi jezik bez ikakvih znanstvenih pomagala...” (Truhelka 2012, 78). Razmišljanja o civilizatorskoj misiji Austrougarske najbolje sumira kada govori o izložbama koje su priredili u Beču (1898) i Parizu (1900): „Bosna je prije bila balkanska zemlja, bez civilizacije, bez komfora i bez privlačnosti za stranca, tamna mrlja na karti evropskog kontinenta, a izložbe je prikazale u pravom svjetlu, kao isječak orijentalne romantike, pun prirodnih ljepota, pun zanimljivih proizvoda kućnog i umjetnog obrta, pun prirodnog blaga i povijesnih spomenika, a sve se to prikazalo u modernom okviru civilizirane Evrope.” (Truhelka 2012, 86). Nema sumnje da je Čiro Truhelka sebe doživljavao kao emancipatora i donosioca civilizacije u jednu zabačenu sredinu, kakvi su bili francuski i engleski akademici, o kojima je pisao Said. To potvrđuje i naziv djela *Uspomene jednog pionira*, kao i sam kolonijalni narativ, koji je bio sveprisutan u političkom i akademsko-kulturnom diskursu Austrougarske monarhije toga vremena.

Postoje i brojni drugi primjeri imperijalnog kolonijalizma na tlu Bosne i Hercegovine tokom austrougarske okupacije. Potreban je novi pogled na ovaj historijski period, kako bi se našli neki odgovori na probleme sa kojima se danas suočava društvo u Bosni i Hercegovini.

Sve iznesene teorije i pretpostavke primijenjene na stvaralaštvo savremene vizuelne umjetnosti i njenih praksi izazivaju utisak da se nalazimo u sličnoj situaciji kao prije stotinu godina. U jednom trenutku zajedničke historije postojala je jaka umjetnička produkcija sa definisanom kulturnom strategijom, baziranom na savremenim tekovinama modernizma, sa prilično jedinstvenim lokalnim elementima. Raspadom Jugoslavije vraćeni smo, čini se, na početnu tačku. Državno pokroviteljstvo je izostalo, dok privatni sektor nije dovoljno moćan da održava bilo kakvo tržište umjetnina kakvo postoji u razvijenim kapitalističkim zemljama. Teri Smit smatra da „male sredine” imaju jedinstvenu priliku da preskoče korak koji je dominantni Zapad nametnuo svojim razvojem i odmah se uključe u globalne

tokove savremene umjetnosti. (Smit 2014) Ova konstatacija možda i jeste tačna, ali problem nastaje kada se posmatra način na koji to treba da se uradi. Umjetnici u manjim sredinama moraju da se pokoravaju ukusu i tržištu razvijenih centara, često praveći kompromise da bi uopšte bili valorizivani.

Posebno nejasno i neriješeno pitanje predstavlja posmatranje interpretacije i prezentacije muzejskih kolekcija i kulturnog nasljeđa. Među političkim akterima država nastalih raspadom bivše Jugoslavije kao da postoji prećutni zajednički stav, ma kojoj oni struji ili ideologiji pripadali, da je socijalističko nasljeđe nepoželjno, što je jedna od rijetkih tema oko kojih su saglasne sve dosadašnje političke strukture. Kako onda da posmatramo izložbu o jugoslovenskoj arhitekturi, održanu u njujorškom muzeju MoMA – kao kulturni kolonijalizam, ili kao potvrdu vrijednosti koju posjedujemo, a koju nam verifikuju veliki umjetnički centri i njihove institucije? Možda pravi odgovori tek treba da budu pronađeni, pa da se diskutuje o njima. Šahid Vadva⁴ predlaže *metaproces*, kojim bi trebalo krenuti ukoliko želimo da dekolonizujemo muzeje. Vadva sugerše da produkciju asamblaža čini sklop reprezentativnih praksi koje učestvuju u tvorenju koncepcija svijeta, dijele „otkriveni” svijet u omeđene cjeline, nadijevaju imena/etiketiraju te omeđene cjeline kao da su predmeti naučnog proučavanja, razdvajaju i odijeljeno tretiraju istoriju kolonizatora od tzv. relacije istorije, tj. njihovog uticaja na istoriju kolonizovanih, tumače njihove reprezentacije kao nepovezive s kolonizatorima, stvaraju i reprodukuju odnose zasnovane na moći, a čija je svrha da kolonizuju, čine normalnim novi sistem univerzalnih kategorija i klasifikacija društva i pojedinaca, tvoreći hijerarhiju na osnovu rase, etniciteta, jezika, slojeva, klase, kasti, nacije, itd., etiketiraju načine konceptualnog mišljenja, koje nalazimo u Africi, Aziji i Latinskoj Americi kao partikularne, egzotične i ograničene u smislu modernog racionalnog mišljenja i naučnog rada. (Vadva 2019, 78) Ovo je jedno tumačenje odnosa Zapada prema kolonijalizmu, ali sa geografskim odsustvom Evrope kao teritorije koja je imala kolonijalnu prošlost (bilo da govorimo o Balkanu ili o kolonizaciji Škotske i naročito Irske), što zahtijeva posebnu pažnju.

Savremena umjetnost može da posluži kao sredstvo kolonizacije i dekolonizacije. Benin, kao jedna od vodećih afričkih zemalja na polju restitucije umjetničkih djela i artefakata, pored uspjeha na tom polju koristi savremenu umjetnost kao sredstvo kojim popunjava kulturni vakuum. U luci Uida, nekadašnjem centru trgovine robljem u Beninu, otvoren je muzej savremene umjetnosti u kojem izlažu isključivo afrički umjetnici. Fondacija Zisu, koja je osnivač ovog muzeja, koristi savremenu umjetnost da pokaže mladima da savremeno kulturno stvaralaštvo postoji, stvarajući najveću kolekciju savremene afričke umjetnosti. (Bak 2020, 3) Ovakav model primjenjiv je i na naše prostore. Savremena umjetnost postavlja suštinska društvena pitanja, nudi odgovore na njih, skreće pažnju na aktuelne teme i podiže nivo svijesti o njima u javnosti.

Jugoslovenski narodi dali su veliki doprinos u borbi protiv kolonijalizma. Pokret nesvrstanih, čiji je inicijator Jugoslavija, predstavlja jednu od najvećih borbi

4 Šahid Vadva (Shahid Vadwa) je šef Katedre za kritički humanizam i dekolonijalizam i direktor Škole za afričke i džender studije, antropologiju i lingvistiku Univerziteta u Kejptaunu. Saradnik je Gradskog instituta na Univerzitetu Vits.

„drugih” za svoja prava u svakom smislu i za poziciju u svijetu koju zaslužuju. Samo ovaj period jugoslovenske istorije sadrži mnoštvo pitanja koja mogu poslužiti kao podloga za iscrpna istraživanja. Ove teme jesu otvorene, ali potrebno je vrijeme dok nađu svoje stalno mjesto u akademskom diskursu, a samim tim i u svijesti ljudi. Međutim, prije svega potrebno je da sami dekolonizujemo naše umove i da se uhvatimo u koštac sa našom kolonijalnom istorijom, kako bismo stvorili otvoreno i tolerantno društvo.

Određena preispitivanja u postkolonijalnom kontekstu već postoje na ovim prostorima. Trenutno se u Beogradu, u Muzeju Jugoslavije, priprema velika izložba koja obilježava 60 godina od održavanja Prve konferencije nesvrstanih zemalja u Beogradu, pod nazivom „Prometeji novog veka”. Izložba donosi nov muzeološki pristup ovoj značajnoj komemoraciji i biće zanimljivo ispratiti njene rezultate. Takođe, Muzej afričke umetnosti u Beogradu predstavlja jedinstvenu studiju slučaja u muzeološkom kontekstu na ovim prostorima koja može da u drugačijem svjetlu prikaže međusobne odnose „drugih”. Istraživanja Radine Vučetić predstavljaju pomak u pristupu i metodologiji izučavanja istorijskog perioda u kome su mnoge kolonije stekle svoju nezavisnost i koju je ulogu Jugoslavija imala u tome.

Svjedoci smo da postoje elementi kolonijalizma na teritorijama postjugoslovenskih država. Sada je potrebno presipitati muzejske narative i na adekvatan način ih ažurirati, kako bi dali bolji pregled o istorijskim odnosima i relacijama, jer inače upadamo u zamku da i sami počnemo slušati samo hip-hop.

Literatura

- Bak, Filip. „Polemika o restituciji afričkih umetnina”. *Le Monde diplomatique* 60 (avgust 2020): 3.
- Begić, Azra. *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894–1923*. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, 1978.
- Dunbar-Ortiz, Roxanne. *An Indigenous Peoples' History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2014.
- Galeano, Eduardo. *Open Veins of Latin America*. New York: Monthly Review Press, 1973.
- Gejbl, Erik. „Kako proučavamo istorijske muzeje: ili kulturna istraživanja u Montičelu” u *Nova muzejska teorija i praksa*, prir. Dženet Marstin, 141–163. Beograd: Clio, 2013.
- Okello Abungu, George. „Museums: Geopolitics, Decolonisation, Globalisation and Migration” in *Museum International* 71/218–282 (2019) 62–72.
- Said, Edvard. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.
- Smit, Teri. *Savremena umetnost i savremenost*, Beograd: Orion art, 2014.
- Truhelka, Ćiro. „Uspomene jednog pionira”. *Vrijeme*. Zenica, 2012.
- Vadwa, Shahid. „Museums and Epistemology of Injustice: From Colonialism to Decoloniality” in *Museum International* 71/218–282 (2019) 72–80.
- Wa Thiong'o, Ngũgĩ. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey Ltd, 1986.

Mladen Banjac
Museum of Contemporary Art of the Republic of Srpska,
Banja Luka

DO YUGOSLAVS ONLY LISTEN TO HIP-HOP?
Proposal for a postcolonial approach
to museum practices in the post-Yugoslav space

Abstract:

This paper discusses colonial and postcolonial studies, theories and practices, different approaches to these topics from the perspective of colonizers and colonized, often called “others”, as well as the applicability of these discourses to the post-Yugoslav area, especially the period of Austro-Hungarian occupation and annexation of Bosnia and Herzegovina. The paper discusses the possibilities of the need to change museum narratives and approaches in the study of the period of Austro-Hungarian rule in Bosnia and Herzegovina through the prism of post-colonial theories. Also, the role of contemporary art as a means of decolonization is considered.

Key words:

colonialism, decolonization, restitution, new museum practices

PRIMLJENO / RECEIVED: 19. 09. 2021.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 08. 10. 2021.

KRITIKE

REVIEWS

Angelina Banković, Muzej grada Beograda

Ana Ereš, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**JEREMIJA STANOJEVIĆ:
ISTORIČAR I KOLEKCIONAR FOTOGRAFIJA
(STAROG) BEOGRADA**

Apstrakt:

U fokusu ovog rada je fond pukovnika Jeremije Stanojevića koji se čuva u sklopu Zbirke za arhitekturu i urbanizam Muzeja grada Beograda. Fond se dominantno sastoji iz fotografija beogradskih ulica koje je početkom 1930-ih godina snimio Stanojević, ali i iz većeg broja fotografija i razglednica Beograda drugih autora koje su nastale od sredine XIX veka do sredine 1930-ih godina. Kroz analizu kompletnog fonda, sa posebnim akcentom na fotografije koje je načinio Stanojević, ovaj rad iz perspektive vizuelne kulture i studija sakupljanja razmatra njegovu delatnost kao izraz dva impulsa – istoriografskog i kolekcionarskog – sa ciljem da predloži odgovore na pitanja o Stanojevićevim motivima za kompleksni poduhvat koji je preduzeo, kao i da preciznije pozicionira njegovu aktivnost u kontekstu istorije fotografije i vizuelne kulture međuratnog perioda.

Ključne reči:

Jeremija Stanojević, fotografija, kolekcionarstvo, sakupljanje, vizuelna istoriografija, Beograd

Uvodna razmatranja



Jeremija Stanojević, oko 1910. godine, vl. Muzej grada Beograda

U Muzeju grada Beograda se čuva fond Jeremije Stanojevića koji obuhvata preko dve hiljade fotografija beogradskih ulica, nastalih u periodu između 1929. i 1933–34. godine koje je snimio sam Stanojević, nekoliko desetina fotografija Beograda drugih autora, nastalih u XIX i početkom XX veka, i preko osam stotina razglednica Beograda iz perioda od kraja XIX veka do sredine 1930-ih godina. Autor najvećeg broja fotografija, pukovnik Jeremija Stanojević (1881–1950) je posvećeno i sistematično fotografisao vizure gradskih ulica tako da se do najsitnijih detalja može rekonstruisati izgled urbanog tkiva Beograda početkom 1930-ih godina, istovremeno sakupljajući i drugu vizuelnu dokumentaciju o prošlosti grada. Ova specifična kolekcija nalazi se u sklopu Zbirke za arhitekturu i urbanizam Muzeja grada Beograda, zbog čega se do sada primarno koristila za izučavanje

istorije arhitekture glavnog grada. (Ђурић-Замоло 1975) Imajući u vidu složeno značenje i funkciju gradske fotografije u vizuelnoj kulturi međuratnog perioda, kao i osobenu metodologiju Jeremije Stanojevića koji je sakupljao stare i stvarao nove fotografije Beograda i potom ih sistematično sortirao i arhivirao, namera ovog priloga je da njegovu fotografsku i sakupljačku delatnost analizira i kontekstualizuje kao primer istoriografskog i kolekcionarskog odnosa prema fotografskoj slici unutar širih okvira kulturne istorije fotografije i savremenih studija sakupljanja, pokušavajući istovremeno da predloži neke od mogućih odgovora na pitanje o njegovoj motivaciji za jedan tako kompleksan i zahtevan poduhvat.

Jeremija Stanojević i njegova kolekcija

Da bi se na adekvatan način mogla razmatrati tema ovog rada, čini se neophodnim na početku izneti neke od osnovnih biografskih podataka o Jeremiji Stanojeviću, kao i dostupne podatke o njegovoj kolekciji i fondu fotografija u Muzeju grada Beograda.

Jeremija Stanojević i, posebno, njegove fotografije Beograda, nisu nepoznati istraživačima istorije, arhitekture, urbanizma, vizuelne kulture ili fotografije glavnog grada. U javni prostor su prvi put izašle na izložbi koju je organizovao Muzej grada Beograda (Ђурић-Замоло 1973), a ubrzo potom je objavljen i katalog kompletnog fonda fotografija. (Ђурић-Замоло 1975) U tom katalogu je njegova autorka, kustos Muzeja zadužena za ovaj fond, Divna Đurić-Zamolo posvetila pažnju i ličnosti i biografiji Jeremije Stanojevića. (Ђурић-Замоло 1975, 19–22) Na osnovu podataka koje je ona iznela, kao i biografije koju je sačinila Stanojevićeva kćerka Jelisaveta Stanojević-Alen, a koja se takođe čuva u Muzeju grada Beograda,¹ saznaju se različite pojedinosti iz Stanojevićevog života, od kojih će ovde biti iznete samo one koje su prepoznate kao važne za temu ovog rada. Stanojević je, naime, poticao iz ugledne porodice, u rodbinskim vezama sa dinastijom Karađorđević. Porodična atmosfera u kojoj je odrastao posvećivala je puno pažnje intelektualnom razvoju, pa je i Stanojević bio veoma obrazovan. S obzirom na to da je, kako kćerka navodi, iz političkih razloga, čak u dva navrata bio onemogućen da upiše Vojnu akademiju, što mu je bila prva želja, Stanojević je upisao istoriju na Filozofskom fakultetu Velike škole, „jer je istoriju i voleo i dobro poznao”. Odslušao je dve godine pre nego što je, 1900, primljen na Akademiju. Aktivno je učestvovao u balkanskim ratovima i Prvom svetskom ratu, nakon čega je, od 1920. do 1927. godine, bio raspoređen na dužnost u Sarajevu. Po povratku u Beograd, nastavio je radni angažman na Vojnoj akademiji, gde je prvo bio klasni starešina, a od 1931. i stalni vojni profesor, na predmetu *Istorija ratova od 1912. do 1918. godine*. Za načelnika Istorijskog odeljenja Glavnog đeneralštaba je postavljen 1938. godine, gde je radio do početka Drugog svetskog rata. Rat je proveo u zarobljeništvu, nakon čega je penzionisan. Preminuo je u Beogradu, 1950. godine.

Kao što ukazuju i poslednje godine njegove karijere, Stanojević nikada nije prestao da se interesuje za istoriju, a prvenstveno za istoriju glavnog grada. Njegova kćerka je istakla da je „намеравао да напише топографску историју Београда, због чега је годинама прикупљао разнолику документацију о томе. Колекционирао је гравире, планове, старе фотографије и разгледнице Београда, бележио је казивања старих Београђана.” Она sa ovim njegovim interesovanjem povezuje i Stanojevićev poduhvat snimanja beogradskih ulica, koji je on preduzeo u periodu od 1929. do 1933. ili 1934. godine. (Ђурић-Замоло 1975, 23)²

Kao što je pomenuto, katalog Stanojevićevih fotografija je objavljen 1975. godine. Prema njegovoj autorki, Stanojević je svoju zbirku čuvao na svom radnom mestu, u zgradi Vojne akademije, koja je bombardovana 1941. godine. Tom prilikom

1 Dok je tokom 1970-ih godina radila na obradi fonda, Divna Đurić-Zamolo je stupila u kontakt sa Stanojevićevom kćerkom, preko koje je nabavila dodatni materijal koji se odnosi na njega, a između ostalog i biografiju koju je kćerka sastavila i naslovila kao *Život jednog vojnika*, koja je inventarisana u sklopu Zbirke za arhitekturu i urbanizam Muzeja grada Beograda (Ur_13952). O tome je pisala i Đurić-Zamolo (1975, 26–28), a podaci su dostupni i u Knjizi inventara Zbirke za arhitekturu i urbanizam.

2 Đurić-Zamolo navodi da kćerka kao godinu završetka ovih aktivnosti ističe 1934, ali ona sama tu godinu dovodi u pitanje, dajući prednost 1933. godini (1975, 27, napomena 2).



Gornji grad Beogradske tvrđave sa turskom vojskom, fotografija Anastasa Jovanovića, iz kolekcije Jeremije Stanojevića, oko 1865. godine, vl. Muzej grada Beograda

je veći deo zbirke uništen, a ono što je sačuvano se sticajem okolnosti u tom trenutku našlo u njegovoj kući. (Ђурић-Замоло 1975, 24) Ђурић-Замоло navodi kako fond obuhvata 2.290 fotografija (Ђурић-Замоло 1975, 26), ponovnim detaljnim uvidom u dokumentaciju i fond je ustanovljeno da se u njemu zapravo nalazi 2.286 fotografija.³ Ono što je ostalo sačuvano predstavlja snimke 126 beogradskih ulica, što centra, što periferije, kao i jedan broj panoramskih (58) i snimaka savske obale (13). Fond čine pozitivi dimenzija 6 x 9 cm, kao i dva negativa na staklenim pločama istih dimenzija. Snimci nekih ulica su, može se pretpostaviti, kompletno sačuvani, na primer Karađorđeve (112) ili Brankove (52), dok za druge postoji samo po jedna fotografija (npr. Ulica Dobre Mitrovića ili Lička). Za mnogobrojne ulice uopšte nema snimaka, ali je za sada nepoznato da li su oni uništeni, ili ove ulice nikada nisu snimljene.

Pored Stanojevićevog fotografskog opusa, ono što je važno za temu ovog rada, a čemu je u literaturi manje posvećivana pažnja, jeste njegova kolekcionarska delatnost. Naime, već je pomenuto da je Stanojević sakupljao materijal koji se odnosio na Beograd, ali i da se bavio „filatelijom i prikupljanjem narodnih nošnji”. (Ђурић-Замоло 1975, 21) Iako u Muzeju grada Beograda ne postoje tragovi o njegovoj filatelističkoj kolekciji, kao ni onoj koja se odnosila na narodne nošnje, moguće je donekle rekonstruisati sadržaj njegove zbirke koja je u svom fokusu imala Beograd. Naime, ubrzo posle Stanojevićeve smrti, njegova supruga Sofija Stanojević se obratila Muzeju i ponudila na otkup deo materijala koji se nalazio u njegovoj zbirci.⁴ (Ђурић-Замоло 1975, 21). Za razliku od prethodno opisanog fonda

3 Tokom štampe pomenutog kataloga i kasnijim pozajmicama izgubljenje su četiri fotografije; podaci su dostupni i u Knjizi inventara Zbirke za arhitekturu i urbanizam.

4 Detaljniji podaci, sa popisom predmeta koji su ponudjeni na otkup, dostupni su u Centru za dokumentaciju Muzeja grada Beograda.



Razglednica sa motivima Beograda, iz kolekcije Jeremije Stanojevića, oko 1900. godine, vl. Muzej grada Beograda

fotografija, koji je uglavnom obrađen u kontinuitetu i u sklopu jedne zbirke, Zbirke za arhitekturu i urbanizam, i koji je u potpunosti publikovan, ostali materijal je tretiran na drugačiji način, zbog čega se izgubila celovitost Stanojevićeve kolekcije. Ipak, uvidom u muzejsku dokumentaciju se saznaje da je prvu grupu materijala Muzej otkupio 1951. godine.⁵ U njemu se nalazilo 49 fotografija značajnih istorijskih ličnosti, prvenstveno članova vladajućih porodica Obrenovića i Karađorđevića, i različiti prizori Beograda počevši od 1860-ih godina (slika 2), kao i 228 razglednica čiji je motiv takođe bio glavni grad. Zatim je, 1954. godine, ponovo otkupljena grupa materijala iz Stanojevićeve kolekcije. I tada se radilo o razglednicama i fotografijama Beograda, konkretno 607 razglednica (slika 3) i 35 fotografija. Te 1954. godine je otkupljen i fond fotografija koje je snimio Stanojević.

Istoriografski impuls

Fotografskom opusu Jeremije Stanojevića do sada je primarno pristupano kao vizuelnom izvoru za istraživanje istorije arhitekture.⁶ Stanojevićev

- 5 Ovde izneti podaci prikupljeni su na osnovu uvida u knjige inventara Zbirke za arhitekturu i urbanizam i Zbirke za istoriju Beograda od 1521. do 1918. (u koje je kasnijim restrukturiranjem Muzeja prenet materijal otkupljen od Sofije Stanojević, koji se prvobitno nalazio u sklopu jedne, Istorijske zbirke), kao i starijih knjiga inventara koje se čuvaju u Centru za dokumentaciju Muzeja. Zahvaljujemo Ani Vranješ i Vladimiru Tomiću što su nam omogućili uvid u ovu dokumentaciju.
- 6 Fotografijama Jeremije Stanojevića je do sada pristupano kao ilustrativnim dokumentima istorije arhitekture Beograda, čemu su temelji postavljeni u pomenutoj studiji Divne Đurić-Zamolo. Njegov rad do sada nije našao mesto u istorijskim pregledima fotografije u Srbiji, niu je



Jeremija Stanojević, Ulica Braće Jugovića, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

specifičan odnos prema fotografiji i njenoj upotrebi, koji je rezultirao stvaranjem sveobuhvatnog i sistematičnog arhivskog projekta sa intencijom kreiranja vizuelne istorije međuratnog Beograda, ima neupitno veoma veliki značaj za istoričare arhitekture, mada su semantički potencijal i istorijska funkcija ovog arhiva fotografija znatno višeslojniji. Fotografsko opisivanje Beograda predstavlja usamljeni primer studiozno sprovedene produkcije, klasifikacije i arhiviranja fotografskih slika urbanog ambijenta u domaćoj vizuelnoj kulturi između dva svetska rata. Iz istorijskoumetničke perspektive, u naznačenom kontekstu vizuelne kulture, ovaj fond fotografija može se analizirati kao primer fotografske prakse, odnosno fenomen koji pripada polju istorije fotografije, ali i kao osoben vid istoriografskog postupka koji se izvodi u širem domenu vizuelnog i neodvojiv je od specifične prirode fotografskog medija. Istorijsko značenje Stanojevićevog pristupa fotografiji je dvostruko: ono je kulturološki utemeljeno u duhu modernosti koji fotografiju koristi kao izvor saznanja, dok u isto vreme izvodi specifičnu funkciju u izvođenju (buduće) istorije.

U kontekstu kulturne istorije fotografije Stanojevićev fond fotografija Beograda se može dovesti u vezu sa fenomenom tzv. *dokumentarističkog impulsa*, koji se na evropskom kulturnom prostoru javio na prelazu iz XIX u XX vek. Ovaj fenomen je utemeljen u prožimanju naučnog istraživanja i tehnoloških dostignuća sa utopijskim ciljem da se posredstvom precizne i pouzdane mehanike fotografskog aparata, oslanjajući se na reprodukcijску verodostojnost fotografske slike vizuelno dokumentuje i opiše svet, te na taj način sistematizuje čovekovo znanje kako bi se učinilo dostupnim za buduće generacije. (Mitman i Wilder 2016, 1–17) Fotografija

razmatran u kontekstu istorije vizuelne kulture ili antropologije međuratnog perioda, za šta ima velikog potencijala.

je na taj način omogućila modernoj nauci da postupak opservacije značajno skрати i precizno ga dokumentuje, čime nije samo tehnološki unapredila naučna istraživanja već je preuzela ulogu novog medija gledanja (posmatranja) i pozicionirala se unutar šireg društvenog konteksta kao specifična kulturna praksa koja je značajno odredila fizionomiju modernog (naučnog) pogleda. Budući da Stanojević, kako smo ranije u tekstu naveli, fotografiju angažuje kao metodološki instrument i izvor za istraživanje topografske istorije Beograda, njegova pozicija je bliža naučniku istoričaru, koji fotografiju koristi kao vizuelni izvor za kreiranje topografske istorije grada, nego fotografu, čiji bi glavni fokus bio na proizvodnji fotografskih slika, promišljanju njihovih estetskih ili medijski specifičnih pitanja i problema. Naučna intencija Stanojevićevog fotografskog poduhvata reflektuje se i u preciznoj formalno-kompozicionoj strukturi slika koje je proizveo: njegove fotografije dele istu logiku konstrukcije prostora/prizora što je posledica uvek jednako postavljenog tela i kretanja fotografa u odnosu na prostor koji fotografiše i rezultira utiskom neutralnosti naglašavajući odricanje od autorske intervencije. Komponujući fotografije na temeljima ovakve logike, Stanojević je težio da proizvede objektivne, jasne i sistematичne vizuelne istorijske izvore. U širem kulturno-istorijskom kontekstu Stanojevićev fotografski fond može se dovesti u vezu i sa tzv. *survey movement*-om, amaterskim fotografskim pokretom koji se tokom druge polovine XIX veka razvio u Engleskoj, a zatim i u drugim evropskim zemljama, i etablirao se kao jedna vrsta internacionalnog stila u fotografiji. (James 1988, 205–218; Edwards 2012) Ovaj pokret se odnosi na rasprostranjenu upotrebu fotografije sa ciljem beleženja, dokumentovanja i čuvanja određenih prirodnih ili kulturno-istorijskih ambijenata i pojava (kao što su stari religijski i sekularni objekti, narodna tradicija i nošnja, nacionalni događaji i slično) i formiranje sistematičnog fotografskog arhiva koji se ostavlja u nasleđe narednim generacijama (Edwards 2012, 1–18), omogućavajući na taj način jednu specifičnu vrstu istorijske imaginacije za budućnost. (Edwards 2009, 130–131) Pojava pokreta se vezuje za enciklopedijsku, pozitivističku potrebu za narativizacijom prošlosti i njenom prezervacijom kao odgovor na sveobuhvatnu vizuelnost i složenu promenu režima viđenja koje je donela modernost (i posebno fotografija). (Edwards 2012, 1–18) Konstantni progres i dinamizacija karakteristični za moderan život u navedenom su periodu dramatično uticali na promenu u razumevanju i iskustvu vremena i njegovog ubrzanog protoka, što je podstaklo impuls za očuvanjem istorijskih ambijenata koji su nestajali u uslovima permanentne modernizacije. Fotografija je u datim okolnostima prepoznata kao idealan medij za sprovođenje intencija protagonista ovog pokreta jer je adekvatno temporalizovala izabrane prostore i time definisala njihovo mesto u prošlosti. Istorijska dinamika prostora, koja je u fotografiji našla adekvatnu tehnologiju za svoju vizuelnu reprezentaciju, karakteriše i arhivske napore Jeremije Stanojevića, što njegovom poduhvatu daje još jedan specifičan i samosvojan sloj značenja u lokalnoj sredini.

Različito od istovremenih slika drugačije medijske prirode na osnovu kojih se može rekonstruisati izgled urbanih ambijenata međuratnog perioda, poput primera iz slikarstva, razglednica i fotografija ili filmskih zapisa, Stanojevićeve



Jeremija Stanojević, Bulevar kralja Aleksandra, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

fotografije Beograda karakteriše izrazita sistematičnost pogleda koja je dodatno naglašena proizvodnjom serija fotografija koje detaljno dokumentuju beogradske ulice.⁷ Putem fotografije on „beleži“ javni prostor grada, svima dostupne površine fasada, skverova, pločnika, trotoara, ograda, kao i pojave figura građana u šetnji ili u drugom poslu koje „uhvaćene“ u prostornoj sceni jasno naznačavaju trenutak. Stanojevićevo minuciozno snimanje lica grada izvedeno je fotografskom optikom koja tvori sveobuhvatni vidokrug grada kroz dosledan, precizan i nadovezujući sled slika. Prateći ulične trase Jeremija Stanojević formira piktoralne linije koje konstituišu sekvenciranu fizionomiju lica grada. Kada se posmatraju integralno, ove fotografije ne omogućavaju samo uvid u vizure pojedinih delova gradskih ulica i trgova (tj. ne izvide isključivo dokumentarnu fotografsku operaciju) već čine vidljivim jedan upečatljiv prostor iskustva grada i njegove prošlosti koji se projektuje u sadašnjost, što je efekat jasne istoriografske intencije Jeremije Stanojevića koji fotografiju kreira kao dokument (svoje) savremenosti i materijalni istorijski izvor za budućnost. Zbog toga se fotografski arhiv Jeremije Stanojevića nameće kao aktivni akter u kreiranju istorije, istovremeno egzistirajući kao specifičan protagonist istorijskog perioda tokom koga je fotografija doživela profesionalnu afirmaciju i delimičnu institucionalizaciju, kada je ovaj medij prošao kroz proces usložnjavanja formalno-stilskog, žanrovskog i kulturološkog razumevanja u

7 Fotografija je imala primenu u naučnom istraživanju u domaćoj sredini tokom međuratnog perioda. Jedan od primera takve fotografske prakse predstavlja delatnost profesora Medicinskog fakulteta Aleksandra Đ. Kostića (1893–1983) u domenu medicinske fotografije. O njegovom radu više u: Тодић 2005, 162–165.



Jeremija Stanojević, Molerova ulica, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

lokalnoj sredini.⁸ Premda Stanojević nije učestvovao u fotografskim udruženjima i izložbama svoga vremena, budući da njegove intencije nisu bile umetničke, prominentnija prisutnost fotografije u javnoj sferi koja je, pored amaterskog, imala jasno diferenciran umetnički i naučni status, predstavlja nezaobilazni širi kontekst za razumevanje kulturno-istorijske specifičnosti Stanojevićevog fotografskog projekta.

Istorijska specifičnost Stanojevićevih fotografskih istraživanja neodvojiva je od još jednog aktera i simbola modernosti, centralnog fokusa njegove istorijske i fotografske pažnje – modernog grada. O tome koliko je grad kao paradigmatika manifestacija modernosti zauzeo značajno mesto u različitim vizuelnim istraživanjima i inicirao etabliranje posebnog žanra u fotografiji i filmu međuratnog perioda napisane su biblioteke literature.⁹ Beograd je, poput drugih velikih gradova ovog perioda, dobio različite reprezentacijske obrise

8 O istoriji fotografije u Srbiji detaljnije u: Ђорђевић 1991; Тодић 1993; Малић 2009. O pregledu istorije fotografije u međuratnom periodu u Kraljevini SHS/Jugoslaviji vidi: Magaš Bilandžić 2019, 320–367.

U godinama kada su nastale Stanojevićeve fotografije osnivaju se Savez fotografa Kraljevine Jugoslavije i Beogradski foto klub (1929) – udruženja koja priređuju fotografske izložbe i afirmišu profesionalizaciju fotografskog poziva. Navedene fotografske inicijative se nakon nekoliko godina pasiviziraju i prestaju sa radom, pokreću se i prvi časopisi koji su se bavili isključivo fotografijom: *Fotograf* (1928) i *Jugoslovenska fotografija* (1930). Pored toga, u domaćoj štampi se objavljuju tekstovi o teoriji fotografije i polemički prikazi fotografskih izložbi, prevode publikacije o tehnologiji i teoriji fotografske slike.

9 O ovoj temi više kod: Hvattum i Hermansen 2004; Higgott i Wray 2012; Jacobs, Hielscher i Kinik 2019.



Jeremija Stanojević, Skadarska ulica, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

u vizuelnim umetnostima i medijima (Марковић 2006; Чупић 2017, 69–95), tako da se Stanojevićevo bavljenje fotografskim beleženjem i arhiviranjem grada može smestiti i u kontekst istorije urbane vizuelne kulture. Posvećenost gradu kao primarnom subjektu fotografije kod Stanojevića je vezano za ubrzani proces urbanizacije i modernizacije centralnog gradskog jezgra Beograda, čija je arhitektonska panorama tokom ovog perioda prolazila kroz brze i značajne promene. Na osnovu sačuvanih fotografija se može izvesti zaključak da su urbane transformacije slike grada bile od posebnog interesovanja za Jeremiju Stanojevića budući da je u više navrata zabeležio prizore istih gradskih ambijenata i delova ulica u kratkim vremenskim razmacima koji su obeleženi promenama u njegovom arhitektonskom tkivu. Imajući ovo u vidu, njegov opus u istorijskom smislu funkcioniše ne samo kao dokument (urbanističke) istorije grada već i kao svedočanstvo i aktivni protagonist sveobuhvatnijih modernizacijskih društvenih procesa koji su se odvijali u Beogradu između dva svetska rata. Jeremija Stanojević, naime, proizvodnjom i klasifikacijom detaljnih fotografskih otisaka slike grada ne učestvuje samo u njegovoj aktivnoj istorizaciji već – što je za istoriju fotografije možda i od veće važnosti – pojavljuje se kao posvećeni akter modernizacije grada čiju sliku oblikuje i reprodukuje koristeći tehnički savremene fotografske mehanizme proizvodnje slike koji su, različito od drugih vizuelnih medija, u stanju da prate i da se prilagođavaju brzo promenljivim društvenim okolnostima karakterističnim za modernizacijsku logiku međuratnog perioda. On fotografijom ne samo da vidljivom čini društvenu i kulturnu vrednost arhitekture i gradskog prostora već upućuje i na složenije kulturološke, socijalne i antropološke karakteristike beogradskog društva i njegove svakodnevice ovog perioda, što može biti od interesa za buduća istraživanja različitih aspekata beogradske istorije.

Istorijska složenost Stanojevićevog fotografskog fonda otvara pitanje o odnosu fotografije i (reprezentacije) istorije u doba modernosti. Otkriće fotografije, kao jedno od ključnih inovacija rane modernosti, značajno je uticalo na izmenu čovekovog odnosa prema prošlom vremenu, i to zbog specifične sposobnosti fotografije da pruži vizuelnu formu minulim pojavama i prostorima i na taj način ih trajno arhivira u slikama. (Geimer 2015, 104) Temporalnost fotografije ima za efekat to da ona kontinuirano produkuje prošlost kao sliku nečega što se desilo, što je prošlo, čega više nema, nasuprot pre-modernoj istorijskoj slici (slikarstvu) koja prošlost teži da rekonstruiše. (Geimer 2015, 105–107) Drugim rečima, fotografija je vizuelni dokaz da se prošlost već dogodila, a da se njeno značenje rekonstituiše kroz odnose koje fotografska slika gradi sa budućim vremenom. Zbog takve svoje kompleksne prirode fotografija uvodi svojevrstan paradoks u način posmatranja i razumevanja istorije: prihvaćena kao precizno sredstvo za dokumentovanje i očuvanje prizora, pojava, predmeta i ljudi određenog prošlog trenutka i zbog toga prepoznata kao pouzdani svedok istorije, ona funkcioniše kao podsetnik o tome da je prošlost zauvek izgubljena, stalno praćena osećajem nedostatka.

Fotografska topografija Jeremije Stanojevića reprezentuje istoriju Beograda prema navedenom ambivalentnom načelu: ona nudi mogućnost prostorne rekonstrukcije grada na osnovu temporalne razlike koju dokumentuje, obrazujući distancu koja prošlost razdvaja od našeg vremena kao centralnu karakteristiku piktoralne reprezentacije istorije. Modernost fotografskog fonda Jeremije Stanojevića ogleda se upravo u tome što je on fotografiju prepoznao i angažovao u postupku izvođenja svoje istoriografske ambicije koju je, iako do kraja neostvarenu, ostavio kao dragoceni materijalni trag koji reflektuje trenutak distanciranja prošlosti od budućeg vremena. Stanojevićev analitički naučni pogled je preciznim fotografskim i istoriografskim operacijama oblikovao i za sobom ostavio slojevit vidokrug jedne epohe u razvoju grada koji, osim neminovnog istorijskog, implicira spoznajna, kulturološka i šira društvena značenja. Njegov fotografski fond ističe se kao jedina temeljna i, u kontekstu vremena u kome je nastao, savremena studija beogradske vizuelne i graditeljske kulture koja iskustvo modernog grada kreira angažujući fotografiju kao precizno sredstvo, pouzdanu metodologiju i ambivalentnu matricu za reprodukciju slike moderne istorije.

Kolekcionarski impuls

Fenomen sakupljanja je poslednjih decenija postao tema interesovanja istraživača različitih profila, kako muzeologa, tako i psihologa, filozofa i sociologa. Jedna od istaknutih autorki u ovom polju Suzan Pirs (Susan M. Pearce) je čak predložila termin studije sakupljanja (Collection Studies) (Pearce 2003, 193). Naravno, sakupljanje je mnogo starije nego interesovanje istraživača za tu temu i ne treba zaboraviti da su neke njegove forme postojale još u praiistorijsko doba, kada

su, kao i sada, predstavljale privremeno ili trajno povlačenje predmeta sa tržišta (Pomian 2003, 160–174). Ipak, sakupljanje, u smislu u kojem ga danas tumačimo, svoje početke ima u renesansi, u *wunderkammer*-ima, odnosno kabinetima retкости. Značajna osobina tih renesansnih kolekcija, koja predstavlja osnovnu razliku između njih i onih koje su postojale ranije, bila je ta što su one težile da budu uređeni sistemi, kojima su njihovi vlasnici želeli da stvore određenu sliku sebe i/ili sveta koji ih okružuje (Popadić 2015, 86; Milosavljević-Ault 2013, 1–18). Ili, rečima Rasela Belka (Russell Belk), još jednog autora koji se bavio sakupljanjem, „kao što *wunderkammer* pretenduje da uredi, obuhvati i kontroliše svet, to isto čine mnoge, ako ne i sve kolekcije”. (Belk 1995, 70)¹⁰ Različiti autori sakupljanje tumače, bilo da je u pitanju individualno ili institucionalno (kakvo je u muzejima), kao vrlo subjektivan proces. Tako Dragan Bulatović ističe da ono nastaje zbog „čovekove potrebe da očuva dostignuto saznanje stvarnosti i sebe u njoj” (Bulatović 2015, 43), a prema poznatom češkom muzeologu Zbinjeku Stranskom (Zbyněk Stránský): „Čovjek koncentrira svoju pažnju i izdvaja iz stvarnosti objekte, koji su bili sastavni deo razvitka prirode ili društva. On to čini iz razloga, jer je vezan za njih, jer oni nešto znače za njega.” (Stransky 1970, 46) Još jedan istaknuti muzeolog, Piter van Menš (Peter van Mensch), sakupljanje bazirano na ovako subjektivnim kriterijumima vezuje upravo i isključivo za privatne kolekcionare. (Менш 2015, 244–245) U istraživanju koje je sproveo Rasel Belk, a u kojem su prikazani i analizirani primeri različitih privatnih kolekcija, jasno je pokazano da se zapravo radi o isključivo subjektivnim odlukama i doživljajima, koji omogućuju izuzetnu raznolikost u odabiru i načinu nabavke i organizacije onoga što se sakuplja. (Belk 1995, 65–101) Već smo videli da se Stanojevićeva kolekcija odnosi na jednu vrlo konkretnu temu, na Beograd, i to kako njemu savremen Beograd, tako i na istoriju glavnog grada, što se može direktno dovesti u vezu sa Stanojevićevim interesovanjem za istoriju, koje je poznato na osnovu njegove biografije.¹¹ Ovako jasan i konkretan odabir materijala ukazuje i na verovatnoću da je Stanojević, kao uostalom i drugi kolekcionari, svoju zbirku posmatrao kao jedan uređen i izolovani svet, u kojem je figuriralo samo ono što je on odabirao i što je bilo u skladu sa svrhom i funkcijom koju je lično on namenio svojoj kolekciji – bilo da je u pitanju prikupljanje građe za pisanje „topografske istorije Beograda”, kako je to smatrala njegove kćerka, ili, na primer,

10 Iako su fenomen sakupljanja i njegov istorijat zanimljiva tema za istraživanje, oni nažalost nisu tema ovog rada. Za više o tome pogledati, na primer: Belk 1995, 22–63.

11 Pored već navedenih podataka, treba naglasiti i da se u Stanojevićevom službenom vojnom kartonu nalazi podatak da je sarađivao „sa javnim časopisima po pitanjima naše novije istorije”. (Karton ličnih i službenih podataka oficira, Vojni arhiv, fond Dosijei) Njegov mlađi brat, slikar Veljko Stanojević navodi da je Jeremija bio i dobar poznavalac istorije umetnosti (Kulundžić 1941, 86). Osim toga, u Zbirci za arhitekturu i urbanizam se čuva i fotokopija četiri strane Stanojevićevog rukopisa, koji je njegova kćerka naslovila kao „Spisak istorijskih mesta u N.R. Srbiji i Kosmetu” (Ur_13955) i datirala u 1949. godinu, uz napomenu da ga je Stanojević napisao na zahtev Milorada Panića-Surepa, koji je u tom trenutku radio na mestu direktora Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture Narodne Republike Srbije (danas Republički zavod za zaštitu spomenika kulture).

prosto fascinacija različitim vizuelnim predstavama Beograda i mogućnost praćenja promena kroz koje je grad prolazio od sredine XIX veka.

Ranije pomenuti Zbinjek Stranski pravi razliku između aktivnog i pasivnog sakupljanja. Aktivno se odnosi na savremeno sakupljanje i ima jasan program, a podrazumeva kupovinu, rad na terenu, pozajmice, razmene i proizvodnju po porudžbini. S druge strane, pasivno sakupljanje prvenstveno podrazumeva odluku o tome šta će se odbaciti, odnosno uglavnom podrazumeva poklone, zaostavštine i slično (navedeno prema: МЕНШ 2015, 245–246). Iz ono malo raspoloživih podataka i svedočenja njegove kćerke, jasno je da Stanojević nije bio naslednik neke već postojeće kolekcije, već da ju je sam formirao, prikupljajući raznoliki materijal koji se odnosio na temu njegovog interesovanja. Međutim, on je u tome otišao i korak dalje, on je „radio na terenu”. Stanojević je izašao u prostor i nije samo sakupljao svoju kolekciju već ju je i stvarao, dokumentujući sebi savremeni Beograd, tako upotpunjujući njegove vizuelne predstave koje je već posedovao, a koje su bile dela različitih autora. Podsetimo, Belk navodi da je „sakupljanje čin produkcije [...] Kolekcionari stvaraju, kombinuju, klasifikuju i kuriraju predmete koje su pribavili na takav način da nastaje potpuno novi proizvod – kolekcija”. (Belk 1995, 55)

Stanojevićev pristup je nesumnjivo smišljen, planiran i selektivan, pa se, u odnosu na različite vrste sakupljanja koje predlaže Rasel Belk, može odrediti kao kolekcionarstvo (Belk 2003, 317),¹² ali se, istovremeno, Stanojevićeva zbirka može shvatiti i kao fetišistička. Naime, Suzan Pirs, na osnovu kriterijuma za izbor predmeta, zbirke deli u tri kategorije: suveniri („collections as souvenirs”), fetiši („fetish objects”) i sistemi („systematics”).¹³ Pod fetišističkim zbirkama ona podrazumeva one sačinjene od velikog broja istorodnih predmeta, koje su nastale sa namerom da se sakupi što veći broj njih. Dodatno, Pirs je istakla da upravo ovakve zbirke dospevaju u muzeje kao gotove zbirke pojedinačnih kolekcionara (Pearce 2003, 196–197), što je, već je pokazano, bio slučaj i sa Stanojevićevom zbirkom. Ona se, takođe je pomenuto, sastoji iz izuzetno velikog broja predmeta čija je jedina poveznica tema na koju se odnose – Beograd, što je zapravo čini fetišističkom zbirkom, ili rečima koje preferira Pirs, zbirkom nastalom posvećenim ili opsesivnim sakupljanjem.¹⁴ Ako se za trenutak zadržimo samo na Stanojevićevom fotografskom opusu, videćemo da je metodologija koju je primenjivao tokom snimanja bila jasna i konzistentna, svakako posvećena, a u neku ruku možda i opsesivna. Polazio je od

12 Ostali oblici sakupljanja (akumulacija, posedovanje i gomilanje) nisu toliko selektivni, niti organizovani, a nekada su, kao npr. u slučaju gomilanja, posledica preživljene emotivne ili psihološke traume. (Belk 2003, 317)

13 Zbirke sačinjene od suvenira podrazumevaju one zbirke čiji predmeti čine celinu samo na osnovu toga što su povezani sa određenom ličnošću, ili grupom ličnosti, koji su prepoznati kao značajni. Zbirke koje nastaju kao sistemi su zavisne od principa organizacije, koji treba da nadilazi specifični materijal koji se tretira. Sistemske zbirke nisu privatne, već su namenjene javnosti. (Pearce 2003, 194–195, 201–202)

14 Pirs je kritički nastrojena prema terminu *fetiš*, ali ga zadržava jer smatra da se odomaćio u literaturi posvećenoj sakupljanju. (2003, 196–197)

početka ulice snimajući kompletno prvo jednu stranu, pomerajući se samo nekoliko koraka unapred, tako da ne propusti nijednu građevinu, a zatim je na isti način snimao i drugu stranu, nakon čega bi istom ulicom prošao još jednom, snimajući obe strane. Ponekad se peo na više građevine da bi „uhvatio” određeni deo ulice, ali je veoma retko ulazio u dvorišta da snimi i njih. Jedna od posebnosti njegovog pristupa, koja dodatno ukazuje na njegovu posvećenost, jeste i to što se posle nekog vremena vraćao na iste lokacije i iznova ih fotografisao. Količina materijala u Stanojevićevoj zbirci, kao i metodologija njegovog prikupljanja, čiji vrhunac, može se reći, predstavlja upravo poduhvat snimanja Beograda, ukazuju da je Stanojević, kako je to već primetila Đurić-Zamolo, „мораво бити пасионирани прегалац и ентузијаста у послу који је предузео”. (1975, 23)

Već je na početku ovog rada istaknuto da je Stanojević, pored toga što je bio autor obimnog fotografskog opusa po kojem je i najpoznatiji, zapravo bio i kolekcionar. Na nekoliko prethodnih strana je razmatran njegov pristup kolekcionarstvu, a na osnovu tumačenja ovog fenomena koja su dali različiti autori. Imajući navedeno u vidu, želimo da iznesemo i pretpostavku koja se odnosi na jedan od mogućih motiva nastanka Stanojevićevog fotografskog fonda. Kao taj motiv predlaže se upravo njegov kolekcionarski poriv. Naime, interesovanje za istoriju Beograda, dugogodišnje sakupljanje materijala koji se odnosi na glavni grad, na prvom mestu njegove vizuelne predstave, mogle su da na neki način predstavljaju uvod ili pripremu za vrhunac Stanojevićeve sakupljačke delatnosti, a to je samo autorstvo. Ne treba smetnuti s uma da Stanojević, čovek u pedesetim godinama, profesionalno i privatno ostvarena ličnost, izuzetno obrazovan i načitan, profesor na Vojnoj akademiji, izlazi na ulicu i snima grad koji mu je već decenijama u fokusu interesovanja. Iako je ovaj poduhvat okarakterisan kao pregalачki, posvećen, naporan i sa puno odricanja, motivacija za njegovu realizaciju nije posebno razmatrana. Međutim, ako se imaju u vidu različita tumačenja kolekcionarstva, te ono što samo kolekcionarstvo znači za kolekcionare, ono što ih motiviše i na šta su spremni da bi svoju kolekciju dopunili (Belk 1995, 65–101) može se pretpostaviti da je jedan tako snažan poriv bio upravo ono što je nagnalo Stanojevića da ostvari svoj grandiozni poduhvat fotografisanja beogradskih ulica. Nažalost, činjenica da većina ovog opusa nije ostala sačuvana, onemogućuje da se on sagleda u potpunosti, ali i da se u potpunosti razume snaga poriva koji je Stanojevića nagnao da ga realizuje.

Literatura

- Belk, Russell W. *Collecting in a Consumer Society*. London and New York: Routledge, 1995.
- Belk, Russell W. “Collectors and collecting.” in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 317–326. London and New York: Routledge, 2003.
- Bulatović, Dragan. *Od trezora do tezaurusa. Teorija i metodologija tezaurusa baštinstva*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015.

- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, друго издање. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017.
- Geimer, Peter. "Photography as a 'Space of Experience': On the Retrospective Legibility of Historic Photographs." *Getty Research Journal* 7 (2015): 97–108.
- Ђорђевић, Миодраг (ур.). *Фотографија код Срба 1839–1989*. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1991.
- Ђурић-Замоло, Дивна. *Београд 1930 на фотографијама Јеремеје Станојевића*. Београд: Музеј града Београда, 1975.
- Ђурић-Замоло, Дивна. *Стари Београд. Изложба фотографија Јеремеје Станојевића*. Београд: Музеј града Београда, 197.
- Edwards, Elizabeth. "Photography and the Material Performance of the Past." *History and Theory* 48 (2009): 130–150.
- Edwards, Elizabeth. *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*. Durham & London: Duke University Press, 2012.
- Higgott, Andrew, Timothy Wray (eds.). *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*. London: Routledge, 2012.
- Hvattum, Mari, Christian Hermansen. *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. New York: Routledge, 2004.
- James, Peter. "Evolution of the photographic record and survey movement, c. 1890–1910." *History of Photography* 12/3 (1988): 205–218.
- Jacobs, Steven, Eva Hielscher, Anthony Kinik (eds.). *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York: Routledge, 2019.
- Кулунџић, Звонимир. „Сликаар Вељко Станојевић.” *Београдске општинске новине* 2 (1941): 82–91.
- Magaš Bilandžić, Lovorka. „Desetletje pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji.” u *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, ur. Marko Jenko, Beti Žerovc. Ljubljana: Moderna galerija, 2019.
- Малић, Горан. *Летопис српске фотографије 1839–2008*. Београд: Фотограм, 2009.
- Марковић, Јасна. *Пејзажи Београда у XX веку*. Београд: Музеј града Београда, 2006.
- Менш, Питер ван. *Ка методологији музеологије*. Београд: Музеј науке и технике, 2015.
- Milosavljević-Ault, Angelina. *Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola*. Beograd: Punkt, 2013.
- Mitman, Gregg, Kelley Wilder. *Documenting the World. Film, Photography, and the Scientific Record*. Chicago and London: The Univeristy of Chicago Press, 2016.
- Pearce, Susan M. "Collecting reconsidered." in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 193–204. London and New York: Routledge, 2003.
- Pomian, Krzysstof. "The collection: between the visible and the invisible." in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 160–174. London and New York: Routledge, 2003.
- Popadić, Milan. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu i Centar za muzeologiju i hetirologiju, 2015.
- Stransky, Zbynek. „Темелји опће музеологије.” *Музеологија* 8 (1970): 40–91.
- Тодић, Миланка. *Историја српске фотографије*. Београд: Просвета, Музеј примењене уметности, 1993.

Тодић, Миланка. „Место Александра Ђ. Костића у историји српске фотографије.” у *Легенде Београдског универзитета. Михаило Петровић-Алас Аница Савић-Ребац Александар Ђ. Костић Александар Дероко. Зборник предавања одржаних у Универзитетској библиотеци у периоду 2002–2004*, приг. Марија Вранић-Игњачевић, Драгана Столић и Дубравка Милошевић. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2005.

Izvori

Mузеј града Београда, архива Центра за документацију.

Mузеј града Београда, Збирка за архитектуру и урбанизам, Књига инвентара.

Mузеј града Београда, Збирка за историју Београда од 1512. до 1918, Књига инвентара.

Angelina Banković, Belgrade City Museum

Ana Ereš, University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**JEREMIJA STANOJEVIĆ:
HISTORIAN AND COLLECTOR
OF (OLD) BELGRADE PHOTOGRAPHS**

Summary:

The focus of this article is on the memorial fund of the Colonel Jeremija Stanojević, which is a part of the Architecture and Urban Planning Collection in the Belgrade City Museum. This memorial fund includes photographs of Belgrade city streets made by Jeremija Stanojević during the 1930s, as well as many photographs and postcards of Belgrade by other authors dating from mid-19th century until mid-1930s. The paper analyses the complete fund from the perspective of visual culture and collection studies with a particular emphasis on Stanojević's photographs, and offers a consideration of his practice as cultural manifestation of the historiographic and collecting impulses. The aim of the article is to propose new insights into Stanojević's motivation for such a complex photographic and collecting undertaking, as well as to methodically position his practice within the context of history of photography and visual culture of the interwar period.

Key words:

Jeremija Stanojević, photography, collecting, visual historiography, Belgrade

Una Popović
Muzej savremene umetnosti, Beograd

**ISKUSTVO UNUTAR GUŽVE
JEDNOG SPECIFIČNOG FOTO-UNIVERZUMA:
POVODOM RETROSPEKTIVNE IZLOŽBE GORANKE MATIĆ
U MUZEJU SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU**

Apstrakt:

Tokom proleća 2021. u Muzeju savremene umetnosti održana je velika retrospektiva fotografkinje Goranke Matić pod nazivom *Iskustvo u gužvi*. Matićeva je fotografkinja složenog opusa, prisutna već četrdeset godina na domaćoj kulturnoj sceni. Podeljena u pet celina po tematskim i žanrovskim segmentima koji su se kod autorke izdvojili kao dominantni, izložba je pokrenula mnoga važna pitanja u vezi sa promišljanjem raznolike uloge fotografije i načina njene upotrebe. U tekstu se razmatra retrospektiva Goranke Matić kao specifičan foto-univerzum autorke koji obuhvata reportersku, dokumentarnu i umetničku fotografiju, zbog čega deluje i kao „istorija fotografije u malom”. Kako zbog interpretacija savremenih praksi, tako i onih ranijih, nastalih u Jugoslaviji, Srbiji i Beogradu tokom osamdesetih i devedesetih godina, ova izložba ponudila je inicijalan i nezamenjiv materijal za različite vrste budućih fotografskih i kulturoloških istraživanja.

Ključne reči:

Goranka Matić, fotografija, izložba, Muzej savremene umetnosti, dokument

Muzej savremene umetnosti u Beogradu od 24. marta do 24. maja 2021. priredio je retrospektivnu izložbu, veliku sveobuhvatnu (re)prezentaciju dela i ostvarenja Goranke Matić, autorke prisutne na domaćoj umetničkoj i fotografskoj sceni već četrdeset godina. Izložba pod nazivom *Iskustvo u gužvi* sastojala se od oko 600 fotografija i materijala druge vrste (novinska arhiva, dokumentacija, omoti ploča) i zauzela je tri sprata Muzeja prostirajući se na oko 800 kvadratnih metara. Presentacija nije bila strukturirana hronološki, već po tematskim celinama koje su se tokom svih ovih godina kod autorke markirale i izdvojile kao dominantne. Svaka od celina isticala se i specifičnim nazivom za određeni tematski okvir radova ne bi li se osobnije artikulirali segmenti. Izložba je bila podeljena na pet tematskih celina – 1. *Taj neki osećaj za fotografiju* – prve autorske izložbe i radovi realizovani u mediju fotografije; 2. *Kombinovanje saznanja i prožimanje iskustva* – fotografije rok koncerata i protagonista *novog talasa* zajedno sa akterima likovne scene oko Studentskog kulturnog centra osamdesetih godina prošloga veka (rok fotografija, način života aktera rok i umetničke scene, dizajn omota muzičkih albuma); 3. *Portreti* – umetnici, reditelji, pisci, političari i dr.; 4. *10 godina protiv* – fotografije sa političkih dešavanja, manifestacija i protesta u Beogradu od 1990. do 2000. godine; 5. *Intimno ogledalo* – umetnički projekti, autoportreti, autorski ciklusi *Moravice*, *Matrilinarno ogledalo*, *Memorijabilije*, *Portreti sa prijateljicama*, *Ožiljci*, autorski projekat i deo ranije realizovane izložbe *Tiho teče Sutjeska*.¹

Materijal Goranke Matić, koji je po svom žanru, stilu i prirodi nastanka raznolik, samim tim i značenjski višeslojan, postavio je mnoge dileme prevashodno oko načina prezentacije i artikulacije naznačene složenosti. Kompleksnost opusa u startu kosila se sa eventualno „jednostavnim” načinom prezentacije koji bi podrazumevao hronološku podelu ili pak samo predstavljanje autorkinih ciklusa sa fokusom na obradu umetničkih koncepata, a time i stilsko-likovnih osobina fotoslike. Postavljalo se i pitanje kako je to prva fotografska retrospektiva u Muzeju savremene umetnosti, pritom autorke koja je podjednako bila angažovana kako na polju dokumentarne, novinske, reportažne fotografije tako i umetničke – može li izložba naznačene polivalentnosti značenjski unaprediti promišljanje oko prirode i raznih uloga fotografije. Ideja je bila da se razmatranjem likovno-estetske i utilitarno-informativne pozicije fotografije ukaže na moguće raznolike autorske nivoe pri tretiranju i distribuciji medija fotografije. Kroz predstavljeni opus Goranke Matić upoznali smo se sa rok fotografijom kao jednim od fenomena jugoslovenske fotografije osamdesetih, simbiozom foto-žurnalizma i popularne kulture, značenjem političke fotografije i na koji način ovakvu fotografiju možemo smatrati imanentno dokumentarnom, te fotografijama ljudi (portretima koje je radila), autorskim

1 Segmenti izložbe, kao i celokupna analiza autorkine prakse objašnjeni su u tekstovima u katalogu priređenom povodom retrospektive. Autorke tekstova su kustoskinja izložbe i autorka koncepcije Una Popović i istoričarka umetnosti Bojana Pejić, katalog *Goranka Matić. Iskustvo u gužvi*, izdavač Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2021.



Izgled dela postavke izložbe *Iskustvo u gužvi*, Muzej savremene umetnosti, foto: Bojana Janjić (MSU), 2021.

radovima i ciklusima koji mogu da se tumače kao čin osobenog analitičkog samopromišljanja. Naposljetku, „gužva” od raznolikih žanrova, tehnika i metoda na izložbi imala je cilj da pokrene višestрана promišljanja upotrebe fotografskog medija kroz karakterističan društveni i umetnički kontekst osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, ali i njegove opservacije sada. Zbog načina na koji je materijal bio prezentovan, samu izložbu smo mogli da tumačimo i van pitanja autorstva i čitamo kao kulturnu istoriju fotografije u malom. Sagledavajući medij pre svega na nivou istorijskog dokumenta u kom se reflektuje svet u kom živimo upravo kroz stalni dijalog između onoga što autentično proizilazi iz kulture i onoga što se ponovo, u formi slika, u tu istu kulturu vraća, namera je bila i da se predoči analitična, demokratska i distributivna priroda fotografskog medija.

Translatornim učitavanjem materijala u izložbenom prostoru, dinamično i otvoreno sagledavanje simbolično je odgovaralo i karakteru autorke koja je samom mediju fotografije pristupila iz mnogo uglova, širinom svog obrazovanja. Matićeva je po obrazovanju istoričar umetnosti, a po opredeljenju fotograf. Fotografijom je počela da se zanima sasvim slučajno krajem sedamdesetih, kada je većina sveta sa kojim se družila i susretala običavala da aktivno primenjuje fotografiju ne samo radi umetničkog izraza već i kao sve više popularizovan model dokumentovanja usputnih, svakodnevnih dešavanja, nekakav obavezan životni program izvesnog *lifestyle*-a. Istupivši iz atmosfere stvaranja i produktivnog druženja generacijski bliskih autora, likovnih umetnika i istoričara umetnosti koji su delovali pri programima Studentskog kulturnog centra u Beogradu tokom sedamdesetih i radikalno menjali vizionarskim instinktom, ali i obrazovanjem, tok percipiranja umetnosti, ona postaje više osvešćena i intrigirana društvenim događajima pređašnje i aktuelne decenije.



Goranka Matić, *Društvo u galeriji SKC-a povodom performansa Klausa Rinkea*, 1980.

Upravo sa intencijom da ih ne analizira teorijski pasivno, već da deluje proaktivno, početkom osamdesetih opredeljuje se za fotografiju kao životni poziv.²

Učešće i dokumentovanje na različitim platformama (od umetničke do političke) i dimenzije poslova koje je kao fotografinja obavljala moguće da proizilaze iz njenog hibridnog znanja i obrazovanja kao istoričarke umetnosti, većinskoj javnosti tada skoro pa i „nepoznate” profesije koja je istovremeno bila „tajna” čak i za profesionalni svet kulture. Možda su joj upravo sve te nejasnoće oko poziva dozvolile da se „umeša u gužvu” i paralelno vodi život više fotografskih identiteta. Potencijal ka budućem afinitetu i interesnoj sferi formirale su i različite putanje zanimanja sa kojima se susretala, kao i ambivalentnost koja se gradila između sopstvenog stečenog znanja i tzv. ženskih „pasivnih poslova oko umetnosti” (organizacija, produkcija, dokumentacija). Tokom osamdesetih formirao se njen fotografski senzibilitet, može se reći suočavanjem i povezivanjem različitih medija i znanja, učestvovanjem u brzim promenama na svim tada glavnim scenama kulture, od likovne umetnosti do muzike. Okruženje, mladalačke tenzije, sopstvena sklonost ka pragmatizmu i „konkretnoj” profesiji spontano su podsticali širinu pristupa mediju koja se gradila u preletima asimetričnih ritmova kroz žanrove, od reporterske fotografije do „meke” dokumentarnosti, pa i dokumentarizma koji se uočava u nekim od njenih autorskih ciklusa. Ove fotografske narative definisao je i opus

2 Od 1971. Goranka Matić delovala je kao saradnica likovnog programa pri Studentskom kulturnom centru u Beogradu (SKC). Radila je i družila se sa istoričarima umetnosti i umetnicima koji su organizovali i promovisali aktivnosti poznate kao *nova umetnička praksa* ili konceptualna umetnost. Grupu saradnika i generacijskih prijatelja činili su: Dunja Blažević, Biljana Tomić, Dragica Vukadinović, Jasna Tijardović, Bojana Pejić, Slavko Timotijević, umetnici Marina Abramović, Slobodan Era Milivojević, Zoran Popović, Nedeljko Neša Paripović, Dragoljub Raša Todosijević i drugi.



Prvi fotografski rad Goranke Matić, iz ciklusa *Dani bola i ponosa*, 1980.

pomešanih iskustava, kao i brzina savladavanja novonastalih situacija „prevrata” gde se era dokumentarnosti, informacija i komunikacije premeštala istovremeno u polje koegzistencija, susretanja i interakcija različitih disonantnih obrta pretežno na beogradskoj kulturnoj i društvenoj sceni.

Može se reći da su Matićevu događaji odredili – muzički pravac *novi talas* tokom osamdesetih, koji je pratila kao prijateljica i povremeni fotograf redakcije *Džuboksa* zajedno sa tada aktuelnom fotografskom estetikom promovisanom oko galerije *Srećna nova umetnost* u SKC-u³; zatim, tokom devedesetih kao fotograf tadašnjih opozicionih novina *Vreme* dokumentuje na lokalu političke događaje i manifestacije, proteste protiv rata. Fotografisanje unutar „gužve” aktuelnog trenutka, bilo da su to rok koncerti ili politički protesti, osposobilo ju je da autentično prenese dramatiku događaja i psihologiju pojedinca. Kroz konglomerat osoba koje je upoznala i situacija kojima je prisustvovala učila je opažajnost i „brzopoteznost” dokumentujući sa jednakom koncentracijom pojedinca, grupu ljudi, događaj i masu. U svakom od navedenih pet segmenata izložbe to se moglo uočiti potvrđujući time da je Matićeva pre svega fotograf scena i osoba koje čine događanja.

Pomenut autorkin širok pristup fotografiji potencirao je razmišljanje da retrospektivna izložba upravo treba da predstavi njen novinarski, dokumentarni (javni, društveni) rad zajedno sa umetničkim.⁴ Samo tako, predloženi na istoj „prezentacionoj liniji”, oni objašnjavaju celokupnu praksu autorke potvrđujući tezu da dokument sam po sebi može da se čita i kao umetničko delo. Dokumentarna fotografija koliko nam otkriva svoje razne slojeve, toliko potencira i različita

3 Više o ranim radovima, hronološkom sagledavanju prakse Goranke Matić, kao i ulozi galerije *Srećna nova umetnost* pri SKC-u u promociji fotografije videti u: Popović 2021, 9–31.

4 Više o umetničkim ciklusima Goranke Matić u: Pejić 2021, 150–175.



Goranka Matić, *Protesti na ulici*, 9. mart 1991.

značenja i naznačuje autorsko unutar sebe. Prošle su decenije otkako je prezentacija novinske fotografije unutar institucija umetnosti, muzeja, razbila stereotip da je to žanr koji deluje „samo” na nivou objektivnog prenosa scene i podigla svest da je podjednako komunikacijski i umetnički medij koji može da otkrije autorov senzibilitet i stav. Na tom tragu dokumentarnu fotografiju razmatra i Alan Sekula (Allan Sekula), američki fotograf i teoretičar, kada kaže: „Dokumentarnost se smatra umetnošću onda kada transcendentira svoju upućenost ka svetu, kada se delo može ceniti prvenstveno kao čin samoizražavanja umetnika.” (Vels 2006, 100) Fotografije devedesetih, života ulice, koje je autorka radila prevashodno za novine, rađene su s namerom da se fizički i psihološki mapiraju događaji, situacije pri dešavanjima, ponašanje gomile, ali njihovom „objektivnom pristupu” suprotstavlja se emocija koja provejava u fotografijama koje su nastale prilikom privatnih druženja tih godina. U korelaciji opažanja meteža, haosa na ulicama i „normalnosti” intime otkriva se stav Matićeve o aktuelnoj ideologiji trenutka, prenosi se lični doživljaj i učitava personalna „borba”. Zato su i njene fotografije devedesetih u Srbiji antologijske, kroz razmatranje jednog i drugog daje nam se moguća konzistentna slika o stanju društva u toku turbulentne decenije.

Kako Goranku Matić imenujemo pre svega kao fotografa društva, hroničara života Srbije, Beograda, Jugoslavije, njen opus prezentovan u celosti sa svom svojom složenošću trebalo je da uspostavi edukativnu dimenziju i uputi na određeni kontekst, mesto i vreme. Pitanje konteksta u kom je nastala fotografija, ili grupa radova, upravo određuje to delo kao kontekst sam po sebi. Fotografijama su bile predočene pojave koje su se dešavale unutar društva proteklih decenija (javne ličnosti – od umetnika, reditelja do političara; izložbe, izgled grada osamdesetih, koncerti, život ulice – kolektivni politički protesti protiv građanskog rata i sankcija itd.), na taj način

one su delovale kao naratori formalne reflektivnosti lokalnog ambijenta i istorije. Zbog toga autorku možemo imenovati kao svesnog „čitaoca kulture”. Izložbena prezentacija mogla se sagledati translatorno i reverzibilno. Reverzibilno, „od spolja ka unutra”, od slike društva ka slici autorke – Goranke Matić. Translatornim učitavanjem uočavali su se različiti žanrovi, kroz to mnogostruke pozicije fotografske slike potencirane osobenostima različitih prezentacionih formata. Fotografije jesu dokumenti o vremenu i društvu, ali prevashodno zato što jesu svedočanstva vezana ne samo za poziciju pogleda (i to ne samo autorkinog) već i uloge medija. Ono što je ovde zanimljivo nije samo da to što vidimo jeste iz nekog prošlog vremena, već upravo to što nam fotografija forenzički svedoči o kompleksnosti tehničkih i kulturnih formi koje treba dekodirati. Predstavljena scena funkcioniše kao dokument, ali i znakovni sistem, odnosno predočava nam šta je u nekom vremenu bilo vidljivo, aktuelno, kako je nešto izgledalo, na koji način se moralo prezentovati.⁵ Kako umetnica Marta Rosler (Martha Rosler) ističe: „Dokumentarno je jedna posebna delatnost sa prošlošću”. (Vels, 2006, 95) Ovakav tip fotografije uvek nam otkriva drugačije konvencije, „trope i sebi svojstvene forme“ vezane za povesno a, slika o prošlom se gradi iz pozicije savremenog, sadašnjeg trenutka. Sadašnji trenutak posmatramo kao referentan u odnosu na dokumentarno u prošlom, pri čemu nam ta „delatnost sa povešću”, osvrt unazad upotpunjuje sliku postojećeg kontinuuma i specifikuje (različite) odnose između prisutnog kao stvarnog i prošlog kao jednako istinitog i autentičnog. Upravo zbog toga izložbom su potencirani uvidi u raznolike fotografske tehnike i moguće formate. Susreli smo se sa tehnikom polaroida – koja nas je uputila u estetske osobenosti i izražajne mogućnosti koje su ujedno doprinosile popularnosti ovog medija početkom osamdesetih; analognom fotografijom, ručno kolorisanom fotografijom na dokument papiru (što je bila osobenost Matićeve) i načinom na koji je ova „retro” tehnika dobro pristajala tada aktuelnoj slici rok žanra, digitalnom fotografijom, fototapetima – digitalnom štamptom ogromnih formata sa ciljem formiranja određenih vizuelnih punktova tematskih celina. Predstavljen je i format, foto-esej, kao specifičan proces „oživljavanja” fotografije video-montažom i „uživljavanja” unutar pokretne slike, filmskim tokom i dramatizacijom. Sve ove moguće fotografske tehnike i svi ovi formati iniciraju dinamičan pogled na fotografiju, otvorenost oko njene upotrebe i distribucije kako bismo „temi iz prošlosti” subjektivno pristupili, emotivno je doživeli, provukli kroz aktuelno i o nekadašnjim protagonistima, prostorima, estetici, ukusu, *image-u* naučili.

Dakle, zašto je bilo bitno predstaviti rok fotografiju, taj osobeni odnos foto-žurnalizma i popularne kulture, u instituciji umetnosti? Početkom osamdesetih u jugoslovenskoj fotografiji, rok fotografija je jedna od dominantnih tema, kao i osoben pokret unutar novinske slike. Veliki broj, oko 150 izabranih rok fotografija sa koncerata i slika protagonista predstavljenih na trećem nivou Muzeja ovom prilikom inicirao nam je pogled u muzičku scenu osamdesetih, kao i u uvodnu estetiku autorke koju je pristup u *gužvi aktuelnog trenutka* osposobio

5 O praksi Goranke Matić već sam pisala u Popović 2021.



Goranka Matić, *Grupa Radost Evrope*, ručna kolorizacija na dokument papiru, 1981.

za dalje dokumentovanje scena života grada. Prizori ne govore nužno samo o personama vremena već nas uče o poetici rane (treće generacije) rok fotografije i značaju muzičkih magazina u distribuciji estetike događaja. U duhu rušenja tabua i zagovaranja slobode, izražajnijeg isticanja različitih životnih principa, umetnost fotografije tokom osamdesetih promovisala je i slobodnije izražavanje tela, kroz nagost, otvoreniju seksualnost i erotiku, a to se sve moglo sagledati i u tadašnjoj (novoj) slici muzičkog događaja. (Timotijević, 1983, 55) Koncerti su fotografisani uživo analognim aparatom pa, za razliku od ranijih studijskih snimanja gde se pravio *image* grupe, sada na licu mesta, u brzini i opreznosti okidanja, radala se drugačija, neartificijelna estetika. Stoga ovaj izložbeni segment o fotografiji *novog talasa* govori šire o fotografiji određene decenije i uči nas raznim aspektima na nivou promišljanja pravljenja dinamične scene događanja, a kroz to i njene dalje upotrebe unutar i van konteksta, teksta koji je prati.

Upravo zarad interpretacija savremenih praksi, i onih nastalih u Jugoslaviji–Srbiji–Beogradu osamdesetih i devedesetih godina, ova izložba nudi nam se kao inicijalan i nezamenjiv materijal pri različitim vrstama kulturoloških istraživanja. Otkrila nam je jedan univerzum objedinjenih različitih delovanja, od načina na koji autorka pristupa fotografskom mediju do načina promišljanja raznolikih žanrova, pri čemu se menjao njen metod fotografisanja. Poetske, značenjske i kulturološke osobenosti upisane su u svaki od pristupa, a učitavaju se i kroz sadržaj na fotografijama, te se na taj način mogu analizirati neki suštinski ili dominantni elementi vezani za fotografiju uopšte. Svaku fotografsku sliku možemo da svedemo na praktični deo, znak–informaciju, i kroz to posmatramo njenu dalju distribuciju, možemo ustanoviti da slika–znak implicira dvostruko primenjiv proces unutar javne



Izgled dela postavke izložbe *Iskustvo u gužvi*, Muzej savremene umetnosti, foto: Bojana Janjić (MSU), 2021.

sfere. U prvoj fazi, ona deluje kroz „komunikaciju”, dijalog unutar opšteg procesa davanja informacija, dok se u drugoj distribuira kroz centre pamćenja (institucije, muzeje) i ta faza zove se pravljenje „diskursa”. (Fluser, 2005, 45)

U odnosu na to, novinsku, dokumentarnu fotografiju sagledavamo unutar konteksta, primarno praktične upotrebe i sada institucionalne forme u okviru koje je predstavljena. Zbog toga su i različiti tipovi dokumentarne fotografije, umetničke ili novinske, predstavljeni u muzejima već duže od pola veka. U umetničkom muzeju, oni daju jednu drugačiju autorizovanu izjavu, nudeći prikaz o događajima koji su postojali izvan okvira fotografije. Od publike se više ne traži da ih promisli kao pristrasne ili nepristrasne u odnosu na autora, već one (fotografije) utiču na nivou učitavanja ili prepoznavanja sopstvenih, ličnih emocija, pozitivnih ili negativnih, koje se grade, između ostalog, unutar stanja kao što su skepticizam, zadovoljstvo ili ljutnja. (Warner Marien, 2010, 419)

Stoga je retrospektivna izložba Goranke Matić sama po sebi funkcionisala kao „iskustvo unutar gužve” jednog specifičnog foto-univerzma. Cikličnim pogledima u promišljanju razolikih tehnika i žanrova fotografije otkrivale su nam se izvesne igre kombinovanja i učitali različiti, već navedeni, istorijski, umetnički, pa i društveni programi, te sama izložba moguće na najilustrativniji način prezentuje ono već i spomenuto, mnogostruku pa i ključnu ulogu koju fotografija ima u interpretaciji istorijskog pogleda, ali i savremene kulture. Na toj liniji, slojevita vrsta fotografske prakse, kao kod Goranke Matić, treba da se prikaže upravo u Muzeju savremene umetnosti, jer su savremene institucije umetnosti te koje i same podržavaju ili promovišu delovanja koja se nalaze između intermedijuskog i interkulturološkog.

Literatura

- Fluser, Vilem. *Za filozofiju fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005.
- Pejić, Bojana. „Goranka Matić: mesta sećanja” u *Goranka Matić. Iskustvo u gužvi*, ur. Una Popović, 150–175. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2021.
- Popović, Una (ur.). *Goranka Matić. Iskustvo u gužvi*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2021.
- Timotijević, Slavko. „Novotalasna fotografija u rok ključu” u *Drugom stranom, Almanah novog talasa u SFRJ*, ur. David Albahari. Beograd: Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, 1983.
- Vels, Liz. *Fotografija: kritički uvod*. Beograd: Clio, 2006.
- Warner Marien, Mary. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2010.

Una Popović
Museum of Contemporary Art, Belgrade

**CROWD EXPERIENCE WITHIN A SPECIFIC PHOTO UNIVERSE:
RETROSPECTIVE EXHIBITION OF GORANKA MATIĆ
AT THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART BELGRADE**

Summary:

During the spring of 2021, a large retrospective exhibition of the photographer Goranka Matić named *Crowd Experience* was held at the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Matić is a photographer with a complex opus, her presence spanning over forty years on the local cultural scene. The exhibition, separated into five sections, according to themes and genres that dominate the artist's work, has led to many important questions being raised when thinking about the role of photography and the ways in which photography can be used. The article examines Goranka Matić's retrospective as a specific photographic universe that encompasses journalistic, documentary and art photography, which makes this exhibition seem like a brief history of photography itself. Because of the interpretations of both contemporary and older artistic praxis, originating from Yugoslavia, Serbia, and Belgrade in the 1980s and the 1990s, this exhibition offered initial and irreplaceable material for future photographic and cultural research of different kind.

Key words:

Goranka Matić, photography, exhibition, Museum of Contemporary Art, document

Ursula Ströbele
Study Center for Modern and Contemporary Art
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich

**‘SILENT SPRING’: ECOLOGICAL SYSTEMS AND ACTIVISM
IN THE SCULPTURAL ARTS SINCE THE 1960S.
FOUR CASE STUDIES: HANS HAACKE, PIERRE HUYGHE,
ANNE DUK HEE JORDAN, DIANA LELONEK**

Summary:

Based on György Kepes's call for ecological consciousness in the arts (1972) and taking Rachel Carson's *Silent Spring* (1962) as a departing point, this paper examines the continuous growth of interconnectedness between art and ecological issues, using examples such as Hans Haacke's *Non-Human Living Sculptures* and biological systems (1965–72), Pierre Huyghe's sculptural situations¹ *Untilled* (2012) and *After A Life Ahead* (2017), Anne Duk Hee Jordan's *critters* and food sculptures, and Diana Lelonek's *Center for the Living Things* (2016–) and *The Seaberry Slagheap stand* (action). Looking back over a timespan of around 60 years, the relationship between the arts and what has been called 'nature' has undergone major shifts as a historical, cultural and scientific concept. Various theories of post-(human)nature and eco-fiction have become influential over the last decades; a fact that is well-established. Leaving behind confirmed dualisms, an expanded idea of ecology might help to approach these artistic positions and their specific sculptural aesthetics of the living.

Key words:

Non-human living sculpture, sculpture as real-time system, sculptural aesthetic of the living, Hans Haacke, Pierre Huyghe, Anne Duk Hee Jordan, Diana Lelonek, György Kepes

1 This chosen term will be explained later in the text.

Introduction²

“In the twentieth century of displacement, disillusionment, and social upheavals the artist has had to face different challenges. [...] Clearly, the artist’s sensibility has entered a new phase of orientation in which its prime goal is to provide a format for the emerging ecological consciousness.” (Kepes 1972, 9)

Based on this quote from György Kepes, and simultaneously using Rachel Carson’s iconic book *Silent Spring* (1962), documenting the dangerous environmental effects caused by the massive use of pesticides, as a departing point, this paper examines the continuous growth of interconnectedness between art and ecological issues, using artistic examples such as Hans Haacke’s *Non-Human Living Sculptures* and biological systems (1965–72), Pierre Huyghe’s sculptural situations *Untilled* (2012) and *After ALife Ahead* (2017), Anne Duk Hee Jordan’s *critters* and food sculptures, and Diana Lelonek’s *Center for the Living Things* (2016–) and *The Seaberry Slagheap stand (action)*.

Looking back over a timespan of around 60 years, the relationship between the arts and what has been termed ‘nature’ has undergone major shifts as a historical, cultural and scientific concept. Various theories of post-(human) nature and eco-fiction have become influential over recent decades, as is well-known. Leaving behind established dualisms, an expanded idea of ecology might help in approaching these artistic positions and their specific sculptural aesthetics of the living. The term ‘nature’ itself is questioned. Ecological theorists, such as Timothy Morton (2007) and Erich Hörl (2016) have posited that we actually live in a ‘post-natural’ age, proclaiming an ecology without nature, while T. J. Demos, for instance, insists “on the inseparability between environmental matters of concern and socio-political and economic frameworks of injustice.” (Demos 2019, 1)

György Kepes: *Art and Ecological Consciousness*

In his 1972 text *Art and Ecological Consciousness*, György Kepes, founder of the *Center for Advanced Visual Studies* (CAVS, 1967) at Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Boston, argues for the social and ecological responsibility of the arts. Under the premise “*We’ve had many warnings*”, he refers to, among others, the artists John Ruskin and William Morris, both of whom – already back in the 19th century – had complained about the air pollution in and around London that had

2 Parts of this article are based on my habilitation project, entitled *Erweiterung des Skulpturalen. Analysen und Theorien aktueller Grenzphänomene: “Non-human Living Sculptures” seit den 1960er Jahren. Hans Haacke und Pierre Huyghe* (Extension of the Sculptural. Analyses and theories of current border phenomena: “Non-human Living Sculptures” since the 1960s. Hans Haacke and Pierre Huyghe) that was submitted in 2019 and is set to be published soon.



Fig. 1: William Heath, *Monster Soup Commonly Called Thames Water, Being a Correct Representation of that Precious Stuff Doled Out To Us!!!*, ca. 1828

https://www.princeton.edu/~graphicarts/2012/10/thomas_mclean_and_his_caricatu.html (30.8.2021)

been caused by industry. (Kepes *Consciousness* 1972, 1) The text documents Kepes's systems-theoretical, (post-)cybernetic understanding and his specific interest in the interconnections of our ecosystem. Nature, he argues, forces us to recognize that we, as humans, cannot be separated from it. Despite his confidence in technological innovation, he warns against its uninhibited use, and emphasizes the need for "environmental homeostasis on a global scale." (Kepes *Consciousness* 1972, 6) With creativity and sensitivity, artists advance to become 'enlighteners' and social actors. According to Kepes, "[...] the artist now has the opportunity to contribute to the creative shaping of the earth's [sic] surface on a grand scale. Major environmental plasticity, for example, has become a factor of great import." (Kepes *Consciousness* 1972, 10) He thus favors interdisciplinary cooperation between artists and scientists.

The volume *Arts of the Environment* (1972) brings together texts by urban planners, architects, philosophers, anthropologists, microbiologists and physicists, as well as artists such as Robert Smithson and members of the Pulsa group. According to Kepes, satellite images and scanning electron microscopes shifted our view of the Earth in favor of macro- and microscopic perspectives. He shows a nuclear fireball, various landscapes, a forest fire, tornado, an air raid on Toyama/Japan and iconic sites of the history of civilization, such as *Machu Picchu* and the Temple of Apollo in Delphi, alongside engravings from 19th century industrial London, such as a caricature depicting the pollution of the *Thames Water* (*Monster Soup*) by William Heath (Fig. 1): A lady's tea cup falls out of her hand in shock when she discovers the microorganisms cavorting in the water through a microscope and then realizes from which 'soup' her 5 o'clock tea was brewed. (Kepes *Environment* 1972, 22) Technical

and ecological needs should be coordinated, and for this reason Kepes is interested in the artistic presentation of water or water filtration in public spaces, and thus the increased visibility of this vital resource. Together with his students, he designed sculptural models for this purpose. (Kepes *Self-Regulation* 1972)

In my paper, I intend to show how, already since as early as the 1950s and 1960s, an environmental consciousness, partly manifested through activism and social engagement, has been present within the arts – in line with Kepes, one could say, in the sense of an ecological imperative.³ Second-order cybernetics and systems theory, or systems aesthetics and systems biology, took on a significant role within the arts. Hans Haacke's biological systems are a significant example that continues to lead to so-called *eco art* today, and these are here juxtaposed with Pierre Huyghe's sculptural situations, to illuminate differences in the specific conceptions of nature aesthetics and ecology. The case studies presented are an attempt to argue discourse-analytically close to each work and its genesis and to approach contemporary art source-critically, furthermore to also contextualize the work itself historically. From the perspective of the environmental and ecological humanities, the question of engagement and responsibility arises: How do we, as art historians, curators, and artists situate our research questions? How do we approach such time-based, partly politically motivated and perhaps resistant works that operate beyond classical object aesthetics and that provoke their own exhibitionability? Does the challenge lie in the fact that divergent contemporary artistic positions are summed up under *eco art*, oscillating between *eco criticism*, *eco activism* and a kind of decorative *eco pop*, as I assume? How does the perception of the works of the 1960s and 1970s, conceived in the context of an *eco art avant la lettre*, change in light of today's discourses? The current discussions are essential, but history shows how long such debates have already been present within art.

Hans Haacke

Hans Haacke is known for his institutional critique that exposes sociopolitical interdependencies in the art (market) system. He advocates an 'art of enlightenment' that brings alarming and illegal realities to the fore.⁴ Haacke follows

3 See, for example, Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Berlin: Suhrkamp 2020. See also the research group *Mediating the Ecological Imperative* at the University of Bern, Switzerland (<http://ecological-imperative.ch>, 24.8.2021).

4 Photographs featuring his rarely shown early biological, sculptural systems and key publications in the context of cybernetics and systems theory, as well as an early filmic self-portrait by the artist (1969, WDR), were shown at the exhibition *Hans Haacke. Art Nature Politics* in 2019/20 at Zentralinstitut für Kunstgeschichte Munich and Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany, curated by the author.



Fig. 2: Hans Haacke, *Krefeld Sewage Triptych*, 1972

© Hans Haacke (archive of the artist); VG Bild-Kunst

Kepes's credo of an ecological consciousness. In 1967, he exhibited at MIT's *Hayden Gallery*. In 1972, the year Kepes's *Arts of the Environment* was published, he exhibited his *Demonstrationen der physikalischen Welt: Biologische und soziale Systeme* (*Demonstrations of the Physical World: Biological and Social Systems*) at the *Museum Haus Lange* in the industrial city of Krefeld, in North-Rhine Westphalia, Germany. Key focuses of his are placed on ecology and pollution, with the close interconnectedness of nature, society and politics becoming apparent through these. Based on his famous *Condensation Cube*, Haacke, in a manner comparable to Kepes, thematizes water as a social system from a socio-economic, socio-ecological and political perspective. Here, art serves to problematize a specific situation to which the artist wishes to draw attention by presenting unpleasant facts and presenting a miniature model that offers a solution.

Included among the exhibits was the following photograph (Fig. 2): A hazy, grey veil shrouds the sky. Looming on the horizon is a towering smokestack flanked by the silhouettes of accompanying buildings – structures that slope down to what one can only guess is a shore area leading to the water. A flock of flying seagulls dominates the foreground. Only the side panels give insight into the main subject of the work, titled *Krefeld Sewage Triptych*: The left panel shows volume data and a scale of fees; the right offers information on settleable solids and dissolved substances in the city's wastewater, along with a list of primary contributors to the municipal sewage system. The fee scale shows that heavy polluters paid less than private households. The image on the central panel shows the company *Farbenfabriken Bayer AG*'s wastewater outlet into the river in Krefeld-Uerdingen; a spot where seagulls caught dying fish from the Rhine, a familiar sight in those years, and a further development of Haacke's 'flying sculpture' *Live Airborne System* (1965/1668), when he attracted seagulls with breadcrumbs. With the coarse-grained resolution and the industrial silhouette lying as if behind a haze, Haacke adapts the press images of his time. Their aesthetics served as (apparently visible) evidence of air and water pollution, and smog in the Ruhr and Rhineland; issues that had come



Fig. 3: Hans Haacke, *Rhine Water Purification Plant*, 1972
© Hans Haacke (archive of the artist); VG Bild-Kunst

to increasingly preoccupy the public mind since the late 1960s. In 1970, the first *Earth Day* was celebrated, for which Robert Rauschenberg designed a poster, and in 1972, the year of his exhibition, the report *The Limits to Growth*, commissioned by the Club of Rome, was published, to name just two historic events in that context.

Haacke also presented *Rhine Water Purification Plant* (Fig. 3): a multi-part sculptural arrangement that purified industrially polluted Rhine river water and served as a temporary residence for a (now thriving) community of fish in a tank. It thus addressed the publicly debated pollution of the Rhine and the rising death toll among its fish. Rhine water from Krefeld-Uerdingen was pumped into a reaction tank; chlorine bleaching lye, caustic soda and iron sulfate were added, before the water was fed into another settling tank. The final station comprised two cylindrical activated carbon and gravel filters. The cleaned water was funneled via the fish tank, through a hose in the ground, and back into the groundwater.

Transplanted Moss Supported in an Artificial Climate was a staged sculptural microclimate in the museum garden there. In the photograph (Fig. 4), one can see a weeping willow and a water hose. Haacke planted moss under the tree, which was irrigated by a sprinkler system fed with groundwater. Having repeatedly pointed out the use of meteorological terms in political debates, his artificial climate is to be seen also as an institution-critical ‘demonstration’ of creating one’s own independent climate by means of art. Yet, as Haacke told former Guggenheim curator Edward Fry, in isolating a natural phenomenon, he did not aim to control the system itself. (Fry 1972, 3) This work underscores the complexity, incompleteness, and possible ‘failure’ in the conception of living systems. Haacke had already been using animals and plants as actors in biological environments, so-called ‘sculptures as real-time systems’ (e.g. Burnham 1969), a counter-model to formalism and classical sculpture, since as far back as 1965. This series with plants and animals was humorously called his *Franciscan Works*. The eponymous saint is known as an animal lover, who communicated with animals and took care of them. For his exhibition at

Fondation Maeght in the south of France in 1970, Haacke confronted a goat with a new environment and food (*Goat Feeding in Woods*). Besides the systemic metabolism, the intervention also reflects a point of institutional critique: The artist allowed this 'living sculpture' to both feed on and shape its environment, a spot close to the museum park with works by established Modernist sculptors including Joan Miró and Alberto Giacometti. This systems aesthetic of the 1960s and the departure from an object aesthetic already take into account the interdependencies between the heterogeneous elements of a sculptural structure. The fruitfulness of a system-aesthetic concept – however under other historical signs – is increasingly shown in contemporary art, e.g. by Pierre Huyghe.



Fig. 4: Hans Haacke, *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser*, 1972, Museum Haus Lange, Krefeld (*Transplanted Moss Supported in an Artificial Climate*) © Hans Haacke, Archiv Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld

General Ecology

Starting from Erich Hörl's *General Ecology* (2017) with its denaturalization in the sense of an ecology without nature (see also Timothy Morton, 2007) in favor of a plural technological ecology (*Technocene*), it must be asked which understanding of ecology – a term originally coined by biologist Ernst Haeckel in 1873 – is relevant. Ecology, according to Hörl, describes the interaction of human and non-human actors, and is subject to a radically relational, onto-epistemological renewal. (Hörl 2016) In Haacke's early work, relationality and systems aesthetics already manifest themselves as both essential characteristics and an interdisciplinary cornerstone, referring to scholars such as Norbert Wiener, Ludwig von Bertalanffy, Gregory Bateson and the Spanish ecologist Ramón Margalef. More specifically, Margalef's approach, based on cybernetic rules, conceives of nature as a collection of different entities, such as humans, animals and plants. They build self-organizing, open systems that interact (*feedback loops*) and compete with one another in a manner comparable to circuits. (Margalef 1968) The disruptive factor in homeostasis, which is active in all biological systems, is the human subsystem, which is why nature can no longer be thought of as something untouched, standing outside of humanity. (Margalef 1968, 48f.) Here, Margalef seems to anticipate contemporary discourses on the Anthropocene. Through the ecology movement that emerged from the

end of the 1960s, the importance of ecosystem theory has grown. Systems were isolated, abstracted, and analyzed in their model character – Haacke pursued this as an artist, showing the interlocking and synchronicity of heterogeneous social, physical, and biological systems.

Eric C. H. de Bruyn has recently highlighted the necessity of a terminological and material-specific focus for art history, which can only be derived indirectly from Hörl's considerations. (de Bruyn 2019, 59) His considerations leave little room for a typical art-historical focus on the material specificity of individual artistic practices. Hörl's 'expanded ecological paradigm' is based on a separation of nature and ecology, thus outlining the complex entanglements between heterogeneous systems as a result of recursion processes. (de Bruyn 2019, 61) The question remains as to "[...] what such various notions as milieu, ecosystem, habitus, or ambiance have to offer art history [...]: to what extent might a specifically *ecological* perspective lead us to a reconsideration of the existing, artistic concepts of medium, site, or environment?" (Bruyn 2019, 60) *Site* or *environment*, both are established terms in art since the 1960s. To what extent do they change with the perspective of an environmental art history, he asks. Haacke's biological systems (and Huyghe's situations and *sites*) function in real time, independent of the observer. While Haacke uses simple materials to act in an eco-political, institutional– and system-critical way and calls for his own commitment, Huyghe designs opulent, walk-in spatial images with their own, not primarily eco-activist motivated, nature aesthetics, such as in *Untilled* or *After ALife Ahead*.

Pierre Huyghe ***Untilled and After ALife Ahead***

Huyghe's walk-in biotope *Untilled* in the Kasseler Karlsaue during documenta 13 (Fig. 5) questions the dichotomy of nature vs. culture/technology. Contrary to the 'taming' or aestheticizing of nature within Baroque gardens, Huyghe favors a 'non-place', namely the composting facility on the periphery of the park. The title makes this clear: *Untilled* meaning uncultivated, unordered. The artist refers to his works as "ecosystems", and brings together elements (albeit less obviously than Haacke) within a systemic network. With his focus on the collective structure of heterogeneous protagonists and plastic artifacts, it is here proposed that the term 'sculptural situations' is best used to describe such works.

The terrain of *Untilled* was divided into areas with heaps of sand, humus, asphalt fragments, cubic paving stones and piles of floor slabs, hallucinogenic and aphrodisiac plants. So-called "markers"⁵ were distributed across the area: a dead tree reminiscent of Robert Smithson's *Dead Tree* (1969), a pink bench by Dominique Gonzalez-Foerster (*A Plan for Escape*) for documenta 11 (2002), an uprooted

5 Huyghe, in an interview with the author, 2.5.2017.



Fig. 5: Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011–2012, Kassel, dOCUMENTA (13)
Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper,
Berlin; Hauser & Wirth, London; Galerie Chantal Crousel, Paris

oak tree from Joseph Beuys's project at documenta 7 (1982), and a replica of a reclining female nude by Max Weber from the 1930s, whose head was covered with honeycombs. *Human*, a white podenco with a magenta leg and a brown and white puppy with a magenta paw roamed the grounds accompanied by another "agent"⁶: the dog-keeper. Huyghe showed nature in its various stages of flourishing and decaying, leaving the curious recipient walking around in search of *the* work of art, whilst wondering what had already been there before, or where the artist had intervened.

For *Skulptur Projekte* (2017) in Münster, Huyghe designed a dystopian, hilly landscape inside a disused ice rink, exposing what once lay beneath the concrete slabs; apart from a few island-like elevations left standing, layers of gravel, boulders and (glacier) sand became visible (Fig. 6). Visitors could wander through the dirt-scape, following paths along water deposits, alive with algae and pond skaters, and artificially formed clay hills inhabited by bees. The floor was cut into prismatic shapes reminiscent of Archimedes's logic puzzle, *syntomachion*. In the center of the 'image field' stood an aquarium containing a *Conus Textile* (venomous sea snail), whose pattern resembled a cellular automaton, GloFish, sand and water plants. Growing in an incubator were human cancer cells of the HeLa line. In the earliest phases of the scenario's existence, a pair of peacocks graced the sparse habitat; while they appear on press photographs, hardly any visitors saw them: it

6 Huyghe, in an email to the author, 14.9.2017. See also von Hantelmann, 2015.



Fig. 6: Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster
Photograph: Ola Rindal. Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin; Hauser & Wirth, London; Galerie Chantal Crousel, Paris

turned out they were not compatible with the systemic conditions. With *After ALife Ahead*, Huyghe created a “time-based biological-technical system” (Torke 2017, 209), whose elements and processes were interdependent, technically mediated but not necessarily visible: Sensors measured the CO₂ content, temperature, and movements of the bees and observers, which, in turn, influenced the CO₂ level and temperature in the incubator, and thus the speed of cell division. The cell growth triggered the formation of black trapezoidal augmented reality shapes, made visible on the stadium ceiling by means of a downloadable smartphone app. The augmented patterns moved randomly.⁷ As soon as the ceiling hatches opened, i.e. when the aquarium darkened, these virtual shapes disappeared. The pattern of the *Conus Textile* was translated into notations that triggered a sound, regulated the darkening and brightening of the aquarium glass, and also determined the closing and opening of the pyramid-shaped ceiling hatches. Not all causalities could be definitively deciphered.

It is characteristic of Huyghe to react to the circumstances of a situation and take these as his starting point. But in contrast to a cybernetic understanding of systems – which is nonetheless alluded to here – the recipient is dealing with heterogeneous, interwoven, partly invisible systems. Huyghe has incorporated independent activity, and thus a certain loss of control of the animated and organic elements, into his concept, as becomes evident in the conceded potentiality

7 Huyghe, in an email to the author, 9.4.2018. Whenever two of them collided, an algorithm generated yet another trapezoid.

of the virtual forms, algorithmically conditioned to cancel out the described interdependencies and to instead control them themselves; whether or not this is in fact the case cannot be ascertained with any degree of certainty from an outside perspective. *After A Life Ahead* was subject to daily monitoring and maintenance, such as the removal of visitor traces within the clay-sand landscape, the feeding of the bees, and the exchange of cancer cells. The suggested 'naturalness' can therefore be said to have required precise construction and maintenance.

Historically, Haacke's *Franciscan Works* already indicate how systems aesthetic concepts graduate to situation aesthetic notions of the sculptural. The works of both artists are characterized by real-time changes, material transformations and the integration of plastic artifacts. The sculpture no longer consists of a single object, but instead comes into being through the structural relationship of several entities and actors. While Haacke's systems are revealed and can be visibly reconstructed, and, moreover – for historical reasons – are still characterized by the paradigm of possible control, Huyghe's interrelationships remain largely hidden, and his systems rather entropic. An archival examination of his works' complex production processes revealed the discrepancies between the initial sketches and the final versions, which are hardly surprising given an uncontrollable aesthetic of the living. This genesis has been disregarded in recent publications. For all his processuality, Huyghe mentally and conceptually fixed an 'image' at the outset.⁸ Underlying the way by which the botanical component of *Untilled* was conceived is a power relationship between author and 'material', a discrepancy between natural rhythm and artistic intention, between control and momentum. Huyghe tries to model the organic and inorganic 'material' according to his *inventio*. A tense relationship emerges when the living co-actors react in a manner different to that which was planned. While the traditional sculptural paradigm *truth to material* does take material-specific properties into account, this credo gains a special tension here, including ethical responsibilities, in *Non-Human Living Sculptures*, as I propose to call them. Individual elements of his sculptural situations were continuously modified and maintained, so that the proclaimed loss of control and the hierarchiless merging of different entities only applies to a limited extent, with Huyghe remaining present as an effective author despite the intrinsic temporality of the (living) 'material' and grants it only a limited agency. He is characterized, I would argue, by an almost traditional approach to the (living) material, which he attempts to model, tame, and control (as can be seen in the example of the peacocks present during the opening of *Skulptur Projekte*).⁹

8 See also Rafael 2013, 26. In an interview with Marie-France Rafael, Huyghe explains his situational concept of a picture: "[...] a picture is a situation. That's how I understand pictures, not photographically. A situation is a picture." (translation by the author).

9 In a conversation with Pierre Huyghe (2.5.2017), in response to my question about the significance of Hans Haacke for his art, he told me that he was not familiar with Haacke's early biological systems. Nonetheless, other researchers have recently perceived connections between the works of the two artists as well.

An expanded understanding of ecology, as outlined by Luke Skrebowski in *Umwelt* (2019), can help in more thoroughly describing Huyghe's complex networks. But they are not ecology-critical in the sense of T. J. Demos's, or, as Skrebowski put it, "[...] Huyghe avoids the limitations inherent to a more narrowly conceived environmentalist ecopolitics [...]." (2019, 75) Huyghe's systems are only partly autonomous, self-organizing and self-generating, as the production process of the work and a critical analysis of the sources proves. What needs to be discussed is the extent to which Huyghe undertakes an ecological extension of institutional critique, as Skrebowski suggests, and how this contrasts with Haacke's approach. With his monumental works, the artist provokes established modes of exhibition. It is here posited that Huyghe takes up the narrative of a future eco fiction, i.e. speculative ecological futures of a potential world, and unfolds memories of an (artificial?) future – ideas for imagining new pluriverses and multi-species equilibriums. And yet there is something dystopian about his artistic vision, when the question remains open as to who is controlling whom. Perhaps this is his/a form of artistic commitment and ecological consciousness: Sculptural eco-fiction as a draft of a "radical futurity" with new values, "helping us to defeat nihilism and despair", as Demos describes it (2020, 74, 78).

Anne Duk Hee Jordan

With her research focus, Donna Haraway gained a significant amount of popularity with contemporary artists, such as Pierre Huyghe and Anne Duk Hee Jordan, who explicitly reference her writings. In 2019, Jordan conceived a sculptural set design for Carlos Manuel's theater piece in Berlin, titled *Unruhig bleiben/Staying with the trouble*, borrowed from Haraway.¹⁰ In her book of the same name (2016), feminist and science theorist Haraway conjures up new forms of kinship for life. Neither technological euphoria nor an apocalyptic mood of the end-times is the solution, and instead we only have a chance if we remain constantly in motion, questioning old hierarchies and values, and continuing to live as so-called *symbiotes* in the future – thoughts that play an important role in Jordan's artistic oeuvre. Haraway describes this "becoming involved" with other species as *sympoiesis* and focuses on the displaced of our planet. At the center is *The Camille stories. Children of the compost*, a speculative fable about the connection between a human child and a monarch butterfly. (Haraway 2016, 134–168) From the stage play of Carlos Manuel's theater piece, Jordan conceived a film that tells the story of the children of the compost, who possess so-called *Syms* in addition to their biological parents. Camille receives some genes of the monarch butterfly, gets an orange-black patterned skin and butterfly antennae. The other symbionts that are mentioned

10 See https://dukhee.de/projects/2019_Stayingwiththetrouble (26.8.2021).



Fig. 7: Anne Duk Hee Jordan, *Into the Wild*, installation view Kunstverein Arnsberg 2019, courtesy the artist, Photograph: Heiner Lieberum

are crab, eel, salamander and hawk. Specially filmed sequences and found footage are combined in a sound-image collage – landscape images, underwater worlds, collective organisms and insects, the view into a petri dish, and mammals – all immersed in sensually seductive color filters, accompanied by spherical sounds and electro-beats.

Remaining constantly in motion (or restlessness) – being attentive to unusual creatures, fluid body boundaries and connections with non-human species – is heavily interconnected with the themes the experienced diver encounters underwater. In her work, Jordan is interested in the beauty, strangeness, queerness and exoticism of sea creatures undergoing mutations and changes in their sexuality in the face of global climate change. For her solo exhibition at Kunstverein Arnsberg in 2019, Jordan designed the scenario of a post-anthropocentric age in which people are no longer at the center of the action, and the perspective of the (not exclusively) fascinating ‘others’ is taken¹¹. The artist conceived the site-adapted work *Into the Wild* (since 2017), a social food sculpture, embedded in the location’s narrative food culture (Fig. 7). It consists of an exuberant table laid out with edible herbs, roots, various vegetables and fragrant flowers – framed by a chattering choir of shells (*Clapping Clams*, 2018). In a conceptual performance during the opening, the visitors were invited to collectively join the wild dining sculpture and eat with their hands. During the timespan of the show, the food leftovers decayed; they rotted away, and were finally composted and returned to the organic cycle as fertile humus.

The production of fertile humus through composting might again reflect a reminiscence of Haraway, similar to Huyghe in *Untilled*. ‘Human’ comes not

11 The exhibition was curated by the author.



Fig. 8: Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy goes wild, Critter*, installation view Kunstverein Arnsberg 2019, courtesy the artist, Photograph: Heiner Lieberum

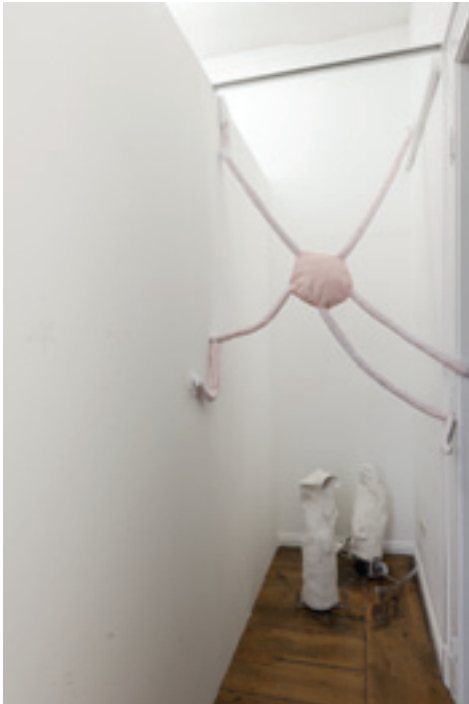


Fig. 9: Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy goes wild, Critter*, installation view Kunstverein Arnsberg 2019, courtesy the artist, Photograph: Heiner Lieberum

from ‘homo’ but from ‘humus’, Haraway argues in her ecological ethics, which uses the strategy of composting to address a recycling of previous, used material that, when decomposed, results in a new ‘product’. So are we ultimately nothing more than compost, as Haraway surmises? “We are compost, not posthuman; we inhabit the humusities, not the humanities. Philosophically and materially, I am a compostist, not a posthumanist.” (Haraway 2016, 97) From an etymological perspective, compost is based on the past participle of the Latin verb ‘componere’, i.e. ‘compositum’, formed from the prefix ‘com-’ (together) and the verb ‘ponere’ and means ‘that which is put together’. It denotes the substances deposited at a location, the result obtained by decomposition, and the collection site itself. Within the nutrient process, in which organic substances are decomposed under the influence of oxygen with the help of insects and



Fig. 10: Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy goes wild, Citter*, installation view Kunstverein Arnsberg 2019, courtesy the artist, Photograph: Heiner Lieberum

worms, they undergo a metabolic transformation. According to Haraway, we will not survive as individuals, but only in *sympoiesis*, in 'becoming with' other species (Haraway 2016, 58–98). In her exhibition *Ziggy goes wild*, Jordan filled one room with horse manure, hay and straw (Fig. 8). On the wall, she put instructions for effective composting, i.e., which ingredients are suitable for creating fertile soil, what time period should be allocated for this, and how much carbon per hectare could be bound up in the long term over the next few years through this.

Sculptural, kinetic objects such as a traveling tea kettle and amorphous beings – *Critters* in the words of Haraway – that Jordan names *Artificial Stupidity* (in reference to the hype surrounding Artificial Intelligence, while also paying homage to the critical artist Hito Steyerl), and a monumental rose starfish made of latex with frilly clothing, led lives of their own and claimed the exhibition space for themselves (Fig. 9). One of the two sculptural sea cucumbers, whose 'natural' counterpart lives in salt water and can reproduce by division, rested quietly on a pedestal (Fig. 10), while the other moved, hanging from the ceiling (Fig. 7). The metallic kettle continuously spun on its own axis on the floor, clattering loudly. Small 'sponges' and the chattering shell choir on the plant table complemented the speculative sculptural ecosystem. They were all among the protagonists of the show, constructed by the artist, with some being equipped with a mechanical interior. With her fantastical, humorous creatures Jordan refers to the kinetic art, robots and automata that have expanded the traditional canon of sculpture since the 1950s. (see e.g. Burnham 1968) She stimulates a reflection of our relationship with the environment and Earth's multitude of inhabitants, which have long since made a separation between nature and culture obsolete.



Fig. 11: Diana Lelonek, *Post-Adidas Environment II*, photography of the found object, from the series: *Center For Living Things*, 2018, courtesy the artist.

Diana Lelonek

Diana Lelonek founded the *Center for the Living Things* in 2016, a research-based, artistic institution that investigates, archives and documents new, anthropocentric forms of nature that she exhibited in the Botanical Garden in Poznań.¹² A dedicated website lists *Rock-like grounds*, *Polymer Habitat*, *Post-Electronic Habitats*, and *Textile Environments*, categorized by their respective bases. In addition to the geographic coordinates of the site, she indicates the heterogeneous materials in the titles, such as *Motherboard Nature* or *Post-Adidas Environment* (Fig. 11), in the latter case a sneaker of the sporting goods brand overgrown by plants. These are discarded, carelessly – and in certain cases illegally – disposed of objects, that is, the residues of a consumer society with its overproduction of fast-moving goods that, torn from their original function, mutate into hybrid objects, post-anthropocentric habitats, and micro-ecosystems for diverse organisms. Focusing on illegal landfills, the approach offers a local and tangible point of reference for the global omnipresence of plastic waste in the environment. Lelonek observes the respective growth processes, the emergence of mosses, lichens and mycelia, and documents these sculptural findings with information boards, photographs and diagrams. Due to the multitude of entities that co-act to animate these hybrid objects, these *Living Things* are subject to their own unpredictable processuality, unless they are taken from their environment. They direct the viewer's attention to unusual nature aesthetics, showing once again that the topos of untouched nature has long been a historical

12 See <http://centerforlivingthings.com> (26.8.2021).

construct. In these hybrid ecosystems – here, one might remember Haraway’s *natureculture* – waste becomes an integral part of the inhabited ground, partly camouflaged in a symbiosis with the organic elements. These particles are symbols of transformation that offer the potential of a world after humans; they embody a previous past of consumerism and still remind us of iconic items, such as the Adidas sneaker. Lelonek evokes a kind of melancholy in view of the global excess of consumerism and its post-human future.

Her *Seaberry Slagheap* (since 2018) is framed around an artistic-activist aspect, including performative gestures, such as collective planting or presenting *The Seaberry Slagheap stand (action)* during the Climate Conference in Katowice in 2018 (Fig. 12). It deals with the degradation and modification of post-coal landscapes and the question of how to re-use these anthropocentric wastelands; in this case the Konin Coalfield. Searching for pioneer plants, her artistic solution lies in the potential of sea buckthorn, which grows in post-mining areas, for the creation of local food products, e.g. jams and juices. Her display consists of wooden crates and pallets, thus underlining the aspect of up-cycling and adopting the aesthetics of organic markets, selling local products. Due to sea buckthorn having become an increasingly endangered plant species, Lelonek’s approach seems to have become even more pertinent, fertilizing the devastated soil and thus setting a positive example for the local (and broader) population and evoking a growing ecological consciousness – or, as I would argue, an artistic strategy of care.

Conclusion

Starting from the first environmental protection movements and systems biology, the four artists presented here work in different time contexts and pursue diverse approaches of eco-political, eco-social thrust and eco-fiction, questioning the traditional relationship(s) between material and author, or between subject and



Fig. 12: Diana Lelonek, *The Seaberry Slagheap stand*, exhibition view, “The most beautiful catastrophe”, CCA Kronika, Bytom, PL, 2018, courtesy the artist

object. Hans Haacke – influential up to the present day – was one of the first artists, starting in the 1960s, to abandon classical object aesthetics with plants and animals as co-actors, instead opting to explore other relational forms in sculptural real-time systems, simulating physical and biological laws of nature, through scenarios such as his staged microclimates. His time-based works, which often address current political issues, question the ontological status of the aesthetic boundary and the separation between culture/techne and nature. Originally conditioned by systems theory and post-cybernetics, Haacke's sculptural works continue to function as obvious evidence of unwelcome facts. They directly address the viewer, who is, in turn, supposed to deal with the disclosure of the circuits, to react to the institutional critique and socio-political abuses.

Huyghe's approach in his opulent walk-in sculptural spatial images is mainly characterized by eco-fiction. He creates systems-aesthetic networks, illustrated by invisible, partly veiled relationships that condition a strong background narrative. Similar to Jordan, he expresses an interest in Haraway's writings and her proclaimed strategy of composting, which are taken up here as an artistic, but also societal metaphor. As with Haacke, Huyghe also thinks in relational ontologies, bringing together the most diverse entities in a site-specific ecosystem, which, in *Untilled's* case, cannot be completely demarcated from external influences, precipitation and temperature.

Queer ecologies, fluid body boundaries, more-than-human species and new forms of ecological relationships, are primarily thematized in the works of Jordan. Here, too, there is a connection to Haacke; however, she uses an artistic aesthetic of alienation to draw attention to the independent life of her *Critters* and other sea-dwellers, and to the ecological grievances caused by climate change. She brings the non-human actors into the picture, similarly to Haacke, showing their specific beauty, sexuality and (micro-)biological symbioses.

Diana Lelonek also deals with 'wounded' nature and post-industrial landscapes in the sense of Gilles Clément's *Third Landscape* (*Tiers Paysage*) by working on artistic forms of solutions with partly activist, socio-plastic on-site actions (see also Beuys *Soziale Plastik*). For her *Center for Living Things*, she observes how nature reclaims space in a post-anthropocentric era. In contrast to Huyghe and Jordan, who create partly natural habitats with different ingredients (i.e. in Huyghe's case a kind of artificial nature that requires daily care), Lelonek sharpens the view on a world without 'us', exhibits 'facts' similar to Haacke, but integrates the audience into community projects.

Kepes's demand for an ecological consciousness is possibly reflected more directly in Haacke's, Jordan's and Lelonek's artistic approaches. In the sense of a potential world and expanded definition of ecology, one can also find echoes of the environmental movement and systems aesthetics of the 1960s in Huyghe's eco-fictional, partly dystopian situations, but less as a form of education *à la* Kepes. All four artists, however, are united by the conviction that art has the ability to develop innovative approaches, to unveil the close connection between art, nature and politics, to unmask the obsolete Aristotelian separation of nature/ecology and culture/techne, and to question anthropocentric notions of hierarchy.

Bibliography

- Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York: George Braziller, 1968.
- Burnham, Jack, "Real Time Systems" *Artforum*, 8, 1 (1969), 49–55.
- de Bruyn, Eric C. H., "A Proposal: Must we ecologize?" *Grey Room* 77 (2019), 58–65.
- Carson, Rachel, *Silent Spring* (1962), London: Penguin Books, 1999.
- Clément, Gilles, *Manifest der dritten Landschaft*, Berlin: Merve, 2010.
- T. J. Demos, "Ecology-as-Intrasectionality," *Bully Pulpit, Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 5, 1 (2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.1699> (28.8.2021).
- Hörl, Erich: "Die Ökologisierung des Denkens." *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 14: *Medienökologien*, 8, 1 (2016), 33–45, <https://doi.org/10.25969/mediarep/1713>.
- Hörl, Erich / Burton, James (ed.): *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London: Bloomsbury 2017.
- Demos, T. J., "Beyond Despair: Potential Worlds & Eco-Fictions" In: *Potential Worlds: Ruins of Today and Eco-fictions of Tomorrow*, eds. Heike Munder and Suad Garayeva-Maleki 73–84 (Migros Museum für Gegenwartskunst and Yarat Contemporary Art Space in Azerbaijan). Zürich: Scheidegger & Spiess, 2020.
- Fry, Edward (ed.), *Hans Haacke. Werkmonographie*, Köln: Dumont, 1972.
- von Hantelmann, Dorothea, "Denken der Ankunft. Pierre Huyghe's Untitled" In *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation. Kritik. Transformation*, ed. Lotte Everts et al. 223–240. Bielefeld: Transcript, 2015.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham & London: Duke University Press, 2016.
- Kepes, György, "Art and Ecological Consciousness" In: *Arts of the Environment*, ed. György Kepes 1–12. New York: George Braziller, 1972.
- Kepes, György, "Toward a new environment" In: *Arts of the Environment*, ed. György Kepes 13–31. New York: George Braziller, 1972.
- Kepes, György, "The Artist's Role in Environmental Self-Regulation" In *Arts of the Environment*, ed. György Kepes 167–197. New York: George Braziller 1972.
- Margalef, Ramon, *Perspectives in Ecological Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Morton, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard: Harvard University Press, 2007.
- Rafael, Marie-France, *Pierre Huyghe. On site*, Köln: Walther König, 2013.
- Skrebowski, Luke, "On Pierre Huyghe's *Umweltanschauung*: Art, Ecosystems Aesthetics, and General Ecology" In: *Grey Room* 77 (2019), 66–93.
- Torke, Nicola, "After A Life Ahead" In *Skulptur Projekte Münster 2017*, eds. Kaspar König and Britta Peters and Marianne Wagner 209. Leipzig: Spector Books 2017.

Ursula Ströbele
Centar za studije moderne i savremene umetnosti
Centralni institut za istoriju umetnosti, Minhen

**TIHO PROLEĆE. EKOLOŠKI SISTEMI I AKTIVIZAM
U SKULPTURI OD 1960-IH GODINA. ČETIRI STUDIJE SLUČAJA:
HANS HAKE, Pjer UIG, ANE DUK HI DŽORDAN, DAJANA LELONEK**

Apstrakt:

Oslanjajući se na tvrdnju Đerđa Kepeša o ekološkoj svesti u umetnosti (1972) i uzimajući *Tiho proleće* (1962) Rejčel Karson za polaznu tačku, u radu će biti ispitan kontinuirani rast u povezanosti između umetnosti i ekoloških problema na primerima kao što su: *Ne-ljudske žive skulpture* Hansa Hakea i biološki sistemi (1965–1972), skulpturalne situacije¹³ Pjera Uiga *Bez naziva* (2012) i *Posle života koji nas čeka* (2017), skulpture sačinjene od organizama i hrane Ane Duk Hi Džordan *Centar za živa bića* (od 2016) i *The Seaberry Slagheap stand* (akcija) Dajane Lelonek. Gledajući unazad, poslednjih šezdeset godina odnos između umetnosti i onoga što je nazivano prirodom u istorijskom, kulturnom i naučnom smislu je prošao kroz velike promene. Kao što je poznato, brojne teorije o posthumanoj prirodi i ekofikciji postale su uticajne tokom poslednjih decenija. Ostavljajući iza sebe utvrđene dualizme, proširena ideja o ekologiji mogla bi da pomogne razumevanju ovih umetničkih pozicija i njihovoj specifičnoj skulptorskoj estetici živih bića.

Ključne reči:

Ne-ljudske žive skulpture, skulpture kao sistemi u realnom vremenu, skulptorska estetika živih bića, Hans Hake, Pjer Uig, An Duk Hi Džordan, Dijana Lelonek, Đerđ Kepeš

PRIMLJENO / RECEIVED: 07. 09. 2021.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 18. 09. 2021.

13 Ovaj termin je detaljno objašnjen u tekstu.

PRIKAZI

REVIEWS

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

ANA EREŠ,
JUGOSLAVIJA NA VENECIJANSKOM BIJENALU (1938 – 1990).
KULTURNE POLITIKE I POLITIKE IZLOŽBE



Njujorški magazin *Tajm* u kratkom, ali dobro informisanom članku „Boom on Canvas”, 7. aprila 1958. razmatrao je činjenice koje su dovele do neobičnog, mada ne i neočekivanog umetničko-finansijskog preokreta. Američki investitori, spremni da ulažu u kupovinu dela savremene likovne umetnosti, po prvi put su u drugi plan potisnuli primere francuskog stvaralaštva. Sva pažnja posvećena je slikarskoj akciji i njenim njujorškim protagonistima. Analizirajući navedeno, istoričari umetnosti u narednim decenijama pažljivo su sabirali razloge njihovog finansijskog uspeha. Dve smrti, mitizovane i obilato nahranjene senzacionalističkim detaljima, i jedna oštra recesija, koja će između avgusta 1957. i aprila 1958. da zahvati privredu SAD, dovele su do promene bazičnih investicionih prioriteta. Kupovina savremenog američkog slikarstva, modernističkog i apstraktnog, nije nakon kratkotrajnog, ali neugodnog finansijskog iskustva predstavljala samo čin dobre ekonomske odluke. Bilo je to tada već pitanje ozbiljno sazrele identitetske svesti, a time i znak nivoa do koga je dospela kolekcionarska, koliko i ona šira kultivisanost zajednice u kojoj je spomenuta svest i sazrevala.

Uzimajući evropsku umetnost nakon 1945. za odgovarajući reper, nekolicina galerista svedočiće u *Tajmu* o novoj vitalnosti američkog likovnog izraza. O činjenici da je na njujorškoj sceni stasao novi jezik, i da je njegovo postojanje u globalnim razmerama nešto što nikako nije bilo moguće zanemariti. „The French can cook up a better cuisine, but right now we’ve got the more vigorous stew”,

veselo je uzvratila galeristkinja Rouz Frid. Nije li upravo ta tvrdnja, kao i sama pretpostavka o postojanju energičnije mešavine, implicirala potpuno iščeznuće bilo kakve precizno kodirane recepture? Ukoliko bismo se oslonili na Danijela Bela i njegovu tezu da je američko (ili uopšte svako liberalno društvo) disjunktno po karakteru i razdvojeno u nekoliko međusobno samo ovlašno konektovanih interesnih sfera, onda je razumljivo da nikakav strogi, na tradiciji ili političkom interesu uspostavljeni kuhinjski propis zaista nije ni bio moguć.

Osvrćući se na istorijat jugoslovenskog umetničkog prisustva na Bijenalu u Veneciji, Ana Ereš obimnom monografijom, „Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938 – 1990). Kulturne politike i politike izložbe” (293 stranice, ćirilica, meki povez, Galerija Matice srpske 2020), u prvi plan stručnog čitanja postavila je činjenice onih odlučujućih, ovde dominantno državno-administrativnih odluka o poželjnim formatima nastupa i njima odgovarajućim učesnicima. Vodeći računa o prethodnoj napomeni, metodološki pristup očekivan je koliko i neizbežan. Njegova heuristička moć potvrđivana je radom na obimnom i dobrim delom nepublikovanom arhivskom materijalu, specifično vezanom uz tragove ostale nakon delovanja odgovarajućih državnih tela i specijalizovanih komisija. Otuda je celina, na odgovarajući način prateći ključne političko-ideološke promene, podeljena u nekoliko segmenata, od kojih je prvi stajao pod naslovom „Jugoslovenska moderna umetnost na Bijenalu u Veneciji (1938 – 1940)”.

Formirana decembra 1918, Kraljevina SHS nije ispunila očekivanja. Strukturalno nesigurna, opterećena disparatnim nasleđem, ekonomskom nejednakošću i etničkom rigoroznošću, južnoslovenska država nije mogla da računa na jedinstveni identitetski okvir. Nedostatak zajedničkog simboličkog označitelja pogađao je zone političkog koliko i umetničkog manifestovanja, ostavljajući za sobom stanje permanentne krize i neočekivano dugačku izlagačku prazninu. Pišući o događanjima koja su obeležila vreme neposredno pred konačnu odluku o učešću jugoslovenskih umetnika na Bijenalu u Veneciji, autorka je poklonila dužnu pažnju retkim grupnim izložbama, od Izložbe jugoslovenskog slikarstva i skulpture, organizovane 1930. u Londonu i nekolicini drugih britanskih gradova, do one delikatne, rimske Izložbe moderne jugoslovenske umetnosti, postavljene tokom juna 1937. u opasnoj blizini fašističke institucionalne moći. I mada je Bijenale u Veneciji pokrenuto 1894. iz značajno drugačijih razloga – u pozadini su stajale finansijske i namere potencijalne industrijalizacije venecijanskog bazena – ono je u poznim tridesetim godinama 20. veka postalo jedno od ključnih mesta za sagledavanje širih identitetskih namera. Nikako ne samo italijanskih ili onih usko vezanih uz tamošnju ekstremnu desnicu. Ana Ereš u tom smislu precizna je: odluke vlade Milana Stojadinovića, posebno one određene pitanjem adekvatnog odnosa sa italijanskom državom i tamošnjom fašističkom elitom, dalekosežno su promenile kurs jugoslovenskoj politici. Jugoslovensko-italijansko približavanje, započeto diplomatskim kontaktima i umetničkom razmenom tokom 1937, predstavljalo je, poslužimo li se terminološkim repertoarom Zare Štajner, konceptualnu šarku

čijim je savijanjem celokupna društvena stvarnost trebalo da bude promenjena i usaglašena sa činjenicama novog vrednosnog poretka.

Bez potrebe da se preterano osvrće na različita tumačenja osnovnih razloga koji su Stojadinovićevu vladu okrenuli ka Rimu (u sukcesivnom sledu i ka Berlinu), autorka je naglasila ono što je za umetnost predstavljalo odlučujuće mesto. Osnovni motiv bio je elitistički, sa svim posledicama koje su ga pratile. U okolnostima poznih tridesetih elitizam se ogledao u naglašavanju interesa za recepturu i principijelno-pedagoške slojeve umetničkog rada. Dakle, u evidentno podvučenoj činjenici da su iza umetničkog napora stajali atelje i usredsređenost, nikako ne organske ili ekspresivne primisli politički istrošenog ili sumnjivog narativa. Tipični primer elitizma odnegovanosti (poreklom neizbežno pariske), takav je koncept zahtevao i bespogovornu arbitražu, te autorka tom detalju poklanja dužnu pažnju. Za potrebe Bijenala u Veneciji 1938, na tom mestu obreo se direktor Muzeja kneza Pavla Milan Kašanin, s tom primedbom da su njegove nadležnosti, osim opšte koordinacije i detaljnog razvijanja prateće paradigme (evolutivne i duboko racionalističke), zadržane na nivou izbora dva srpska izlagača. Formula podele $2 + 2 + 1$ (opšte mesto i trajni problem svakog žiriranja do druge polovine osamdesetih) činila je strukturalnu okosnicu jugoslovenske selekcije, s dodatkom da su hrvatske i slovenačke kandidate birala tamošnja odgovarajuća tela (JAZU u slučaju hrvatskog predstavnika). Namera se jasno ocrtavala: autokratiju dvadesetih trebalo je da zameni model po mnogo čemu blizak korporativnom razumevanju društvenog života.

Kako mehanizam izbora učesnika Bijenala 1938. pokazuje, Stojadinovićeva vlada išla je u susret nešto obimnijoj rekonstrukciji do tada neprikosnovenih postulata na kojima je počivala jugoslovenska zajednica. Pažljivo prateći osnovnu nit događanja, a sve dobro potkrepljeno izvorima i odabranom literaturom (u prvi plan izlazi prepiska Milana Kašanina sa italijanskim vladinim funkcionerima i funkcionerima usko vezanim za radnu strukturu Bijenala), Ana Ereš informiše čitaoce da je Bijenale u Veneciji 1938. označilo prvu tačku u zvaničnoj projekciji novog kulturnog modela, koji će, barem kada je u pitanju način državne umetničke reprezentacije, imati i svoj logični i produženi kontinuitet i na primeru 1940. i sledećeg venecijanskog nastupa. Potrebno je napomenuti, i to nikako nije samo marginalna informacija, da dešavanja koja su u italijanskom slučaju činila ideološko-političku pozadinu postojanja – agresija na Etiopiju 1935, sankcije Društva naroda, poraz u borbama pred Gvadalaharom 1937. ili forsirano uvođenje rasnih zakona 1938. – nisu imala preterani uticaj na formiranje jugoslovenskog programa i nisu našla odgovarajuće mesto u spomenutoj prepisci. Takva je hermetičnost i gotovo isključiva upućenost na interne probleme društvenog i umetničkog funkcionisanja bila jedna od trajno postojećih kategorija u ponašanju jugoslovenskih komisija i komesara na bijenalima u Veneciji, bez obzira na vreme ili ideološku pozadinu.

Priča o poratnim godinama i definitivnom prihvatanju modernističkog jezika smeštena je u okviru narednog poglavlja, „Posleratni modernizam i izložbe

u jugoslovenskom paviljonu (1950 – 1966)”, konstruisanog iz materijala koji je svedočio o energičnoj potrebi novog, socijalistički koncipiranog društva da se oslobodi boljševičkog nasleđa u kulturi i da prati šire evropske trendove – taktički i oprezno, s uvek prisutnom kočnicom, i samo naizgled, u dobro pripremljenoj fikciji, sudelujući otvoreno i bez zadržke u tokovima opšte modernizacije. U pomanjkanju razvijene svesti o tržištu, skromnih finansijskih kapaciteta, opterećen ideološkim koliko i uvek prisutnim etničkim razlozima, novi je sistem, po sasvim očekivanoj inerciji, nastavio tamo gde je Stojadinovićev model zastao. Autorka nas, stoga, pažljivo i s posebnim osećajem za uvek prisutni detalj, vodi kroz tragove i radne papire saveznih komisija i drugih odgovarajućih tela. Zadržavši tokom pedesetih ekspertska prava da presuđuju o stvarima umetnosti, tela i spomenute komisije vodili su računa o harmonizovanju unutrašnjih odnosa uspostavljenih između institucija i pojedinaca smeštenih u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, istovremeno ključnim i jednim postojećim centrima umetničkog odlučivanja.

Opterećeno najavama dubljih kriza (ideoloških i ekonomskih), to je vreme donelo i oprezni prilazak modernističkoj estetici, ali na paradoksalan i način koji bi mogao biti smatran neizbežnom posledicom opšte idejne neizgrađenosti. Jugoslovensko društvo, ubrzano i bez izostanka udaljeno od šture teorije odraza, nije se u svojim prvim, ne preterano odlučnije ni u narednim koracima, uputilo u smeru beskompromisnog modernizma. Ni po čemu nije bilo u stanju da se u smislu idejnog pripadanja svrsta uz Belovu tezu o društvenoj disjunktnosti. Zainteresovan za optimističku viziju napretka, partijsko-upravljački aparat podupirao se dijalektičkim svetonazorom kao pogonskim mehanizmom kvalitativne promene. Unutrašnje konvulzije i pojedinačni strahovi nisu dobro ocenjivani, te se umesto solipsističkog, sebeubitačnog i do ruba negacije dovedenog modernizma istrajno ceni konstruktivni prilaz umetničkom radu. To je stanovište, kako je autorka precizno primetila, otvaralo suštinsko pitanje: Da li je dobro uklopljena i dominantno u sebe zagledana revijalnost jugoslovenskih nastupa na Bijenalu u Veneciji predstavljala dovoljnu ili uopšte odgovarajuću meru modernističkog pripadanja?

Implikacije su bile neizbežne. O njima su – raspravljajući o načinima selektovanja, identitetskoj pozadini ili vrednosnim parametrima – govorili oni angažovani na sednicama saveznih tela ili dobro pozicionirani kritičari u javnim nastupima, ali bez većih posledica po ustanovljeni format. Prigovori su se gomilali, Ana Ereš ih s posebnom strašću podvlači (na primer onaj Miodraga B. Protića koji je smatrao da je shematizovani model sprečavao da u Veneciju dospeju najbolji, bez obzira na njihovo etničko ili regionalno poreklo), vodeći nas do 1962. i onog sasvim kontradiktornog zahteva da samo na međunarodnim izložbama nagrađeni umetnici mogu da budu uzeti u obzir pri planiranju budućih nastupa na Bijenalu. Namera nije nikada dosledno sprovedena u delo, ali je kao opcija suprotstavljanja sterilnom centralizmu obeležavala vrlo prisutnu nameru kada je u pitanju bilo jugoslovensko umetničko predstavljanje u inostranstvu. Ipak, ono što je činilo rasnu umetničku svežinu (londonskih ili rimskih tridesetih), nije u uslovima apstrakciji naklonjenog

moderniteta bilo u stanju da pokaže svoju regionalnu ili etničku posebnost. Paradoks je bio potpun. O nečemu do te mere autohtonom ili intrinzičnom, a da bi bilo podrazumevano kao nerazlučivi deo nekog od jugoslovenskih likovnih jezika, nije bilo moguće misliti bez njegove prethodne berzansko-galerijske verifikacije. Na toj tački, neočekivano i mimo proklamovanih procedura, na Bijenalu u Veneciji 1958. dotaknuli su se jugoslovenski modernizam i američki model saopšten na stranicama savremenog *Tajma*. Ana Ereš u istorijski narativ o jugoslovenskom modernizmu plasira informacije o širim okolnostima učešća Olge Jevrić i uloge koju je u celoj epizodi imao italijanski kritičar Đilo Dorfles. Autorka, ipak, ne ostavlja u dužoj dilemi čitaoce. Sistem jugoslovenske selekcije s lakoćom je svario taj izuzetak (zanimljivo je primetiti kritički stav Radoslava Putara u zagrebačkom časopisu *Čovjek i prostor*) insistirajući na arbitraži potekloj iz gornjih zona državne moći, iz onih struktura koje su u datom trenutku štitele svoje kapacitete odlučivanja, produkujući tešku i umetnosti ne preterano ugodnu atmosferu.

Modernistički likovni jezik, poreklom dovoljno fleksibilan i ustanovljen na vrednosnim činjenicama široko razumevanih dijalektičkih procedura, konzervativno je okoštao krajem šezdesetih. Pažljivo birajući tačke oslonca, Ereš je vidljivim načinila idejni šav po kome se umetnost dve poslednje jugoslovenske decenije otepecila od istrajne modernističke dogme, ulazeći u nove, često neizvesne i dobrim delom individualizovane odnose. Izabrani tekst-oslonac – za svet likovnih umetnosti nešto poput savremene paralele negaciji književnog estetizma koju je objavio Sveta Lukić – bio je onaj Vere Horvat Pintarić, objavljen u zagrebačkom *Telegramu*, jula 1966. Odlučno odbacivši umetničku uravnilovku, kritičarka je zatražila drugačije razloge i načine predstavljanja jugoslovenske umetnosti. U izrečenom stanovištu nije bila usamljena, a na ruku su joj išle i spoljašnje okolnosti – promene u funkcionisanju Bijenala u Veneciji (Ana Ereš o njima podrobno) i ozbiljno sprovedena državno-pravna reforma, nominalno dovršena usvajanjem novog Ustava SFRJ, 1974. Bez insistiranja na političkim detaljima, autorka je sve ostavila na nivou estetičkih zakonomernosti ili njihovog svesnog ružiranja (u pozadini su skriveni identitetska kriza oko jezika, studentska pobuna 1968, hrvatski pokušaj reformisanja federacije 1971. i pad srpskih liberala početkom sedamdesetih), knjiga nas vodi ka uverenju da je konačno iscrpljenje formalnih i moralnih parametara modernističkog projekta predstavljalo novu priliku umetničkoj stvarnosti i konačni kraj jugoslovenskoj državnoj zajednici.

Izdavale su se osamdesete, precizno opisane u poglavlju „Okolo postmodernizma. Jugoslavija i Venecijansko bijenale (1982 – 1990)”. Bila je to decenija obeležena smrću autokratskog lidera, političkim nesnalaženjem, ideološkom iscrpljenošću dogmatizovanog marksizma i snažnim jačanjem nacionalističkih pokreta. Sve ostavljeno na impliciranoj margini, kao što je i bio običaj u analitičkom pristupu Ane Ereš. Ono što je privuklo njenu pažnju stajalo je obeleženo drugačijim prisustvom Jugoslavije u Veneciji. Prestanak delovanja Savezne komisije za kulturne odnose sa inostranstvom 1971. označio je i definitivni raskid sa periodom umetničke

centralizacije. Paralelne promene u strukturi i pravilima Bijenala išle su naruku novoj poziciji umetnosti što, ipak, neće odmah i u većem obimu da bude reprezentovano i u samoj slici izlagačke prakse. Jačanje evropske likovne scene, što se ravnopravno odnosilo i na institucije i na pojačani interes finansijera i kolekcionara, biće obogaćeno i novom idejnom pozadinom. Dominantno konzervativne, osamdesete su napustile ideju modernističke projektivnosti, okrećući se, sasvim u skladu sa tada aktuelnom poststrukturalističkom mišlju, drugačijim predispozicijama subjekta u procesima kulturne proizvodnje.

Omekšavanje jugoslovenske klime, praćeno visokom autonomijom tadašnjih izložbenih komesara, stvorice povoljne okolnosti za Andreja Medveda i njegovu selekciju jugoslovenskih umetnika na Bijenalu održanom 1986. Svesna da je taj momenat stajao kao primer nekarakterističnog ponašanja, Ana Ereš izdvojila je njegovo značenje, kvalitativne standarde i posebnu organizacionu matricu koja je, u verovatno jedinstvenom zahvatu, spojila savremenu umetnost i afinitete onih koji su na nju gledali iz nešto drugačijeg ugla. Medved je, i sam u bliskom kontaktu sa mrežom slovenačkih galerija, u saradnji sa italijanskim kritičarima i kustosima (jedan od njih bio je Akile Bonito Oliva), kreirao izložbenu celinu koja je dosledno pratila zahteve Bijenala i prohteve usko specijalizovane evropske publike. Bila je to operacija koja je jugoslovenskoj umetnosti donela nešto od atmosfere i probitačnosti karakterističnih za onu tako specifičnu agilnost njujorške mešavine s kraja pedesetih. Sniženi interes države i gradnja novih identitetskih mitova na distanci od proceduralnih standarda likovnih umetnosti davali su šansu za uspostavljanje konsenzusa i konačno ozbiljno motivisane sinkretističke kulture, ali prilika je propuštena. U dva poslednja nastupa, 1988. i 1990, komesari su se odlučili za pojedinačne nastupe Janeza Bernika i Fila Filipovića, izbegavajući ne samo mogućnost uspostavljanja intrigantne mešavine nego i priliku da nastave slediti osnovne programske propozicije Bijenala. Umesto toga načinjen je iskorak u nečemu što bi bila modernistička introspekcija i pokušaj da se naknadno, u uslovima ohlađenih poetičkih propozicija, mirno i sa kultivisanom svešću progovori jezikom enformelističkog dela.

Osećajući da je propuštena neobično vredna prilika, Ana Ereš u nekoj vrsti melanholične evokacije dovršava pregled jugoslovenskih učešća na Venecijanskom bijenalu, dajući izuzetno vredan metodološki i naučno-istraživački prilog korpusu dela posvećenih istoriji srpske i jugoslovenske umetničke modernosti. Pisana sigurnim i odnegovanim jezikom, knjiga predstavlja jedan od lepih momenata zrelosti srpske društvene istorije umetnosti. Čineći plod njenog dugogodišnjeg istraživanja, Ana Ereš obogatila ju je dragocenim uvidima, upućujući čitaoca u smeru ne uvek očekivanih ili idejno jednosmernih zaključaka. Ono što je potrebno izdvojiti pre svega je položeno u činjenici njenog dubokog poštovanja spram fenomena dugačkog trajanja. Stoga su elementi elitizma, arbitraže i hermetizacije, tako vidljivi tokom organizacionih predradnji za Bijenale 1938, odmah uočeni i nenametljivo podvučeni u decenijama nakon 1945. Jedna se činjenica izdvaja.

Metodološka struktura „Jugoslavije na Venecijanskom bijenalu (1938 – 1990)” nije ravnomerna, i to uprkos i bez obzira na njenu jasnu predodređenost osnovnom pretpostavkom rada u odgovarajućim arhivima. Ta fleksija, uočljiva u onom delu koji je namenjen opisu poslednje jugoslovenske decenije, nije bila posledica hira ili ispuštene koncentracije. Ona je namerno podvučena bogatim pasażima namenjenim opisu evropskih i italijanskih umetničkih prilika, ne i detaljnom čitanju arhivske građe i dešifrovanju često dvosmislenih stenograma sa sednica komisija i odgovarajućih državnih tela. Dugačko postavljena perspektiva donela je dovoljno prostora da se u njemu obave transformativni zahvati. Ideologizovana država gasila se svojom, ali i voljom međunarodnih okolnosti, oslobađajući umetnički svet represivnih razloga i neprincipijelne korektnosti. Umesto hijerarhije moći i strogo kontrolisane odgovornosti, osamdesete su godine, nošene visokom temperaturom sveprisutne krize i novog, drugačijeg i po mnogo čemu decentriranog javnog govora – u nominalnom smislu reprezentovan je i na stranicama *Starta*, *Mladine*, zagrebačkog *Danasa*, pozne *Borbe*... – ukinule metodološku obavezu bivanja u enterijerima hladnih i slabo provetrenih arhiva. Drugačija diskurzivna dinamika dobila je elegantni odraz u konstrukciji drugog dela knjige koji je, nekako neosetno, postao manje ksenofoban i zabrinut za čistoću moralno disciplinovane egzistencije, pa tako i one umetničke. Ipak, vredno je i obavezno ponoviti: Ana Ereš i njeni čitaoci svesni su da je sve ostalo nedorečeno, uskraćeno, moguće i svesno posećeno. Jer smrt državno-ideološke aparature porađala je novu umetničku svest, sinkretičnu i fleksibilnu, bez straha i spoljašnje sputanosti normama i strogo mišljenom pozom. Da je poživela, posledice bi, nama ovako i na ovaj način prizemljenima, bile neuhvatljive. Pretpostaviti da bi sobom sve preudesile na meru *Tajma* i nekakve nezamislive recepture hibris je svoje vrste, te se opet i spokojno vraćamo istoriji i više nego dobrodošloj knjizi Ane Ereš.

NAGRADA „LAZAR TRIFUNOVIĆ“

LAZAR TRIFUNOVIĆ AWARD

Gordana Stanišić
Narodni muzej, Beograd

DAMNJAN NA ISKUSTVIMA DAMNJANA. RADOVI IZ POKLON-ZBIRKE DRAGOSLAVA DAMNJANOVIĆA¹

Verifikacija autorstva kao deo strategije (apsurda) vrednovanja

Iste godine kada realizuje delo *U čast sovjetske avangarde*, 1972, Damnjanović radi prve eksperimentalne primerke *Intervencija* koje će od 1974. do 1976. razvijati u nove konceptualne prakse. Serija ovih radova na papiru direktno se oslanja na paradigmu strategijskog delovanja istorijskih avangardi, konkretno na dišanovski slučaj uvođenja apsurdnog prisvajanja i *readymade*-a. Izvlačenjem linije na već postojećim serijskim formularima (kao sredstvima birokratskog aparata), odnosno, kako Damnjan objašnjava, „defunkcionalizacijom inače funkcionalnog materijala”, inscenira se direktan, lični upad u sistem globalnog funkcionisanja, a manipulacijom jedne (birokratske) datosti u osnovi relativizuje karakter samog dela (umetnosti). Subverzivnom intervencijom umetnika bilo koji artefakt drugačije (izvanumetničke) namene postaje deo sistema umetničkog vrednovanja. Čin konkretnog proizvođenja umetničkog dela, baziran na ideji o dekonstruisanju besmisla jednog marginalnog i krajnje utilitarnog artefakta, Damnjan ponovo uvodi u sistem (birokratske) instrumentalizacije i (umetničkog) formalizma, tako što svaki list verifikuje potpisom i autorskim pečatom sa interventnim tekstom „R. Damnjan. Besplatno umetničko delo”², da bi tokom 1976. i 1977. godine gotovo sve radove na papiru (pa i plakate u brojnim tiražima) brendirao tendenciozno besmislenijom i još provokativnijom

- 1 Ovde je publikovan izvod iz teksta koji je objavljen u katalogu izložbe *Damnjan na iskustvima Damnjana. Radovi iz poklon-zbirke Dragoslava Damnjanovića* održane u Narodnom muzeju u Beogradu 2020. godine. Nagrada „Lazar Trifunović” za 2020. godinu dodeljena je muzejskoj savetnici Gordani Stanišić za ovaj i tekst *O crtežima Lazara Vozarevića* u monografiji Lazar Vozarević, Fond Vujičić kolekcije, Beograd 2020, i Sofiji Milenković za članak *Stranac u Parizu: kritička recepcija Save Šumanovića na Pariskoj umetničkoj sceni od 1926. do 1928.*, koji je objavljen u *Žborniku Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* (16–2020).
- 2 Ovaj princip prvi put primenjuje 1974. godine na Aprilskim susretima u Galeriji Studentskog kulturnog centra u akciji poklanjanja posetiocima pečatiranog „besplatnog umetničkog dela”.



Radomir Damjanović Damnjan, *Šaka* (iz ciklusa *U čast sovjetske avangarde*), 1973.

verbalnom potvrdom: „Ovo je delo od proverene umetničke vrednosti. Radomir Damijan”. Damijanović pažljivo registruje sve agense savremene tehnološke civilizacije kao parametre kolektivne društvene proizvodnje i novog konzumentskog društva, pa mu tako i postkonceptualna umetnička praksa multipliciranja dela³, sa svrhom brzog produkovanja i masovnog konzumiranja umetnosti, postaje deo strategijskog delovanja prilagođenog ideji autorizacije i grafičke numeracije serigrafski reprodukovanih *Intervencija*⁴. U kasnijim formularima verifikovanim autorskim potpisom i pečatom (*Uzorak umetnika/Campione dell'artista*, 1978), ironiju globalne komercijalizacije, odnosno postupak relativizacije autentičnosti umetničkog predmeta, taktički potvrđuje inkorporiranjem novog anti umetničkog sadržaja – isečka sa odeće pojedinca iz publike. Ovim primerima aproprijacije svakodnevnog (banalnog) u nešto što je već prethodno rezolutno suprotstavljeno kategorizaciji (kliširanog) vrednovanja, Damijanović manifestuje prestup na liniji postdišanovskog ekscesnog prisvajanja i legitimne (mehaničke) reproduktivnosti, čime se, kako je objasnio Benjamin, „dovodi do snažnog uzdrmanja onoga što je tradicijom preneto”. (Benjamin 1974, 119)

Istovremeno, i jedna bazično komercijalna fotografija *Samo nastavite, vaš život je perspektivan*, koja može, ali i ne mora, da emituje ništa više od stereotipnog

3 U smislu odumiranja modernističke aure i kulne vrednosti umetničkog dela (Benjamin, Walter [1974]) „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: Benjamin 1974; zatim i serijalnosti kao odgovora na stereotip „kolektivne društvene proizvodnje” (Foster 2012), ali i diskursa unikatnosti, to jest originalnosti (Krauss 1985).

4 Novi eksperimentalni pristup radovima na papiru i serigrafiji kao inovativnoj grafičkoj tehnici, na ex-jugoslavenskom prostoru tokom pedesetih godina, uveli su akteri zagrebačkih grupa Exat 51 i Gorgona.

playboy marketinškog narativa, interventnom atribucijom „ovo je delo od proverene umetničke vrednosti. R. D. Damnjan” dobija novi vrednosni identitet, a samim tim i privilegovani autorski status; automatski se povlači iz prostora tržišne multiplikativnosti i prebacuje na novi nivo, pojmovnog a ne deskriptivnog posredovanja. Autorizovano od strane umetnika, delo se *a priori* svrstava u kategoriju umetnosti, autonomnost umetničkog rada izmešta se na autonomiju samog umetnika, a posledično tome, kako Miško Šuvaković (2012, 49) objašnjava, i „autentičnost stvaralačko-proizvodnog čina na autentičnost konceptualnih i diskurzivnih predočavanja ponašanja umetnika”.

Manipulativna intervencija u cilju relativizacije ali i eksploatacije vrednosnih pojmova, kao imperativa angažovanosti i pitanja morala umetnika, postaje legitimni akt kojim Damnjan potvrđuje subjektivni stav da nije važno predmetno predstavljanje već izvanlogički postupak konvertovanja jedne datosti u drugu. To je i onaj metod apsurdne rekontekstualizacije nasleđen iz istorijskih avangardi, što Peter Birger [P. Birger] vidi kao instrumentalizovanje dozvoljenog projektovanja bilo kog smisla. (Birger 1998)

Taktiku provociranja logike i logičnosti na principima preuzimanja slika sa potvrđenim značenjem i identitetom, kojima se dodaje novo značenje i novi identitet, što je Danto (1997) smatrao jednim od najradikalnijih ekscenih doprinosa umetnosti sedamdesetih, Damnjanović je 1976. godine usmerio ka strategiji kopiranja, čime je na određeni način participirao u onome što će odrediti postmodernističku praksu citatnosti i citatne reinterpretativnosti. Da li je apsolutnim imitiranjem umetničkog dela njegova aura dezavuisana u potpunosti ili samo izmeštena izvan prostora delovanja, na čemu su razvijane polemičke rasprave teoretičara neo i post avangardnih epoha, posebno na američkom kontinentu gde se kopistički trend sedamdesetih godina diferencirao u fenomen najrazličitijih jezičkih tvrdnji⁵ – u Damnjanovom slučaju manje je važno. Kopiranjem remek-dela, najčešće (i ne slučajnom selekcijom) De Kirika i Karaa, potom i Pikasa, Rabuzina, Šejke, konačno i samog sebe, on ne pledira da na bilo koji način dovede u pitanje vrednost originala niti da prestupnički plagiranu datost subverzivno zloupotrebi izvan umetnički dozvoljenog/opravljanog diskursa. Naprotiv, daljim konceptualnim strategijama koje su se pokazale superiornijim i od samog čina slikanja – vlastitim pečatom i informacijom „Lažni de Kiriko/Un falso de Chirico”, tj. „Lažni Kara/Un falso Carrà” i slično⁶, momenat apropijacije/simulacije/imitacije originala sa pretpostavkom prevare (s obzirom na to da su kopije izuzetno vešto replicirane) zaustavlja se na manuelnom procesu, a vizuelna dezinformacija i eventualna prevara nedvosmisleno su demistifikovane. Deklarisanjem totalnog prisvajanja (parafraziranom) kopijom Damnjan uzrokuje sliku iz slike kao potpuno drugačiju recepciju jezički proizvedene realnosti umetničkog dela. Pseudo Damnjan ili pseudo De Kiriko?

5 Opširnije u: Sretenović 2013.

6 Četiri decenije kasnije izvešće još jedan rad sličnog tipa – *Un falso Manzoni*, gde će, kako Denegri objašnjava, čin apropijacije biti deo individualnog procesa kao daljeg sleda procesuiranja istog izvora. Prema: Denegri 2015.

Tekst u funkciji primarnog slikarstva i tekst kao paradoksalni iskaz

Kratkotrajni otklon od slike i njenog pikturalnog tretiranja verovatno je doprineo tome da Damnjanovićev povratak slikarstvu bude i konceptualno i metodološki angažovan ka samoj ideji i onome što je Košut (Kosuth) zastupao kao tautološku propoziciju – *umetnost kao ideja i apriorna istina*. (Kosuth 1991) Prelaz sa perceptivnog, referencijalnog, na čisto mentalno slikarstvo, iza čega u osnovi stoji Damnjanovićev konceptualni pristup metodičnog distanciranja od umetnosti formalizma, signaliziran od sredine šezdesetih na radovima bliskim minimalizmu, značio je i dobru osnovu za ono što će rezultirati novim odnosom prema slici u pravcu njenog praznjenja od svih subjektivnih emocija i tragova ekspresivnih stanja⁷. Umetničko delo ustanovljava se isključivo na ontološkim principima i na analitičkom istraživanju bliskom matematičkoj logici, koje Filiberto Mena (F. Menna) (2001, 10) vidi kao udaljavanje znaka od njegove prirodne suštine, kako bi se tautološki povezo sa apstraktnim platnom. U slikama koje Damnjan konkretno objašnjava ličnim istraživanjem „jedne što je moguće objektivnije izražajne terminologije koja će do kraja ostati verna sâmoj prirodi slikarstva”⁸, mentalna energija je ultimativno koncentrisana na sâmo delovanje, na proces sistematičnog i analitičnog dovođenja do interakcije boje i materijala. Otvoren je prostor prema slici kao predmetu kritičkog ispitivanja i ka onome što će u potpunosti odgovarati istoznačnim terminima – primarno/analitičko/elementarno slikarstvo⁹.

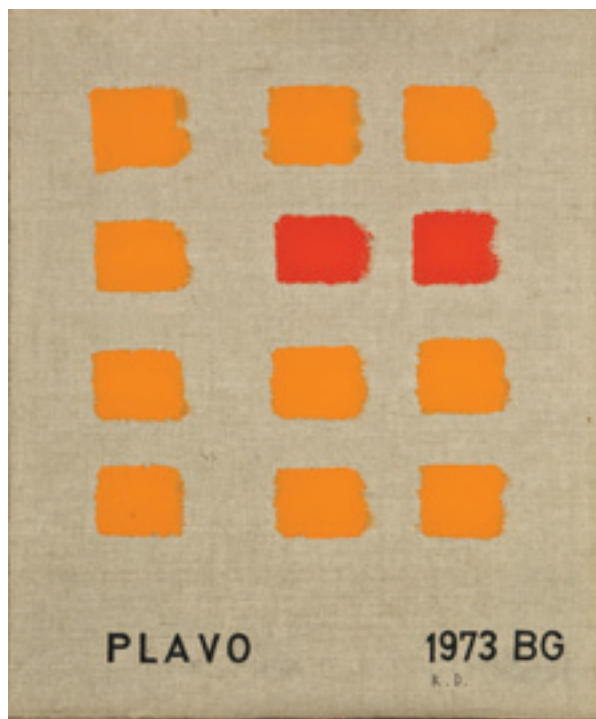
Reč je o *bezličnim* slikama koje Damnjan od 1973. godine tretira „u njihovoj konkretnoj i realnoj prirodi”, kako bi, sada drugačijim sredstvima, nastavljao da principijelno izražava lični moralni stav. (Denegri i Trini 2010) Proces ravnomernog ritualnog povlačenja boja u paralelne horizontalne nizove na neprepariranom platnu, u kasnijim serijama, i prekinute nizove raspoređene u vertikalnu traku¹⁰, jedini je trag umetnikove akcije i čiste mentalne energije. Denegri je to protumačio na sledeći način: „Slika se shvaća kao sprega sintaktičkih jedinica koje međusobno stoje u odnosima čvrste artikulacije, a da bi ta artikulacija bila postignuta slikar mora proces nastanka slike shvatiti kao jedan logički slijed mišljenja o slici u isključivim terminima medija slikarstva a ne mišljenja o predmetnosti uz dodatnu pomoć medija slikarstva”. (Denegri, Kusik i Brejc 1982) Ovakav koncept tautološkog

7 *Fundamental painting* Eda Rajnharda (A. Reinhardt) kao slikarstvo „ispraznjene svesti” gde je ispred svega apsolutni umetnik, tj. „umetnik kao umetnik” i „umetnost kao umetnost”(Art as Art: *The Selected Writings of Ad Reinhardt*), u: Džalto 2016, 80–86.

8 Deo iz Damnjanove tekstualne izjave o primarnom slikarstvu 1974. objavljene u časopisu *Flash Art* 1975. godine. Iz: Denegri i Trini 2010, 27.

9 Jedini Damnjanovićev rad u zbirci Narodnog muzeja u Beogradu koji dokumentuje njegovu fazu primarnog slikarstva je *Slika* (1973) iz Poklon-zbirke dr Jakova Smodlake.

10 U pitanju je promena unutar istog diskurzivnog poretka, stvaranje nove verzije u vezi sa istim konceptom: Deleuze 1994, 187–189. Identičan princip jedno vreme će primenjivati i na kanapu (kao alternaciji za neprepariranu podlogu) pričvršćenom za konstrukciju rama, čime će se slika transformisati u novu, objektnu dimenziju, u zidnu instalaciju.



Radomir Damnjanović Damnjan, *Plavo (Dezinformacije)*, 1973.

uodnošavanja sa (nekonvencionalnim) konstitutivnim problemima slike, u direktnoj je vezi sa daljim Damnjanovićevim metalingvističkim istraživanjima uspostavljenim u seriji istovremenih radova nazvanih *Dezinformacije*.

Praksu uključivanja (lingvističkog) referentnog iskaza, to jest *značenjskog* teksta kao ravnopravnog elementa rada i kompatibilnog činioca umetničkog dela, Damnjan prvi put primenjuje u seriji primarnih slika sa vertikalno isprekidanim trakama, gde terminima „slika”, „četiri žute” i slično, jezički verifikuje konkretnu vizuelnu datost. Imenovanje u smislu angažovanja *značenja kao upotrebe*, iz elementarnog slikarstva prenosi u cikluse slika, crteža i grafika pod zajedničkim imeniteljem *Dezinformacije*, s tim što je sada verbalna definisanost promenjena, lingvistička verifikacija (imenovanje boje) udaljava se od fizičke istine o delu, međusobni odnos vizuelnog i referentnog ustanovljen je na kontradikciji, odnosno na paradoksalnom iskazu¹¹. (Vitgenštajn 1980, 40–42) Ovako uspostavljena iracionalna, pre lažna, tvrdnja, bliska destrukciji logičkog sistema perceptovanja, što znači i dadaističkom obesmišljavanju „dostojanstva umetnosti”, postaje autonomni verbalni ekvivalent u prostoru *jezičke igre*

11 Iste, 1973. godine kada počinje da realizuje serije „slikanih” *Dezinformacija*, princip simulacije istinitosti dokumenta primenjuje i na fotografiji – grupni snimak sa saradnicima i osobljem Studentskog kulturnog centra povezuje rekonstruisanom, neistinitom tekstualnom informacijom: „From left: Daniel Buren, Susan Sontag, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Sol LeWitt, Robert Rayman, Donald Judd”.

(Vitgenštajn 1980), ali pre svega Damnjanova strategija da se nužno proizvedenom „istinom” suprotstavi sistemu lažnih (lažiranih) mitologija. Sve je relativno i sve je pitanje svrhe, pa i traženje smisla istovremenim ukazivanjem na efemernost istog tog smisla. Primere interlingvističkog istraživanja i subverzivnog poigravanja sa (već devalviranim) parametrima informativnosti, bilo da su oni deo koncepta *Dezinformacija* ili *Intervencija*, Denegri (1978, 52) objašnjava „strukturacijom umetničkog jezika”, kao jednim od osnovnih vidova delovanja Nove umetničke prakse.

Ako je u primarnom slikarstvu redukcija svih perceptivnih elemenata značila i dekonstrukciju slike do apsoluta, onda se čin njenog definitivnog uklanjanja, u sledu reakcionarnog karaktera umetnikove svesti, gde posle svega ostaje samo raščlanjeni slepi ram sa zavojima i verbalnom intervencijom na njemu: *Dezinformacija, zeleni Damnjan* (1975), može posmatrati kao radikalna umetnička subverzija u kontinuitetu svih moralno angažovanih aktivnosti kojima se demistifikuje „istina” o statusu umetnosti u društvu. Slika je konceptualno dekonstruisana i transformisana (*readymade*) u drugačiji fizički konstrukt (*objet d'art*).

Pojedinac u vremenu novih nepreglednosti¹². Dijalektika praznine

Tokom sedme i osme decenije Damnjanović se potvrdio kao zreo i autonoman umetnik-nomad, dosledni inicijator drugačije uspostavljenih sintaksi i intrigantni aktivista recentnih pojava, ali isto tako i kao individualni strateg bez ambicije da svojim mišljenjem ili delovanjem bezuslovno participira u aktuelnim procesima sve razuđenijih poetika, bilo da se one uspostavljaju iz jezgra italijanske ili jugoslovenske umetničke scene. Nastavljajući da studiozno analizira svaku njegovu fazu, Denegri objašnjava da je duh vremena postmodernizma osamdesetih Damnjan „prilagodio sopstvenom prethodnom iskustvu, sa namerom da i dalje traži i nalazi mogućnosti ekspanzije i ekstenzije umetničkih postupaka u skladu sa 'proširenim pojmom umetnosti' nasleđenim iz avangardističke nove umetničke prakse sedamdesetih godina”. (Denegri i Trini 2010, 35) Šta je to praktično značilo?

Dedukcija pojmovne integralnosti slike odvijala se, s jedne strane, u pravcu koji pretpostavljajuću narativno izražajnu strukturu dovodi do semiotičke ispraznjenosti (apsoluta primarnog slikarstva) a, s druge, sistematičnom eksploatacijom i totalnom dekonstrukcijom vrednosnog integriteta i smisla njenog postojanja do apsurdna predmetne funkcionalnosti (*Dezinformacija, zeleni Damnjan*). (Lippard 1973) Da umetničko delo može legitimno da funkcioniše i izvan standardnih kategorija (slika–platno, skulptura – konzistentna forma, crtež/grafika – papir), odnosno, u suprotnosti sa propozicijama o referentnim vrednostima, pa čak i u konfliktu sa prejudicijom o nužnosti trajanja/postojanja sâmog dela, Damnjan je pokazao još početkom sedamdesetih godina, intenzivno se baveći procesualnom umetnošću i

12 Habermasov (J. Habermas) termin „nova nepreglednost” čini se, u konkretnom slučaju Damnjanovićevog postkonceptualnog delovanja, fleksibilnijim i bližim od pojma postmodernizma.



Radomir Damnjanović Damnjan, *Mrtva priroda sa šest flaša*, 1982.

body art-om. Da podsetimo, strategijska, postavangardna sredstva koja je 1972. upotrebio u radu *U čast sovjetske avangarde*, telo kao ne-umetnički artefakt umetničkog delovanja i fotografiju kao instrument sukcesivno proizvedenog trajanja, čime je inicirao nove performative ponašanja *druge linije* i obraćanja *u prvom licu*, od 1976. godine razvija u konceptualno i metodološki direktniji, autorefleksivan i ništa manje socijalno angažovan diskurs ličnog obraćanja u radu *Ničeg suvišnog u ljudskom duhu*. Posle empirijskih i strukturalno lingvističkih iskustava sa analitičkim slikarstvom, konsonantno nanošenje mrlja u kasnijim *Autoportretima*, potom i portretima drugih, postalo je više od prakse ponavljanja samog sebe – stanje potpune kontemplativnosti i visoko razvijene mentalne discipline u procesuiranju, što je svako ponavljanje činilo različitim i opravdanim.

Na liniji Damnjanove dalje konceptualne angažovanosti, metod ritualnog i ritmičkog oslikavanja mrljama sa jednog simbolički označenog polja (lica kao žive energije subjekta) od kraja sedamdesetih godina, prenosi se u drugačiji izvanumetnički kontekst, na *bесmисleni* predmet kao redefinisani objekat-nosilac potencijalne energije. Oslikavajući bojenim flekama prazne boce, njihovu nefunkcionalnost i stanje potrošene komercijalne robe uvodi u artificalni prostor umetničke funkcionalnosti, i u lingvističku simboliku *mrtvih priroda* na postoljima¹³. Instalacije sa referentnim nazivima *Mrtve prirode sa flašama* (ništa nije slučajno, pa ni asocijacija na serije Morandijevih (G. Morandi) *Mrtvih priroda sa flašama*) postaju antikomercijalni produkt umetnikove ideje, a prisvojeni predmet resurs dišanoskog preusmeravanja i njegove

13 Bilo da su u pitanju boce ili neki drugi predmeti (jaja, na primer) koje je takođe povremeno oslikavao mrljama, police kao postamenti i pozadina (funkcionalno već implementirana u *Autoportretima*) tretirani su na isti način, i postali su kompoziciono integrisani sadržaj istog. Time je i optički momenat naglašeniji, a istovremeno je stvorena iluzija utapanja u dvodimenzionalni format slike.

estetike indiferentnosti¹⁴, koji samo i isključivo umetnikovom intervencijom (*readymade*) manifestuje novu i drugačije perceptovanu utilitarnost.

Dok je, s jedne strane, slikarski postupak uspostavio na neoavangardnom poretku eksternalizacije smisla vrednovanja umetničkog predmeta u formatu nestandardnog suodnošavanja sa umetnošću, s druge strane Damnjan participira u onome što će se osamdesetih godina u univerzumu novih nepreglednosti uspostaviti kao (postmodernistička) reforma slike, a što je sâm nazvao „slikanjem slikarstva”. U pitanju je još jedna serija varijacija *Damnjana na iskustvima Damnjana*, samo što se sada isti diskurzivni poredak (Delez/Deleuze) prevodi u ponovo drugačiji komunikativni sklop. (Deleuze 1994) Pred umetnikom je prazno polje monumentalnog slikarskog platna neograničavajuće nikakvim partitivnim, predmetno asocijativnim značenjem, pa ni sopstvenim ramom. Apstraktni činilac pretpostavljen je procesu jednoličnog poentilističkog punjenja različitim hromatskim mrljama¹⁵ (*Želena slika*, 1983, nizovi radova iz 1984. i 1985. godine sa samoreferencijalnim nazivima „slika” kojima se uskraćuje sve drugo sem bazične informacije¹⁶). Početkom naredne decenije broj bojenih komponenti Damnjanović će redukovati na dva intenzivna, kontrastno suprotstavljajuća nosioca, uspostavljena u takav odnos da svojim međusobnim prožimanjima manifestuju frekventnost pokreta i optičko vibriranje čitave površine (*Slika*, 1989, *Mala slika*, 1992, *Žuta slika*, 1994, *Plava slika*, 1995 ...). Nema mimezisa niti gesta, sve je u funkciji čistog slikarstva i imperativnog (neekspresivnog) slikarskog čina – izolovana (prazna) umetnikova svest podređena je isključivo oslobađanju energije u postupku ritualnog ostavljanja tragova. Italijanski kritičar Tomazo Trini (T. Trini) (1997, 12) ovu Damnjanovićevu fazu određuje kao „pojmovno slikarstvo praznog i punog”, gde se na primarnom nivou uspostavlja strukturalistička logika praznine kao, kako navodi, „samotno središte koje teži upijanju svih energija vidnog polja”. Ponekad izgleda da Damnjanove slike prizivaju i Seraa (G. Seurat) i Rajnharda (A. Reinhardt), Poloka (J. Pollock) i Tobija (M. Tobey), Iva Klajna (Y. Klein), filozofiju tišine Nika Kejva (N. Cave) ili taoističke dijalektike i zen budnosti. Ponekad, ništa od toga. Čini se da je dovoljna samo veza sa simbolikom rada *Mrlja u prostoru i položaj jedinke u društvu* (1976) i sa Damnjanovim objašnjenjem da su njegove slike ne-vizuelni prostor u jedinstvu sa dijalektikom praznine. U osnovi sublimno, autorefleksivno slikarstvo u sistemu umetničkih praksi paralelnog (*prestupničkog*)¹⁷

14 „Reakcija vizuelne ravnodušnosti praćene potpunim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa, to jest, potpune anestezije” (Dišan 2020, 7).

15 Prve slike iz ove serije bile su premijerno predstavljene 1983. u Art Gallery u Milanu, potom u razvijenijem formatu i na Damnjanovoj samostalnoj izložbi u Muzeju savremene umetnosti, 1987. godine.

16 U radovima na papiru (*Pastel*, 1983) umesto poentilističkih tačaka ostavljao je tragove isprekidanih linija koje su, uslovno rečeno, mogle da budu izvedene i iz ranijeg linearnog konstrukta primarnih slika.

17 Denegri je umetnost kontinuiteta *druge linije* nazvao „prestupničkim formama (devedesetih)”, što se odnosilo na umetnike koji kritički, ali najpre autokritički, svesno deluju izvan svih zvaničnih institucija i vladajućih političkih struktura. Sam smisao „prestupničkog” autor objašnjava mentalnim procesima ili ponašanjem koje „nije agresivno niti prema drugom niti prema nečem spoljašnjem nego je [...] u osnovi odbrambeno u težnji da rad umetnika istraje u odupiranju svakom konformiranju”. Denegri 1998, 6–7.

delovanja tokom decenije obeležene jugoslovenskom krizom, s jedne, i globalnim prestrojavanjima, s druge strane.

Tokom prve decenije novog milenijuma Damnjanović nastavlja slikarski aktivizam na polju primarne diskurzivnosti *slike kao slike*, s tim što se sistem međusobnog dejstva dve boje dezintegriše, slika je hromatski redukovana na jednu vrednost i na mentalni proces ujednačenog reprodukovanja *istog kao istog* (*Crtež četkom*, 2001, *Mrlje*, 2004). Koncentrisano i u ravnomernim pauzama, tragovi se nanose na sve monumentalnije formate što je uslovljavalo i drugačiji pristup, ali ništa manje zahtevnu metodičnost i procesualnu istrajnost u uspostavljanju sinergije praznog i punog (*Slikanje slikarstva*, 2011)¹⁸.

U periodu kada intenzivno nanosi (apstraktne) poteze na monumentalne rolne na podovima muzeja i galerija, Damnjanović će ponovo uspostaviti vezu i sa predmetnim sadržajem koji razlaže u seriju kolažiranih foto-crteža, tekstualnim intervencijama, autorskim pečatom i potpisom obuhvaćenih u istoznačnu celinu pod nazivom *Pozdrav iz Pekinga*. Kritička distanca je demonstrirana već u samom činu implementacije najrazličitijih popularnih sadržaja plasiranih putem masmedija, dok im naknadnom mehaničkom „obradom” Damnjan relativizuje primarnu svrhu i pretvara ih u hibride sa novim robnim znakom. Ovako aproprijacijski konstruisan rad (gde je, u krajnjoj instanci, i politička korektnost dovedena u pitanje), pozicionira umetnika na liniji onoga što je svojevremeno bila subverzivna angažovanost u prostoru kritičko-ironičke konceptualne i postkonceptualne prakse, ali i onoga što bi moglo da se prepozna kao scenario postmodernističke intertekstualnosti, odnosno otvorene interpretativne strukture u sistemima novih nepreglednosti.

R. D. Damnjan: U težnji ka apsolutnoj nezavisnosti ... ako je ona uopšte moguća¹⁹

Različitim strategijskim formama unutar savremenog diskursa i referentnih dijaloga, Radomir Damnjanović Damnjan je svih ovih decenija stvarao i stvorio svoju ličnu i neprikosnovenu dimenziju realnog, što smo problemski i uporedno hronološki pokušali da mapiramo kroz najmarkantnija dela iz reprezentativne Poklon-zbirke Dragoslava Damnjanovića. Iz pozicije dinamičnog umetnika nomada, uvek principijelno izvan etabliranih vrednosnih kategorija, Damnjan je od početka uspostavljao svoj sistem vrednosti, pažljivo je registrovao različito diferencirane

18 Ovakvi formati podrazumevali su slikanje na tlu i to kroz javnu akciju/performans (*Slikanje na tlu*) što primenjuje najpre 2002. godine u Muzeju Vojvodine u Novom Sadu (fotografija autorizovana umetnikovim pečatom u Poklon-zbirci Dragoslava Damnjanovića); *Slikanje slikarstva* uspostavlja kao novi termin istog tipa slikarskog aktivizma na svom performansu u Muzeju 25. maj (Muzeju Jugoslavije) tokom otvaranja izložbe Narodnog muzeja u Beogradu *Poklon-zbirka Dragoslava Damnjanovića* 2011. godine; kasnije *Pitturare la pittura* (Federico Bianchi Contemporary Art, Milano).

19 Iz intervjua sa R. D. Damnjanom (Blažević 1968).

anomalije i na njih reagovao kritički i samokritički, angažovano i beskompromisno provokativno, dosledan najpre sopstvenim inicijalnim stavovima. Rani eksperimenti bili su osnov njegovih daljih konceptualnih istraživanja, bilo da se ona razvijaju u pravcu ikonografske određenosti ili formalističke ispražnjenosti i tautološke logike. Nije izbegavao nužnost epohe postrevolucionarnog angažovanja, bio je superiorni protagonista neoavangardističkih ideja i deo reakcionarne prakse iz jezgra kolektivnog aktivizma, ali isto tako i autentični hazarder-demistifikator mitova o umetničkom delu kao (isključivo društveno) verifikovanom apsolutu. Damnjan je, jednostavno, umetnik revolucionarne svesti koji je na neoavangardističkoj ideji uspeo da dostigne ono što je Peter Birger apostrofirao kao novu životnu praksu organizovanu iz umetnosti. I bez ikakve sumnje, jedan od retko istrajnih fenomena i neosporenih autoriteta različitih poetika savremenog doba, izraženi individualista koji se nikada nije prilagođavao umetnosti, već je njenu prirodu suvereno i u najkompleksnijem značenju prilagodio sebi.

Literatura

- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Blažević, Dunja. *Razgovor sa autorom* (intervju sa Radomirom Damnjanovićem Damnjanom). Niš: Umetnička galerija Niš, 1968.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Filozofska istraživanja*. Beograd: Nolit, 1980.
- Damnjanović, Radomir, Damnjan. *Niente di superfluo nello spirito/Ničeg suvišnog u ljudskom duhu*. Tübingen: Izdanje Galerije Dacić, 1978. u: Denegri, Ješa. *Radomir Damnjanović Damnjan – retrospektiva 1965–2018 (dela iz Kolekcije Trajković)*. Beograd: Fondacija Kolekcija Trajković, 2018.
- Danto, Arthur. *Art After the End of Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Difference & Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Denegri, Ješa. *R. D. Damnjan* (intervju), kat. izložbe *Radomir Damnjanović Damnjan*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1966.
- Denegri, Ješa. *Ništa suvišnog u duhu – Radomir Damnjanović Damnjan*. Beograd: Galerija SKC, 1976.
- Denegri, Ješa. *Radomir Damnjan*. Milano: Art Gallery Interarte, 1982.
- Denegri, Ješa. „Ničeg suvišnog u ljudskom duhu.” u *Radomir Damnjanović Damnjan. Izložba 1958–1986*. Beograd: MSU, 1986.
- Denegri, Ješa. „Primarno – analitičko: modusi slikarske prakse 70-ih godina.” u Denegri, Ješa, Kusik, Vlastimir, Brejc, Tomaž. *Primeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti Osijek, 1982.
- Denegri, Ješa. „Umetnost u zatvorenom društvu u uslovima kulturne globalizacije.” u *Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka*. Vršac: Centar za savremenu kulturu Konkordija, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti, 1998.
- Denegri, Ješa. „Ničeg suvišnog u umetnikovom delu.” u Denegri, Ješa, Trini, Tommaso, *Radomir Damnjanović Damnjan*, Beograd: Vujičić kolekcija, 2010.

- Denegri, Ješa. *Posleratni modernizam/neoavangarde/postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950–1990*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
- Denegri, Ješa. *Radomir Damnjanović Damnjan*. Kragujevac: Galerija Rima, 2015.
- Dišan, Marsel. *Stvaralački čin/Povodom „redimejda”*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020.
- Kadijević, Đorđe. „Simbol u Damnjanovoj slici.” u *Radomir Damnjanović Damnjan*, Beograd: Galerija Doma omladine, 1966.
- Kadijević, Đorđe. „Radomir Damnjanović – Damnjan”, *MN*, Beograd, 27. septembar 1964.
- Kosuth, Joseph. *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966–1990*. Massachusetts, 1991.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1985.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on Art in the Age of the North Sea*. 1999. https://artecontemporaneaahc.files.wordpress.com/2016/10/krauss_voyage-on-the-north-sea.pdf.
- Lakroa, Mišel. *New Age/ Ideologija novog doba*. Beograd: Clio, 2001.
- Lippard, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object*. 1973. https://monoskop.org/images/0/07/Lippard_Lucy_R_Six_Years_The_Dematerialization_of_the_Art_Object_from_1966_to_1972.pdf.
- Mena, Filiberto. *Analitička linija moderne umetnosti – figure i ikone*. Beograd: Clio, 2001.
- Miljković, Ljubica. *Radomir Damnjanović Damnjan. Izbor slikarskih dela od proverene umetničke vrednosti iz Narodnog muzeja u Beogradu*, Galerija savremene likovne umetnosti Niš i Narodni muzej Kruševac – Umetnička galerija, Niš, 2006.
- Gerald Rauning. *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*, 2005. https://monoskop.org/images/1/11/Raunig_Gerald_Umetnost_i_revolucija_Umetnicki_aktivizam_tokom_dugog_XX_veka.pdf.
- Resstany, Pierre. „Nouveau Réalisme: que faut – il penser?” u *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.* Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1965.
- Sretenović, Dejan, *Umetnost prisvajanja*, Orion art, Beograd, 2013.
- Susovski, Marijan, i dr., *Nova umjetnička praksa 1966–1978*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
- Subotić, Irina. „Beogradska nova figuracija.” u *Od avangarde do arkadije*. Beograd: Clio, 2000.
- Trini, Tomazo, i dr., *Radomir Damnjan: Mrlje, praznina i punoća. Macule, il vuoto e il pieno. Spots, the void and the full*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić”, 1997.
- Foster, Hal. *Povratak realnog*. Beograd: Orion art, 2012.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood*. 1967. <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>.
- Džalto, Davor. *Umetnost kao tautologija*. Beograd: Clio, 2016.
- Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

IN MEMORIAM

**IN MEMORIAM VLASTIMIR MIKIĆ
AKA VLASTA VOLCANO (PEĆ, 1958 – SVILAJNAC, 2021)
PLEMENITI BUNTOVNIK I SLEPE MRLJE SISTEMA¹**



Vlastimir Mikić aka Vlasta Volcano,
1988, fotografija: Stephen Salmieri

„Još jednom, svet je postao dosadan: revolucija se završila permanentnim hepiendom i litanijom zasluga, a društvo blagostanja, mada i dalje poželjno, našlo se u ćorsokaku iz kojeg se niko preterano ne zalaže da pronade izlaz. [...] Nema izlaska iz sistema, utopija je moguća još samo u sferi subjektivnog [...] Nemoćan da se odupre sistemu, ne želeći ga, današnji umetnik živi na njegovim slepim mrljama”, piše Filip Filipović, u tekstu za izložbu Vlastimira Mikića *Slepe mrlje sistema*. (Beau Jest 1983) U periodu od 1982. do 1985. godine (samostalne izložbe u Velikoj galeriji SKC-a 1983. i 1985), Vlastimir Mikić stvara jedan veći broj do sada izlaganih ili neizlaganih slika koje su tipične za duh neoekspresije transavangarde, nemačkog *Neue Wilde* i neakademskog pristupa strateški i narativom bliskog subverzivnoj klimi stripa, *grafitti* i *underground* umetnosti. Njegovo slikarstvo je tehnički neobuzdano, brzo, gestualno i koloristički jako i sirovo, a ikonografski koncipirano u izmišljenim i često sarkastičnim prizorima ili sugestivnim hibridnim bićima. Mikić i sam kaže da ga je „oduvek privlačio svet posmatran kroz prizmu sarkazma, satire, kontradikcije i suprotnosti, humora i optimizma”, te da sebe smatra „skeptikom-optimistom ili optimistom-skeptikom”. Izložba slika *Slepe mrlje sistema* (1983) pokazala je slike velikih formata, sugestivnih eksplozija boja i duhovitih naslova: *Šargarepa, šargarepa, domovina naša lepa, Krčice su slepe a evo nje pored šargarepe, Sistemska alatka, Ratnici podzemlja, Saveznik I – Beli andeo; Saveznik III – Onaj koji sve zna, Čudesni svet Žaka Kustoa, Starry starry night*. Ikonografija je pod jakim uticajem stripa i fotografije, međutim Vlastimir Mikić, uz pomoć jezika koji

1 L. Merenik, odlomak iz teksta „Pod velikim svetlim svodom. Beogradski radovi Vlastimira Mikića 1981–1985.”, *VOLCANO*, Fond Vujičić kolekcija, 2012.

ostavlja utisak neveštog, infantilnog i neartikulisano, stvara autorsku fikciju koja je zaštitni znak predmetnog repertoara i prizora: „Sećam se da sam tada gradio priče, a jedna od njih bila je stvaranje neke vrste postkomunističkog bića Istrijana del Rovaka, nastalog ukrštanjem balkanskog kratkodlakog goniča i istarske krtice.” U Vlastinoj interpretaciji, krtica na „vrhu njuške ima zvezdu petokraku koja rotira i tako lakše probija put kroz unutrašnjost zemlje”. Ova politička satira i parabola, možda ne naglašeno vidljiva u svoje vreme, danas se ukazuje kao bitan sastavni element Mikićeve ideologije slike. U tom kontekstu nalazi se i metafora slepila – nesposobnost spoznaje istine i posedovanja jasnog uvida u karakter, smisao i perspektivu određene situacije ili stanja, u ovom slučaju političke situacije, koja je pokretač izgradnje ove metafore. *Saveznici* i *Ratnici* su izmišljena i himerična Mikićeva bića, od kojih mnoga sadrže vizuelne ili idejne konotacije poreklom iz masovne i popularne kulture, između ostalog i iz dva filma iz 1979. godine, *Alien* Ridlija Skota i *Warriors* Voltera Hila (po Ksenofonovom delu *Anabazis*), kao i na nešto kasniji Skotov *Blade Runner* (1982, po SF romanu Filipa K. Dika *Sanjaju li androidi mehaničke ovce?*). *Alien* je, kao do tada neviđeni oblik mračnog superspektakla formiranog u spoju horora i naučne fantastike, imao ogroman uticaj na masmedijsku kulturu, koji seže najdalje moguće preko samog filma i definicije filmske vizuelnosti. Različite i prikrivene političke i erotske konotacije, ikonografija košmarnih hibridnih kreatura, ukazuju na Mikićeve *Slepe mrlje sistema* kao na posebni, izvrnuti sistem u kome dominiraju osećanje krize, permanentno stanje nepoverenja, neizvesnost, život za jedan dan.

Mikićeva samostalna izložba *Osmi dan* održana je u Velikoj galeriji SKC-a maja 1985. godine, pred odlazak u Njujork. Ovaj naziv autobiografskog značenja ima veze sa Mikićevim privremenim zaključivanjem beogradske karijere. Neizvesnost života za jedan dan pretače se u metaforu „osmog dana”, neophodnog da bi se otišlo napred iz kruga sedam dana stvarnosti. Osmi dan je, po rečima umetnika, „nova istorija – novo vreme – posle svega” – očekivani drugi početak. Dela sa ove izložbe se znatno razlikuju od slika iz 1983. godine i imaju svedeni i utišani narativ. U jezičkom pogledu, formalno i koloristički su bliska „konstelaciji transavangarde”. Za razliku od ciklusa *Slepe mrlje sistema*, koji intertekstualnost primenjuje kroz kôdove humora, sarkazma, politike i popularne i masovne kulture i supkulture, slike iz ciklusa *Osmi dan* gotovo isključivo nastaju na plastičkim i formalnim intertekstualnim kôdovima savremenog slikarstva i ukidaju popularni, prepoznatljivi narativ, zauzvrat isprobavajući formalna svojstva transavangardne konstelacije. Sa dosta tamnih tonova i boja, dela su (*Fontana, Kula, Poljubac, Kruška*) melanholičnom atmosferom srodna vidovima magičnih i metafizičkih stanja, imaginarnih prostora i „manirističkom stavu” u čijem se središtu nalazi „sumnja u harmoniju i rad univerzuma, koja izaziva oklevanje, mrtvilo pokreta koji je prvobitno životvoran. [...] Usled konstitucionalne inhibicije sledi – oklevanje, napad sumnje, anksioznost. [...] Ako se u svetu ne može živeti, tada će umetnik puniti metaforu sopstvenog rada takvim nabojem dok ne počne da se preliva od napetosti i savijanja. I ako život ne dozvoljava da se odmah razreše svi sukobi, jedina prava odbrana biće odvajanje.” (Bonito Oliva 1989)

Na samom početku osamdesetih, zagovornici nove umetnosti pisali su o „novoj individualnosti (osećajnosti)” i „dezideologizaciji” umetnosti. (Caroli 1980) Tokom osamdesetih, kritičari umetnosti „nove osećajnosti” ili novog ekspresionizma govorili su da je to „lažni ekspresionizam”, da u „raju njegovog obilja ima nečeg pogrešnog”, a da sâm neoekspresionizam (nova slika) postoji da bi „obezglavio umetnost šezdesetih i sedamdesetih i otpremio je na otpad istorije.” (Kuspit 1985) Ako zapažanje o „novoj individualnosti (osećajnosti)” možemo danas da prihvatimo kao ispravno, zapažanja o „dezideologizaciji” ili o tome da je neoekspresionizam „loš” jer je blaziran i jer se oslanja na „perspektivu popularne kulture” (Kuspit) možemo da, posle trideset godina, s pravom osporimo. Jer, uistinu, nova i često potcenjivana umetnost nije bila bezazlena – ne zato što je bila „lažno dete” u „pozorištu dosade” (Kuspit), već zato što je, bez obzira na politički i društveni kontekst u kome je nastajala, bila glasnogovornik nove umetničke ideologije, svakako višeslojno subverzivne (i šta bi u tome bilo toliko loše?), no umetnosti koja niti je bila lažna u svojoj osećajnosti, ponajmanje u onom „orgazmičkom prizvuku koji priziva apokalipsu” (Kuspit), niti je bilo koga otpremila na otpad istorije. Apokalipsu nije trebalo posebno prizivati. Otpad je svejedno gutao nekadašnje miljenike istorije. Prvobitno naizgled mimo svake ideologije i mimikrično bezidejan, globalni fenomen „nove slike” ili „novog ekspresionizma” predstavljao je novi ali nekompaktni ideološki model antiutopije i distopije², o čemu danas svedoče dela većine protagonista treće generacije koja je uspostavila fenomen „nove slike”. Posebnu nelagodu spram življenja na „lošem mestu” pokazao je Mikićev aktivizam, predložen kroz njegovo slikarstvo, njegovo prevratničko ponašanje i spontane hepeninge u prvoj polovini osamdesetih godina XX veka. Međutim, pokušaj afirmacije slobodne volje, u svetu koji ga nije dovoljno dobro čuo, ishodio je dvadesetogodišnjim napuštanjem beogradske scene i odlaskom u Njujork.

Generacijski distopijski model uspostavljan je usred predapokaliptičnog društva i kulture predstojeće, no naslućivane, velike krize, metaforičke situacije „gubitka centra” i nestanka racionalne, dostojanstvene mere stvari, „u sigurnosti apsolutnog odsustva nade”. Odgovor pojedinca, umetnika, započeo kao naizgled vedra i optimistična igra, završio je u povlačenju i odvojenosti, u zauzimanju „otrovnog položaja lateralnosti”, iz koga i danas uglavnom gledamo na svet.

* * *

Vlastimir Mikić je rođen 1958. u Peći, Srbija. Diplomirao je na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu 1983. Član ULUS-a bio je od 1984. godine. Od 1985. živi i radi u Njujorku i Beogradu. Izlagao je na velikom broju samostalnih i grupnih izložbi u zemlji i imostranstvu. Po povratku u Beograd 2004. godine, Mikić se vratio slikarstvu. Imao je samostalne izložbe u Galeriji Zvono (*Quick Time*, 2004), Prodajnoj galeriji Beograd (*Astal*, 2005), kao i u Galeriji 73 (*Sateni*), uz više nastupa na likovnim i kulturnim manifestacijama. Kasnije se trajno nastanio u Svilajncu.

2 Distopija – etimološki: loše ili bolesno mesto.

- 1981–1985. Osnivač i član grupe *Žestoki* (sa De Stil Markovićem), Beograd
1982–1984. Osnivač i direktor kluba na FLU (sa De Stil Markovićem),
Beograd
1993–1998. Osnivač i član multimedijalne grupe *Floating Point Unit*, Njujork
2002–2006. Osnivač i kreator internet Portala za kulturu Jugoistočne
Europe, www.seecult.org
2007– Kreator i administrator novog portala ULUS-a www.ulus-art.org

Video radovi

2004. – *A, B, C, BETWEEN YOU AND ME*, BELEF, Beograd
2005. – *ASTAL*, Internet broadcast, performance, Prodajna galerija
Beograd, Beograd
2005. – *HANDS BY THE RIVER*, BELEF, Beograd
Dobitnik je nagrada za slikarstvo *XII Bijenala mladih na Rijeci* 1983. godine i
Jesenjeg salona Sombora 2008.

Web izvori

- <http://vlastavolcano.com/download/monografija%20vmikic-lowRES.pdf>
<http://vlastavolcano.com/>

Literatura

- Beau Jest (F. Filipović). „Slepe mrlje sistema”, pref. cat. *Vlastimir Mikić*. Beograd: SKC, 1983.
Bonito Oliva, Akile. *Ideologija izdajnika*. Novi Sad: Bratstvo Jedinstvo, 1989. Prevod M.
Jovanović.
Caroli, Flavio. *Nuova Immagine*. Milano: Mazzotta, 1980.
Kuspit, Donald. „Novi (?) ekspresionizam: umetnost kao oštećena roba.” u *Donald Kuspit:
izbor tekstova*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985. Prevod Z. Gavrić.

**ZBORNIK 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 se 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 zapetom, 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:

Čupić, Simona. „Evropa i/ili nacionalni identitet: Paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900. i njegove posledice.“ *Žbornik 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. „Пролећна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.

- Uz **arhivske izvore** se navode signature fondova i naziv arhiva u kojima se izvori nalaze.
- Za **izvore sa interneta** navodi se URL adresa i datum poslednjeg pristupa veb stranici u zgradama.

Ilustracije koje prate tekst predaju se u jpg ili tiff formatu, rezolucije 300 dpi ili više, realne veličine 10 x 15 cm elektronskom poštom kao prilog ili preko veb-servisa za transfer podataka, poput www.wetransfer.com ili www.dropbox.com.

Mesto ilustracija u tekstu je potrebno obeležiti odgovarajućim brojem ilustracije u zgradama. Ilustracije je potrebno označiti na sledeći način u naslovu fajla: broj ilustracije (tako da odgovara broju navedenom unutar teksta), ime autora, naziv ilustracije, godina, autor ilustracije/fotografije, izvor ilustracije.

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