

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

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK
PREGLEDNI NAUČNI RAD

Katarina Kostandinović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

RAZVOJ MODERNISTIČKOG SKULPTURALNOG JEZIKA OLGE JANČIĆ I ANE BEŠLIĆ

Apstrakt:

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

Ključne reči:

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

Formiranje generacije modernističkih skulptora

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

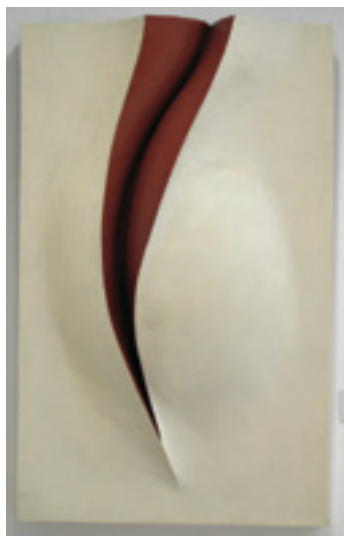
Zrelost Olge Jančić i Ane Bešlić ogleda se u njihovom traženju apsolutne autonomije forme. U toj tački dolazi do njihovog idejnog i konceptualnog razilaženja. Jedna se okreće eksperimentu sa materijalom i njegovim svojstvima, te ga apsolutno negira uvodeći boju kao likovni element. Druga revalorizuje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

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

Sedamdesete godine i visoko modernistička ostvarenja

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zaključna razmatranja

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

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

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

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

LITERATURA

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

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

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

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

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

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

Katarina Kostandinović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

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

Summary:

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

Keywords:

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

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