

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 15 – 2019

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 15 – 2019

COLLABORATEURS DE ZENIT 1921—1926

Archipenko — Arnauld — Assiéff — Barbusse — Belling
— Behrens F. R. — Billerova — Birot P. A. — † Blok
Buzzi — Delaunay — Depero — Dermée — Doesburg —
Einstein C. — Epstein — Erenbourg — Eesteren — Fels
— Felchin — Gallien — Gleizes — Gorki — Gropius —
Goll I & C. — Grosz G. — Hausmann — Hoffmeister —
† Hemskeerk — † Hlebnikov — Haynicke — Yéssenine
— Jacob — Kaiser G. — Kandinsky — Kassák — Klek
Liebmann — Lissitsky — Lozowick — Loos — Louna-
tcharsky — Mayakovsky — Malevitch — Malespine — Ma-
rinetti — Mendelsohn — Meierchold — Mid — Milef —
Mitzitch — Mikatz — Moholy-Nagy — Nina-Naï — Pann-
witz — Parnach — Peeters — Picasso — Polianski —
Pocarini — Rodjenko — Seifert — Salmon — Survage
Sauvage — Seuphor — Slavensky — Schlichter — Taïroff
Teige — Tatlin — Trotzki — Torre — Vasari —
Vandercammen — Walden — Zadkin — e t. c.

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 15 – 2019

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 15 – 2019



ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
15 – 2019

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
15 – 2019

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Miomir Despotović, 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 Bogdanović (Filozofski fakultet, Beograd)

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

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Dosije studio, Beograd

LEKTURA I KOREKTURA: Svetlana Stojković

PREVOD: Nikola Gradić

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 300

ISSN 2217-3951

NASLOVNA STRANA: Spisak saradnika časopisa *Zenit* objavljen u broju 43 decembra 1926. godine
(izvor: Digitalna Narodna biblioteka Srbije)

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

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

Aleksandar Kadijević 7
SLOBODAN CRTEŽ U NOVIJOJ I SAVREMENOJ SRPSKOJ ARHITEKTURI

Sofija Merenik 23
ODABRANA PISMA IZ ZAOSTAVŠTINE LJUBOMIRA MICIĆA.
PETROV, KLEK I KANDINSKI PIŠU MICIĆU

Marijana Vaščić 51
IZLAGAČKA POLITIKA GRUPE ŽIVOT

Vladana Putnik Prica 65
PIONIRKA PRIVATNE PRAKSE: STAMBENA ARHITEKTURA
KATARINE MARKOVIĆ-ŠAJINOVIĆ

Čedomir Janičić 81
CRTAČEV UGOVOR. NEOBIČNA PRIČA O UMETNIKU
BRANISLAVU BRANKOVU (1929–2006)

Anja Foerschner 99
“FINDING A BODY”: PERFORMANCE
AS PRACTICE AND THEORY
IN THE WORK OF BARBARA T. SMITH

Martina Malešič, Asta Vrečko 117
NEW SPACES, NEW IMAGES.
THE EIGHTIES THROUGH THE PRISM OF EVENTS,
EXHIBITIONS AND DISCOURSES

POLEMIKE / POLEMICS

Petar Ćuković 145
IZMEĐU BAUKA FORMALIZMA I BELAJA SOCIJALISTIČKOG REALIZMA:
PETAR LUBARDA I SOCIJALISTIČKI REALIZAM

Margaretta M. Lovell 167
FOOD PHOTOGRAPHY, ANXIETY, AND DESIRE

KRITIKE / REVIEWS

Petja Grafenauer 181
RECEPTION OF EXPRESSIONISM IN SLOVENE ART HISTORY:
TRANSFORMATIONS 1979–2018

Nikola Ivanović 195
IDENTITET(I) U SAVREMENOJ UMETNOSTI
TELO, RASA, ROD I SEKSUALNOST

PRIKAZI / REVIEWS

Sarita Vujković 207
PUNKTUMI – ZBIRKA INOSTRANE UMJETNOSTI
MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI REPUBLIKE SRPSKE

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Aleksandar Kadrijević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

SLOBODAN CRTEŽ U NOVIJOJ I SAVREMENOJ SRPSKOJ ARHITEKTURI

Apstrakt:

Iako predstavlja autentičan izraz stvaralačke fantazije i prikazivačke veštine, slobodan arhitektonski crtež nije pravovremeno prepoznat u srpskoj likovnoj kulturi. Predugo u senci javno vidljivijeg i priznatijeg tehničkog crteža, namenjenog kolektivnim utilitarnim potrebama, ravnopravan status je stekao tek krajem pedesetih godina prošlog veka. Od tada pa naovamo, niz uglednih srpskih neimara, uz projektovanje, građenje i istraživanje graditeljske baštine, pasionirano izlaže tematski raznorodne slobodnoručne crteže. Izabrane spontano ili osmišljene planski, zastupljene teme svedoče o neiscrpnom fondu autorskih inspiracija.

Ključne reči:

slobodnoručni crtež, umetnost, arhitektura, Srbija, časopis *Crteži*

Uvod

Uprkos činjenici da od antičkih vremena predstavlja pokretački izraz celokupnog arhitektonskog stvaralaštva, rukom sačinjen crtež na tradicionalnim podlogama se ubrzano povlači pred crtanjem mehaničkim pomagalima i elektronskim grafičkim dizajnom.¹ Funkcionalno se može odeliti na *slobodni*, usmeren ka individualnim likovnim istraživanjima, i *projektantski*, korišćen pri izradi pripremnih idejnih skica. Budući da se primerenost slobodnog crtanja u eri digitalnih tehnologija sve češće dovodi u pitanje, celishodno je osvrnuti se na njegov kontinuitet u novijoj i savremenoj srpskoj arhitekturi.

Slobodnoručni arhitektonski crtež se kroz istoriju razvijao u različitim pojavnim vidovima, shodno nameni, tematici, autorskoj stilistici, tehnici podloge i korišćenog pribora. (Maldini 2004, 211; Schank Smith 2005; Čing 2006, 29–36; Glaser 2008) Iako predstavlja autentičan izraz stvaralačke fantazije i prikazivačke veštine, nije pravovremeno prepoznat u srpskoj likovnoj kulturi. Predugo u senci javno vidljivijeg i priznatijeg tehničkog crteža, namenjenog kolektivnim utilitarnim potrebama, ravnopravan status je stekao tek krajem pedesetih godina prošlog veka. Od tada pa naovamo, niz uglednih srpskih neimara, uz projektovanje, građenje i istraživanje graditeljske baštine, pasionirano izlaže tematski raznorodne slobodnoručne crteže. Izabrane spontano ili osmišljene planski, zastupljene teme svedoče o neiscrpnom fondu autorskih inspiracija.

Geneza i tipologija slobodnog crtanja u Srbiji

Uvedeno još 1839. godine kao predmet studija arhitekture u povelju, crtanje se postepeno, osim u nastavi procesa projektovanja, razvilo i kao pripreмно, tehničko, ornamentsko, topografsko i slobodno, zahvaljujući specijalizovanim predavačima – Atanasiju Nikoliću, Đorđu Milovanoviću, Petru Ranosoviću, Mihi Marinkoviću, Borivoju Radenkoviću, Konstantinu Hakmanu, Milivoju Tričkoviću, Andreju Papkovu, Milanu Zlokoviću i Svetislavu Strali, da bi se posle Drugog svetskog rata tematski razgranalo u nastavi Prvoslava Karamatijevića, Branka Krstića, Grigorija Samojlova, Branislava Milenkovića, Aleksandra Radojevića, Đorđa Petrovića, Fedora Soretića i Dušana Stanisavljevića (predmeti Crtanje i akvarelisanje, Arhitektonsko crtanje, Vizuelne komunikacije, Vizuelna istraživanja i Arhitektonska grafika). (Ракочевић 1996; Лазовић и Мако 2016) Crtačko umeće je došlo do izražaja i u prezentacijama srednjovekovne, folklorne i novije

1 Crtanje je definisano kao veština, proces ili tehnika predstavljanja predmeta, prizora ili ideje povlačenjem linija na podlozi. Za razliku od tehničkog crtanja sa mehaničkim pomagalima, crtanje slobodnom rukom se pretežno koristi za primarnu vizuelizaciju ideja i utisaka. (Maldini 2004, 211) Najčešće se praktikuje kao linearno i konturno, a ponekad uključuje i senčenje.

graditeljske baštine, zahvaljujući istraživačima koji su crtežima ispunjavali terenske sveske i naučne radove.²

Proistekli iz nesputanog nadahnuća, najčešće u jednom „dahu“, lišeni ograničenja svojstvenih tehničkom crtanju, slobodnoručni crteži predstavljaju dragoceno svedočanstvo o likovnim afinitetima i prikazivačkom umeću svojih tvoraca. Za većinu arhitekata crtež je više od vežbe i igre – introspektivni *modus vivendi*, način komunikacije sa sobom i drugima. U njima se suptilno preispituju dijalektičke konsekvence umetničkog rada, zavisne od talenta i intelektualnog potencijala.

Za razliku od generacije posleratnih arhitekata koji su slobodan crtež uzdigli kao ravnopravnu stručnu disciplinu, raniji nosioci graditeljske struke u Srbiji tragove crtačkog umeća su prevashodno ostavljali na studentskim i konkursnim nacrtima, kao i skicama koje prethode idejnim projektima. Uz crtački, mnogi su iskazali i slikarski dar, uspešno se baveći akvarelom, temperom, pastelom, uljanim slikarstvom, grafičkim dizajnom, ilustracijom i unutrašnjom dekoracijom,³ dok su se pojedini afirmisali i na polju fasadne, figuralne i apstraktne spomeničke skulpture.⁴

Lične crtačke zabeleške domaćih arhitekata i stranaca koji su u srpskoj kulturi ostavili stvaralački trag nisu potpunije očuvane, a ni zbirno muzeološki prezentovane, budući da je većina autorskih zaostavština rasuta i parcijalno istražena. (Кадидевић 2001; Тошева 2016) U dokumentacionim arhivima visokoškolskih ustanova na kojima su edukovane generacije srpskih arhitekata, izdvajaju se crteži ciriškog studenta Konstantina Jovanovića (1849–1923), nastali tokom ekskurzija po Italiji, (Клеут 2007; Ванушић 2013, 22–27) kao i budimpeštanski crteži Dragiša Brašovana (1887–1965). (Ignjatović 2004) Studentski crteži ruskih arhitekata koji su emigrirali u Jugoslaviju nakon revolucionarnih previranja u domovini 1917. godine sačuvani su u arhivima visokoškolskih ustanova Sankt Peterburga i Moskve. Akvarelisani crteži iz krimskog razdoblja ruskog akademika Nikolaja Krasnova (1864–1939), koji je pozni period stvaranja proveo u jugoslovenskoj emigraciji, predstavljaju remek-dela u toj tehnici. (Ткачук et al. 2014, 25–74) Istraživanjem arhivske građe i porodičnih zaostavština Momira Korunovića (1883–1969), Aleksandra Deroka (1894–1988), Grigorija Samojlova (1904–1989), Milana

2 U tome su prednjačili Mihajlo Valtrović, Dragutin Milutinović, Petar Popović, Milan Minić, Kosta J. Jovanović, Žarko Tatić, Aleksandar Deroko, Branislav Kojić, Đurđe Bošković, Jovan Nešković, Zoran B. Petrović, Vojislav Korać, Đorđe Simonović, Đorđe Mitrović, Dobroslav St. Pavlović, Ranko Findrik, Anka Stojaković, Milka Čanak Medić, Mirko Kovačević i Zoran Jakovljević. (Здравковић 1968; Кадидевић 1995)

3 U različitim slikarskim tehnikama uspešno su se iskazali Konstantin Jovanović, Dragutin Inkiostri, Branko Tanazević, Milan Minić, Branislav Kojić, Nikolaj Vasiljev, Nikolaj Krasnov, Ivan Rik, Samuilo Sumbul, Nikola Dobrović, Đorđe Tabaković, Branko Krstić, Branko Popović, Bratislav Stojanović, Grigorije Samojlov, Aleksandar Medvedev, Milorad Macura, Aljoša Josić, Leonid Šejka, Ivo Kurtović, Siniša Vuković, Branislav Milenković, Đorđe Petrović, Zoran Petrović, Aleksandar Radojević, Stojan Maksimović, Ranko Radović, Slobodan Mašić, Milorad Jevtić, Slobodan Maldini, Slobodan Dragović, Božidar Janković, Mirjana Janković, Petar Milovanović i Stevan Mičić.

4 Ivan Meštrović, Nikolaj Krasnov, Roman Verhovskoj, Vasilij Androssov, Petar Popović, Branko Krstić, Bogdan Bogdanović, Svetislav Ličina i Aleksandar Đokić.

Zlokovića (1898–1965), Petra (1899–1991) i Branka Krstića (1902–1978), otkriven je niz slobodnoručnih crteža, nezvanih za prioritetne graditeljske poduhvate, koji neposredno svedoče o afinitetima tih svestranih stvaralaca. (Маневих 1989; Јованових 1991; Кадријевић 1996; Ђурђевић 1996; Просен 2006)

Mnogim autorima je svakodnevno crtanje predstavljalo svojevrsni lični dnevnik, ispunjen promenljivim raspoloženjima, oscilacijama duha i umetničke koncentracije. Uz to, putujući po svetu, crtački su opisivali zatečene građevine i predele, uglavnom istoriografski skromno osvetljene. Većina njih je nastala *in situ* u vidu brzog kroki crteža, da bi se kasnije razrađivala po sećanju ili uz pomoć fotografija.

U početku izlagan povremeno, a potom češće i masovnije, slobodnoručni crtež je privukao pažnju šire javnosti. S vremenom su zabeleženi i pokušaji njegove teorijske popularizacije, usmerene ka akademskim i intelektualnim krugovima.⁵ Iako posmatran kao sekundaran izraz opsežnih autorskih opusa, izazvao je simpatije, pokazujući da arhitekti nisu samo „tehničari“ koji racionalno osmišljavaju prostorne strukture već i nadahnuti umetnici, sposobni da se likovno izražavaju.

Uveliko priznati u primarnim profesionalnim usmerenjima, kao što su projektovanje, urbanizam, konstrukterstvo, univerzitetska nastava, istoriografska, konzervatorska i kritičarsko-teorijska delatnost, ugledni arhitekti posleratnog razdoblja – Nikola Dobrović, Grigorije Samojlov, Milan Zloković, Đorđe Tabaković, Mate Bajlon, Branko Maksimović, Aleksandar Deroko, Predrag Zrnić, Branko Bon, Jovan Krunic, Aleksej Brkić, Bogdan Bogdanović, Ratomir Bogojević, Ivo Kurtović, Mihajlo Mitrović, Uglješa Bogunović, Slobodan Janjić, Đorđe Petrović, Dejan Nastić, Zoran Petrović, Svetislav Ličina, Milan Mitrović, Branislav Milenković, Jovan Nešković, Aleksandar Radojević, Slobodan Nenadović, Branislav Vulović, Milan Pališaški, Branislav Jovin, Božidar Petrović, Predrag Ristić, Milica Jakšić, Ranko Radović, Milan Lojanica, Mirko Kovačević, Zoran Jakovljević, Božidar Janković, Darko i Milenija Marušić, Mario Jobst, Slobodan Rajović, Spasoje Krunic, Ljubiša Folić, Đorđe Bobić, Mirjana Lukić, Mustafa Musić, Branislav Mitrović, Slobodan Maldini, Dejan Ećimović, Petar Arsić, Predrag Janić, Saša Buđevac, Ksenija Bulatović i drugi, (Маневих 2008; Gavrilović i Stojanović 2014; Стојановић 2016) nastojali su da se kroz izložbe i publikacije uporedo predstave kao daroviti crtači. Ono što ih dodatno povezuje jeste duboka naklonost prema graditeljskom nasleđu, koju su, osim na užestručnom planu, iskazivali i serijama crteža.

Slobodan crtež ih je, uz slikarstvo, grafiku, dizajn nameštaja i scenografiju najviše privlačio kao alternativni medij u kome su mogli da se likovno izražavaju, a ponekad i da beleže inicijalne ideje o budućim arhitektonskim projektima

5 Pogotovo su dragoceni iskazi vodećih protagonista slobodnog crtanja, poput Radojevićevog: „Arhitektonski crtež kroz igru prati inventivne procese i registruje tu organsku povezanost reprezentujući nam sintezu utilitarnih i simboličkih sadržaja. Zahvaljujući tom sadejstvu stvaraju se i neočekivane kombinacije, čitav svet razumljivih značenja i estetski prihvatljivih oblika. U toj svrhovitosti igre, kada se i protivrečni elementi spajaju u celinu, tada i nemoguće postaje moguće.“ (Маневих и Гавриловић 2016, 21) Osim specijalizovanih skripata i priručnika Arhitektonskog fakulteta namenjenih nastavi crtanja, videti i: Bogdanović 1978; Богдановић 1981; Gavrilović, Stojanović 2014; Ковач 2017.

(poput prvobitne zamisli beogradske palate „Albanija“ Branka Bona, pretočene u crtež na salveti još krajem tridesetih godina prošlog veka).⁶ Kao plodovi likovnih eksperimenata i opuštajućih improvizacija, crteži su autorima davali snagu da istraju u primarnim oblastima preuređenja prostorne sredine.

Sastavljen od linije, mrlje, crtica i tačkaka, kao i njihovog međusobnog kombinovanja, sa ciljem da se kontrastima volumena, svetla i senke od linearnog dosegne plastički izraz, slobodnoručni crtež je prepoznatljivo upotpunio opuse generacija arhitekata. Najčešće su izlagali panoramske crteže balkanskih i evropskih gradova, sakralnih spomenika, mostova i prirodnih lepota za koje su se intimno vezivali (zavičajni pejzaži, duhovni međaši, predeli spajanja, divljenja i nadahnuća), kao i prikaze sopstvenih i popularnih svetskih građevina. Ponekad su crtali portrete uglednih savremenika, iskazujući respekt, ali i dar za vizuelnu ekspresiju.⁷

Nastali na različitim podlogama (papir, drvo, platno, staklo), korišćenjem raznovrsnog tehničkog pribora (grafit, mastilo, ugljen, sepija, tuš, četka, pero, pastel, kreda, flomaster, hemijska olovka), monohromatski i višebojni crteži su arhitekta u javnosti predstavili kao pasionirane tumače graditeljske baštine, naročito one koja nije dobijala potpuniju historiografsku pažnju. Najčešće su rehabilitovali zaboravljeni svet anonimnog narodnog neimarstva, prikazujući ga u nostalgичnom i paradigmatičnom svetlu.

Odabrani ambijenti su za autore imali posebnu emotivnu i intelektualnu težinu. Dok su na mnogim crtežima dominirale obuhvatne arhitektonske celine (prirodni pejzaži, gradske vedute, panorame, manastirski kompleksi i orijentalne čaršije), na drugima su prikazane pojedinačne građevine, njihovi konstruktivni i dekorativni detalji.

Za razliku od propisanih metoda tehničkog crtanja, slobodni ateljski i putopisni crteži nemaju ograničenja u pogledu razmere i prikazivačkog plasmana (ortogonalna projekcija). U njima nema ni preciznog kotiranja, dosledno izvedenih preseka i perspektiva. Njihova unutrašnja ekspresija počiva na mašti i subjektivnoj hijerarhiji oblika. Svaki od njih, osim specifičnog estetskog ustrojstva, odašilje poruke emotivnog i kulturološki usmerenog sadržaja, razumljivog najpronijljivijim konzumentima i boljim poznavacima autorove ličnosti. Odlikuje ih spontano određen poredak mera i odnosa, često nevezan za realno stanje prikazanih celina (predstavljene predimenzionirano, umanjeno i stilizovano, u obrisima ili celovito).⁸

Kao pokazatelji umetničkog talenta i sklonosti ka posebnim temama, slobodnoručni crteži svedoče o individualnom doživljaju različitih vizuelnih fenomena. Čak i prikazivački precizniji crteži kulturnih spomenika, namenjeni naučnim i edukativnim potrebama, umnogome imaju prepoznatljiv autorski pečat, lišen tehničke suvoparnosti.

6 Prema sećanju arh. Ranka Bona, sina arh. Branka Bona, koautora palate „Albanija“ (iz dokumentacije dr A. Kadijevića).

7 Uz Grigorija Samojlova i Zorana Jakovljevića, u toj oblasti se izdvojio Milorad H. Jevtić monografijom portretnih karikatura (Јевтић 1995).

8 To ne važi za ilustrativni i edukativni crtež, na kome su građevine precizno pozicionirane u ambijentu.

Uloga časopisa *Crteži*



Slika 1. Naslovna strana časopisa *Crteži* (br. 4, Beograd 1959)



Slika 2. Aleksandar Deroko, Bijelo Polje (*Crteži* 5, Beograd 1960)

Pokrenut 1956. kao stručni godišnjak, na inicijativu uglednog slikara Prvoslava Karamatijevića (1902–1963), Aleksandra Deroka i mlađih saradnika beogradskog Arhitektonskog fakulteta, časopis *Crteži* je objavljivao crteže nastavnika i talentovanih studenata. (Slika 1) U početku izdavan kao samostalna publikacija koju su uređivali Aleksandar Deroko, Zoran Petrović (1925–2000), Branislav Milenković (1926) i Đorđe Petrović (1927–2007), od 1960. je postao dodatak *Zbornika Arhitektonskog fakulteta*. Postojao je do 1965. godine kada je izašla deseta sveska sa crtežima arh. Deroka.

U uvodniku prvih brojeva, napomenuto je da časopis „objavljuje priloge članova nastavnčkog kolektiva Arhitektonskog fakulteta koji učestvuju u gajenju likovne umetnosti kroz crteže“, kao i da „nema arhitekture kao umetnosti niti razvijanja umetničkog smisla za nju – bez dobrog crtanja“. Istaknuto je da su ga pokrenuli slikari-amateri iz nastavnčkog kolegijuma, uključujući i studente željne „vaspitnih novina“. U prvom broju je objavljen efektan crtež ljudske figure u pokretu Prvoslava Karamatijevića, na kome je sa nekoliko sigurnih poteza dočaran utisak živosti i kretanja. Uz to, na često publikovanim Derokovim crtežima uočljiva je podjednaka udubljenost u obradu svih detalja unutar dinamične celine. (Slika 2)

Uz pokretače i urednike, u časopisu su objavljivali fakultetski saradnici, kao i polaznici osnovnih, magistarskih i doktorskih studija.⁹ Preovlašćivali su putopisni i istraživački crteži (futurističkog i vizionarskog karaktera), portreti i karikature savremenika, aktovi, mrtve prirode, kao i znamenite istorijske celine. Povremeno su objavljivana i slikarska dela. (Трифунџић 1961) Redovnošću i kvalitetom sadržaja, časopis je usmerio generacije graditelja ka spontanom crtanju, udaljenom od tehničkih šablona i formalnih ograničenja svojstvenim njihovim primarnim stručnim poduhvatima.

Estetika i tematika slobodnih crteža

U praksi srpskog slobodnog arhitektonskog crtanja, izdvajaju se dva dominantna estetska pristupa. Iako tematski objedinjena, suštinski se razlikuju po metodologiji prikazivanja. Prvi, popularniji *objektivistički* ogranak, prikazivački se fokusira na građevine i njihove vizuelne karakteristike. Teme prikazuje arhitektonično i shematizovano, ne potencirajući njihov dublji autorski doživljaj. Objekti se prikazuju statično, pravilno pozicionirani u prostoru, dok se njihovi kompozicioni akcenti brižljivo razrađuju. Prikazivačka ekspresija je pasivna ili sasvim obuzdana.

Unutar drugog, slobodnijeg i spontanijeg *subjektivističkog* pristupa, podjednako proisteklog iz autorskih istraživanja, situacija je obrnuta jer se umesto na temu, naglasak stavlja na njen unutrašnji doživljaj, dočaran originalnim likovnim sredstvima. Doživljaj je važniji od prikazanog objekta, izražavajući se nesputano i inventivno. Umesto statične shematičnosti, u tumačenju predmeta preovlađuje kompozicioni dinamizam. On više nije precizno, a ni zaokruženo prikazan, svodeći se na tematsku bazu vizuelnih eksperimenata. Objekti su prikazani maštovito kroz obrise i siluete, bez jasnog prostornog određenja, utopljeni u nekonvencionalan ekspresivan prizor, blizak slikarskom načinu izražavanja.

U tematskom smislu, putopisni crtež kvantitativno preovlađuje u novijoj srpskoj arhitekturi. Utemeljio ga je bečki arhitekta Konstantin Jovanović (1849–1923), sledeći srednjoevropsku tradiciju perceptivne personalne geografije. (Ванушић 2013, 42–48) Kroz spontane kroki crteže, beležio je vizuelne utiske o odabranim zdanjima i pejzažima, da bi ih potom, uz pomoć fotografija, razrađivao kao sugestivne akvarele u romantičnom i orijentalističkom stilu (graditeljsko nasleđe Ciriha, pejzaži Slovačke, Austrije, Mađarske, Hrvatske i Italije, osmansko nasleđe Balkana i panorame Beograda). Međuratno razdoblje je, uz analitički crtež estetičara arhitekture Milutina Borisavljevića (1899–1970), (Борисављевић, 1998) obeležio već pomenuti

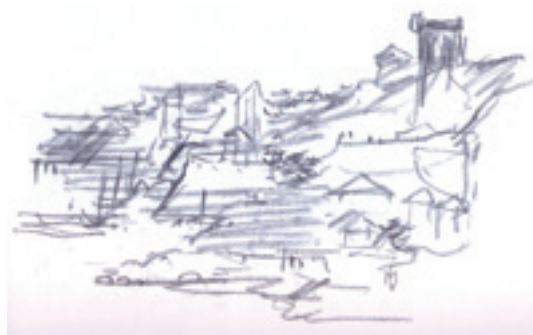
9 Petar Anagnosti, Dejan Nastić, Milan Lojanica, Dušan Ljubojević, Predrag Zrnić, Aleksandar Radojević, Milan Mitrović, Mihajlo Naslas, Đorđe Ilić, Slobodan Nenadović, Momčilo Pavlović, Velizar Mihić, Milivoje Grujić, Srboљub Pavlović, Svetislav Ličina, Zoran Jakovljević i drugi.



Slika 3. Mihajlo Mitrović, Trijumfalna kapija u Parizu, 1990 (*Arhitektura i urbanizam* 3, Beograd 1996, 1)



Slika 4. Branislav Milenković, Saborna crkva i savsko priobalje u Beogradu 1995 (B. Milenković, *Žapisi: „Mesto nije mesto”*, Beograd 2015, 3)



Slika 5. Branislav Milenković, Dubrovnik (B. Milenković, *Dubrovnik* 1950, Beograd 2014, 3)

ruski emigrant, arhitekta i slikar Grigorije Samojlov, koji je tehnički odnegovano prikazivao enterijere, fasade i perspektive sopstvenih objekata. (Prosen 2006) Delimično zastupljen u radu Nikole Dobrovića (1897–1967) početkom dvadesetih godina, (Perović i Krunic 1998, 22) putopisni crtež je znatnije oživeo tek posle Drugog svetskog rata u delu Mihajla Mitrovića (1922–2018), koji je uglavnom monohromatski predstavljao građevine i svetske ambijente (najčešće Pariz, Veneciju i simboličke „kapije“). (Mitrović 1996; Kadrijević 1999) Na njegovim pitoresknim crtežima prevladaju arhitektonične grafičke improvizacije ilustrativnog karaktera. Građevine su predstavljene tankim linijama i potezima, sa razrađenim detaljima. (Slika 3)

Branislav Milenković potencira jednobojne i višebojne prikaze regionalnog nasleđa u istančanom sivom koloritu (Dubrovnik, Kaštel, Trogir, Mostar, Boka Kotorska, ovčarsko-kablarski manastiri, Ohrid, Prizren, Beograd, Svilajnac, Sveta Gora Atonska), negujući šire poteze i grafički ritam. (Milenković 2010; Milenković 2014; Milenković 2015) Oslanja se na kroki crtež sačinjen grafitnom olovkom širokog preseka, ali i tehnikom tuša i pera. (Slike 4–6) Istinski inventivan i likovno nadaren, prednost daje prikazivačkoj ekspresiji umesto arhitektoničnoj deskripciji, ističući svetlosne i crno-bele kontraste. Aleksandar Radojević (1934) takođe stavlja tematski naglasak na Svetu Goru, prikazujući povremeno i



Slika 6. Branislav Milenković, Zapadna kapija Beograda (B. Milenković, *Žapisi: „Mesto nije mjesto”*, Beograd 2015, 13)



Slika 7. Aleksandar Radojević, Palata Pima u Kotoru (A. Radojević, *Žapisi i crteži u prolazu*, Podgorica 2009, 41)

kosovsko-metohijsku i crnogorsku baštinu. Njegovi crteži su disciplinovano precizni i prikazivački ilustrativni. (Slika 7) Umetnute ljudske figure podređuje prikazanoj arhitekturi. Opredeljen za statični prizor, izbegava kontraste i slobodu grafičkog izraza u korist odnegovane deskripcije. Crteže shvata kao dokumente stanja na terenu, dajući prednost analizi nad doživljajem. (Radojević 2003; Radojević 2006; Radojević 2009; Маневих и Гавриловић 2016)

Jednostavni potezi, sugestivne konture i monohromatska slikovitost odlikuju etnografske i slobodne arhitektonske crteže Zorana Petrovića (Pariz, Hvar, Sveta Gora, Voka Kotorska, gradovi Kosova i Metohije, Knez Mihailova ulica u Beogradu i dr.), Derokovog i Kojićevog učenika. (Петровић 1981; Петровић 1994; Петровић 1996; Вулетић и Бабић, 1997; Бабић 2011; Babić i Antešević 2017) U početku slobodnije predstavljajući istorijske ambijente, (Slika



Slika 8. Zoran Petrović, Monmartre, Pariz (Crteži 6, Beograd 1961)



Slika 9. Zoran Petrović, Konak u Savincu (N. Vuletić, G. Babić, ur., *Seoska i stara gradska naselja u delu Zorana B. Petrovića*, Beograd 1997, 130)



Slika 10. Zoran Petrović, Panorama Prizrena (N. Vuletić, G. Babić, ur., *Seoska i stara gradska naselja u delu Zorana B. Petrovića*, Beograd 1997, 138)

Ličina je objavljivao crteže Dubrovnika, (Slika 11) Deroko Bijelog Polja i Rovinja, Samojlov Ohrida, Velizar Mihić Pariza, Slobodan Nenadović Hilandara, Ohrida i ostrva Raba (objektivistička linija prožeta blagim emocionalnim nabojem). Petar Milovanović je publikovao crteže istorijskih građevina Geteborga. (Bojović 2003, 134) Uz Milenkovića, Stevan Mičić (1951) najpotpunije je prevazišao shematizam arhitektonične prezentacije. Prikazani objekti mu služe kao polazište za nadahnute grafičke eksperimente (a ne obrnuto, kao kod većine srpskih graditelja). (Slika 12) Potencira duhovno uzburkane pejzaže, mističnu stranu nasleđa, a još uspešnije organske forme. (Марковић 2015) Istančan izraz neguje i Spasoje Krunic (1939).

8) kasnije je potencirao crtež kao etnografski dokument, obuzdavajući lepršavost i lakoću slobodnoručnog poteza. (Slike 9–10) Ipak, na aksonometrijskim i perspektivnim crtežima uspevao je da raznovrsnim tretiranjem linije i upotrebom rastera nadgradi ilustrativni izraz, ne narušavajući primarnost dokumenta. (Dudić 1997, 184) Kao stručnjak za kadriranje, veoma je ubedljiv u ilustrovanju nasleđa kombinovanjem različitih tehnika (najčešće pera i olovke, četke i akvarela), suvereno ga pozicionirajući u prostoru. Insistirao je na morfologiji i dekorativnosti prikazanih građevina, negujući čistotu i funkcionalnost izraza. Istančanim osećajem za liniju i površinu, kao i za svetlo-tamne odnose, postizao je jasnoću i zaokruženost prizora, težeći „trajnom“ doživljaju nasleđa, izbacujući manje značajno.

Osim istraživačkih futurističko-vizionarskih crteža, Đorđe Petrović je takođe predstavljao slojeve istorijskog nasleđa (opusi teoretičara proporcija, narodnih neimara u Jugoslaviji i Bugarskoj, prikazi monumentalnih katedrala u Firenci, Strazburu, Parizu i hramova Venecije). (Ковач 2017) Momčilo Pavlović je prikazivao znamenitosti Koventrija i Londona, a Dušan Ljubojević Beča. Svetislav

Sopstvene građevine, kao i dela istaknutih savremenika, u formi više ili manje razrađenih crteža, predstavljali su Milorad Macura, Ratimir Bogojević, Aleksej Brkić, Bogdan Bogdanović, Mihajlo Mitrović, Zoran Petrović, Branislav Milenković, Božidar Petrović, Milenija i Darko Marušić, Milan Rakočević, Branislav Mitrović, Milorad Jevtić i Predrag Janjić. Nesputane analitičke crtačke refleksije, sa ciljem preuređenja postojećeg urbanog dizajna, kvalitativno su unapredili akademici Milan Lojanica i Branislav Mitrović. Istraživačku varijantu slobodnog crteža su kroz analitički, istoriografsko-pedagoški i umetnički rad razradili Branislav Kojić, Aleksandar Deroko, Milan Zloković, Bogdan Nestorović, Đurđe Bošković, Ratimir Bogojević, Branislav Milenković, Đorđe Petrović, Zoran Petrović i Aleksandar Radojević, prikazujući spomenike sakralnog i narodnog neimarstva sa šireg balkanskog prostora. Bogdan Bogdanović (1922–2010), naklonjen transistorijskom univerzalizmu, afirmisao je mitski heuristički crtež, beležeći metamorfoze arhitektonskih i „metaarhitektonskih“ pojava. (Богдановић 1981; Ристић 2011; Ковач 2017, 170–174) Akcenat je stavljao na izmaštane i izvedene nekropole, arhitektonske elemente i fragmente. (Slika 13) Kao utemeljitelji postmodernih ideja u srpskom graditeljstvu, članovi grupe „MEĆ“ su osamdesetih godina prošlog veka upravo insistirali na crtežu kao glavnom izražajnom sredstvu. (Kovenc Vujić 2002, 82–83; Stevanović 2018) Istraživanjem opusa srpskih neimara novijeg doba evidentiran je i veći broj crteža lišenih naziva, objavljenih u časopisu *Crteži* i brojnim promotivnim publikacijama.



Slika 11. Svetislav Ličina, Dubrovnik 1954 (*Crteži* 5, Beograd 1960)



Slika 12. Stevan Mičić, Golubac 2010 (I. R. Marković, *Arhitekta Stevan Mičić. OPUS 40*, Beograd 2015, 95).



Slika 13. Bogdan Bogdanović, Mauzolej u Čačku (Mauzolej borbe i pobeđe protomajstora Bogdana Bogdanovića, tematski broj, *Gradac* 41, Čačak 1981, 39)

Zaključak

Kvalitativno neujednačeni i tematski raznorodni, slobodnoručni crteži su značajno obogatili opuse srpskih arhitekata novijeg i savremenog doba. Sa istoriografskog stanovišta su veoma dragoceni jer produbljuju sliku o njihovim temeljnim interesovanjima, unutrašnjim dilemama i sistemima vrednosti, decenijama razvijanim i upotunjavanim. Budući da većina autora u crtežima nije uspela da prevaziđe prikazivačku shematičnost, stavlajući naglasak na temu umesto na njen umetnički doživljaj, oni trajno svedoče o meri njihovog likovnog talenta, koliko i želji za iskazivanjem u alternativnim medijima. Mogu se posmatrati celovito kroz opštu razvojnu tipologiju, ali i kao upečatljivi izrazi individualnih autorskih nadahnuća.

LITERATURA

- Babić, Goran. *Tragom prošlosti: arhitektonsko i etnografsko istraživanje Šar planine u delu Zorana B. Petrovića i Božidara Petrovića*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2011.
- Babić, Goran i Nebojša Antešević. „Crteži graditeljskog i kulturnog naslijeđa otoka Hvara arhitekta Zorana B. Petrovića, 1963–1965.“ *Prostor* 54 (2017): 372–387.
- Богдановић, Богдан. „Повратак грифона. Цртачка хеуристичка игра по моделу Луиса Карола.“ *Градац* 41(1981): 5–12.
- Bogdanović, Bogdan. „Crtežom prema sintezi.“ u *Treći simpozijum o sintezi umetnosti*, Vrnjačka Banja: Kulturnopropagandni centar, 1978, (bez paginacije).
- Бојовић, Бранко (ур.). *Прича о нама. Споменица. Универзитет у Београду. Архитектонски факултет. Генерација 1958/1959*. Београд: Архитектонски факултет, 2003.
- Борисављевић, Милутин. *Златни пресек и други есеји* (прир. З. Маневић). Београд: Српска књижевна задруга, 1998.
- Ванушић, Данијела. *Константин Јовановић – архитекта великог формата*. Београд: Музеј града Београда, 2013.

- Вулетић, Надежда и Горан Бабић (ур.). *Сеока и стара градска насеља у делу Зорана Б. Петровића*. Београд: Етнографски музеј, 1997.
- Gavrilović, Srđan i Marko Stojanović (ur.). *Arhitektura na marginama 2014: crteži arhitekata nastali na marginama u procesu projektovanja*. Београд: Дом архитеката, Колектив за интеграцију простора и архитектуру, Архитектура plus, 2014 (без пагинације).
- Glaser, Milton. *Drawing is Thinking*. New York: The Overlook Press, 2008.
- Дудић, Никола. „О цртежу Зорана Петровића.“ у Вулетић, Надежда и Бабић, Горан (ур.), *Сеока и стара градска насеља у делу Зорана Б. Петровића*. Београд: Етнографски музеј, 1997: 183–185.
- Ђурђевић, Марина. *Петар и Бранко Крстић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј науке и технике, БИГЗ, 1996.
- Здравковић, Иван. „Архитекти научници.“ *Старинар XIX* (1968): 281–285.
- Ignjatović, Aleksandar. *Arhitektonski počeci Dragiše Brašovana 1906–1919*. Београд: Задужбина Andrejević, 2004.
- Јевтић, Х. Милорад. *Ведра страна медаље*. Београд: Алтера, 1995.
- Јовановић, Зоран. *Александар Дероко*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1991.
- Кадијевић, Александар. „Архитекти научници у новијој српској архитектури.“ *Флогистон 2* (1995): 131–139.
- Кадијевић, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј науке и технике, БИГЗ, 1996.
- Kadijević, Aleksandar. *Mihajlo Mitrović. Projekti, graditeljski život, ideje*. Београд: S. Mašić i Музеј науке и технике – музеј архитектуре, 1998.
- Кадијевић, Александар. „Значај заоставштина архитеката за историографију српског градитељства и службу заштите.“ *Наслеђе III* (2001): 211–215.
- Клеут, Иван. „Скице и цртежи Константина Јовановића са путовања по Италији.“ *Гласник ДКС 31* (2007): 138–139.
- Ковач, Владимир. *Архитектонски цртеж у истраживачком раду Ђорђа Петровића. Период 1971–1989* (докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет, 2017.
- Kovenc Vujić (ur.). *Anamarija, 50 beogradskih arhitekata (rođenih posle 1945)*. Београд: Akademiska misao, 2002.
- Лазовић, Зоран и Мако Владимир (ур.). *170 личности за 170 година високошколске наставе у области архитектуре у Србији*. Београд: Архитектонски факултет, 2016.
- Maldini, Slobodan. *Enciklopedija arhitekture, tom I*. Београд: Slobodan Maldini, 2004.
- Маневић, Зоран. *Архитект Милан Злоковић*. Београд: Институт за историју уметности, Музеј савремене уметности, 1989.
- Маневић, Зоран (ред.). *Лексикон неимара*. Београд: Грађевинска књига, 2008.
- Маневић, Зоран и Гавриловић Срђан. *Александар Радојевић 1934, архитекта*. Београд: Музеј Асоцијације српских архитеката, 2016.
- Марковић, Р. Иван. *Архитекта Стеван Мућућ. ОПУС 40*, Београд: Досије студио, 2015.
- Milenković, Branislav. *Između dve arhitektonske GORE*. Београд: Епархијска радionica за уметничко пројектовање и обликовање, 2010.
- Milenković, Branislav. *Dubrovnik 1950*. Београд: Епархијска радionica за уметничко пројектовање и обликовање, 2014.

- Milenković, Branislav. *Žapisi: „Mesto vide mjesto“*. Beograd: Eparhijska radionica za umetničko projektovanje i oblikovanje, 2015.
- Митровић, Михајло. „Цртежи капија.“ *Архитектура и урбанизам* 3 (1996): 1, 10, 34, 40, 56, 70.
- Perović, Miloš R. i Spasoje Krunic. *Nikola Dobrović. Eseji, projekti, kritike*. Beograd: Arhitektonski fakultet, Muzej arhitekture, 1998.
- Петровић, Зоран. *Манастири Свете Горе*. Приштина: Универзитет у Приштини, 1994.
- Петровић, Зоран. *Чаршије и стара градска језгра Косова и Метохије*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.
- Петровић, Зоран. *Трагајући за архитектуром*. Београд: Архитектонски факултет, 1981.
- Просен, Милан. *Архитекта Григорије Самојлов*. Београд: Музеј науке и технике, Галерија науке и технике САНУ, 2006.
- Радојевић, Александар. *Светозорске путне белешке – Хиландар*. Зборник ИМС, Београд 2003.
- Радојевић, Александар. *Ходочашће по Гори Атоској*. Зборник АГ факултета, Бањалука 2006.
- Radojević, Aleksandar. *Žapisi i crteži u prolazu*. Podgorica: Media system, 2009.
- Ракочевић, Милан (ур.). *Високошколска настава архитектуре у Србији 1846–1971*. Београд: Архитектонски факултет, 1996.
- Ристић, Иван. „Богдан Богдановић: Уклети Неимар.“ у *Каталог изложбе у оквиру Београдске интернационалне недеље архитектуре* Београд: Музеј града Београда, 2011 (без пагинације).
- Smith Schank, Kendra. *Architects' Drawings*. Oxford; Routledge Architectural Press, 2005.
- Stevanović, Vladimir (ur. i prir.). *Dejan Eđimović: Dokumenta*. Beograd: Orion Art, 2017.
- Стојановић, Марко. *Докле смо стигли? Изложба скица и цртежа у архитектури*. Београд 2016.
- Ткачук, О. П., et al. *Архитектор Н. Краснов: известный и неизвестный. Акварели и фотографии*. Симферополь: Н.Оріанда, 2014.
- Тошева, Снежана. „Фонд архитектуре и градитељства Музеја науке и технике у Београду – полазиште за научно истраживање и заштиту градитељског наслеђа.“ *Гласник ДКС* 40, Београд 2016, 18–28.
- Трифунковић, Лазар. „Изложба на Архитектонском факултету.“ *Цртежи* 6 (1961): 3.
- Čing, Frensis D. K. *Vizuelni rečnik arhitekture*. Beograd: Građevinska knjiga, 2006.

Aleksandar Kadijević
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**FREE DRAWING IN NEW AND CONTEMPORARY
SERBIAN ARCHITECTURE**

Summary:

Although it represents an authentic expression of creative fantasy and display skills, free architectural drawing is not timely recognized in Serbian art culture. For too long in the shadow of a more visible and more recognizable technical drawing, intended for collective utilitarian needs, it gained equal status only in the late fifties of the last century. From that time onwards, a number of prominent Serbian nonimars, with the design, construction and research of the architectural heritage, passionately presents free-hand drawings of various topics. Selected spontaneously or thoughtfully planned, they testify about an inexhaustible fund of authorial inspirations.

Key words:

free-hand drawing, art, architecture, Serbia, journal *Drawings*

Софија Мереник
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

ОДАБРАНА ПИСМА ИЗ ЗАОСТАВШТИНЕ ЉУБОМИРА МИЦИЋА. ПЕТРОВ, КЛЕК И КАНДИНСКИ ПИШУ МИЦИЋУ¹

Анстракт:

Заоставштина Љубомира Мицића која се налази у Одељењу архивске и документарне грађе Народног музеја у Београду садржи изузетно значајну епистоларну грађу. Ту се налазе писма која је Мицић добијао од најважнијих и најјутицајнијих домаћих и страних уметника авангарде, фотографије, позивнице за изложбе, каталози, проспекти, Мицићеве белешке... Писма В. Кандинског, М. Петрова и Ј. Клека најзначајнија су сведочанства која се налазе у заоставшини Љубомира Мицића. Она на најбољи начин приказују идеје зенитизма и авангардног часописа *Зенит*, чији је главни идеатор и оснивач био Мицић. Помоћу ових писама откривамо како је функционисала њихова међусобна сарадња, али и нешто о њиховим личностима и карактерима, нарочито Мицића, који је био изузетно тешке и ћудљиве нарави. Главни фокус овог рада би, сходно наведеном, била анализа осам одабраних писама из Мицићеве заоставштине, али и кратак спомен рада на дигиталној обради ове епистоларне грађе.

Кључне речи:

Љубомир Мицић, *Зенит*, зенитизам, авангарда, преписка, Василиј Кандински, Михаило Петров, Јо Клек

1 Напомена: Овај рад, изворно под називом *Значај дигитализације у стручној обради документације на примеру одабране епистоларне грађе из заоставштине Љубомира Мицића Одељења за архивску и документарну грађу Народног музеја у Београду* је нешто измењени извадак (обима око једне трећине) хабилитационог рада за стручно звање кустос, писаног у периоду јуни–новембар 2018. Захваљујем др Весни Круљац, др Ани Богдановић и менторки др Биљани Торђевић које су ми саветима и експертизама помогле у истраживању и настанку овог рада.

Одељење за архивску и документарну грађу Народног музеја у Београду поседује јединствену и драгоцену збирку писама која је Мицић током живота примао од својих сарадника у објављивању часописа, припадника и симпатизера зенитистичког покрета, као и многих авангардних уметника и напредних интелектуалаца прве половине 20. века. Приоритетни задатак у стручној обради ове преписке био је да се она класификује, систематизује, евидентира и дигитализује.² Стога дигитализовање епистоларне грађе из заоставштине Љубомира Мицића представља пример позитивне праксе у очувању документарне грађе, оригиналног папирног материјала високог приоритета у поступку дигитализације и заштите од оштећења приликом физичке манипулације. Осим тога, мишљења сам да преписка може и треба да буде јавно доступна истраживачима уметности авангарде начелно, а посебно часописа *Зенит*, те живота и дела Љубомира Мицића, за које постоји велико интересовање у стручним и научним круговима не само у региону већ и шире.

Непосредни повод за писање овог рада лежи у чињеници да сам, на волонтерској пракси у Одељењу за архивску и документарну грађу Народног музеја у Београду, као задужење имала, између осталог, и рад на дигитализацији епистоларне грађе из заоставштине Љубомира Мицића. Ова грађа није у потпуности обрађена, односно дигитализована ни публикована, стога је мој рад замишљен као пример и предлог дигитализације писане грађе, кроз интересантне и индикативне примере Мицићеве преписке, тачније, писама која су њему упућивана.

Љубомир Мицић и *Зенит*

Љубомир Мицић (Сошице, Јастребарско, 16. новембар 1895. – Качарево код Панчева, 14. јун 1971) био је књижевник, публициста, уредник часописа и књига, критичар и теоретичар авангарде. Током треће деценије 20. века посветио се афирмацији *зенитизма* – првог изворно југословенског авангардног покрета – и уређивању часописа *Зенит*, који је правремено пратио и активно учествовао у креирању међународних авангардних токова. (Golubović i Subotić 1983, 51) Часопис *Зенит*, интернационална ревија за уметност и културу (укупно 43 броја), излазио је у Загребу (1921–1923) и Београду (1924–1926). Први број изашао је у фебруару 1921. и, као гласило европске авангарде, представљао је упориште деловања њеног уредника Љубомира Мицића.³ Његова идеја водила била је да се после трауматичних

2 Као илустрација у овом раду је изложен методолошки поступак стручне обраде одабраних примера, те драгоцене епистоларне грађе, односно формирања метаподатака – у овом случају преписа и превода те групе писама.

3 Исте године Мицић је покренуо и едицију *Зенит*, у оквиру које је објављен *Манифест зенитизма* (1921), чији су аутори Љубомир Мицић, Иван Гол и Бошко Токин.

искустава и катастрофалних последица Првог светског рата на маргинама средњоевропског и балканског подручја креира нова, друштвено ангажована уметност, а свет учини бољим и хуманијим местом за живот.

У основи идеологије зенитичког покрета и програма часописа стајала је, с једне стране, афирмација изворних култура и уметности Балкана и Истока уопште, а с друге, негација културолошке превласти западноевропске цивилизације. Доминантан је критички приступ и супротстављање традиционалном схватању о надмоћи западне културе. Зенитисти су пледирали за „балканизацију Европе“ и нови Балкан, нову балканску културу и уметност. Носилац овог културног модела био је *Барбарогеније*, нови човек Балкана. (Golubović i Subotić 1983, 46, 166)

Часопис *Зенит* је током шест година излажења, све до забране 43. броја у децембру 1926. године, мењао и развијао свој визуелни идентитет у складу са актуелним дешавањима на тадашњој европској и светској уметничкој сцени. У раној фази, то је експресионизам, потом кубизам, футуризам и дадаизам, да би од једанаестог броја часопис у потпуности прихватио конструктивизам и пао под доминацију идеја и идеологије руских авангардних уметника.⁴ Велики број домаћих и страних уметника и књижевника, међу којима се истичу Вилко Геџан, Винко Форетић Вис, Вјера Билер, Јосип Сајсл *alias* Јо Клек, Маријан Микац, Драган Алексић, Михаило С. Петров, Јован Бијелић, Бошко Токин, Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер и Душан Матић, сарађивали су у раду на часопису *Зенит*. Најдоследнији заступници зенитизма остали су, осим Лјубомира Мицића, његов брат Бранко Ве Пољански и супруга Анушка *alias* Нина-Нај. Интернационалном карактеру и космополитском духу зенитичког гласила допринела су дела ликовних уметника, архитектата



Михаило С. Петров, *Портрет Л. Мицића*, 1924, *Зенит* број 25, 1924, извор: Дигитална Народна библиотека Србије

4 Од тада, илустративне прилоге чине референтна ликовна и архитектонска остварења уметника склоних апстракцији и конструктивизму (Василиј Кандински, Александар Архипенко, Лазар Ел Лисицки, Казимир Маљевич, Александар Родченко, Владимир Татлин, Ласло Мохол-Нај, Лајош Кашак, Карел Тајге, Луис Лозовик, Јозеф Петерс, Тео ван Дузбург, Ерих Менделсон, Адолф Лос, Јосип Сајсл *alias* Јо Клек и др.)

и књижевника светског гласа.⁵ Репродукције њихових уметничких дела и програмски текстови објављени су у часопису *Зенит*.

Идеје руских авангардних уметника биле су пресудне за формално и садржинско обликовање часописа, као и артикулацију зенитизма зреле фазе. Утицај руских уметника, посебно Василија Кандинског, видљив је у раду Михаила С. Петрова. Петров је први преводио дела Кандинског. Управо је то пресудно утицало да се српски уметник окрене конструктивизму и апстракцији. Јован Бијелић се такође у једном тренутку окренуо апстрактном експресионизму. Он је боравио три месеца у Берлину и Дрездену 1921. године, где је имао прилике да види нека од најбољих дела Кандинског и немачких експресиониста Франца Марка и Макса Пехштајна. Бијелић у том периоду ствара слике *Апстрактни предео*, *Планински предео*, *Борба дана и ноћи*, од којих је последња репродукована у десетом броју *Зенита*. Ова слика налазила се у колекцији Љубомира Мицића све до пред његову смрт 1971.⁶ (Golubović i Subotić 1983, 88)

Врхунац сарадње са руским уметницима авангарде представља двоброј (17/18) ревије *Зенит*, тзв. „Руска свеска“ објављена у децембру 1922, у којем су Лазар Ел Лисицки и Иља Еренбург објавили заједнички текст посвећен руској новој уметности. (Golubović i Subotić 1983, 130) За конструктивистички дизајн овог двоброја заслужан је Ел Лисицки, који је дао нацрт за насловну страну изведен из његових ПРОУН радова.⁷ Било је то једно од првих позитивних и свеобухватних представљања руске авангарде у свету.

Након преласка редакције *Зенита* у Београд 1924. године, излази осмоброј 26–33, који је имао форму календара, функционалистички конципиран графички дизајн и типографска решења, као и нови логотип (*ex-libris*) који је дизајнирао Јо Клек. За радове Јосифа Јо Клека се може рећи да су представљали радикалну иновацију у југословенској уметности тог времена, посебно у домену композиционих склопова монументалног карактера, чак и када се радило о малим форматима. (Golubović i Subotić 1983, 56) Његова медијски хетерогена остварења дала су печат другој, синтетичној фази зенитизма, обележеној снажним утицајем конструктивизма, за разлику од првобитних експресионистичких идеја у којима се нарочито истицао

5 Поред већ поменутих и: Робер и Соња Делоне, Пабло Пикасо, Марк Шагал, Иља Еренбург, Владимир Мајаковски, Александар Блок, Велимир Хлебњиков, Сергеј Јесењин, Максим Горки, Борис Пастернак, Филипо Томазо Маринети, Раул Хаусман, Курт Швитерс, Валтер Гропијус, Георг Грос, Егон Шиле и многи други.

6 Слика *Борба дана и ноћи* данас се налази у сталној поставци Музеја савремене уметности у Београду.

7 ПРОУН је инвенција Ел Лисицког. Суштински, то је његов тродимензионални експеримент са изразито дводимензионалним супрематизмом. Ел Лисицки никада није обзнанио право значење речи ПРОУН, али се претпоставља да је реч скраћеница (са руског) за Пројекат за афирмацију нове културе. Он је ПРОУН дефинисао као тачку од које се са цртежа прелази у архитектуру, односно од дводимензионалног ка тродимензионалном предмету.

Михаило С. Петров. (Golubović i Subotić 1983, 57) Током 1925/26. осећао се замор у графичком обликовању часописа и типографским решењима, а у последњим бројевима коришћен је претежно документарни материјал (писма, полемике, судски списи, памфлети, леци, паролe, фотографије итд.) у илустративне сврхе.

Последњи, 43. број часописа *Зенит* објављен је у децембру 1926. године, након чега је Управа града Београда забранила његово даље излагање, а Апелациони суд подигао оптужницу против Мицића као главног уредника. Основни разлог био је идеолошки неприхватљив чланак др М. Расинова (вероватно Мицића) „Зенитизам кроз призму марксизма“, којим је, наводно, ширена комунистичка пропаганда, а грађани посредно позивани на рушење актуелног друштвеног поретка по узору на Руску револуцију. (Golubović i Subotić 1983, 22) Лjubомир Мицић је 15. децембра 1926. године напустио Београд и, преко Ријеке и Трста, отишао у Париз, где је наставио књижевни рад, објављујући романе на француском језику. После десет година изгнанства, вратио се у Београд, где је 1940. објавио „Манифест србијанства“ у књижевно-политичком часопису *Србијанство*, чији је био уредник и директор. После првог и јединог броја часописа *Србијанство*, готово да сасвим престаје да учествује у књижевном и уметничком животу Београда. (Golubović i Subotić 1983, 165)

Иако на маргини уметничких збивања, Мицић је остао у контакту са великим бројем интелектуалаца, писаца и уметника из иностранства, са којима је водио динамичну преписку. Живећи у сиромаштву посветио се изради „библиофилских свезака“ куцаних на писаћој машини, чија је проблематика била усмерена на евокацију херојске прошлости, угледа и успеха које је зенитизам имао у иностранству, а непризнавање у домовини. (Golubović i Subotić 1983, 165–166) Лjubомир Мицић умро је у старачком дому у Качареву 14. јуна 1971. године од упале плућа. Сахрањен је на београдском Новом гробљу, поред супруге Анушке.

На основу анализе овде предочене преписке и других незаобилазних детаља из Мицићевог авангардистичког деловања, може се много тога сазнати и о њему као особи. У том погледу, писма која добија од Михаила Петрова, Јосифа Јо Клека и Василија Кандинског не говоре само о тим уметницима, већ функционишу и као огледала Мицићеве личности.

Писма одабрана за ову прилику су писма тројице, могуће најутицајнијих и најплоднијих аутора који су у неком тренутку сарађивали са, иначе тешким за сарадњу и преким, Мицићем: Василија Кандинског, Јосифа Јо Клека и Михаила С. Петрова, тројице парадигматских уметника за развој *Зенита* и радикализацију ставова самог Мицића.⁸ (Голубовић и Суботић 2008, 55)

8 И. Суботић каже: „Парадигматички уметници *Зенита* су Михаило С. Петров, Јосип Сајсл – Јо Клек, Александар Архипенко, Василиј Кандински, Владимир Татлин. Ова петорица уметника могла би се сматрати ствараоцима најуже везаним за идеје зенитизма.“

Василиј Кандински је стваралац који чини видљивим руске утицаје радикалних уметничких идеја са јаким упливом на *Зенит*. Његова уметничка дела и програмски текстови суштински су утицали на артикулацију поетике зенитизма и, као такви, били објављивани у часопису *Зенит*.

Јосиф Клек и Михаило С. Петров су два најистакнутија аутора са југословенског терена који су сарађивали са Мицићем, а који су и доцније остварили импозантне уметничке опусе.

Писма наведених уметника упућена Љубомиру Мицићу у време проблемске актуелности зенитизма прворазредан су извор за разумевање комуникацијског модела, успостављања личних контаката и професионалне сарадње, те начина њеног функционисања и природе њихових односа. Управо зато ова писма представљају тежиште експликације овог рада. Осим референтних указивања на садржај и подтекст ових писама, одабрани узорци послужили су као пример стручне обраде и дигитализације епистоларне грађе. Нажалост, узвратна Мицићева писма су недоступна, тако да не можемо да створимо потпуну реконструкцију дијалога, или полемике, између нпр. Мицића и Петрова.

Петров пише Мицићу⁹



Михаило С. Петров, *Аутопортрет*, 1921, *Зенит* број 6, 1921, извор: Дигитална Народна библиотека Србије

Михаило С. Петров (Београд, 1902–Београд, 1983) један је од најзначајнијих домаћих уметника који је сарађивао са Љубомиром Мицићем и авангардним часописом *Зенит*, нарочито у његовој првој фази током 1921. године. Писао је поезију, ликовне критике, бавио се графичким дизајном. Надахнуће је нашао изгледа најпре у делу Кандинског. Управо је Петров први преводио текстове Кандинског на српски језик, што ће све имати велики утицај на његов потоњи рад. Петров је у часопису *Зенит* објавио репродукције својих графика: у 6. броју (*Аутопортрет* и *Фрагмент наших зрехова*), у 8. броју (*Линолеум*), у 9. броју (такође *Линолеум*), у 10. броју (*Ритам*), у 12. броју (*Линолеум*), у 13. броју (*Зенит*). (Golubović, Subotić 1983, 146) Аутор је

9 На извесним местима, рукопис Михаила Петрова је тешко читљив.



Михаило С. Петров, *Линолеум*, 1921, *Зенит* број 8, 1921, извор: Дигитална Народна библиотека Србије



Михаило С. Петров, *Ритам*, 1921, *Зенит* број 10, 1921, извор: Дигитална Народна библиотека Србије

сведеног, геометризованог портрета Љубомира Мицића, који је штампан на насловној страни каталога *Међународне изложбе нове уметности* (*Зенит* бр. 25, 1924, данас изгубљен). (Голубовић и Суботић 2008, 358)

Три Петровљева рада су сачувана у Мицићевој збирци. Сачувано је и неколико писама Михаила С. Петрова Љубомиру Мицићу, чија се тематика односи на часопис *Зенит*.

У Збирци цртежа и графика југословенских аутора Народног музеја у Београду налази се неколико Петровљевих дела насталих у периоду изласка часописа *Зенит*. То су: *Композиција*, 1922, акварел и туш на папиру, у којој се види утицај Кандинског, *Зениту у почит*, 1922, линорез,¹⁰ *Портрет Бранка Ве Пољанског*, 1924, угљен на папиру, *Портрет Љубомира Мицића*, 1924, угљен на папиру, *Зенитова изложба 1924*, 1924, колаж (плакат),¹¹ док је у збирци Југословенско сликарство 20. века слика *Предео*, 1921, уље на платну. На сталној поставци Народног музеја у Београду налазе се четири дела М. Петрова: *Предео*, 1921, *Портрет Љубомира Мицића*, 1924, *Зениту у почит*, 1922. и *Зенитова изложба 1924*, 1924.¹²

10 Поклон аутора Народном музеју у Београду.

11 Плакат је са колажираним деловима, преузетим из каталога поменуте изложбе, најранији колаж у нашој уметности. (Голубовић и Суботић 2008, 358)

12 Сва остала наведена дела М. Петрова, осим слике *Предео*, припадају заоставштини Љубомира Мицића.

Прво писмо Михаила Петрова
Прекуцано писмо:

Београд 26. X 1923.
Уважени господине,

Ваше

писмо, а поготову тон Вашег писма, које ми је данас донела пошта више је него чудан. Опростите што ћу Вам одговорити на одбојан и небарабски начин на оно што би сваки сем мене схватио као непристојност са Ваше стране. Опростите! А ја сам Вам на све то опростио јер Вас добро разумем и јер ми је – признаћу – жао да је до тога морало доћи.

Пре свега, за гласове о којима говорите рећи ћу одмах да су нетачни. Али није наша (Ваша и моја) кривица да људи овде многе ствари погрешно тумаче. Једино из тога схватања могу се извесне особе представити ненепријатељско расположење које сам ако се не вaram негде у друштву манифестовао према уреднику, заправо према човеку Љубомиру Мицићу, на начин који би као да сам рад и нарочито жељан обновити некадашње везе са истим. Не, моје и сликарске и уопште уметничке (речи!) амбиције не иду више за тим да ме стока чита и гледа као борца. Можда једино имам супротна осећања кад ме који догађај наљути (Спасите Путеве!). Онда сам у револту толико далеко (знате му форму, нажалост!) да бих чак и узео реч према нитковима.

Дакле, као што видите, ја сам се помирио са тим да је око мене све сама хуља, аналфабет и свакакви аморални [нечитко] – и ћутим. Зато ми је жао да сте помоћу разних вести били у могућности да продужите свој стари тон према мени. Уосталом – потребно је староме значењу рећи коју јачу и тежу, зар не. Него оставимо то! Да се ми кад год сретнемо у истом месту треба много обостраних жртава, а Ваша тврдоглавост (не желим да вређам јер за то нећу да имам разлога!) и мој понос све то тешко подноси.

Међутим, што се тиче мојих ненепријатељских расположења према Вама, они леже на чудној основи тј. према Вама као човеку (кад не вређате), и потпомогнути су јако, врло јако положајем у који Вас је средина ставила. Дубоко сам уверен да Ви тај положај ни као писац, а још мање човек, не заслужујете и манифестујући при свакој дебати о Вама такво расположење (Ви: с планом!) могли су некоји схватити у мени погрешно оно, што сваки човек – Човек – мора на мој начин и једино тако третирати.

Могу да завршим. Као што видите – ствари за које сте имали материјала да ми пишете оно писмо стоје сасвим супротно. А да су стајале другачије – верујем [нечитко] да бих имао куражи бити непосредан. Поштује Вас
Мих. С. Петров

П. С. Она „чудна основа“ односи се на наше данашње државе и није ништа нарочито.

Ово писмо је важно и индикативно за разумевање Мицићеве личности, можда више но Петровљеве, уколико истражимо историју сукоба ове двојице. На почетку сарадње, 1921. године, Мицић је о Петрову писао: „Врло млад и врло афирмативан. Наша нова вредност. Треба је само осетити.“ (Голубовић и Суботић 2008, 357) Међутим, на основу овог писма закључујемо да су се у међувремену идилични односи покварили, да је постојао, ако не отворени, оно латентни сукоб између Мицића и Петрова. Основа сукоба највероватније се налази у различитости нарави, али и приступа уметности ове двојице јаким личности и аутора. Петров, слободарског духа и опуштенији, толерантнији, за свакодневни живот свакако рационалнији и практичнији, не прихвата апсолутну идентификацију са покретом *Зенит*, те самим тим, 1922. године, одбија послушност ауторитарном вођи, Мицићу. Још један разлог прекида сарадње у овом периоду је Петровљево учешће у другим авангардним покретима, које Мицић није уважавао (нпр. код Драгана Алексића у *Дади*, коју Мицић прво хвали, а касније презре). Период од 1922. до 1923/1924. је период кризе у односима Петрова и Мицића, па и писмо одзвања тим тоном кризе у сарадњи и комуникацији. Осећа се и доза револтираности према окружењу и стању у друштву. То се нарочито огледа у делу у коме каже: „Дакле, као што видите, ја сам се помирио са тим да је око мене све сама хуља, аналфabet“. Можда тиме стављајући до знања Мицићу да би и он (Мицић) требало да буде мање плах и прек. Петров изражава жаљење што је, на основу неких старих гласина о њему, Мицић и даље остао при делимично неповољном ставу. Ипак, Петров има разумевања за такав Мицићев став и како сам пише: „Међутим, што се тиче мојих ненепријатељских расположења према Вама, они леже на чудној основи тј. према Вама као човеку (кад не вређате), и потпомогнути су јако, врло јако положајем у који Вас је средина ставила. Дубоко сам уверен да Ви тај положај ни као писац, а још мање човек, не заслужујете.“ Петров на овом месту показује огромну дозу људског разумевања и толеранције. Јасно му је да је Мицић игнорисан у јавности, непожељан, чисти аутсајдер који живи и ствара на маргинама друштва – делимично својом вољом и због својих ригидних ставова, одбијањем сваког компромиса, делимично вољом тог истог друштва. Једнако критички расположен према политичкој и друштвеној ситуацији у Краљевини тих година (што ће показати и својим потоњим делима из тридесетих, па и из педесетих), Петров мирно и без ексцеса прима те немиле чињенице. То се

не би могло рећи за огорченог Мицића, чији ће критички, врсно писан, озлојеђени и данас надалеко чувени критички памфлет „Хвала ти, Србијо лепа!“¹³ из 1925. године ставити једну од закључних тачака не само на *Зенит* већ и на његово деловање у друштву. Залупиће му у лице сва врата друштва које тако брутално и бескомпромисно критикује. Преостало је само напуштање земље.

Нажалост, нису нам доступни ни Мицићево иницијално писмо, ни његов одговор на Петровљево писмо, тако да се не може стећи комплетна слика о догађајима који су довели до постепених сукоба и разилажења у мишљењу, који ће ипак убрзо бити делимично превазиђени. Њихови односи ће се поправити почетком 1924. године, када *Зенит* прелази из Београда у Загреб, (Golubović i Subotić 1983, 146) али, како ћемо даље видети, никада неће повратити присну уметничку, авангардистичку везаност и знатну блискост ставова као у раном периоду (1921), када је Петров био млада звезда *Зенита* и када је урадио своја, за појмове југословенске авангарде, најважнија дела – „линолеуме“¹⁴, укључујући ту и најпознатији, *Аутопортрет с лулом*.

Друго писмо Михаила Петрова:

Прекуцано писмо:

Пожега 22-I –24.

Поштовани господине,

Опростите што сам нажалост из тоталног непознавања [нечитко] прећутао са писменим одговором на Ваше прво писмо одн. позив на учешће при интернац. изложби. Велим писменим одговором јер сам усмено изјавио г. Ве Пољанском да ми је нажалост било немогуће одазвати се позиву из простог разлога: одавна већ не могу да изађем из оквира сликања за пар ципела.

Захвалан сам Вам на изложби и молим Вас да примите уверење да ме је Ваш позив да учествујем крај неколицине европљана необично почаствовао. Велим неколицине европљана и мислим на оне које сам имао прилике видети некад у Галерији Зенита у Загребу и приликом оне комбиноване моје посете [нечитко]. Иначе-ма да излажем са свима могућим и свашта-будите уверени да ми, кад бих имао штогод за какву изложбу-друштво оних

13 Ево само једног сликовитог краћег одломка: „Не замери, Србијо: ја не могу да ласкам твојој умишљеној лепоти, као твоји припузи и пеликани. Ја не умем да музем стеоне државе. Ја нисам твој стрвинар ни твој сисавац. Ја сам само песник, слободан и нов. Слободно мислити – први је услов културе. Ја знам, ја видим: све што те данас сачињава – лаж је – брзоплета лаж и подвала. Ти си постала Елдорадо свих европских скоројевића. Твоје дно је плитко, твоји греси су дубоки. Ми хоћемо да продубимо твоје корито, јер тешко се плови ако је дно плитко.“ *Зенит* бр. 36, октобар 1925.

14 Графике у техници дубореза линолеума као подлоге.

сликара југословенских којима бисте такође послали позив (Р. С. у позиву мени!) било далеко више неког [нечитко] него ме друштво оних са којима у последње време вешам своја-платна.

Рекао сам!

Иначе Вас молим да ми учините две добротe: срдечно поздравите Ве Пољанског коме не пишем на [нечитко] јер још нисам писао Гаври кога би то [нечитко] јер га молим и пошаљите ми каталог изложбе кад буде отворена.

Надам се да ме нећете одбити и молим Вас да крај свога мишљења примите уверење мога поштовања.

Мих. С. Петров

Писмо од 22. јануара 1924. писано је у периоду када су се односи Петрова и Мицића помало нормализовали или „отоплили“. Те године Петров ради портрете Мицића и Пољанског, дизајн за 77 *самоубица* и поменути плакат (колажни) за Међународну изложбу. Ипак није у потпуности отписан, нити је он сâм заувек отписао сарадњу са *Зенитом*. Пише Мицићу да му је захвалан што га позива да учествује на Зенитовој међународној изложби 1924. године, али, суштински, одбија да излаже, из, како разумемо његове речи, финансијских разлога, односно јер „одавна већ не могу да изађем из оквира сликања за пар ципела“, покушавајући да објасни да ради за опстанак и голу егзистенцију.¹⁵ Оправдање налази и у тврдњи да „нема инспирацију“. Даље, у љубазном тону, могуће и патронизујућем, да не разљути Мицића, пише како је врло захвалан и почаствован што га је Мицић позвао да учествује и излаже своја дела на Зенитовој изложби, као и да је раније имао прилике да види дела европских уметника која су била у Зенитовој галерији у Загребу. Између редова схватамо да Петров како-тако покушава да се осамостали као уметник који је изашао из покрета, али не само да је отворен за даљу сарадњу (под својим условима) већ и да су му добро позната дешавања на пољу авангарде (која спознаје упркос томе што није близак Мицићу). Али на крају пише „примите уверење мога поштовања“, као тачку на ово претежно формално и са минимумом емоција писано писмо.

Треће писмо Михаила Петрова:

Прекуцано писмо:

Пожега 11– II –24.

Поштовани Г. Мицићу,

Интересантна је ствар да сам прво ја био неразумљив, а сада Ви чините исто! Но ако ме ви нисте онда разумели, и то у незнатним ситницама-ја Вас добро разумем.

15 То је такође један од елемената сукоба два уметника, што тврди и Ирина Суботић. (Голубовић и Суботић 2008, 358)

Толико и– basta!

Био сам већ заборавио да сам некад, у Загребу, покушао да начиним Ваш портрет. Ако сам се кадгод ичега и сетио-увек ми се чинило да је он уништен. Међутим у 25 бр. Зенита кога јуче примих, изненадило ме кад сам наишао на своје име. Чудно. Можда још и са једно ХМ!-како би то Ви у сличној прилици рекли. Још ме више чуди нека слика бр. 101 везана за моје (?) име. Мислим да је ипак требало (узимам Ваше обичаје) да ме претходно о овим стварима обавестите. Свакако Вас молим да ми јавите што подробније о целој ствари као и о томе која је и каква та слика-ако је моја. Надао сам се да ће за овом пошиљком доћи и какво писмо као објашњење-но ево прође и данашња пошта а писма нема!

Број ми се свиђа-нарочито нека места из Вашег Нека се не заборави. Има у томе много и много истине! А Кандински ме пријатно обрадовао. Ипак колос! Имате ли га у боји?

Очекујем разјашњење и [нечитко] оних неразумљивих места. Иначе Вас лично разумем.

Поздрав-Петров

P. S. Нека се г. Пољански ипак јави и пошаље оно што је обећао. Потребно ми је необично-имао сам Ваш већ. А надам се да у обећаној није као они Московци. Зашто? –но јер је то Пољански, а мене бар не би требало да заборави!

МПетров

P. S. S. Молим Вас-будите добри па ме известите шта стаје исцртани табак (без хартије) у штампарији која штампа Зенит. Потребно би било за ово. Културну [нечитко] (јака [нечитко] иначе међу овим шкембартима!), која би хтела да [нечитко] у својој едицији некоје одржана предавања за народ.

У овом писму из фебруара 1924. године, поново примећујемо нешто оштрију реторику Петрова. Односи показују „игру“ топло-хладног: Петров се труди да сачува свој интегритет, а са Мицићем је тешко комуницирати, он ради искључиво по своме. Петров је зачуђен што је у 25. броју *Зенита* објављена репродукција слике уз коју се спомиње његово име. У питању је Мицићев портрет који је Петров урадио у Загребу и који је приказан на Зенитовој изложби. Већ смо напоменули да су се, након изласка 25. броја *Зенита* у фебруару 1924. године, до априла, када је одржана Зенитова међународна изложба у Београду, односи између Петрова и Мицића поправили. Међутим, видно је негодовање Петрова – зашто није обавештен раније и сл. Упркос овим несугласицама, Петрову се свиђа нови број *Зенита*, посебно репродукција дела Кандинског, за коју пита Мицића да ли је има у

боји. Петров се очигледно труди да задржи куртоазни однос са Мицићем, негде повлађујући и хвалећи, негде негодујући. Изгледа као да се Петров колеба које речи да употреби да би се пређашњи сукоб умањео, а не даље проширио.

На крају, из сва три писма је јасно да Петров више никада не може прићи *Зениту* и Мицићу са оним младалачким полетом и поверењем са којим је пришао 1921. године, не више после, чини се, пуно увреда и тешких речи које је од Мицића примио. Уздржан је, и на фини начин Мицићу спочитава презир који овај гаји према многим југословенским уметницима. У једној краћој дигресији, нека буде дозвољено да поменемо да су сарадњу са Мицићем, већ у првој развојној фази *Зенита*, напустили (могуће и да су отерани?) Милош Црњански, Растко Петровић, мало касније и Јован Бијелић (претходно, 1921. године, слављен као једини авангардни сликар),¹⁶ а у једном тренутку и Иван Гол и Бошко Токин, уз Мицића, водеће личности југословенске авангарде двадесетих и *Зенита*. Такође, Мицић никада није имао лепе речи за многе уметнике и у *Зениту* их чак извргава критици, ако не и руглу: „Сава Шумановић је хладан, прорачунат, дескриптиван, неиндивидуалан; Сибе Миличић имитира Мари Лорансен;¹⁷ Настасијевић је монотон, а Добровић – динамично егзалтиран.“ (Голубовић и Суботић 2008, 50–51) Отуда и Петровљева уздржаност, јер нити је био спреман нити је желео да на сличан радикално-негаторски и нихилистички начин говори и пише о својим колегама уметницима.

Оправдана претпоставка је да је Мицић од почетка покрета и рада на часопису *Зенит* имао нетолерантан став према сарадницима. То је потврђено и једним од његових завршних текстова „Легенда о мртвом покрету или између зенитизма и антизенитизма“, са слоганом „ко није за зенитизам тај је против зенитизма“ (у последњем, 43. броју). (Голубовић и Суботић 2008, 62) Оваква искључивост довешће га до готово потпуног губитка сарадника, следбеника и пријатеља по гашењу *Зенита*, после 1925. године.

Клек пише Мицићу¹⁸

За разлику од Петрова, који је обележио рану („експресионистичку“) фазу *Зенита*, Јосип Сајсл (Крапина, 1904 – Загреб, 1987), у зенитизму знан као Јосиф Јо Клек, носилац је централне („зреле“) фазе *Зенита* (1923–1925). У Београд је дошао 1923. и одмах се укључио у зенитистички покрет.

16 Ипак, Слика бр. 9 (*Борба дана и ноћи*) остаће у Мицићевој колекцији до краја његовог живота. Данас се налази у Музеју савремене уметности у Београду.

17 За потврду те тезе *Зенит* објављује репродукцију његове слике *Две лутке*.

18 На извесним местима, рукопис Јосифа Клека је тешко читљив.

Он је сада, а не Петров, та велика млада нада са којом треба рачунати. Излагао је на међународним изложбама *Зенита* (Београд, Букурешт, Билефелд, Москва). Његове радове – колаже, фото-монтаже, архитектонске нацрте, аквареле, темпере, скице за позоришне костиме и завесу, цртеже/рекламе – *Зенит* је објављивао на својим страницама. Клек је исто тако радио графичку и типографску опрему и илустрације појединих *Зенитових* издања. (Голубовић и Суботић 2008, 56–57) Сајслов/Клеков зенитистички уметнички и мултидисциплинарни¹⁹ опус обележен је појмом који је Мицић одмах усвојио као симбол зенитистичке „синтезе уметности“: ПАФАМА (скраћеница, немачки: PApier-FArben-MAlerei), а на српском језику АРБОС (АРтија-БОја-Слика). Клекова дела указују на широка интересовања јер су рађена у духу дадаизма, футуризма, као и експресионизма, конструктивизма и апстракције.

Из заоставштине Љубомира Мицића издвајају се два писма Јосифа Клека, која се односе на њихову сарадњу у *Зениту*, као и на разлоге њиховог сукоба. У Збирци цртежа и графика југословенских аутора Народног



Јосиф Клек, *Костими за Зенитистичко позориште*, 1923, *Зенит* број 24, 1923, извор: Дигитална Народна библиотека Србије



Јосиф Клек, *Рекламе*, 1924, *Зенит* број 34, 1924, извор: Дигитална Народна библиотека Србије

19 Служио се типомонтажом, монтажом фотографије и слова, фотографијом и текстом, фотографијом и фотографијом, као и фотографијом, цртежом и бојом. (Голубовић и Суботић 2008, 56–57)

музеја у Београду налази се неколико Клекових дела насталих у периоду изласка часописа *Зенит*. То су: *Зенит – зенитизам*, 1923, колаж, папир, туш, четка и перо на папиру; *Миломборск*, 1923, колаж, папир на папиру; *Рекламе*, 1923, акварел и туш на папиру; *Неверо моја*, 1924, колаж, папир на папиру; *Људи су убице*, 1924, колаж, папир, туш и четка на папиру; *Нацрт за Зенитеум I*, 1924, оловка, мастило, туш и четка на папиру; *Нацрт за Зенитеум II*, 1924, оловка, туш и четка на папиру; *Конструкција за фабрику*, 1924, туш и четка на папиру кашираном на папир; *Помозите студентима*, 1924, плакат, штампа; *Симетрије у простору*, 1924, колаж, папир на папиру; *Конструкција 56*, 1924, колаж, папир на папиру; *Вила Зенит*, 1924–1925, акварел на папиру; *Плакате*, 1925, акварел и туш на папиру; *Во имја зенитизма*, 1925. (коаутор Л. Мицић), колаж, папир на папиру. На сталној поставци Народног музеја у Београду налазе се два дела Ј. Клека: *Рекламе*, 1922. и *Нацрт за Зенитеум I*, 1924.²⁰



Јосиф Клек, *Нацрт за Зенитеум*, 1924, *Зенит* број 35, 1924, извор: Дигитална Народна библиотека Србије

Прво Клеково писмо:

Прекуцано писмо:

Poštovani gospodine,

Ja već gotovo mesec dana, dnevno pokušavam, da napišem taj list u kojem bih trebao da se opravdam.

Nisam ga nikad dovršio zato jer sam siguran o tome da se ni časa nisam ogrešio o sam zenitizam, koji leži sigurno i čvrsto u meni, i kojega se neću i ne mogu odreći. Samo volja za realizaciju zenit. balk. arhitekture i slikarstva vodila me na tehniku (to nije za mene bilo lako, i bilo je pod, stenovitim uslovima) a krivo me se onda zato nazivali karijeristom. Ako sam odlučio da radim med onim ljudi, koji to jesu.

Iako sam imao, kroz ovo zadnje vreme, mnogo da preturim, progutam i stradavam, jer jesvaki čovek osetio dužnost da me zamori, ja znam

20 Сва остала наведена дела Ј. Клека припадају заоставштини Лјубомира Мицића.

i sam si neću oprostiti to da vam se nisam javljavao, mada sam u isto vreme radio Zenit. slike i mislio na vas.

Sasvim poslednji slučajni naš susret, sasvim me razočarao. Svejedno, ne verujem gosp. Miciću, da ste vi i načas posumnjali u mene.

Primate mnogo srdačnih pozdrava od sasvim vašeg zenitiste.

Josif Klek
Zagreb, 24. XI 1923.

У овом писму из новембра 1923. године, Клек, тада деветнаестогодишњак, очигледно се правда Мицићу због његових оптужби за нелојалност *Зениту*.²¹ Он покорно истиче своју оданост зенитизму и његовој идеји, које се „никада неће одрећи“: „Sasvim poslednji slučajni naš susret, sasvim me razočarao. Svejedno, ne verujem gosp. Miciću, da ste vi i načas posumnjali u mene.“

Такође, Клек спомиње рад на ликовним делима која су прожета идејом зенитизма. Иако га неки (можда и сам Мицић, што из писма није довољно јасно) сматрају каријеристом, он се превише не обазире на то јер је „воља за реализацијом зенит. балк. архитектуре“ оно што га покреће на рад. Себи неће опростити што се није јављао Мицићу, иако је у исто то време радио зенитистичке слике. Из овог писма ишчитавамо Клекову веру у зенитизам и оданост зенитистичким идејама, као и поштовање и уважавање према Мицићу, *spiritus movensu* овог авангардног покрета. Овде су и оданост и извесна покорност у тону писма (као и код Петрова) у мирољубивој функцији – сачувати добре односе са Мицићевим ауторитетом без обзира на његове испаде и „отписивања“ аутора, не разљутити га. За разлику од Петрова, Клек се топлије поздравља на крају писма: „Primate mnogo srdačnih pozdrava od sasvim vašeg zenitiste“. У значењу: ништа се није променило, ја сам и даље зенитиста, немате разлога за љутњу.

Друго Клеково писмо:

Прекуцано писмо:

8. decembar 1923.

Vrlo poštovani gospodine.

Ja sam primio Vaše pismo, na kojem Vam mnogo zahvaljujem. Ono me je dosta obradovalo, jer ja ga nisam uzeo sasvim onako strogo kako bih ga mogao uzeti. Ali postoji nešto, što mi se već desilo nekoliko puta, najčešće sa g. Poljanskim ređe s Vama g. Miciću. Hteo bih da Vam to bezuvetno saopštim. Meni je tako često naglasio, kako je, doći do glasa, ili dati se zapaziti, moguće jedino u Zenitu i preko Zenita.

21 Мицић му вероватно замера сарадњу с другим уметницима изван *Зенита* или испробавање незенитистичких уметничких или архитектонских концепата.

Zato, jer se slično iz Vašeg celog lista da razumeti, ja sam se pobojavao, da me niste možda sasvim krivo uzeli.

Nikako neću, da i na čas mislite, kako sam ja zenitist, jer mislim kroz njega što postići. Ili da sam, što je još gore, pokušao negde nešto drugo, pa uvidevši da ne ide, da sam se vratio Zenitu. Ne nikako. Vi ćete to možda nazvati naivnošću ako kažem da mi nije stalo ni do kakve slave. I znam da mi je sve to još tako rečeno daleko i da moram još mnogo mnogo raditi. Uopšte mogu najiskrenije da kažem, kako nisam ni načas pomišljao na bilo kakvu dobit u Zenitu. (mislim dobit materijalnu narav).

Ako me Vi g. Miciću smatrate neozbiljnim zenitistom, onda znam, da vi za to imate razloga, pa stoga imate i pravo.

Jednoga se ali [нечитко] i ne mogu odreći. Da radim zenit. slike. Tako ja ću raditi (za mene je to ponovo [нечитко] jedina potreba) i bit ću Vam mnogo zahvalan ako ćete hteti videti i [нечитко] moje slike kao i do sada.

Da g. Mikac sa [нечитко] zenitizma u [нечитко] mnogo me je obradovalo. Molim Vas, prenesite mu moj pozdrav.

Ja ću nekoje ispite položiti na tehnol. pre Božića. Kako imam još i pisanije da predam, bit ću narednih tjedan dana veoma zaposlen. Onda mi dolaze ferije (1 maj) u kojima bih hteo još mnoge zen. slike da ostvarim. Hteo bih također da pokušam održati predavanje o zenit. slikarstvu ovde u dem. stud. klubu, na što se već celu godinu spremam al se ne usuđujem. Raduje [нечитко] ili imam već [нечитко] ću u najskorije vreme. Mnogo i srdačno Vas pozdravlja Vaš Klek.

Писмо од 24. новембра 1923. године очигледно није било довољно да разувери Мицића (а изгледа ни Пољанског) у оданост Јоа Клека. Права је штета што, у ових пар недеља између два писма, немамо Мицићев одговор, али је извесно да је он несмирен и вероватно поставља нова (непријатна) питања Клеку. Зато он убрзо поново пише, 8. децембра 1923, у још снажнијем тону правдања и покушаја мирољубивог уметничког саживота. Брани се: „Уопште могу најискреније да кажем, како nisam ni načas pomišljao na bilo kakvu dobit u Zenitu. (mislim dobit materijalnu narav).“ Клек се служи уверавањима (као да се заклинје): „Jednoga se [...] i ne mogu odreći. Da radim zenit. slike.“ Правда се: има обавезе на факултету, па не стиже да се бави уметношћу. Као коначан доказ оданости, он припрема предавање о *Зениту* и планира даљи рад на зенитистичким сликама. Опет срдачни поздрави у овом изразито мирољубивом писму: „Mnogo i srdačno Vas pozdravlja Vaš Klek.“

На крају, Јо Клек, правим именом Јосиф Сајсл, остварио је, по сопственом сазревању и окончању сарадње са *Зенитом* и *Зенита* самог (1925), заиста бриљантну каријеру као архитекта после 1929. године. Био је запослен у Одјелу

за регулациону основу града Загреба на пословима генералног урбанистичког плана. Био је пројектант модернистичког Југословенског павиљона на *Светској изложби* у Паризу 1937, за који је награђен златном медаљом *Grand Prix* ове престижне и по многим политичким и уметничким одликама историјске *Светске изложбе*. Добитник је и Ордена легије части француске владе. (Голубовић и Суботић 2008, 329–330) Мицић је тада био далеко. Сајсл више није морао да се правда и брани за успехе постигнуте изван *Зенита*. Међутим, *Зенит* је његовом уметничком и архитектонском формирању допринео и кроз животно искуство и кроз неограничену креативност, која се свакако морала одразити на његова потоња успешна архитектонска и друга остварења.

Кандински пише Мицићу

Василиј Кандински (Москва, 1866. – Неји на Сени, 1944) један је од најзначајнијих представника апстрактне уметности у свету. Школован у Москви и Минхену, он у раној фази Совјетске револуције Лењиновог периода, до 1924. године, преузима више важних функција: од 1919. до 1921. био је директор Музеја сликарске културе у Москви; члан ИЗО – Народног комесаријата просвете; потпредседник Академије уметничких наука у Москви и др. Можда је најзнаменитија његова педагошка активност у школи ВХУТЕМАС (Виша уметничко-техничка радионица), (Голубовић и Суботић 2008, 327) која је, као нова револуционарна творевина, настала 1918. године на темељима затворене Школе сликарства, вајарства и архитектуре. Кандински због програмског сукоба с другим револуционарним уметницима, пре свега Маљевичем, напушта и ову школу у Русију. Од 1922. године је у школи Баухаус у Вајмару, где ће као педагог и писац више трактата о уметности (*О духовном у уметности*, *Тачка и линија на површини*, *Духовна хармонија уметности*, *Есеји о уметности и уметницима*) радити све док школу не затворе нацисти 1933. године.

Са *Зенитом* и Мицићем је сарађивао и дописивао се из Вајмара. Својим теоријским и ликовним делима остварио је велики утицај на Љубомира Мицића, док је и сам сарађивао у раду



Василиј Кандински, *Акварел*, *Зенит* број 25, 1924, извор: Дигитална Народна библиотека Србије

на часопису *Zenit*. На основу писама која је Кандински слао Мицићу, а која су сачувана у заоставштини Лjubомира Мицића, сазнајемо нешто о тој сарадњи. У прилогу се налазе два писма, једно писано на француском, друго на немачком језику, као и дописница на немачком језику.

У Збирци цртежа и графика страних аутора Народног музеја у Београду налазе се два дела Василија Кандинског настала у периоду изласка часописа *Zenit*. То су: *Violet*, 1923, литографија у боји, и *Orange*, 1923, литографија у боји. На сталној поставци Народног музеја у Београду налазе се два дела Кандинског: *Бици на Рингену*, 1901, уље на картону и *Violet*, 1923.²²

Прво писмо Кандинског:

Прекуцано писмо:

Weimar 1. I 24.

Südstr. 3

Monsieur Lioubomir Mitzitch, Belgrade.

Monsieur,

Je vous remercie aussi que la redaction du „Zenit“ de votre invitation de prendre part à votre exposition internationale.

Malheureusement ça m'est impossible d'envoyer des tableaux à cause des frais du transport. Mais j'ai donné ordre à mon représentant, Mr. Karl Nierendorf, Berlin – Köln, de vous envoyer 4 aquarelles et 2 de mes dernières lithographies. Les aquarelles sont: 1. No 54, 1923 – 60 doll. 2. No 70, 1923 – 75 dol., No 92, 1923 – 60 dol., No 97, 1923 – 100 dol. Les lithographies: 1. „Violet“ 1923, 2. „Orange“ 1923 imprimées à l'atelier typographique de „Staatl. Bauhaus“ à Weimar sous mes instructions personnelles – chaqu'une à nombre de 50 exemplaires numérotée et signées. Prix: „Violet“ à 3 dollars américains, „Orange“ à 5 dollars.²³

„Brèves indications“: né à Moscou 1866, étudié à l'université de Moscou, l'art à l'académie de Munich, professeur à l'école des Beaux arts de Moscou, élu 1920 comme professeur de l'université de Moscou (section d'art nouveau), vice-praesident de l'„academie des sciences d'art“ de Moscou. Ier vice-praesident honoré de „Museum of modern art“ – „Société anonyme“ de New York, maître (professeur) de „Staatliches Bauhaus“ de Weimar. Auteur des livres: „Über das Geistige in der Kunst“, Munich, 3^{ème} édition 1912, „Klänge“, Munich 1913, „Kandinsky“, monographie, Berlin, 1913, „Кандинский“, monographie, Moscou 1918, édition du „Der Blaue Reiter“, Munich, 2^{ème} édition 1916, album graphique „Kleine Welten“, Berlin 1922, traduction anglaise de „Geistiges“ – „Spiritual harmonic of art“, London 1914, „Om Konstären“, brochure, Stockholm 1916, des articles dans des journaux d'art etc.

22 Дела В. Кандинског *Violet* и *Orange* припадају заоставштини Лjubомира Мицића.

23 Au cas de vente Mr K. N. pourra vous envoyer sur désir des duplicats des lithographies.

Vous choisissez ce que vous aurez besoin. Je vous prie de me faire savoir d'arrivée de mes travaux.

Recevez, Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Kandinsky

Превод писма:

Vajmar 1 I 24.

Südstr. 3

Gospodin Ljubomir Micić, Beograd

Gospodine,

Zahvaljujem Vama i redakciji „Zenita“ za Vaš poziv da učestvujem na Vašoj međunarodnoj izložbi.

Nažalost, nemoguće je poslati slike zbog transportnih troškova. Ali, poručio sam da Vam moj zastupnik, gosp. Karl Nierendorf, Berlin – Keln, pošalje 4 akvarela i 2 moje poslednje litografije. Akvareli su: 1. No 54, 1923 – 60 dolara, 2. No 70, 1923 – 75 dol., No 92, 1923 – 60 dol., No 97, 1923 – 100 dol. Litografije: 1. „Violet“ 1923, 2. „Orange“ 1923, štampane su u tipografskom ateljeu Staatl. Bauhaus u Vajmaru po mojim ličnim instrukcijama – svaka u tiražu od 50 primeraka, numerisane i popisane. Cena: „Violet“ po 3 američka dolara, „Orange“ po 5 dolara.²⁴ „Kratka beleška“: rođen u Moskvi 1866, studirao na Moskovskom univerzitetu, umetnost – na Minhenskoj akademiji, profesor na Umetničkoj školi u Moskvi, izabran 1920. za profesora Moskovskog univerziteta (odsek nove umetnosti), potpredsednik „Akademije umetničkih nauka“ u Moskvi. Prvi počasni potpredsednik „Museum of modern art“ – „Société anonyme“-a u Njujorku, majstor (profesor) „Staatliches Bauhaus“-a u Vajmaru.

Autor knjiga „Über das Geistige in der Kunst“, Minhen, 3. izdanje, 1912, „Klänge“, Minhen 1913, „Kandinsky“, monografija, Berlin, 1913, „Кандинский“, monografija, Moskva, 1918, izdanje „Der Blaue Rieter“-a, Minhen, 2. izdanje, 1916, grafički album „Kleine Welten“, Berlin, 1922, engleski prevod „Geistiges“-a – „Spiritual harmonie of art“, London, 1914, „On Konstnären“, brošura, Stokholm, 1916, članci u umetničkim novinama itd.

Vi izaberite ono što Vam je potrebno. Molim Vas da mi potvrdite prispeće mojih radova.

Primate, Gospodine, izraze mojih osobitih osećanja.

Kandinsky

За ово писмо Василија Кандинског од 1. јануара 1924, могло би се слободно рећи да је једно од најважнијих у целокупној заоставштини

24 U slučaju prodaje, ako biste želeli, gosp. K. N. mogao bi da Vam pošalje duplikate litografija.

Љубомира Мицића. Пре свега јер у њему Кандински спомиње Зенитову међународну изложбу из 1924. године и захваљује се на позиву који му је упутио Мицић. Ипак, због трошкова транспорта прихвата да пошаље графике, али не и слике. То је и учинио преко свог заступника Карла Нирендорфа. Ово писмо садржи једну од ретких аутобиографских бележака Кандинског, где се наводе датум и место његовог рођења, где је студирао и предавао, као и књиге које је написао. (Голубовић и Суботић 2008, 327)

Писмо је потпуно службено. У њему, Кандински дистанцирано представља себе кроз сажету биографију и библиографију, а фокусиран је готово искључиво на техничке ствари транспорта и цене радова, са претпоставком да се они могу продати. За разлику од сложених односа Петрова и Клека са Мицићем, који се јасно виде у њиховим препискама, овде нема ни таквих односа ни таквих тонова, будући да се Мицић и Кандински не познају лично. Такође, Мицић је сада тај који се, готово покорно, приклања одлукама великог уметника. Да је тако види се из чињенице да је Мицић већ у *Зениту* бр. 5 објавио текст о Кандинском, истичући га као најугицајнијег уметника модерног доба. У 36. и 37. броју *Зенита* публикован је чланак Кандинског „Апстрактна уметност“, који је наменски писан за *Зенит*. (Голубовић и Суботић 2008, 327)

Друго писмо Василија Кандинског:

Прекуцано писмо:

Weimar

17 I 24.

Südstr. 3.

Sehr geehrter Herr Mitzitsch,

ich danke Ihnen bestens für Ihren Brief und für die Zusendung Ihrer Zeitschrift, die mich sehr interessiert hat. Vielleicht müßen und können hauptsächlich dir Slaven die ganze heutige Kunstlage vollkommen verstehen – diese auf den ersten Blick sonderhafte Mischung vom Inneren und Äußeren. Da Sie von der „Seele“ in Ihrem Artikel über mich sprechen (mit Mühe, aber doch habe ich ihn gut verstanden), so nehme ich an, daß wir uns im Inneren verstehen können. Ich werde Ihnen einmal darüber etwas ausführlicher schreiben, was Sie vielleicht für den „Zenit“ brauchen können. Am nächsten stehen nur, Slaven, in dieser Beziehung scheinbar die Deutschen und am wenigstens die Franzözen. Ich weiß nicht, wieweit Sie das „junge Deutschlang kennen“. Daß Sie statt №54 das №58 erhalten haben, hat vielleicht den Grund, daß mein Vertreter die №54 verhauft hat. Die Preise der Lythos bleiben, wie ich Ihnen mitteilte, 3 und 5 Dollar, d. h. 12 M. 60 f und 21 Mark (Goldmark). Ich kann nicht gut in verschiedenen Ländern verschiedene Preise machen. Wenn aber ein Fall kommen würde, daß jemand nicht so viel zahlen kann, aber doch einen nicht zu geringen Preis bietet, so teilen es mir bitte mit – vielleicht werde ich

eine Ausnahme machen können – besonders wenn das eine Galerie oder eine offene Sammlung ist. Wann möchten Sie meinen kurzen Artikel für №25 haben?

Mit herzlichem Gruß

Kandinsky

Превод писма:

Vajmar 17 I 24.

Südstr. 3

Poštovani gospodine Miciću,

Zahvaljujem Vam na pismu i na slanju Vašeg časopisa koji me je veoma inspirisao.

Možda uglavnom Sloveni moraju i mogu da u potpunosti razumeju celokupno današnje stanje umetnosti – ovaj na prvi pogled čudan spoj unutarnjeg i spoljašnjeg. Budući da u Vašem tekstu koji se odnosi na mene pričate o „duši“ (uspeo sam, mada sa mukom, da ga dobro razumem), pretpostavljam da se možemo razumeti kada je reč o unutarnjem. Jednom ću Vam o tome nešto detaljnije pisati, što biste možda mogli da objavite u Zenitu. Najbliže nama, Slovenima, u ovom odnosu stoje očigledno Nemci, a najdalje Francuzi. Ne znam dokle ste došli sa „Das junge Deutschland“. Razlog što ste umesto broja 54 dobili broj 58 možda leži u tome da je moj predstavnik (izdavač) rasprodao broj 54. Cena je ostala, kao što sam Vam rekao, 3 i 5 dolara, odnosno 12 maraka 60 pfeninga i 21 marka (zlatna marka). Ne mogu dobro da formiram cene u različitim zemljama. Ukoliko bude bilo slučaja da neko ne može toliko da plati, ali mu se ne nudi za nižu cenu, molim Vas da mi kažete – možda mogu da načinim izuzetak, naročito ako je reč o galeriji ili većoj kolekciji.

Kada želite da dobijete moj kratki tekst za broj 25?

Sa srdačnim pozdravom,

Kandinski

Година 1924. је очигледно ударна за пословну преписку и готово сасвим пословне односе Кандинског и Мицића. Ово друго писмо писано је већ две недеље након првог. Ту је видљив нешто опуштенији тон Кандинског у размишљањима о уметности и вероватно је одговор на Мицићево писмо, које је, могло би се претпоставити, окренуто сасвим његовим тезама о надмоћи словенске и балканске културе над западном, где каже: „Моžда углавном Sloveni moraju i mogu da u potpunosti razumeju celokupno današnje stanje umetnosti – ovaj na prvi pogled čudan spoj unutarnjeg i spoljašnjeg“. Међутим, „Najbliže nama, Slovenima, u ovom odnosu stoje očigledno Nemci, a najdalje Francuzi.“ Спомиње душу и унутарње човеково осећање, из чега се може закључити да су ти чиниоци од велике важности за разумевање одређеног уметничког дела и погледа на свет око себе (што Кандински и јесте изнео у свом ранијем спису

О духовном у уметности). Затим се бави техничким и пословним питањима, опет дистанциран и без емоције. Наводи да је грешком Мицићу послат број 58 часописа *Das junge Deutschland* уместо броја 54, и да је то вероватно зато што је тражени број распродат. Цена је иста. Не може за сваку земљу да одређује посебну цену. Интересује се до када треба да заврши свој чланак за *Zenit*.

Према нешто мало приснијем тону првог дела овог писма, рекло би се да се током јануара 1924. водила жива преписка између Мицића и Кандинског. Но Кандински ипак остаје уздржан и не упушта се превише у објашњавање својих ставова (могуће и зато што су различити од Мицићевић).

Треће писмо/дописница Кандинског:

Прекуцана дописница:

Kandinsky

Weimar, Südstr. 3.

Weimar 20 III 24.

Sehr geehrter Herr Mitzizsch,

würden Sie so gut sein, meine Aquarelle nach Schluß meiner Ausstellung, umgehend an mich absenden zu laßen. Ich habe wenig Arbeiten und brauche diese für weitere Ausstellungen. Ich wurde Ihnen sehr dankbar sein. Es tut mir sehr leid, daß ich nicht dem besten Willen den Artikel für den „Zenit“ nicht fertigmachen konnte. Ich habe vieles schon früher versprochene noch nicht erledigt, da ich mit der Zeit unglücklicher Weise sehr knapp bin. Besonders diese ganze Zeit hatte ich über alle Grenzen zu tun gehabt. Berichten Sie mir bitte über den Ablauf der Ausstellung!

Mit vielen Grüßen

Kandinsky

У оквиру разгледнице, написао је и:

Vielen Dank für Ihre Karte, die ich eben erhielt.

Превод дописнице:

Vajmar, 20 III 24

Poštovani gospodine Miciću,

Da li biste bili tako dobri da mi nakon završetka izložbe odmah pošaljete moje akvarele nazad. Imam malo radova i ovi mi trebaju za dalje izložbe. Bio bih Vam veoma zahvalan. Veoma mi je žao da nisam bio najbolje volje kako bih mogao da završim tekst za Zenit. Imam već puno ranije obećanog što nisam obavio, tako da nažalost nisam imao dovoljno vremena. Naročito sam tokom ovog vremena morao da radim preko svake granice. Izvestite me, molim Vas, o izložbi.

Sa puno pozdrava,

Kandinski

Ова строго пословна разгледница је врхунски показатељ уздржаности манира и обраћања Василија Кандинског (највероватније после тромесечне преписке, јер је разгледница писана 20. марта): „Da li biste bili tako dobri da mi nakon završetka izložbe odmah pošaljete moje akvarele nazad. Imam malo radova i ovi mi trebaju za dalje izložbe. Bio bih Vam veoma zahvalan.“ Звучи као хладан туш за непрагматичног идеалисту Мицића.

Разгледница, која би подразумевала често неке срдачне поздраве или мање послован тон, овде је употребљена тактички, као телеграм, могуће да се избегне опширнија форма писма. Она је, на крају, добар пример који указује како на карактер преписке тако и на различитост карактера и емоционалних бића двојице уметника: један уздржан, сабран, послован, веома љубазног грађанског опхођења са детаљима (и данас савременог) фокуса на бизнис и сопствени маркетинг; други занесењак, препун емоција које не контролише, плах, искључив. Кандинског нису претерано волели руски револуционарни уметници (можда због господског држања и порекла).²⁵ Он те манире задржава и са егзалтираним Мицићем који увођењем Кандинског у *Зенит* жели да направи равнотежу „између погледа упућеног с једне стране Западу, где Кандински живи и ствара своју апстракцију, а с друге стране Истоку – одакле он потиче. [...] Кандинског назива апсолутним ствараоцем и апостолом мистичне човекове стваралачке душе! – Москва! Москва! Наша су срца окренута ка Истоку! ... Твоја душа и наша је душа ... Русијо!“ (Голубовић и Суботић 2008, 59) Овај усклик није наишао на плодно тле код Кандинског. Имао је посве другачије мишљење о уметности, о себи, о тржишној вредности својих дела и у складу с тим даље градио и грандиозно изградио своју светску каријеру.

Закључак

Од укупно 268 писама која сам дигитализовала, одабрала сам осам писама, чији су аутори најважније и најпродуктивније личности не само регионалне (Петров, Клек) већ и међународне уметничке авангардне сцене (Кандински) које су имале живу комуникацију са Мицићем и које су, попут Кандинског, имале утицаја на његово авангардно деловање. Нажалост, не постоји или је недоступна узвратна преписка, која би ове дигитализоване комуникације учинила далеко интересантнијим, а за науку драгоценим у разумевању „феномена Мицић“. На основу ових одабраних примера, увиђа се значај и углед који су *Зенит*, као и његов идејни творац и главни уредник Љубомир Мицић уживали међу домаћим и иностраним уметничким круговима. Такође, читајући ова писма, сазнајемо и какви су односи

25 Ел Лисицки о Кандинском говори: „Русији тако стран човек“. (Голубовић, Суботић 2008, 59)

владали између Мицића и осталих ликовних уметника и сарадника *Зенита*, откривајући да је долазило до повремених размирица и сукоба мишљења, али и да је њихова сарадња функционисала упркос томе.

Међутим, суштинску окосницу рада, не занемарујући значај *Зенита* и Мицића, чине концепт и метод дигитализације културног наслеђа, опет као предлог о неопходности убрзавања дигитализације у домену Дигиталне хуманистике, у овом случају Дигиталне историје уметности.²⁶

Дигитализацијом и национална баштина бива откривена свету и постаје „својеврсна лична карта“ идентитета једне уметношћу и идејама богате вишевековне културе. У том погледу, циљ дигитализације је далеко озбиљнији од појмова популаризације и употребе дигитализованих података за потребе музејске или школске презентације, едукације и сл. Она би морала да представља приоритет у стварању света паралелног „аналогног“, аналогној баштини, збиркама и артефактима које треба заштитити од пропадања. Тај паралелни свет је дигитални свет хуманистике, научних истраживања и другачија „лична карта“ баштинског идентитета од оне (аналогне) уз коју смо традиционално везани и на њој школовани.

Дигитализација писама из заоставштине Љубомира Мицића, која се налази у Одељењу за архивску и документарну грађу Народног музеја у Београду, представља добар пример и смерницу за будуће подухвате. Дигитализација омогућава бољи увид у грађу, бржу и лакшу доступност, али и омогућава њену заштиту од спољних утицаја и претераног коришћења. Осим историчара уметности, дигитализована писма из заоставштине Љубомира Мицића у будућности ће бити доступна и заинтересованој публици, која се путем њих упознаје са часописом *Зенит* и Мицићем као његовим главним идеатором и уредником. Такође, читајући ова писма сазнаје се и доста тога о његовом односу и комуникацији с другим авангардним уметницима, домаћим и страним, који су сарађивали с њим и чија су дела и текстови били објављивани и репродуковани у *Зениту*.

26 Рад је замишљен као пример поступања „корак по корак“ у основним начелима дигитализације архивске грађе, документације и папирног материјала, и дигитализације начелно: а) одабир, б) процена стања материјала услед руковања (као и процена потребе за дигитализацијом), в) одређивање приоритета (или, у овом случају, избор важнијих примера), г) припрема оригинала за дигитализацију, д) описивање и објашњење оригинала (препис, превод, скен оригинала). Давање на увид дигитализованих оригинала за сада је ограничено само на овај рад. У не тако далекој будућности, у потпуности дигитализована преписка, са одговарајућим метаподацима, публикованим оригиналима, преписима и преводима, дата на увид научној или чак најширој јавности, могла би знатно олакшати истраживања *Зенита* као авангардног покрета познатог и прихваћеног на европском нивоу баштине авангарде. Наравно, кроз тај пример и симболички указујемо на вредност дигитализованог наслеђа начелно, због тога што омогућује не само убрзање научноистраживачког рада, не само што штити оригинале од даљег оштећивања приликом руковања већ и отвара нове могућности сагледавања, анализе и историјскоуметничких или теоријских интерпретација баштине.

ЛИТЕРАТУРА

- Бојковић, Слађана. „Музејска документација – дигитализација и доступност – на примеру Историјског музеја Србије“. у *Отворени приступ музејској документацији у Србији; искуства, изазови и потенцијали*. Београд: Централни институт за конзервацију, 2016.
- Golubović Vidosava i Irina Subotić. *Zenit i avangarda '20-ih godina* [*Zenit and the Avant-garde of the Twenties*]. Београд: Народни музеј Београд, Институт за књижевност и уметност, 1983.
- Голубовић, Видосава и Ирина Суботић. *Zenit 1921–1926*. Загреб, Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, СКД Просвјета, 2008.
- Голубовић, В. и С. Тутњевић (ур.). *Српска авангарда у периодици*, зборник радова. Београд, 1996.
- Denegri, Ješa. *Modernizam/avangarda – Oglеди o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*. Београд: Službeni glasnik, 2012.
- Круљац, Весна. *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*. Београд: Народни музеј у Београду, 2009.
- Мано-Зиси, Ђорђе. „Сто двадесет година постојања и двадесет послератних година Народног музеја у Београду.“ *Годишњак града Београда* 11–12 (1965).
- Мароевић, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Поповић, Владимир и Неда Јевремовић. *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Београд: Народни музеј у Београду, 1994.
- Subotić, Irina. „Pregled zaostavštine Ljubomira Micića.“ *Ljetopis Srpskog kulturnog društva „Prosvjeta“*, svezak XX (2015): 240–244.
- Растко Петровић Преписка*. приредила и коментаре написала Р. Шуљагић. Београд, 2003.
- Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934) књижевноисторијски контекст*. Београд 2009.

ДИГИТАЛНИ ИЗВОРИ

- http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/digitization_guidelines_for_web.pdf
- http://digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/Zenit
- http://dh101.humanities.ucla.edu/?page_id=13
- <http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/dah/index.html>
- www.unesco.org/new/en/communication-and-information/access-to-knowledge/preservation-of-documentary-heritage/digital-heritage/concept-of-digital-heritage/

Sofija Merenik
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**SELECTED LETTERS FROM THE LEGACY OF LJUBOMIR MICIĆ.
PETROV, KLEK AND KANDINSKY WRITE TO MICIĆ**

Summary:

The legacy of Ljubomir Micić, which is kept in the Department for archival and documentary material in the National Museum in Belgrade, contains particularly important epistolary material. It includes letters that Micić received from the most important and most influential local and international avant-garde artists, photographs, exhibition invitations, catalogues, booklets, Micić's notes... Letters from W. Kandinsky, M. Petrov and J. Klek present the most significant testimonies in the legacy of Ljubomir Micić. They demonstrate ideas of zenithism and the avant-garde magazine *Zenith*, which main ideator and founder was Micić, in the best manner. These letters expose how their collaboration functioned, as well as their personalities and characters, and especially Micić's personality, who was rather difficult and capricious by nature. The main focus of this article, following the above mentioned, is the analysis of selected letters from Micić's legacy as well a mention about the work in digital processing of this epistolary material.

Key words:

Ljubomir Micić, *Zenith*, zenitism, avant-garde, correspondence, Wassily Kandinsky, Mihailo Petrov, Jo Klek

Marijana Vašćić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

IZLAGAČKA POLITIKA GRUPE ŽIVOT

Apstrakt:

U tekstu se analizira ključni segment delatnosti umetničke grupe *Život* tokom tridesetih godina prošlog veka u Kraljevini Jugoslaviji. Osnovana sa ciljem da propagira socijalnu umetnost i podiže nivo društvene svesti, grupa je pronalazila načine da kroz umetnost dopre do marginalizovanih slojeva društva i ukaže na postojeće socijalne nepravde. Istovremeno, njena delatnost i napredna misao bile su obojene političkom ideologijom Komunističke partije Jugoslavije, što ih čini kontroverznim i potencijalno „opasnim“ u očima vlasti, stoga je njihovo delovanje iz ilegale imalo uticaja i na njihovu umetničku, izlagačku politiku, koja je bila njihov jedini legalni vid borbe.

Ključne reči:

Grupa *Život*, socijalna umetnost, grafika, angažovana umetnost

Osnivanje i delatnost grupe *Život*, koja je bila stožer socijalne umetnosti tridesetih godina prošlog veka u Beogradu, predstavljaju kontroverznu prekretnicu u umetnosti Kraljevine Jugoslavije. Iako često osporavana zbog svog politički opredeljenog sadržaja, socijalna umetnost grupe *Život* ponudila je na umetničkoj sceni jedan drugačiji pristup, odričući se gotovo svega individualnog zarad viših ciljeva kolektiva, odnosno društva u prvom planu. Menjajući time i ulogu umetnika, grupa je svoju umetnost podredila političkim idealima KPJ, čvrsto verujući da samo takva umetnost, koja nije ravnodušna u odnosu na aktuelna zbivanja van sopstvenog mikrokosmosa, može imati vrednost. Ističući u prvi plan ono što do sada nije bilo deo tematskog repertoara i interesovanja umetnika, grupa se suprotstavila larpurlartističkim težnjama u nacionalnoj umetnosti i pokušala da pronađe put do novog sloja publike.

Delovanje iz ilegale, izostanak samostalne grupne izložbe i jasno definisanog programa grupe, otežavaju sagledavanje principa funkcionisanja ovog umetničkog kolektiva, oformljenog 1934. godine. U svom manifestu, glavni ideolog grupe Mirko Kujačić razmatra ulogu umetnosti kroz istoriju i zauzima stav spram tradicije, čiste umetnosti, „večne lepote“... Negira ideju *l'art pour l'art* zarad prosvećene i klasno osvećene *l'art pour l'idée* koja treba da bude aktivni učesnik i kritičar društva, a ne njegov nemi posmatrač. Okupljeni oko Kujačićevog manifesta, članovi *Života* su se u manjoj ili većoj meri pridržavali njegovih načela, stoga individualizam umetničkog izraza nije u potpunosti žrtvovan zarad radikalnih ideja kolektiva.

Umetnička grupa *Život* osnovana je 1934. godine, njeno jezgro činili su mladi umetnici Mirko Kujačić, Đorđe Andrejević Kun, Radojica Živanović Noe... a grupi su tokom njenog postojanja prilazili i mnogi drugi umetnici, šireći tako krug njenog delovanja. Međutim, nastupajući bez jasno oformljenog programa i članstva, naizgled jasni okviri njene ideologije često su se stapali i gubili u traženjima i različitim individualnim poetikama mladih umetnika. Zbog toga, kada se govori o izlagačkoj politici grupe *Život*, može se postaviti pitanje da li je ona uopšte postojala? Tokom svog postojanja, od 1934. do 1942. godine, grupa nije imala nijednu samostalnu izložbu, njeni članovi ili pristalice nisu nikada u potpunom, a ni u istom sastavu, izlagali na prolećnim ili jesenjim izložbama u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“. Kada se činilo da će ipak doći do pomaka i organizovanog zajedničkog istupanja, izazvanog bojkotom „Cvijete Zuzorić“, grupa je odlučila da se ipak povuče i na neki način bojkotuje i Prvu izložbu nezavisnih. Prevelika heterogenost grupe i odsustvo jasnog programa, koji *Manifest* Mirka Kujačića iz 1932. godine nije mogao da nadomesti, otežavaju jasno sagledavanje njenog delovanja. Zora Milovanović Simić navodi da je grupa „imala napisan ideološki program. Naravno ne štampan. Nažalost sve je to propalo u Drugom svetskom ratu u stanu Đorđa Kuna.“ (Миловановић Симић 1959, 645) Sadržaj tog programa (ukoliko je on zaista postojao) ostaće enigma, kao i to kako su ga pojedini članovi grupe tumačili i poštovali. Pored Kujačićevog *Manifesta*, još jedan (ne)zvanični program grupe bio je program KPJ.

Naspram ovako (ne)organizovanog delovanja grupe *Život*, stoje programski jasno definisani i kroz organizovane samostalne izložbe iskazani umetnički život i ideologija zagrebačke grupe *Zemlja*. Iako često pominjana kao uzor¹ i podstrek za osnivanje beogradske grupe *Život*, *Zemlja* je ipak negovala jednu posve drugačiju ideologiju, što je postalo evidentno i članovima grupe *Život* nakon sastanka u Beogradu 1935. godine, kada su se ujedno i *Zemljaši* predstavili beogradskoj publici svojom šestom samostalnom izložbom.² Iako takođe socijalno orijentisana, *Zemlja* nije slepo sledila teze usvojene na kongresu u Harkovu,³ uz to, nije se odricala forme i put do svoje publike nije tražila neposrednim izražavanjem u meri u kojoj su to činili pripadnici grupe *Život*.

Politika je uvek oblikovala uslove, zakone i slobode savremenog života, ali je pitanje u kojoj meri je umetnost do socijalnog realizma toga bila svesna. Stvarao se utisak da je umetnost uvek bila iznad dnevno-političkih problema, u svojoj biti apolitična i okrenuta ka nekim višim, čistijim temama. Kada je dnevna politika počela da utiče na umetnike i da ih čak ugrožava, umetnost i politika više nisu mogle da se ignorišu i izbegavaju, njihovo stapanje je postalo neizbežno, poput retkog fenomena i gotovo šokantno, a u stvari se radilo samo o povratku društveno osvešćene uloge umetnosti. Stoga je svojevrsni sudar svetova kulminirao upravo u datom istorijskom trenutku, a likovno polje je postalo jedini legalan način borbe i putokaz napredne misli. Socijalna umetnost četvrte decenije razvijala se kao neposredni odraz teške društvene i ekonomske situacije koja je posebno pogađala mlađe umetnike, za većinu je pristup socijalnoj umetnosti bio logična posledica neposrednih iskustava i ličnog položaja. (Protić 1973, 135) Događaj koji se smatra početnim impulsom socijalnog slikarstva u Srbiji jeste samostalna izložba Mirka Kujačića, održana 1932. godine, na kojoj je, pored toga što je izložio uramljenu radničku cokulu, odeven u radničko odelo pročitao svoj manifest u kome razmatra ulogu umetnosti kroz istoriju i zauzima oštar stav spram tradicije i čiste umetnosti, zarad umetnosti klasno osvešćene „buntovne palete“ (Kujačić 1932). Ovu izložbu Božica Čosić opisuje kao „jedan od najznačajnijih likovnih događaja decenije.“ (Čosić 1969, 28) Izložba je ujedno bila Kujačićev lični i teorijski raskid sa umetnošću larpurlartizma i zajedno sa manifestom bila je uvod u osnivanje grupe

-
- 1 U svom *Manifestu* iz 1932. godine Mirko Kujačić ističe *Zemlju* kao kolektiv koji je opredeljenjem ka socijalnom slikarstvu postavio osnove za kretanje umetničkih intencija kod nas.
 - 2 Na ovoj izložbi izlagali su članovi grupe *Zemlja*: Krsto Hegedušić, Edo Kovačević, Drago Ibler, Lavoslav Horvat, Stjepan Planić, Mladen Kauzlaric i gosti. Opširnije u: *Kritička retrospektiva „Zemlja“*, 1971.
 - 3 Različita tumačenja harkovskih postulata dovela su do tzv. „sukoba na književnoj levljici“. Sukob je započet napadom na nadrealiste, da bi svoj vrhunac doživeo 1933. godine kada je Miroslav Krleža u predgovoru za *Podravske motive* Krste Hegedušića izneo stavove u kojima se zalaže za socijalnu umetnost koja neće biti opterećena političkim idejama, što je bilo u suprotnosti sa tezama usvojenim u Harkovu. Odgovor na iznete Krležine stavove stigao je od Bogomira Hermana u članku *Quo vadis Krleža?* nakon čega je došlo do polarizacije među levljarima, pa i među umetnicima predstavnicima socijalne umetnosti na dve glavne struje oličene u grupama *Život* i *Zemlja*. Više o sukobu na književnoj levljici u: Lasić 1970.

Život, u kojoj je Kujačić bio jedan od osnivača i glavni teoretičar. Iako je Kujačićeva izložba bila inicijalna kapisla koja je pokrenula stvari i dovela do formiranja grupe, na širem planu, duhovne, društvene i političke okolnosti su već pripremale tle za začetak socijalnih tendencija u umetnosti i njihovu naizgled neizbežnu sponu sa politikom. Prihvatanjem programa KPJ i teza usvojenih na Međunarodnoj konferenciji proleterskih i revolucionarnih pisaca u Harkovu 1930. godine, grupa *Život* preuzela je ulogu aktivnog učesnika i kritičara društva. Kao neposredni umetnički činioци za razvoj kritičke misli u umetnosti grupe *Život* mogu se smatrati umetnici nadrealizma, zenitizma, nemačkog ili francuskog ekspresionizma, kao i delatnost grupe *Zemlja*. Fuzija svih tih uticaja rezultirala je umetnošću koja je zbog svoje političke opredeljenosti često i olako osporavana, ali koja je svojim sadržajem i borbenom istrajnošću bila nosilac vere u neophodnost društvene promene.

„[...] Nas nekolicina smo osnovali grupu *Život*, koja je činila 'pandan' grupi *Zemlja*, u Zagrebu; mi smo bili pokretači ili organizatori poznate izložbe zvanih 'bojkotaša' i dosta drugih tz. naprednih aktivnosti. To je, razume se, mnoge dovelo i u 'Glavnjaču', pa sam je i ja iskusio – jedno tri put.“ (Кујачић 1974, 2)

Početkom četvrte decenije, hotel *Moskva* bio je stecište levičara, naprednih intelektualaca, književnika i omladine, „borbeni štab“ moderne umetnosti, prema Mirku Kujačiću. Nova umetnost je tada tek bila u začetku i mnogima, a posebno mladima, sve to još uvek nije bilo jasno, ali su imali svest o onome šta se želi i šta se hoće. Formiran je po druženju jedinstven kolektiv koji se bavio pitanjima života sa socijalnog gledišta. (Петковић 1991, 91–92) Umetnici poput Mirka Kujačića, Josipa Bepa Benkovića, Noe Živanovića, Đorđa Andrejevića Kuna, već su se isticali u okviru pokreta socijalne umetnosti. Bepo Benković je bio idejna snaga pokreta i koordinator Partijom određen za grupu *Život*, bez obzira na to, grupa nije nastala tako brzo. Njeno jezgro i začetak su vezani za kružok slikara koji su se prvobitno okupljali u hotelu *Moskva*, da bi potom svoje sastanke održavali u ateljeima u Gospodar Jevremovoj, njima više nisu prisustvovali samo umetnici već i profesori Univerziteta, pesnici, književnici, muzičari. (Петковић 1991, 93–94)

Radikalizacija ideja i stavova začetih u hotelu *Moskva* usledila je, prema svedočenju Đurđa Teodorovića koje je zabeležio Vjekoslav Četković, kada je iz izazova i protesta prema društvu Mirko Kujačić došao na ideju da otvori kafanu *Gusarski brod*. Prostor koji je prvobitno bio namenjen za umetnički atelje rekonstruisan je i adaptiran u kafanu koja je uređena i oslikana tako da podseća na gusarski brod. (Петковић 1991, 94) Razgovori iz *Moskve* nastavili su se sada još odlučnije i doslednije, te se upravo u kafani *Gusarski brod* rodila ideja o osnivanju grupe koja će se putem umetnosti i društvenopolitičkog rada boriti za prava čoveka i bolji život slikara, kao i o slikarstvu koje treba da odražava život i stvarnost, baveći se čovekom i njegovom sudbinom. Beraković, Teodorović i Benković radili su kao kelneri,

odeveni u kostime prodavali su vino, a Kujačić je bio kapetan broda, međutim, njihov gusarski san je ubrzo okončan zbog raskida ugovora sa vlasnikom zgrade arhitektom Lazićem. (Аноним 1933, 9) O *Gusarskom brodu* Kujačić je 1974. godine govorio u anketi Dragoslava Adamovića: „Gusarski brod je, takođe, bio izraz bunta i moje boemske prirode, a i način da se, koliko toliko, obezbedi egzistencija[...] Sve to nema veze sa umetnošću, ali je kao protest nešto značilo, ukazivalo je na ponižavajući položaj umetnika koji nisu hteli da budu državni slikari i vajari[...]“ (Адамовић 1982, 186)

Prema svedočenju Đurđa Teodorovića koje beleži Božica Ćosić, 1934. godine Teodorović je po povratku iz vojske bio bez novca i obezbedene egzistencije, često je odlazio u atelje svog prijatelja Piperskog da bi razgovarali o položaju umetnika u tadašnjem društvu. Jednom prilikom Piperski ga je pozvao da pođe na sastanak u atelje Mirka Kujačića kod Kalenić pijace. Sastanku su prisustvovali još Đorđe Andrejević Kun, Dragan Baja Beraković, Živanović Noe, Kujačić i Piperski. Razgovaralo se o potrebi stvaranja nove borbene umetnosti, koja bi bila sposobna da se bori protiv postojećeg stanja kako u umetnosti, tako i u društvu. Nije postojao pisani program, svako je izlagao svoje gledište, a kao osnov su im služile Kujačićeve ideje izrečene u *Manifestu*. Na tom sastanku osnovana je grupa *Život* u koju su ušli pomenuti umetnici, sa sastanka su otišli sa zadatkom da razgovaraju sa drugim slikarima koji bi prišli grupi, da stvaraju i izlažu dela socijalne sadržine na izložbama koje je priređivala „Cvijeta Zuzorić“. (Ćosić 1969, 29) Pored članova koji su činili zvanično jezgro grupe, njoj su prilazili i mnogi drugi umetnici i intelektualci koji su bili isto politički orijentisani i privrženi Komunističkoj partiji.

Sa formiranjem grupe i razvojem socijalne umetnosti dolazi i do uspona i popularizacije grafike kao tehnike kod nas. Kada se govori o srpskoj grafici, uvek se naglašava njen zakasneli ulazak u područje medija korišćenih u tadašnjoj umetničkoj praksi, razlozi za to nalaze se prevashodno u okolnostima sociološkog karaktera. Grafika se kao medij javlja, a potom prirodno i razvija, u sredinama u kojima joj uslove za to omogućava kontekst urbanizovane kulture, u Srbiji početkom veka takvi uslovi su se tek stvarali i brojni umetnici koji su ovladali grafikom tokom školovanja u inostranstvu, po povratku u Srbiju nisu nailazili na dovoljnu motivaciju da se kroz tu tehniku izražavaju. (Denegri 1977, 43–44) Tek uz razvoj socijalne tematike, grafika je doživela procvat u Srbiji, o grafici kao izražajnom sredstvu nove generacije naprednih umetnika pisao je i Mirko Kujačić koji za glavne odlike ističe brzinu i snagu utiska, njenu neposrednost, autentičnost, jednostavnost, navodeći da je grafika umetnost progresivne društvene klase. (M. K. 1935, 6) Grafika kao medij je pogodovala socijalnoj tematici, odsustvo boje i snažan crno-beli kontrast stavljali su akcenat na temu, koja je u ovom slučaju uzela primat u odnosu na formu i postala nosilac dela.

U vreme kada se grupa *Život* osniva, dolazi i do prvih značajnijih izlagačkih istupanja njenih članova. Na *Prvoj grafičkoj izložbi* 1934. godine, održanoj u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, posebno su se istakla dela socijalne grafike Kuna i Kujačića koji

izlaže grafike iz mape *Ribari*. Grafika kao tehnika je tek od te izložbe počela da se afirmiše kod nas, čemu je doprinela i pozitivna ocena izložbe od strane kritike, a posebno su zapaženi mladi umetnici kao nosioci novog poleta. (Петковић 1991, 113–117) Kun se još kao mladić učlanio u radnički pokret, međutim, njegova politička opredeljenost nije se mešala sa njegovom umetnošću, sa ovom izložbom dolazi do preokreta i on se kao umetnik svesno udaljava od koncepcije intimizma i čiste umetnosti i okreće angažovanom realizmu. (Краут 1979, 413) Mihailo Petrov povodom *Prve grafičke izložbe* daje ocenu većine izloženih dela, očigledno i uverljivo pokazuje daleko tešnju i neposredniju vezu umetničkih težnji i životne stvarnosti nego što je to do ove izložbe postignuto na ostalim poljima likovne oblasti. (Петров 1934, 8) Todor Manojlović ističe doprinos mlađe generacije: „[...] Oseća se smeli polet, snažno nadiranje mladih – koji ispisuju svoje listiće sa maštom, senzibilitetom i snažnim individualnim potezom.“ (Манојловић 1934, 317–318) Nakon uspeha *Prve grafičke izložbe*, planirana je i druga za narednu godinu, međutim, udruženje „Cvijeta Zuzorić“ je prekršilo prvobitni ugovor o ceni prostorija za izlaganje i podiže cenu toliko da Udruženje likovnih umetnika ne može da je prihvati. Iako je izložba već uveliko bila pripremljena od strane Udruženja, ona nije održana kao što je planirano 1935. godine, već tek 1937. godine kada je „Cvijeta Zuzorić“ proširila izložbu na jugoslovenski nivo. (Петковић 1991, 118–119) Na *Drugoj grafičkoj izložbi* nije preovladala tematika socijalne umetnosti, a izostalo je i prisustvo članova grupe *Život*, od kojih se neki međutim pojavljuju na *Osmoj jesenjoj izložbi*, 1935. godine, na kojoj ponovo socijalna tematika i grafika uzimaju primat, ali po prvi put na ovoj izložbi vide se napori naprednih umetnika da stvaraju u složenoj tehnici ulja i tako se suprotstave larpurlartistima svoje sredine delima inspirisanim naprednim shvatanjima kako umetnosti tako i društva. (Živanović 1936, 101) Kujačić izlaže pet svojih drvoreza iz ciklusa *Bezvredna zemlja*, a Đorđe Andrejević Kun izlaže pet drvoreza pod nazivom *Iz Borskog rudnika*. Radovi oba umetnika tiču se položaja radnika i seljaka u odnosu na proces proizvodnje kapitala. *Treća izložba jugoslovenske grafike* održana je 1938. godine i okupila je po prvi put umetnike iz svih krajeva Jugoslavije, među kojima su se posebno istakli Slovenci, što brojnošću što vidnim uticajima nemačkog ekspresionizma. Na ovoj izložbi se prvi put izlažu i dela primenjene grafike i crteži koji su se pored grafike pokazali posebno značajnim za socijalnu umetnost. I na ovoj izložbi izostali su članovi Udruženja likovnih umetnika, koji zbog sukoba sa „Cvijetom Zuzorić“ nisu hteli da prekinu bojkot ovog udruženja, izostali su i predstavnici zagrebačke *Zemlje*, kao i Kujačić i Andrejević Kun koji su bili van zemlje, zbog čega je krajnji utisak o izložbi ostao nepotpun. (Петковић 1991, 121–125)

Grupa *Život* je sa bojkotom „Cvijeta Zuzorić“ počela 1934. godine apstinencijom umetnika, još tada su otvoreno ulazili i u širu društveno-ekonomsku socijalnu problematiku i u sve pore aktivnosti, a sada se njihova akcija širi organizovano i masovno kroz korišćenje štampanih medija. (Миловановић Симић 1959, 638) Bojkot je počeo impulsivno, iniciran grupom *Život* i naprednim umetnicima, a ubrzo je stekao brojne pristalice i poprimio mnogo širi kontekst. Iako

se o samom sukobu između Udruženja umetnika i „Cvijete Zuzorić“ danas ne zna dovoljno, nezadovoljstvo umetnika radom „Cvijete Zuzorić“ je bilo prisutno duže vreme, no eskaliralo je bojkotom *Druge grafičke izložbe*, potom je bojkotovana i *Deveta jesenja izložba* 1936. godine. Dvadeset i sedam umetnika potpisalo je memorandum povodom bojkota *Devete jesenje izložbe*, nakon što je materijalna situacija i borba za egzistenciju mnogih umetnika i njihovih porodica dovedena u pitanje, dok je „Cvijeta Zuzorić“ samo povećavala svoje prihode nauštrb umetnika. (Гетковић 1991, 130) Izneta je i *Rezolucija tridesetorice* u kojoj su opisani teški uslovi rada i položaj umetnika u odnosu na Paviljon.⁴ Vanredna godišnja skupština Udruženja likovnih umetnika sazvana je 26. oktobra 1936. godine na kojoj je njen tadašnji predsednik Sreten Stojanović pokušao da osujeti namere mladih umetnika i stane na stranu „Cvijete Zuzorić“. Budući da je „Cvijeta Zuzorić“ odbila sve zahteve Udruženja, time je prekinula i svaki odnos između Paviljona i Udruženja umetnika koje je formirano na novim osnovama. Rezoluciji je prethodio proglas⁵ dvadeset devetorice umetnika koji su bojkotovali jesenju izložbu u kome ističu: „Niko nam ne može prebaciti što taj za nas samoubilački kurs prekidamo dok se baza tih odnosa ne promeni. Mi u principu nismo protiv postojanja jednog Udruženja prijatelja umetnosti, kao što u principu nismo ni protiv jedne Jesenje izložbe beogradskih umetnika. Baš naprotiv... Ali smo protiv ovakvog postojanja, odnosno ovakve prakse.“ (*Изјава београдских уметника* 1936, 6) *Rezolucija* je obiman tekst koji po prvi put u našoj umetnosti postavlja značajna pitanja za egzistenciju umetnika i ukazuje na izvitoperenu sliku koju društvo ima o umetnicima. *Rezolucija* se u prvom delu bavi ekonomskim položajem umetnika, a u drugom iznosi zahteve pred Udruženje prijatelja umetnosti. U *Rezoluciji* se detaljnom analizom ekonomskog poslovanja Paviljona detektuje potlačeni položaj umetnika, među kojima uočavaju tri kategorije: oni koji su materijalno obezbeđeni, delimično obezbeđeni i potpuno neobezbeđeni umetnici. Lošu materijalnu situaciju dovode u vezu sa umetničkom produkcijom i nemogućnošću izlaganja u Paviljonu: „Takvo stanje se već manifestuje na izložbama gde je priliv mladih snaga sve slabiji, što je odraz te ekonomske uslovljenosti a nikako nedostatka talenta – dakle, kvalitet umetnosti odražava životni standard umetnika.“ (Аноним 1936, 2) U pokretu protiv „Cvijete Zuzorić“ glavnu ulogu imala je grupa *Život*, koja je zbog ilegalnosti svog delovanja, proizašla iz bliske veze sa komunističkim pokretom, ostala anonimni akter zbivanja, ime grupe nije se pojavljivalo u javnosti niti u medijskim napisima. Pojavljuju se isključivo imena pojedinaca ili „legalni“ nazivi kolektiva: *Bojkotaši*, *Nezavisni* ili ponegde *realisti*. (Кнежевић 2017, 100)

Sa tzv. *Bojkotašima* poistovetilo se čitavo Udruženje umetnika, novo udruženje suprotstavilo se starom koje se identifikovalo sa radom „Cvijete Zuzorić“, a mesto sekretara Udruženja preuzeo je Mirko Kujačić koji poziciju „Cvijete Zuzorić“ opisuje kao diktatorsku, poredeći njen odnos prema umetnicima

4 Rezoluciju su u ime trideset beogradskih umetnika potpisali: Ivo Šeremet, Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Đorđe Andrejević Kun, Mirko Kujačić, Anton Huter, Vera Čohadžić, Mihajlo Tomić.

5 Proglas su u ime 29 umetnika potpisali Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Đorđe Andrejević Kun, Ivo Šeremet i Živorad Mihailović.

kao prema marionetama. Do bojkota je došlo jer su umetnici rešili da preuzmu svoju sudbinu u svoje ruke i da se samoorganizuju, probudila se kolektivna svest i borbeni duh koji su vodili ove umetnike nezadovoljne sistemom u kome su se našli. Bojkot je odjeknuo ne samo u umetničkim krugovima već i mnogo šire, javnost se zainteresovala za sukob koji je doveo u pitanje ugled „Cvijete Zuzorić“. Ipak, mnogi afirmisani umetnici stali su uz „Cvijetu Zuzorić“ – Toma Rosandić, Ivan Radović, Petar Lubarda, Vasa Pomorišac... (Петковић 1991, 135) Na čelu novog Udruženja umetnika našao se Vinko Grdan. On je zajedno sa sekretarom Mirkom Kujačićem, u cilju rešavanja spora, poveo pregovore sa „Cvijetom Zuzorić“ o učešću umetnika na *Drugoj grafičkoj izložbi*. Postiguti dogovor podrazumevao je besplatno izlaganje umetnika i besplatne izložbe za posetioce, međutim, uoči samog zasedanja žirija povodom otvaranja *Druge grafičke izložbe*, upravi Udruženja umetnika dostavljeno je rešenje „Cvijete Zuzorić“ u kome se ističe da nema nikakvog pomena o sporazumu. To je rezultiralo bojkotom *Druge grafičke izložbe*, čime je dodatno učvršćena solidarnost beogradskih umetnika i staleška svest. (Петковић 1991, 139–140)

Uprkos tome što su se nalazili na istoj strani i borili za zajednički cilj, ispostavilo se da tzv. *bojkotaši* i članovi Udruženja umetnika nisu toliko jedinstveni u svom stavu i da ova spontano organizovana skupina umetnika ne može da prevaziđe međusobne razlike. Jezgro *bojkotaša* činili su članovi grupe *Život* i njihovi simpatizeri, koji su se od samog početka zalagali za to da se njihova akcija proširi na sve umetnike i na sva pitanja koja tangiraju umetnički stalež i samu umetnost. Nasuprot tome, umetnici kruga slikara Jevremove ulice,⁶ predvođeni Ivom Šeremetom, nisu bili za to da treba uključiti baš sve umetnike koji su voljni da učestvuju u poboljšanju ekonomskog položaja umetnika, već da se treba ograditi od masovne akcije. Iako su oni bili ti koji su prvi prišli *bojkotašima*, solidarisali se sa njima i tražili saradnju. *Bojkotaši* su u okviru Udruženja delovali taktično i osmišljeno, bez obzira na spor koji je izbio sa umetnicima Jevremove ulice, oni su bili svesni faktora masovnosti i sa podrškom Udruženja umetnika učinili su korak napred osnivanjem *Nezavisnog salona*. Sa tim u planu oni bojkotuju *Devetu jesenju izložbu* i daju primer aktivnog delovanja naprednih umetnika. *Prva izložba Nezavisnih* otvorena je na Tehničkom fakultetu, međutim, uoči samog otvaranja dolazi do rascepa u krilu levo orijentisanih umetnika i to baš u trenutku kada je trebalo da akcija *bojkotaša* uzme karakter opšteg pokreta, što je bila tendencija grupe *Život*. Iz teksta koji su uputili predstavnici grupe *Život* umetnicima iz Jevremove ulice, da se zaključiti da je grupa *Život* učinila temeljne pripreme u angažovanju i podsticanju umetnika da bojkotuju *Devetu jesenju izložbu* odazivajući se i solidarišući se sa umetnicima Jevremove ulice. „U momentu kada ste došli k nama, tražeći našu saradnju mi smo, radeći čak protivu svojih trenutnih interesa, oberučke prihvatili vašu akciju i još u tom trenutku sa naše strane istakli da ona može biti plodna samo ako bude nošena

6 Slikare Jevremove ulice činila je grupa umetnika: Ivo Šeremet, Mihailo Tomić, Živojin Vlajnić, Stevan Bodnarov, Svetolik Lukić, Desa Jovanović, Ante Abramović, Vera Čohadžić, Mihailo Vukotić, Šana Lukić i dr.

voljom i solidarnošću svih zainteresovanih umetnika i svešću o stvarnim potrebama umetničkog staleža[...] Mi ne shvatamo, ili ako hoćete vrlo dobro shvatamo zašto se vi ograđujete od jedne tako široke i jedino efikasne akcije. Smatramo da je vaš stav pogrešan i lišen potrebne širine u shvatanjima za vođenje jedne zdrave umetničke politike.“ (Кујачић, Андрејевић Кун и Бераковић 1936, 11)

Za razliku od umetnika Jevremove ulice, grupa *Život* je bila kategoričnija i nepokolebljiva u svojim principima, za njih nije imalo smisla ograničavati pokret u trenutku kada on treba da postane masovna snaga u borbi za prava umetnika. Ovo razmimoilaženje u stavovima dovelo je do toga da su članovi grupe *Život* odbili svaku dalju saradnju sa umetnicima Jevremove ulice dok ne prihvate jedino opravdano gledište i u zaključku svog pisma dodali: „bilo bi najbolje uzdržati se u ovom trenutku od izlaganja i sačekati da se situacija raščisti, da se organizuju potrebne snage za jednu takvu, zaista dalekosežno značajnu izložbu.“ (Кујачић, Андрејевић Кун и Бераковић 1936, 11)

U svom odgovoru, umetnici kruga Jevremove ulice približavaju svoje mišljenje stavu grupe *Život* i slažu se sa odlukom o odlaganju izložbe dok situacija ne sazri. Ipak, *Prva nezavisna izložba* je otvorena, a na njoj nisu izlagali samo *bojkotaši*, odnosno grupa *Život*. Ceo pokret i njegov evolutivni tok karakterišu previranja, polemike, sukobi mišljenja. *Prva nezavisna izložba* je otvorena u senci takvih odnosa 27. novembra 1936. godine, na Tehničkom fakultetu, a zatvorena je kao *Prva izložba Nezavisnih umetnika*, što je samo primer elastičnosti mladih okupljenih u širi zajednički front. (Петковић 1991, 143–144) Živanović Noe je negativno ocenio izložbu, kriterijume i selekciju radova istakavši posebno: „Moglo se očekivati više poštovanja od strane umetnika prema umetničkoj publici, prema umetnosti, prema samome sebi i, najzad, prema akciji u kojoj su i organizatori te izložbe angažovani.“ (Živanović 1937, 90) Time je jasno stao na stranu svojih kolega iz tabora *bojkotaša*, koji su bojkotovali i ovu izložbu zbog neslaganja oko toga u kom pravcu pokret treba da ide. Izložba na kojoj su izlagala trideset četiri umetnika privukla je veliko interesovanje javnosti i različitih društvenih sfera, deo publike na otvaranju činili su čak i radnici iz fabrika, što do sada nije bio slučaj, a njihovo prisustvo će postati karakteristično i za ostale izložbe *Nezavisnih*.

Uspeh prve izložbe i entuzijazam velikog broja mladih umetnika koji su pokazali sklonosti ka socijalnoj tematici, vodili su ka organizovanju *Druge izložbe nezavisnih* 23. maja 1937. godine u Inžinjerskom domu, ovoga puta izlažu i Kujačić, Živanović, Beraković... „Naš najveći poduhvat bila je izložba u Domu inženjera – izložba bojkotaša. Nismo mi sebe tako nazvali, već javnost: svi oni umetnici koji su bojkotovali one učmale, oficijelne izložbe.“ (Адамовић 1982, 186) Nakon što su izglađeni nespornazumi oko Prve izložbe, grupa *Život* je zadržala vodeću inicijativu unutar pokreta Nezavisnih, koordiniše i objedinjuje rad uglavnom prema sugestijama Partije, prodirući u niz institucija i organizacija u kojima su nailazili na podršku i razumevanje. Ova izložba bila je manifest levičarske ideologije jer je na njoj preovladala tema položaja radnika u odnosu na eksploatacije kapitalizma

i videla se prava slika društvenog poretka, a pored umetnika izlagali su i radnici. (Петковић 1991, 153–154) Radnici kao publika, ali i kao izlagači značajna su novina, njihovo prisustvo na nekoj umetničkoj izložbi u „Cvijeti Zuzorić“ bilo je potpuno nezamislivo, a sada su oni prisutni u izlagačkom prostoru, u trenutku kada su oni i njihov položaj glavna tematska preokupacija mladih umetnika, o njima se radi sada i ovde. Vladao je stav da radničkoj klasi treba približiti umetnost, pogotovo tematikom koja im je bila toliko bliska, dolazili su u velikim grupama i popunjavali ankete, upitnike iz kojih je trebalo da se utvrdi odnos narodnih masa prema umetnosti, značenje, mesto i uloga umetnosti u svakodnevnom životu. Nažalost, o ovim anketama i njihovim rezultatima danas se ne zna ništa, pretpostavka je da su bile sakrivene u Kujačićevom ateljeu. Zanimljiva je izvedba plakata za *Drugu izložbu Nezavisnih umetnika*, likovno rešenje uradio je Đorđe Andrejević Kun, predstavljen je torzo Miloske Venere sa mrtvom prirodom uz tekst: „Prvi put umetnici istupaju pred javnost sa jednom velikom izložbom bez posrednika.“ (Петковић 1991, 155–158) Time jasno referiše na odnos koji su nekada imali dok su izlagali pod pravilima „Cvijete Zuzorić“ i naglašava ih kao posrednike, što za jedno udruženje koje u svom nazivu nosi naslov „Priatelji umetnosti“ svakako ne zvuči pogodno. Na ovoj izložbi izlagali su umetnici iz svih krajeva Jugoslavije, broj učesnika se konstantno povećavao da se ni pred samo otvaranje nije znao konačan broj izlagača, na kraju njihov broj bio je 78, a izloženo je 138 dela. Na ovoj izložbi socijalni umetnici predstavljali su srž izložbe, socijalna tematika dostiže svoj vrhunac, i to ne samo u delima grupe *Život* već i kod umetnika van grupe, a izložena su neka od najznačajniji dela naše socijalne umetnosti: *Hleb* (1937) Dragana Berakovića, *Majka* (1937) Đorđa Andrejevića Kuna, *Drugovi čitaju novine* (1937) Mirka Kujačića, *Pred vratima* (1937) Vinka Grdana... (Петковић 1991, 156–157)

Paralelno sa *Drugom izložbom Nezavisnih umetnika*, održava se i *Deveta prolećna izložba* u „Cvijeti Zuzorić“ na kojoj takođe dominiraju dela socijalne umetnosti. Bora Baruh, Arpad Balaz, Milan Konjović izlažu dela socijalne umetnosti čime potvrđuju da je to bila jedna dominantna tema i preokupacija umetnika, u skladu sa duhom vremena. (Петковић 1991, 158–159)

Treći salon Nezavisnih umetnika održan je krajem 1937. i početkom 1938. godine u korist fonda za podizanje Umetničke kolonije „Đura Jakšić“, što je označilo početak programa Udruženja umetnika čiji je cilj bio da se popravi materijalni i stvaralački položaj umetnika. Đura Jakšić je simbolično izabran kao umetnik koji se takođe za svog života borio za egzistenciju i živio u materijalnoj bedi. Kolonija je ocenjena kao „tekovina ogromnog značaja“ i uloženi su ogromni naponi kako bi ona što pre bila realizovana, međutim, do toga nije došlo, usled nedostatka sredstava kolonija nije mogla biti podignuta, a rat je presekao sve nade o njenom osnivanju. Treća izložba takođe je privukla veliki broj izlagača među kojima su bili istaknuti članovi grupe *Život*, Živanović Noe, Beraković i Kujačić koji izlaže tri platna. Tematski i duhovno, socijalno i dalje preovladava, sa evidentnim porastom predstava mrtvih priroda, što Četković pripisuje karakterističnim za slikare koji su u dilemi između čoveka, pejzaža i prirode i vidi mrtvu prirodu kao

stadijum preko kojeg se prilazi složenijim zadacima. (Петковић 1991, 161–162) U vreme održavanja Treće izložbe formirano je organizaciono jezgro pokreta koje se od prvog bojkota pa nadalje polako uobličavalo i formiralo, pri čemu je u žiži pokreta Nezavisnih do početka rata ostao veliki broj umetnika, od kojih će mnogi otići u Pariz nakon Treće izložbe i neće se pojaviti na *Četvrtoj i Petoj izložbi Nezavisnih umetnika*. Prvi sastanci bojkotaša su bili javni, međutim, kada je bojkotaški pokret prerastao u pokret Nezavisnih i kada je vlastima postalo jasno da se među njima nalazi srž komunista i najnaprednijih ljudi, policija je težila da konstantno prati njihov rad i da ga parališe. Sastanci Nezavisnih održavani su u kafani Akademije nauka (danas Galerija SANU), a kada su počeli da ih prate, prešli su u ilegalu i sastajali se po ateljeima, najčešće u Jevremovoj ulici. (Петковић 1991, 163–165)

Četvrti salon Nezavisnih otvoren je 25. decembra 1938. godine na Pravnom fakultetu. Na ovoj izložbi primetno je osipanje članova zbog odlaska većeg broja umetnika u Pariz, izostao je katalog (što će biti slučaj i sa Petom i Šestom izložbom), Kun se ponovo predstavio socijalnim delom, grafikama i uljima, dok je Beraković izložio naslikano cveće, dakle, ne socijalnu sliku. *Peta izložba Salona Nezavisnih umetnika* otvorena je 14. aprila 1939. godine u neadekvatnim prostorijama Saveza sokola, izložba je otvorena bez govora i pompe, od jezgra grupe *Život* izlagao je samo Živanović Noe. Poslednji *Šesti salon Nezavisnih umetnika* priređen je u Paviljonu Zadružbine Nikole Spasića kao sajam slika Nezavisnih umetnika pod nazivom *Salon slika Nezavisnih umetnika*. I ova izložba je pozitivno ocenjena i kao i sve prethodne privukla je pažnju javnosti, međutim, ovde je već evidentno duh socijalne umetnosti iščezao. Iako su socijalne tendencije bile u osnovi pokreta Nezavisnih, one nisu bile jedina alternativa, svaka njihova izložba bila je praćena širokim spektrom aktivnosti. Javna i umetnička delatnost Salona prestaje sa Drugim svetskim ratom, ali se kasnije umetnička akcija totalno poistovećuje sa društvenopolitičkom. Napredni umetnici aktivno se uključuju u otpor prema okupatoru, Kun odlazi na španski front, a potom i na robiju u Bileću, Bora Baruh u Parizu rukovodi komitetom za pomoć španskom frontu, Vladeta Piperski postaje komesar Valjevsko-šabačkog odreda, veliki broj umetnika se pridružuje partizanima. (Петковић 1991, 166–172)

Prema svedočenju Ante Abramovića, koje zapisuje Četković, izložbe nisu bile jedina aktivnost bojkotaša. Bojkotaši su bili partijski ljudi i simpatizeri Partije. Nije bilo samo pitanje izlaganja u okviru pokreta Nezavisnih umetnika. Isto tako, značajan je bio i politički trenutak; zapravo da se angažuju i okupe nove snage, napredni ljudi, umetnici – stvaraoci i da krenu novim putem koji je Partija usmeravala, a ne onim koji je programirala „Cvijeta Zuzorić“. Postojao je i drugi cilj, a ne samo bojkot, kao što se misli. U stvari, to je bio bojkot rada „Cvijete Zuzorić“, ali pozadina čitave stvari je bila politička: okupljanje naprednih ljudi koji će dvojako dejstvovati, putem umetnosti i akcije. (Петковић 1991, 164)

Uloga politike u krojenju društvene stvarnosti je uvek bila neupitna, međutim, ona nikada nije istupila tako očigledno, gotovo ogoljeno i, uslovno rečeno, narušila ili uzdrmala postulate umetnosti. Situacija se dodatno komplikuje

kolektivnim istupanjem u cilju snažnijeg nastupa i proboja ideje. Međutim, problem svakog kolektiva leži u tome što njegovo ideološko jedinstvo nikada nije trajno, ideje koje zastupaju zajedničke su svim članovima samo u određenom trenutku, stoga su odnosi unutar samog kolektiva često promjenljivi. Iz tog ugla posmatrano, problemi unutar grupe *Život* i njenih članova su višestruki i oni potiču pre svega od nedostatka zvaničnog programa koji Kujačićev manifest nije mogao u potpunosti da nadomesti, a potom leže i u prevelikoj heterogenosti grupe zbog čega se likovna produkcija njenih članova nije uvek poklapala sa idejama socijalne umetnosti, što slabi jačinu celokupnog kolektiva i slabi ideje koje zastupa.

O zvaničnom prekidu ili raspadu grupe *Život* nema konkretnih podataka, kao ni o njenom nastanku. Božica Čosić navodi da je poslednji sastanak grupe održan 1940. godine, neposredno posle Trinaeste jesenje izložbe, na kome se diskutovalo o izloženim delima i kritikovani su Đurđe Teodorović i Živanović Noe zbog formalizma. Ubrzo potom uhapšen je Kun, pa Moša Pijade, što je negde označilo i kraj grupe. Vreme više nije davalo mogućnosti da se slika i diskutuje o umetnosti. (Čosić 1969, 34)

Kada se sagleda period od oko šest godina, tokom kojih je postojala grupa *Život*, evidentno je da nedostaje mnogo fragmenata da bi mogla da se sklopi potpunija slika o njihovom delovanju. Izostanak samostalne grupne izložbe je možda i opravdan ako se uzme u obzir njihova povezanost sa Partijom i konstantan rad iz ilegale, samostalna izložba bi im donela i negativnu pažnju vlasti, te je izlaganje kroz izložbe heterogenih i nepredvidivih sastava bila sigurnija varijanta, odnosno ne toliko očigledna. Postojao je snažan ideološki (i politički) utemeljen okvir kroz koji su oni istupali i borili se „buntovnom paletom“ za prava umetnika i radnika. Iako je njihova povezanost sa politikom nešto što im se najviše osporava, to ipak ne može da umanjí značaj njihovih napora da deluju prvenstveno likovnim putem i da kroz umetnost pokušaju da utiču na šire narodne mase i da je približe ljudima. Umetnici su prepoznali istorijski trenutak u kome umetnost ne treba da ignoriše, već da odigra ključnu ulogu u opštoj društvenoj borbi protiv kapitalizma, kao njihovo naj snažnije oružje, a crno-beli odnos površina bio je ipak najjasniji prikaz te stvarnosti koja je bila upravo takva, ili crna, ili bela.

Izlagačka politika nije postojala u smislu da oni nisu imali konkretan plan zajedničkog ili samostalnog izlaganja, naprotiv, svako je imao slobodu da izlaže kada poželi i šta poželi – dokle god je u pitanju socijalno utemeljeno delo. Možda najbolji primer toga je Živanović Noe, čiji radovi jednostavno nikako nisu bili socijalni u pravom smislu. On je više ideološki i teoretski bio uz grupu nego što je to činio kroz dela koja je izlagao. Ali, kroz organizovanje *Salona Nezavisnih* uočavaju se obrisi organizovanog istupanja i pokušaja kreiranja drugačije izlagačke politike od strane članova grupe *Život* koja je bila tvorac *Salona*, njegove forme i izlagačkog aparata. Bojkotom „Cvijete Zuzorić“ oni su svoju borbu izmestili van likovnog polja i usmerili svoj aktivizam ka jednoj vrsti institucionalne kritike. Taj bojkot označio je prekid jedne izlagačke prakse i predstavio prekretnicu u samoorganizovanju umetnika, ujedno i začetak jedne nove, liberalnije, izlagačke politike.

LITERATURA

- Адамовић, Драгослав. *Разговори са савременицима: Ко је на Вас пресудно утицао и зашто?*, Београд: Привредна штампа, 1982.
- Аноним. „Сликари напуштају ’Гусарски брод’.“ *Политика*, Београд 10. 5. 1933.
- Аноним. „Зашто тридесет београдских сликара бојкотује „Цвијету Зузорић.“ *Време*, 25. 11. 1936.
- Denegri, Jerko. „Srpska grafika 1900–1950.“ u *Jugoslovenska grafika: 1900–1950*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1977.
- Živanović, Radojica Noe. „Karakteristične i značajne pojave na Prvoj izložbi nezavisnih umetnika.“ *Naša stvarnost*, knj. 5–6, Beograd: Štamparija Planeta, 1937.
- Živanović, Radojica Noe. „Napredna umetnost.“ *Naša stvarnost*, Knj. 1–2, Beograd: Štamparija Planeta, 1936.
- „Изјава београдских уметника који бојкотују Удружење ‘Цвијета Зузорић’ и Јесењу изложбу“, *Време*, Београд, 28. 12. 1936.
- Краут, Вања. „Неколико графика Ђорђа Андрејевића Куна са прве графичке изложбе у Београду.“ *Зборник за ликовне уметности* 15 (1979).
- Кнежевић, Vida. „Legalna grupa Život i levi umetnički front. Pitanje umetničkog organizovanja.“ *Lekcije o odbrani: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno*. Beograd: Kurs, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 2017.
- Кујачић, Мирко. *Мој манифест: 1932*. Београд: Време, 1932.
- Кујачић, Мирко, Андрејевић Ђорђе Кун и Бераковић, Драган. „Једна група сликара која је бојкотовала Јесењу изложбу у ’Цвијети Зузорић’ не узима учешћа на независној изложби.“ *Време*, 25. 12. 1936.
- К. М. „Савремена графика.“ *НИН*, број 6, Београд, 13. 4. 1935.
- Кујачић М. *Кујачић: Галерија Дома југословенске народне армије: Београд*. Београд 1974.
- Манојловић, Тодор. „Прва графичка изложба.“ *Српски књижевни гласник*, књ. ХЛ, бр. 4, 16. 2. 1934.
- Миловановић Симић, Зора. „Београд и борбени развој српске уметности.“ *Годишњак града Београда*, књ. 6 (1959).
- Петров, Михаило. „Прва изложба београдских сликара-графичара.“ *Правда*, Београд 16. 2. 1934.
- Protić, Miodrag V. *Jugoslovensko slikarstvo: 1900 – 1950*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1973.
- Петковић, Вјекослав. *Социјална уметност у Србији између два рата*. Нови Сад: Академија уметности, 1991.
- Ćosić, Božica. „Socijalna umetnost u Srbiji.“ u *Nadrealizam; Postnadrealizam; Socijalna umetnost; Umetnost NOR-a; Socijalistički realizam: 1926 – 1950*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.

Marijana Vašćić
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

EXHIBITING POLITICS OF THE ARTISTIC GROUP *LIFE*

Summary:

This text analyzes the key segment of activity of artistic group called *Life* during the 1930s in the Kingdom of Yugoslavia. Founded with a goal to propagate social art and to raise the level of social consciousness, the group was founding ways to, through art, reach marginalized layers of society and to point out the present social injustices. At the same time, its activity and advanced thought were colored by the political ideology of the Communist Party of Yugoslavia, which makes them somewhat controversial and potentially “dangerous” in the eyes of the authorities, therefore, their illegal form activities had an impact on their artistic, exhibition politics, which was their only legal aspect of the struggle.

Key words:

Group *Life*, social art, graphic, engaged art

Vladana Putnik Prica
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PIONIRKA PRIVATNE PRAKSE: STAMBENA ARHITEKTURA
KATARINE MARKOVIĆ-ŠAJINOVIĆ**

Apstrakt:

Stvaralaštvo žena arhitekata u Beogradu između dva svetska rata predstavlja nedovoljno istraženu oblast u domaćoj istoriografiji. U prilog tome svedoči i do sada u potpunosti nepoznato stvaralaštvo Katarine Marković-Šajinović, koja je među prvim ženama arhitektama u Beogradu otvorila samostalni privatni biro. Iako su se i druge žene arhitekate bavile privatnom praksom, opus Katarine Marković-Šajinović, koji se sastoji od do sada identifikovanih 15 stambenih objekata, čini je do tada najproduktivnijom ženom arhitektom u domenu privatne prakse. Ovaj rad zato predstavlja prvi pokušaj osvetljavanja do sada gotovo u potpunosti nepoznatog života i rada arhitekate Marković-Šajinović, kao i valorizacije njene stambene arhitekture.

Ključne reči:

Katarina Marković-Šajinović, arhitektura, Beograd, žena arhitekta

Iako je Divna Đurić Zamolo još u osmoj deceniji dvadesetog veka pokrenula prikupljanje građe i istraživanje stvaralaštva žena arhitekata na prostoru Beograda, Srbije i Jugoslavije, brojne autorke su do danas ostale gotovo nepoznate istoriografiji. Među njima je i Katarina Marković-Šajinović, jedna od prvih žena arhitekata koje su se aktivno bavile privatnom praksom. Iako brojne, žene arhitekate su tokom međuratnog perioda mahom bile zaposlene u državnoj službi. Najveći broj njih je radio u Ministarstvu građevina i Opštini grada Beograda. Retke su bile žene koje su se uspešno bavile privatnom praksom. Danica Kojić (1899–1975), zajedno sa suprugom Branislavom Kojićem (1899–1987), prešla je iz Ministarstva građevina u domen projektovanja za privatne investitore, međutim, njeno autorstvo pod okriljem stvaralaštva bračnog para Kojić je do danas ostalo nedovoljno razjašnjeno. (Тошева 1996, 109–121) Osim Danice Kojić, tokom četvrte decenije su se u domenu privatne prakse istakle Ana Švejkar (1895–?) (Марковић 1939, 3; Марковић et al. 2014, 5,17),¹ Desanka Manojlović (Ђурић-Замоло 1996, 9, 60), Darinka Ivković-Mihailović (Марковић 1939, 43; Ђурић-Замоло 1996, 9, 55),² Desanka Mihailović (Ђурић-Замоло 1996, 9, 59) i Radmila Vukićević-Sarap (1897–?) (Марковић 1939, 18; Ђурић-Замоло 1996, 9, 57; Путник 2015, 47). Međutim, navedene autorke izvele su svega jedan do dva projekta tokom svoje karijere. Izuzetak jedino čine Ana Švejkar, koja je bila produktivna, ali je većina njenih rešenja bila skromnog karaktera, poput prizemnih porodičnih kuća, i Desanka Mihailović, za koju se tvrdilo da ima opus od 12 izvedenih, ali još uvek neidentifikovanih građevina (Ђурић-Замоло 1996, 59). Nasuprot tome, u periodu od 1937. do 1941. godine Katarina Marković-Šajinović je projektovala i izvela 15 stambenih zgrada, što je svakako čini najproduktivnijom ženom arhitektom do tada i svojevrsnom pionirkom privatne prakse.

Katarina Šajinović (udata Marković) rođena je 31. oktobra 1896. godine u Požarevcu. Diplomirala je arhitekturu na Tehničkom fakultetu Beogradskog univerziteta u februaru 1928. godine (Марковић 1939, 42; Ђурић-Замоло 1996, 12). Prema sećanju arhitekate Vojina Simića (1895–1988) iz 1976. godine, Katarina Marković-Šajinović je bila službenik Arhitektonskog odeljenja Ministarstva građevina, kao i većina žena arhitekata u međuratnom periodu. (Ђурић-Замоло 1996, 56) Njeno ime se takođe može naći među pripravicima Ministarstva građevine i kategorije devete grupe u *Vesniku Ministarstva građevina Kraljevine Jugoslavije* iz 1930. godine. (Аноним 1930, 67–69) Bila je udata za Uglješiu Markovića, poreznika Beogradske poreske uprave.³ Nije poznato da li su imali potomstvo. U Beogradu je

1 Ana Švejkar je projektovala nekoliko stambenih objekata u Beogradu, od kojih se ističu kuća u Tomaša Ježa 14 (1932) i stambena zgrada u Novopazarskoj 24 (1933); Списак лица којима су издате грађевинске дозволе за зидање нових зграда или одлуке Претседника општине града Београда за разне радове у месецу септембру од 1 до 30 1933. год., *Београдске општинске новине*, 41, 1933, 475.

2 Darinka Ivković-Mihailović projektovala je nekoliko stambenih zgrada, od kojih se ističu objekti u Braće Nedić 29 (1938–1939) i Deligradskoj 19 (1939).

3 Списак лица која су примљена за чланове Београдске општине у периоду од 28. IX до 12. X 1935. г., *Београдске општинске новине* 50 (1935), 658.

stanovala u Novopazarskoj 24 od 1937. godine, gde je ujedno bio i njen projektantski biro, da bi zatim od 1940. godine stanovala u sopstvenoj zgradi u Jove Plića 32, dok joj se projektantski biro nalazio u Ivana Đaje 9, na drugom spratu. (Ђурић-Замоло 1996, 56)⁴ Bila je članica Inženjerske komore i Kluba arhitekata. (Аноним 1937b, 6; Ђурић-Замоло 1996, 75) Prema svedočenju njenih koleginica Seke Petković-Petrović i Desanke Jovanović, Katarina Marković-Šajinović je posle Drugog svetskog rata radila u Požarevcu (Ђурић-Замоло 1996, 56), ali joj se kasnije gubi svaki trag i postoji osnovana sumnja da je otišla u inostranstvo, gde je i preminula.⁵

Interesantan je i podatak da je Katarina Marković-Šajinović 1937. godine tužila arhitektu Aleksandra Sekulića (1898–1981) za plagijat. U dnevnom listu *Pravda* objavljena je vest da je Katarina Marković-Šajinović učestvovala na konkursu za Beogradsko sajmište i primetila da je izvedeno rešenje centralne kule veoma slično njenom konkursnom radu. Tom prilikom je oformljena stručna komisija koja je utvrdila da je tužba gospođe Marković-Šajinović neosnovana. U članku je napomenuto da je Katarina Marković-Šajinović jedna od svega tri žene arhitekta u Jugoslaviji (Аноним 1937a, 3; Аноним 1937b, 6). Iako je ova izjava bila neistinita, moguće je tumačiti je u kontekstu uspešnog samostalnog projektovanja i privatne prakse.

Projektantska aktivnost Katarine Marković-Šajinović može se redovno pratiti u spiskovima odobrenih planova u *Beogradskim opštinskim novinama* od 1937. do 1940. godine. Prva zgrada koju je samostalno izradila bila je za doktora Ivana Nestorovića, načelnika Ministarstva finansija. Građevina je projektovana i izvedena 1937. godine i smeštena je na uglu ulica Vojvode Brane i Dalmatinske, sa pogledom na pijacetu i Ruzveltovu ulicu. (Slika 1) Za razliku od njenih budućih projekata, stambeno-poslovna zgrada doktora Nestorovića odiše duhom umerenog akademizma, što se svakako može pripisati i ukusu naručioca. Izuzetno povoljan položaj placa iskorišćen je dobro, iako



Slika 1. Stambena zgrada doktora Ivana Nestorovića, Vojvode Brane 1, 1937. (fotografija autora)

- 4 Na fascikli projektne dokumentacije iz 1939. godine nalazi se pečat njenog projektantskog biroa sa adresom Novopazarska 24: IAB, OGB, TD, f-VIII-116–1939. Zatim se na projektnoj dokumentaciji iz 1941. godine pojavljuje pečat sa adresom Kotorska 9/II (danas Ivana Đaje): IAB, OGB, TD, f-I-25–1941. Za adresu stanovanja u Jove Plića 32 zaključujemo na osnovu činjenice da je ona projektovala zgradu, dok je njen suprug bio označen kao investitor.
- 5 O stvaralaštvu Katarine Marković-Šajinović u Požarevcu Istorijski arhiv Požarevca nije bio u mogućnosti da pruži bilo kakve podatke za potrebe ovog istraživanja. Kako ne postoji umrlica Katarine Marković-Šajinović na teritoriji Srbije, može se pretpostaviti da je umrla u inostranstvu.

ovim projektom Katarina Marković-Šajinović nije pokazala u većoj meri smelost u projektovanju. Fasada je komponovana simetrično, sa glavnim pročeljem i dve bočne fasade. Centralni rizalit pročelja je blago isturen i flankiran udvojenim jonskim lezenama, koje nisu bile predviđene projektom.⁶ Centralni rizalit je takođe visinski istaknut u zoni potkrovlja. Ulaz je centralno pozicioniran i uokviren stilizovano rustifikovanim veštačkim kamenom. Ulazna vrata su dvokrilna, od kovanog gvožđa i zastakljena, bez nadsvetla, što ukazuje na odsustvo visokog prizemlja u elevaciji. Stepenište u ulaznom holu je mermerno, dok su zidovi obloženi u visini od 1,20 m veštačkim štukomermom sa preovlađujućom bojom porfira. Štuko dekoracija je bila u skladu sa eksterijerom – dekorativna štuko polja na zidovima, dok je tavanica bila stilizovano kasetirana, a svetiljka od kovanog gvožđa. Prizemlje je bilo rezervisano za lokale i jedan stan koji je gledao na Dalmatinsku ulicu, dok su gornji spratovi bili predviđeni za stanovanje. Za razliku od uobičajene prakse, drugi sprat je bio rezervisan za porodicu Nestorović, što je vidljivo na osnovu posebnog inkorporiranja ordinacije uz prostor stanovanja. Te prostorije nisu promenile funkciju i danas se koriste za potrebe stomatološke ordinacije. Zona potkrovlja je bila rezervisana za tavanke prostorije za pranje, sušenje i peglanje veša, a tri krovne terase su takođe mogle da služe za sunčanje stanara.

Godine 1938. Katarina Marković-Šajinović projektovala je stambenu zgradu za Etelku i Aranku Mandil u Ulici patrijarha Varnave 32, koja će najaviti njeno napuštanje akademske tradicije i postavljanje temelja njene autorske arhitekture. Građevina se sastojala od suterena, visokog prizemlja, dva sprata i tavana. Malu površinu placa Katarina Marković-Šajinović je povoljno rešila uvođenjem dva bočna krila ka unutrašnjem dvorištu za pomoćne prostorije i jednim centralnim za stepenišnu vertikalnu. Osnova u obliku ćiriličkog slova „Š“ biće često korišćena u njenom stvaralaštvu kod objekata uzidanih u blok. Visoko prizemlje bilo je rezervisano za dva simetrično pozicionirana stana, dok su se na spratovima nalazili po jedan dvosoban i jedan jednosoban stan.⁷ Iznad dvokrilnih vrata od belog metala i stakla smešteno je kvadratno nadsvetlo, koje je izdvojeno i pozicionirano u zoni visokog prizemlja. Naglašena vertikalnost i dominantna pozicija portala predstavlja svakako snažan motiv na moderno komponovanoj fasadi. Horizontalni nizovi od tri trokrilna prozorska otvora uokvireni su ispuštima od veštačkog kamena. Sokl je izveden od bosiranog veštačkog kamena, kao i ram portala, koji je dekorisan sitnim horizontalnim žlebovima. Ovaj vid uokviravanja portala i prozorskih otvora često je korišćen u beogradskoj stambenoj arhitekturi krajem četvrte decenije dvadesetog veka, posebno u stvaralaštvu Momčila Belobrka (1905–1980) (Вукотић 1996) i Miladina Prljevića (1899–1973) (Марковић 2013).

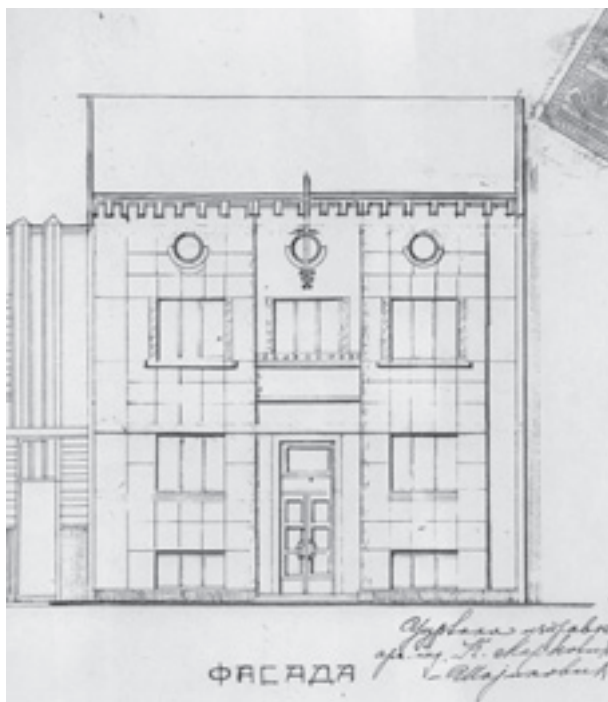
Iste godine Katarina Marković-Šajinović je projektovala stambenu zgradu za Tadiju i Jelenu Ognjanović u Ulici Mite Cenića 1. U pitanju je slobodnostojeća građevina sa podrumom, prizemljem i spratom. Ulaz je bio skrivenog tipa, tačnije bočno pozicioniran. (Путник 2015, 44) U prizemlju i na spratu su se nalazili po jedan dvosobni i jedan jednosobni stan. Prvobitno rešenje pročelja podrazumevalo

6 IAB, OGB, TD, f-III-12-1937

7 IAB, OGB, TD, f-XVI-8-1938

je vizuelno kvadratno uokviravanje prozora u prizemlju i na spratu veštačkim kamenom, sa međuspratnim kasetiranim parapetom i naglašenim poljima između prozora. Ovo rešenje može se uporediti sa stvaralaštvom tada takođe aktuelnog projektanta Dragoljuba Vukšića i sa njegovim zgradama u Marka Oreškovića 2 i Dalmatinskoj 100, obe iz 1934. godine.⁸ Međutim, druga izvedena verzija projekta prikazuje fasadu u potpunosti lišenu svakog vida dekoracije. Losovska plošnost fasada kontrastirana je jedino rustičnim niskim kamenim soklom i lođom na bočnoj fasadi. Danas je fasada izmenjena, a lođa zastakljena.

Godina 1939. bila je svakako najplodnija u stvaralaštvu Katarine Marković-Šajinović. Te godine projektovala je i izvela čak deset stambenih zgrada. Prva u nizu je zgrada Ljubice Đorđević u Novopazarskoj 27. Građevina je bila uzidana u stambeni blok i sastojala se od podruma, visokog prizemlja, sprata i mansarde. U prizemlju su se nalazila dva jednosobna stana, dok su na spratu bili smešteni jedan dvosobni i jedan jednosobni stan. Ovo je mahom ponovljeno rešenje zgrade iz Patrijarha Varnave. Osnova se blago razlikovala u tome što je stepenišni trakt bio pomeren i prislonjen uz levo dvorišno krilo. Katarina Marković-Šajinović je na ovom projektu uvela balkone koji su izlazili iz kuhinje i taj princip će i na kasnijim projektima ponoviti. Uz balkone su uvedeni i liftovi za bacanje đubreta, jedno inovativno i retko viđeno rešenje u stambenoj arhitekturi. Dizajn ulaznog portala, hola i kompletno pozicioniranje prostorne organizacije u velikoj meri se oslanjalo na njen prethodni projekat u Ulici patrijarha Varnave 32. Ulazni dvokrilni portal se sastojao od metalnog rama i staklenih polja sa duplim kvadratnim nadsvetlom koje dostiže zonu visokog prizemlja. U prvom polju nadsvetla ispisana je tehnikom peskiranja adresa zgrade. Za razliku od građevine u Patrijarha Varnave, ovde je sokl nizak, ali je takođe u pitanju bosirani veštački kamen. Iznad ulaza, u zoni prvog sprata projektovan je balkon. U zoni mansarde su bila pozicionirana tri okulusa iznad kojih se nalazio stilizovani



Slika 2. Projekat pročelja stambene zgrade Ljubice Đorđević, Novopazarska 27, 1939. (IAB, OGB, TD, f-XVI-11-1939)

8 IAB, OGB, TD, f-XI-17-1934, f-VIII-7-1934



Slika 3. Stambena zgrada Ljubomira Stojanovića, Stojana Protića 28, 1939. (fotografija autora)

krovni venac. Ispred centralnog okulusa bio je postavljen jarbol kao dekorativni kredo modernizma. (Slika 2) U drugoj verziji projekta bilo je predviđeno da se zgrada sastoji od tri sprata,⁹ što će se tek kasnije i ostvariti nadgradnjom koja je trajno narušila originalni kvalitet eksterijera.

Projekat stambene zgrade Ljubomira Stojanovića u Ulici Stojana Protića 28 u velikoj meri je potvrdio arhitektonski senzibilitet Katarine Marković-Šajinović. I na ovoj građevini projektovan je dvokrilni ulaz sa visokim nadsvetlom koji dopire do zone visokog prizemlja. Portal je dodatno naglašen masivnim ramom od veštačkog kamena. Za razliku od prethodnih rešenja, bosirani sokl od veštačkog kamena je na ovoj građevini podignut do visine nadsvetla. Tri okulusa ispod krajnje stilizovanog krovnog venca nalaze se i na ovoj fasadi, dok su prozorski otvori takođe karakteristično horizontalno uokvireni trakama od veštačkog kamena. (Slika 3) Građevina se sastoji od podruma, prizemlja, dva sprata i mansarde. Prostorna organizacija stanova je identično rešena kao i na prethodna dva primera zgrada uzidanih u blok,¹⁰ što pokazuje tendenciju arhitekta ka tipologizaciji.

Iste godine Katarina Marković-Šajinović je dobila priliku da za Avrama Boškovića projektuje poslovno-stambenu zgradu na uglu Cvijićeve i Bistričke ulice. U prizemlju su bila smeštena četiri lokala. Prva dva sprata imala su po dva jednosobna stana, dok je treći sprat zauzimao trosobni stan sa terasom. Na osnovu reprezentativnosti može se zaključiti da je taj stan bio projektovan za investitora. Deo krova je bio rezervisan za terasu.¹¹ Preovlađujuće kubična struktura građevine oživljena je komponovanjem fasade u duhu „modernizovanog renesansa“, kako je arhitekta Jovanka Bondžić-Katerinić (1887–1966) nazivala ovaj manir.¹² Ugao je naglašen samo zasećenim ulazom

9 IAB, OGB, TD, f-XVI-11–1939

10 IAB, OGB, TD, f-VIII-116–1939

11 IAB, OGB, TD, f-XIII-238–1939

12 AJ, Fond Ministarstva građevina, f-62–1485

lokala u prizemlju koji drži masivni stub. Stilizovani krovni venac je i na ovom rešenju, kao i jarbol koji ga nadvisuje na fasadi iz Cvijićeve ulice. Prozorski otvori diskretno su uokvireni veštačkim kamenom. Ulaz je pozicioniran bočno iz Bistričke ulice i neupadljivo je dizajniran, za razliku od većine prethodnih rešenja. Ulazni hol je izveden u teracu koji aludira na crvenu stazu, što je koloristički ukomponovano sa crvenim veštačkim štuko mermerom na zidovima. Katarina Marković-Šajinović je 1941. godine izradila projekat doziđivanja jednog krila iz Bistričke ulice, što nikada nije izvedeno.¹³

U neposrednoj blizini, na adresi Cvijićeva 117, Katarina Marković-Šajinović je iste godine projektovala stambenu zgradu za Dragomira Petrovića. Građevina se sastojala od podruma, prizemlja, tri sprata i potkrovlja. U prizemlju je desni stan bio rezervisan za portira zgrade, dok su ostali stanovi na spratovima bili namenjeni za izdavanje. Na svakom spratu se nalazio po jedan dvosoban i jedan trosoban stan. U potkrovlju je pored jednog manjeg stana bio prostor za pranje, peglanje i sušenje rublja.¹⁴ Fasada je rešena simetrično, sa blago isturenim centralnim rizalitom, dok su bočna dva bila naglašena balkonima. Ovakvo rešenje bilo je veoma često u stambenoj arhitekturi Beograda četvrte decenije dvadesetog veka, posebno u stvaralaštvu Đure Borošića (1900–1965) i Jovana Bjelovića (1903–1977). (Просен 2005) Međutim, Katarina Marković-Šajinović i na ovoj građevini ostavlja svoj pečat u vidu rešenja ulaznog portala, koristeći ponovo naglašeno vertikalni dvokrilni ulaz sa kvadratnim nadsvetlom. Ulaz je dodatno uokviren masivnim duplim ramom od veštačkog mermera i veštačkog bosiranog kamena pored kojeg je postavljen diskretni jarbol. Sokl je akademski rešen sa stilizovanim rustičnim blokovima. Za razliku od ranijih ostvarenja, krovni venac je na ovoj zgradi u potpunosti klasičan, što odudara od moderno rešenih elemenata fasade, poput balkona i ulaza. (Slika 4) Isti manir je prisutan i u dizajnu ulaznog hola, gde je svedeno rešenje veštačkog crvenog i crnog mermera na zidovima u kontrastu sa štuko dekoracijom tavanice.



Slika 4. Stambena zgrada Dragomira Petrovića, Cvijićeva 117, 1939. (fotografija autora)

13 IAB, OGB, TD, f-XIII-238–1939

14 IAB, OGB, TD, f-XI-12–1939

Međutim, eklektična priroda ovog projekta u potpunosti odražava tadašnje tendencije u arhitekturi Beograda.

Stambena zgrada Boška i Anice Milakov u Vele Nigrinove 5 može se svrstati u grupaciju stambenih zgrada koje je Katarina Marković-Šajinović projektovala u duhu moderne arhitekture. Fasada je obrađena u maniru tipičnog beogradskog modernizma, sa elementima akademske tradicije poput stilizovanog krovnog venca ispod kojeg je smešten dekorativni jarbol. Međuprozorska polja su ispunjena dijamantskim kvaderima od veštačkog kamena. Portal je rešen u skladu sa dosadašnjim autorkinim opusom, kao dvokrilni ulaz od belog metala sa staklenim poljima i kvadratnim nadsvetlom, koje ovog puta doseže do visine prizemlja, kao i sokl od veštačkog kamena. Na ovom ostvarenju ulaz nije naročito naglašen, ali je autorka imala priliku da dizajnira i ogradu sa kapijom. Zgrada se sastoji od suterena, visokog prizemlja, sprata i mansarde koja je skrivena sa pročelja. U suterenu je pored podrumskih prostorija i vešernice bio projektovan i jedan stan. U zoni visokog prizemlja smeštena su dva manja dvosobna stana, dok su na spratu dva stana neznanto veće kvadrature. Reprezentativne prostorije okrenute su ka ulici, dok su pomoćne smeštene u dvorišna krila. Međutim, Katarina Marković-Šajinović je kao i na zgradi u Novopazarskoj 27 projektovala balkone sa dvorišne strane koji su bili povezani sa kuhinjom.¹⁵



Slika 5. Projekat pročelja stambene zgrade Radivoja Srečkovića, Vlade Zečevića 8, 1939. (IAB, OGB, TD, f-XV-5-1939)

Među uspješnije komponovanim slobodnostojećim građevinama može se svrstati stambena zgrada u Ulici Miloša Zečevića 8 koju je Katarina Marković-Šajinović projektovala tokom 1939. godine za Radivoja Srečkovića, starešinu VIII kvarta Beogradske opštine. Građevina se sastojala od podruma, prizemlja i dva sprata. Na ovom projektu autorka je uvela inovaciju u svom tretiranju fasade i strukture. Pročelje je dinamizovano stepenasto pozicioniranim rizalitima, od kojih je najjuvučeniji levi stepenišni trakt sa ulazom, dok je desni najjistureniji i dodatno istaknut horizontalnim i vertikalnim fugama, kao i diskretnim krovnim vencem. Ugao naglašenog rizalita ističe se vertikalnim nizom prozora koji flankiraju ugao. (Slika 5) Nasuprot dotadašnjim autorkinim rešenjima, na ovoj zgradi sokl je niži

15 IAB, OGB, TD, f-XIV-16-1939

i manje naglašen. Međutim, na ovoj fasadi autorka je uvela boju, ton terakote koji se javlja na veštačkom kamenu na fasadi. Taj ton će Katarina Marković-Šajinović koristiti i na budućim projektima. Ovakav sistem komponovanja fasade bio je karakterističan za brojne već pomenute beogradske arhitektae koji su stvarali tokom četvrte decenije dvadesetog veka. U prizemlju je projektovan reprezentativan stan za sopstvenika sa radnom sobom, salonom, trpezarijom, spavaćom sobom i pomoćnim prostorijama. Na spratovima su bili stanovi za izdavanje, po jedan dvosoban i jedan jednosoban stan.¹⁶ Današnji izgled zgrade je neprepoznatljiv, nadzidana su tri sprata, stepenovanje rizalita je uklonjeno i fasada je kompletno izmenjena.

Sličan pristup komponovanju Katarina Marković-Šajinović je primenila i na stambenoj zgradi u Debarskoj 16 za Jovana Sankova Nemeta. Građevina se sastoji od suterena, prizemlja i sprata. U suterenu su bili smešteni podrumi, sklonište i stan za nastojnika, dok su u prizemlju i na spratu bila po dva stana, jedan jednosoban i jedan dvosoban.¹⁷ I ovaj objekat je slobodnostojeći, s tim da je ulaz ovde pozicioniran desno, dok je centralni rizalit najjistureniji. On je takođe naglašen rustičnim soklom, bočnim balkonom na prvom spratu, horizontalnim i vertikalnim fugama, ugaonim prozorima i krovnim vencem. Može se primetiti da je autorka na ovom ostvarenju obratila posebnu pažnju na dizajn detalja, poput zaobljene masivne ograde od veštačkog kamena uz ulazne stepenice, a zatim i drvenih ulaznih vrata sa okulusom i dekorativnom romboidnom rešetkom. (Slika 6) I na ovom projektu preovlađuju crvenkasti tonovi, od sokla i svih detalja od veštačkog kamena, ulaznog stepeništa i konačno na rukohvatu zidanog gelendera.

Poslednja u nizu slobodnostojećih građevina iz 1939. godine je stambena zgrada projektovana za Milorada Stefanovića u Ulici Radoja Domanovića 12.¹⁸ Objekat se sastojao od suterena, prizemlja i sprata. Ulaz je bočno pozicioniran, dok



Slika 6. Ulaz u stambenu zgradu Jovana Sankova Nemeta, Debarska 16, 1939. (fotografija autora)

16 IAB, OGB, TD, f-XV-5-1939

17 IAB, OGB, TD, f-XXVI-24-1939

18 Списак лица којима су издате грађевинске дозволе за зидање нових зграда или одлуке Претседника општине града Београда за разне радове у месецу јуну 1939. год., *Београдске општинске новине* 36-37 (1939), 404.



Slika 7. Projekat pročelja kuće Mihajla Nemeta, Vajara Đoke Jovanovića 16, 1939. (IAB, OGB, TD, f-XXIX-24-1939)

Nemeta u Ulici vajara Đoke Jovanovića 16 iz 1939. godine. Na ovom projektu autorka se oprobala u projektovanju u duhu nacionalnog stila, moguće pod uticajem investitora. Elementi folklorizma prisutni su u vidu naglašenog četvorovodnog krova sa isturenom strehom, ulaznog arkadnog trema i nizovima polukružno završenih prozora i lođa. (Slika 7) Kuća se sastoji od suterena, prizemlja i sprata. U suterenu su bili jedan mali jednosobni stan, podrumске prostorije, ambulanta, perionica i sklonište. Prizemlje je zauzimao luksuzni stan za vlasnika u koji se ulazilo preko trema, dok je ulaz za stan na spratu bio sa bočne strane kuće.¹⁹ Danas se u ovoj građevini nalazi hotel „Villa Mistique“.

Iste godine Katarina Marković-Šajinović projektovala je još jednu skromniju stambenu zgradu koja do danas nije sačuvana. To je zgrada Miloša i Mileve Kalušević u Ulici kapetana Popovića 20 na Banovom brdu. Objekat je imao suteran, prizemlje i sprat, sa bočno pozicioniranim ulazom. Prizemlje i sprat su imali po jedan stan istog rasporeda. Autorka je i na ovom projektu predvidela terase na koje se izlazi iz kuhinja. Građevina je bila skromno, ali skladno rešena, sa

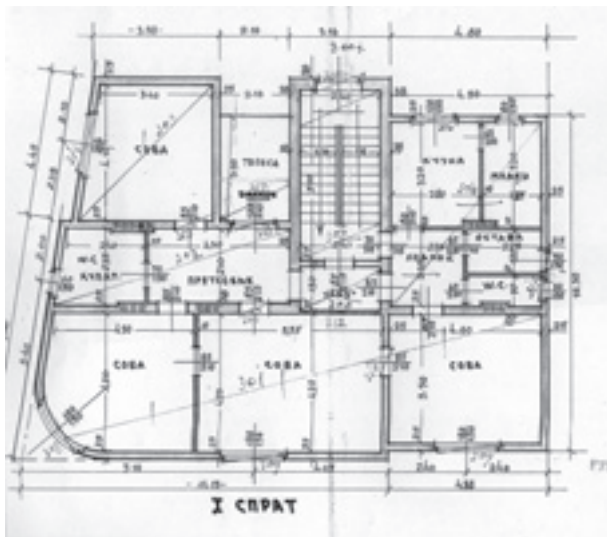
je pročelje izvedeno po istom principu postavljanja isturenog rizalita. Međuprozorska polja ovog puta su ispunjena izduženim dijamantskim kvaderima koji su stvorili rebrasti efekat. Prvi sprat je naglašen jednim zaobljenim balkonom smeštenim između dva rizalita. Nasuprot klasičnom krovnom vencu, sokl je u potpunosti plošan. Posebno inovativan detalj predstavlja jarbol koji nije rešen klasično, već u vidu šipke uvijene pri dnu, koja prolazi kroz ispuste na uglu fasade. Zgrada je nadzidana i fasada je bojena, uključujući i veštački kamen, ali na osnovu iskustva i izbora boja može se pretpostaviti da su preovlađivali tonovi terakote.

Posebno mesto u projekta-ntskom opusu Katarine Marković-Šajinović zauzima kuća Mihajla

¹⁹ IAB, OGB, TD, f-XXIX-24-1939

odlikama modernizma, poput okulusa sa jarbolom u zoni stepenišnog trakta i dijamantskim međuprozorskim poljima.²⁰

Posle izuzetno produktivne godine, prema dosadašnjim saznanjima Katarina Marković-Šajinović projektovala je još svega dve stambene zgrade. Prva je zgrada koju je arhitekta projektovala za svog supruga i sebe u Ulici Jove Ilića 32. U pitanju je uglovnica, ovog puta naglašena zaobljenim uglom sa trokrilnim prozorima. Građevina se sastojala od suterena, visokog prizemlja i sprata. U suterenu su bili vešernica i sklonište. U visokom prizemlju se nalazio



Slika 8. Osnova stana koji je Katarina Marković-Šajinović projektovala za supruga i sebe, Jove Ilića 32, 1940. (IAB, OGB, TD, f-II-2-1940)

jedan veći i jedan manji stan za izdavanje. Ceo prvi sprat zauzimao je jedan četvorosobni stan sa terasom i pomoćnim prostorijama. Sudeći po reprezentativnosti, taj stan je autorka projektovala za sopstvene potrebe. (Slika 8) Čitavu površinu krova je zauzimala terasa, što je bila retkost u tadašnjoj stambenoj arhitekturi.²¹ Afinitet Katarine Marković-Šajinović prema modernizmu najbolje se može očitati na ovom projektu koji je izradila za sebe. Iako su brojni elementi koje je koristila vidljivi i na njenim drugim ostvarenjima, poput jarbola na uglu, zastakljenog dvokrilnog ulaza od belog metala i detalja od veštačkog kamena, opšti utisak je da je autorka imala daleko veću slobodu da projektuje bez akademskih detalja, kao što je često korišćeni klasični krovni venac. Ovde je on u potpunosti izostao i završetak elevacije je naglašen samo sa dve trake od veštačkog kamena. Zgrada je danas delimično nadzidana i originalni izgled fasade je narušen izmenama.

Druga građevina koju je Katarina Marković-Šajinović projektovala 1940. godine predstavlja veliki iskorak u njenom dotadašnjem stvaralaštvu. U pitanju je stambena zgrada koju je projektovala za Jovana Sankova Nemeta u Dravskoj 10. Objekat se sastojao od suterena, visokog prizemlja, sprata i mansarde. Interesantno je da prevladaju mali stanovi, jednosobni ili garsonjere,²² što nije bio čest slučaj u tadašnjoj stambenoj arhitekturi. Međutim, ono što izdvaja ovu građevinu u

20 IAB, OGB, TD, f-XIV-11-1939

21 IAB, OGB, TD, f-II-2-1940

22 IAB, OGB, TD, f-I-25-1941



Slika 9. Projekat pročelja stambene zgrade Jovana Sankova Nemeta, Dravska 10, 1940–1941. (IAB, OGB, TD, f-I-25-1941)

opusu Katarine Marković-Šajinović, ali i na tadašnjoj arhitektonskoj sceni, jeste tretman eksterijera i izuzetno inventivno komponovanje fasada. Iako su zastupljeni neki do tada česti elementi u autorkinom stvaralaštvu, poput terakota boje veštačkog kamena i stepenovanja masa, stilaska kompleksnost i obilje inovativnih detalja su dominantni. U zoni suterena smešten je glavni motiv pročelja – slepa niša za ogrev iznad koje je smešten balkon. Niša je posebno dekorisana rustičnim kamenjem, a balkon sa dve lunete ispunjene rešetkom od ćeramide, kojom je prekrivena i zatalasana ograda. Dijagonalno od niše, na prvom spratu nalazi se jedan manji balkon na kome se ponavlja sličan motiv, ovog puta okulus sa rešetkom od ćeramide. Svi natprozornici su naglašeni nizom od ćeramide. Određena polja oko prozora sastoje se od fugiranih kvadratnih zona. Ostali balkoni su takođe originalno rešeni uvođenjem nizova traka od veštačkog kamena. (Slike 9 i 10) Ograda je takođe projektovana u istom maniru. Zgrada je završena 1941. godine i predstavlja poslednje poznato ostvarenje Katarine Marković-Šajinović.

Dekoratívni elementi koje je Katarina Marković-Šajinović primenila na ovom projektu odudaraju od njenog dotadašnjeg opusa. To se može pripisati uticaju investitora, posebno ako se uporedi sa zgradom koju je iste godine projektovala za sebe, gde preovlađuje arhitektura modernizma. Redak motiv lučne niše za ogrev do



Slika 10. Detalj niše za ogrev i balkona na stambenoj zgradi Jovana Sankova Nemeta, Dravska 10, 1940–1941. (fotografija autora)

sada je detektovan samo na još jednom stambenom objektu u neposrednoj blizini, u Kajmakčalanskoj 19, koju je projektovao inženjer Valerijan Marković 1939. godine.²³ Ovaj još uvek u istoriografiji nedovoljno definisan manir pojavio se tokom četvrte decenije dvadesetog veka u rezidencijalnoj arhitekturi Beograda. Karakteriše ga obilata upotreba ćeramide kao osnovnog elementa dekoracije, upotreba rustičnih kamenih blokova nasumično raspoređenih na fasadi. Na osnovu elemenata koje ga definišu odaje utisak odaljavanja od istovremeno dominantnog modernizma. Može se pretpostaviti da je uticaj investitora bio izražen kod ovih primera.

Prema svedočenju koleginica, Katarina Marković-Šajinović se posle Drugog svetskog rata vratila u rodni Požarevac. Nije poznato da li je i tamo radila, s obzirom na to da je već bila u šestoj deceniji života. Međutim, na osnovu njenog kratkotrajnog, ali izuzetno plodnog projektantskog opusa može se zaključiti da njena arhitektura tokom četvrte decenije dvadesetog veka nije zaostajala za tada aktuelnim tendencijama na projektantskoj sceni Beograda. Katarina Marković-Šajinović projektovala je funkcionalne građevine, u duhu tadašnje arhitekture, ali sa nekoliko prepoznatljivih rešenja shodno njihovoj tipologiji. Prostorna organizacija nije odstupala od uobičajenog pristupa komponovanju takozvanog *beogradskog stana*. (Путник 2012, 153–166) Na osnovu njenog do sada poznatog opusa može se zaključiti da je njena arhitektura s vremenom dobijala na kvalitetu, da je formirala lični pečat i bila stilski i kompoziciono zrelija. Senzibilitet ka modernom arhitektonskom rečniku došao je do punog izraza na stambenim zgradama u Patrijarha Varnave 32, Stojana Protića 28, Novopazarskoj 27, Vele Nigrinove 5 i Jove Plića 32. Od prvog samostalnog ostvarenja u duhu akademizma, Katarina Marković-Šajinović se postepeno okretala modernom manirizmu, sve do lične neoromantičarske eklektike oličene u stambenoj zgradi u Dravskoj 10. Nažalost, njen projektantski razvoj prekinuo je Drugi svetski rat i postavlja se pitanje u kom bi se pravcu arhitektura Katarine Marković-Šajinović dalje razvijala.

LITERATURA

- Аноним, „Кретање особља“, *Весник Министарства грађевина Краљевине Југославије* 3 (1930), Министарство грађевина Краљевине Југославије, 67–69.
- Аноним, „Комисија и стручњаци нашли су да план за централни павиљон београдског сајмишта није плагијат“, *Правда*, 25. 12. 1937, 3.
- Аноним, „Архитект г-ђа Катарина Марковић-Шаиновић тврди да мишљење г. г. Бранка Поповића и архитекте Злоковића нема правне вредности“, *Правда*, 26. 12. 1937, 6.
- В. С. Марковић (ур.), *Именик дипломираних инжењера и архитеката на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1938*, Београд 1939.

- М. Вукотић, *Молчило Белобрк*, Београд 1996.
- Д. Бурић-Замоло, „Грађа за проучавање жена архитеката са Београдског универзитета генерације 1896–1940. године“, *ПИНУС Записи* 5 (1996).
- С. Тошева, „Даница Којић (1899–1975)“, *Годишњак града Београда* XLIII (1996): 109–121.
- М. Просен, „О раду београдског архитекте Јована Бјеловића“, *Наслеђе* 6 (2005): 133–145.
- В. Путник, „Прилог проучавању развојних токова међуратне стамбене архитектуре Београда“, *Наслеђе* 13 (2012): 153–166.
- И. Р. Марковић, *Архитекта Миладин Прљевећ*, каталог изложбе, Ужице 2013.
- И. Р. Марковић, Ђ. Боровњак, В. Путник, *Чешко-српске везе у архитектури Београда 1863–1941*, каталог изложбе, Београд 2014.
- В. Путник, „Портали и улазни холови стамбених зграда у Београду (1918–1941)“, *Наслеђе* XVI (2015): 43–55.

Vladana Putnik Prica
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**THE PIONEER OF PRIVATE PRACTICE:
RESIDENTIAL ARCHITECTURE
OF KATARINA MARKOVIĆ-ŠAJINOVIĆ**

Summary:

The work of women architects in interwar Belgrade represents an insufficiently explored topic in our historiography. In support of that the work of Katarina Marković-Šajinović, one of the first female architects in Belgrade with a private bureau, is completely unknown. Although other female architects worked in private praxis, the opus of Katarina Marković-Šajinović, consisting of so far 15 identified residential buildings, makes her the most productive female architect of her time in the domain of private praxis. Therefore this article represents an effort to reveal her life and work which was so far almost unknown, as well as to determine the quality and significance of her architecture.

Keywords:

Katarina Marković-Šajinović, architecture, Belgrade, woman architect

Čedomir Janičić
Gradski muzej Sombor

CRTAČEV UGOVOR¹
NEOBIČNA PRIČA O UMETNIKU
BRANISLAVU BRANKOVU (1929–2006)

Apstrakt:

Tekst je nastao kao naknadna reakcija na donaciju koju je somborski muzej primio 14. avgusta 2017. godine, a koja je uključivala 80 crteža, 30 pastela i jednu skulpturu malo poznatog somborskog umetnika Branislava Brankova (Sombor, 1929–2006). Letimičnim istraživanjem ustanovljeno je da se čak 91 Brankovljev crtež nalazi u Kabinetu grafike Centra Žorž Pompidu u Parizu, o čemu niko, pa ni pokojni umetnik, ništa nije znao. Ovo je pokušaj rekonstrukcije Brankovljevog života i rada koji je doveo do toga da mu se radovi čuvaju u jednoj od najprestižnijih muzejskih kuća na svetu.

Ključne reči:

Branislav Brankov, Bobur, crtež, strah

1 Ovaj rad je prerađeni i skraćeni tekst iz kataloga izložbe u Gradskom muzeju Sombor, 23. novembar – 23. decembar 2018. godine. Naslov je inspirisan istoimenim filmom (*The Draughtsman's Contract*) britanskog reditelja Pitera Grinaveja (*Peter Greenaway*).

*Umesto da je izložen divljim životinjama, strmim liticama,
nabujalim vodama, današnji čovek je prepušten svojim psihičkim elementarnim silama.
(K. G. Jung, O postajanju ličnosti)*

Uvod

U Gradskom muzeju Sombor, 14. avgusta 2017. godine potpisan je ugovor o poklonu između Marije Vašađi (Vasagyí Mária) i direktora somborskog muzeja Branimira Mašulovića. Marija Vašađi je poklonila muzeju deo umetničke zaostavštine svog pokojnog supruga, somborskog umetnika Branislava Brankova (1929–2006) koja sadrži osamdeset crteža (od najranijih skica, preko čitavog puta njegovog umetničkog razvoja, do poslednjih radova), trideset radova u pastelu, jednu gipsanu skulpturu (portret Pavla Velenrajtera, arheologa i bivšeg kustosa somborskog muzeja) i prateću dokumentaciju (katalozi izložbi, fotografije, novinski i drugi članci i napisi).

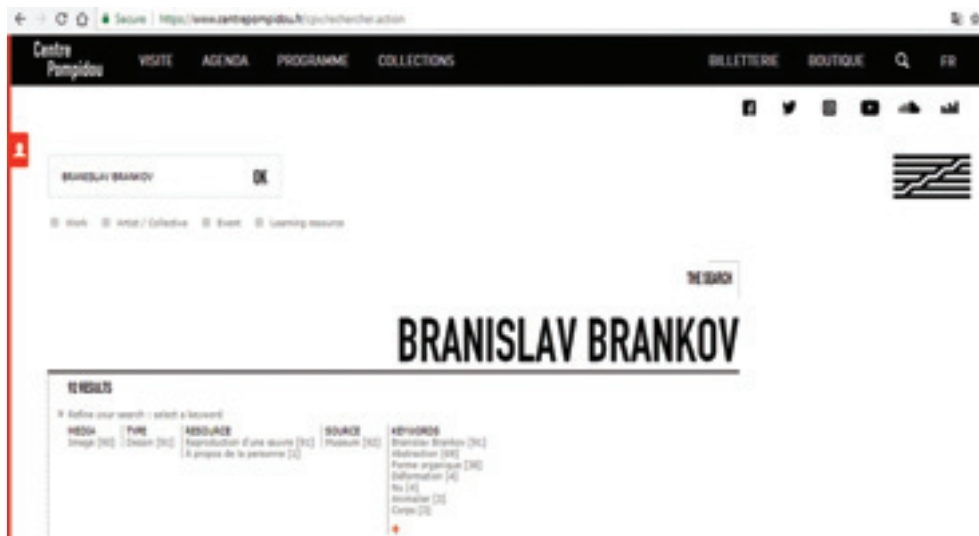
Na poklon je odreagovano² sa dozom kurtoazne zahvalnosti, uopštenih ocena i „opravdavanja“ umetnikovom ranijom vezom s muzejom (Brankov je jedno kraće vreme radio u somborskom muzeju, a i bista kustosa Velenrajtera bila je odista prijatno iznenađenje).

Međutim, u nesređenoj dokumentarnoj ostavštini primetili smo jedno ime koje nas je posebno zainteresovalo. Ono se pojavljivalo u neformalnim prilikama (novogodišnje čestitke i kraće poruke), ali i u jednoj pisanoj zahvalnosti na poklonu. To je bio Žan Kasu (Jean Cassou), prvi poratni direktor Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Parizu. Bilo nam je poznato da je Brankov u dva navrata nakratko posećivao Pariz. U svojim telegrafski kratkim biografijama, u katalozima izložbi, nije propuštao da istakne kako je 1962. godine bio u Parizu na poziv Anjes Amber (Agnès Humbert).³ Anjes Amber je saradivala s Kasuom i pariskim

2 <http://www.seecult.org/vest/poklon-zaostavštine-brankova-gradskom-muzeju-sombor>

3 Žan Kasu (*Jean Cassou*), 1897–1986, pisac, pesnik, umetnički kritičar, glavni kustos i direktor Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Parizu 1940. i od 1945. do 1965. godine. Za vreme Drugog svetskog rata istaknuti član Pokreta otpora. Podržavao je Jugoslaviju u vreme Informbiroa (napisao knjigu *Četrdesetosma*) zajedno s francuskim intelektualcima poput Sartra, Luja Dalmasa, Žan Mari Domenaka i dr. Za vreme njegove uprave došlo je do orgomnog povećanja dela u kolekcijama muzeja. Pisao je o ličnostima i pojavama u jugoslovenskoj umetnosti: Lubardi, naivnoj umetnosti i dr. Bio je predsednik Društva Francuska–Jugoslavija.

Anjes Amber (*Agnès Humbert*), 1894/6–1963, istoričarka umetnosti, etnološkinja, član Pokreta otpora, uhapšena 1941, u logoru provela četiri godine. Posle rata radila je kao kustoskinja Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Parizu. Prvi put je posetila Jugoslaviju 1938. Posle Rezolucije Informbiroa došla je 1949. u Jugoslaviju i po povratku napisala je knjigu *Šta sam videla i čula u Jugoslaviji*. Bila je generalni sekretar Društva Francuska–Jugoslavija. Posetila je u više navrata razne krajeve Jugoslavije. Godine 1952. organizuje izložbu francuskog slikarstva u Beogradu. Pisala je o savremenoj umetnosti u Francuskoj i o nekim od jugoslovenskih umetnika.



Skrinšot veb stranice Centra Žorž Pompidu s rezultatima pretrage po imenu

muzejom, a Irma Lang je u svom tekstu o Brankovu iz 1977. (Lang 1977, 106) spomenula kako je Brankov tvrdio da je čuvena istoričarka umetnosti i član Pokreta otpora bila u Somboru i tom prilikom otkupila jedan njegov crtež.

Rutinska provera na sajtu Bobura i mejl koji smo dobili od Maše Danijel (Macha Daniel), kustoskinje Grafičkog kabineta Centra Pompidu (Attachée de conservation, Cabinet d'art graphique, Centre Pompidou), uveliko su uticali na naš nezainteresovani, kurtoazni ton. Veliki Bobur u svojim zbirkama čuva devedeset i jedan crtež Branislava Brankova! U pitanju su njegovi raniji radovi, između 1959. i 1961. godine. Oznaka „D“ pored inventarskog broja označava stariju donaciju, dok je način nabavke označen kao „anonimna donacija“. Nikakvih bližih tragova (datuma kada je izvršena donacija, uslovi, razlozi donacije i sl.) sam Kabinet nema. Ljubaznošću Maše Danijel, dobili smo PDF dokument s kataloškim podacima o crtežima.

Nažalost, o svemu ovome niko, pa ni sam Brankov, ništa nije znao. Razvijajući se u pretežno lokalnoj klimi i bivajući sasvim skrajnut čak i u svom gradu, Brankov je tiho i neprimetno nastavio da radi u relativnoj anonimnosti sve do svoje smrti 2006. godine. Poslednjih godina bio je sasvim nepokretan. Godinu dana posle smrti, 2007, priređena je izložba njegovih radova u Galeriji Kulturnog centra „Laza Kostić“ u Somboru i u Galeriji SULUV u Novom Sadu.

Opus od preko 2.000 crteža Branislava Brankova, (bio je sasvim dobar skulptor, a bavio se slikarstvom i pastelom), nalazi se uglavnom kod njegovih naslednika. Njegova dela, osim Gradskog muzeja Sombor, Kabineta grafike Centra Žorž Pompidu u Parizu, i privatnog vlasništva, čuvaju još i: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Gradski muzej Senta, Kulturni centar Apatin, Savremena galerija Subotica...

Crtač izbliza⁴

Branislav Brankov rođen je 2. novembra 1929. godine u Somboru, od oca Svetislava, činovnika, i majke Zorke, rođene Beljanski, domaćice. Imao je mlađeg brata Borislava, takođe samoukog slikara. Tragedija pogađa porodicu u jesen 1944. godine kada OZNA odvodi oca Svetislava i o njemu se nikada ništa više nije doznalo. Kasnijim uvidom potvrđeno je da je Svetislav već u novembru likvidiran bez suđenja kao saradnik okupatora.⁵ Kao gimnazijalac, 1947. godine, Branislav Brankov prvi put se okušava u umetnosti i radi skulpture *Slepi muzičar* i *Ciganin*, pod uticajem monografije o Rodenu iz porodične biblioteke. Iste godine napušta gimnaziju. Posle jednog konkursa za javnu skulpturu, krajem četrdesetih, dospeva u Majstorsku radionicu Tome Rosandića, gde su već učili mladi vajari: Jovan Soldatović, Ana Bešlić, Olga Jančić i drugi. Brankov je primljen da ostane u radionici, ali porodične okolnosti, rana ženidba⁶ i rođenje kćeri opredeljuju ga za povratak u Sombor. U njegov život tada ulazi najznačajniji somborski umetnik Milan Konjović. Konjović ga je posetio i video pomenute skulpture kao i vajarski *Autoportret* velikih dimenzija. Slavni slikar mu je izdejstvovao atelje u zgradi Foto-kino kluba i novčanu socijalnu pomoć od Narodnog odbora sreza Sombor. Drugi atelje u koji je ubrzo prešao bio je u današnjoj zgradi somborskog Istorijskog arhiva. U tom periodu, u pitanju je prva polovina pedesetih godina prošlog veka, nastaju *Ženski akt*, *Glava Meštovića*, *Laza Kostić*, *Kamenko Gagrčin*, *Avram Mrazović* i druge skulpture, uglavnom narudžbine lokalnih škola i uprave. Pre 1955. godine, boravi s kćerkom u Beogradu u pokušaju da nastavi rad na skulpturi, ali se ubrzo ponovo vraća kući. Prva samostalna izložba, na kojoj je izložio skulpture, otvorena je 4. oktobra 1957. u foajeu Narodnog pozorišta u Somboru. Izložbu je otvorio Milan Konjović. Uprkos lepom prijemu i kritikama, odmah posle izložbe ostao je bez ateljea. Konjović mu nalazi posao u Gradskom muzeju na mestu preparatora, iako Brankov nije imao potrebne kvalifikacije.⁷ Od 1959. počinje ozbiljnije da se bavi crtežom, radovi nastali 1959. i 1960. tesno su vezani za skulpturu. Tada nastaju realističke studije stabla (bođoša) i anatomske studije snažnih tovarnih konja, koje je, kao i bođoš, svakodnevno gledao na ulicama Sombora. U nadrealističkim sklopovima pojavljuju

4 Najpotpunija obaveštenja o Brankovu dobili smo iz teksta: Irma Lang, *Slikarski lik Branislava Brankova*, Домети, Сомбор, зима 1977, 103–107. Irma Lang je imala prilike da na osnovu neposrednog razgovora s Brankovim, uvida u sakupljenu dokumentaciju i, što je najvažnije, pregleda tada brižljivo sistematizovanog fonda njegovih dela, napiše kraći, ali veoma informativni tekst o najvažnijim detaljima Brankovljevog života i rada. Redove o umetnikovoj biografiji napisali smo uglavnom koristeći samo taj tekst.

5 <http://www.otvorenaknjiga.komisija1944.mpravde.gov.rs/cr/okrug/05/80381/5101.htm>. (pristupljeno 22. jula 2018)

6 Brankov se ženio tri puta: Perkom Rašković, s kojom je dobio tri kćeri (Melaniju, Maju i Leonidu), Martom Šlocer i Marijom Vašadi.

7 U muzeju je ostao od 1959. do 1962, a od 1963. do kraja 1975. godine radio je u Likovnoj jeseni kao nekvalifikovani radnik. Posle toga je živio kao slobodan umetnik do penzionisanja 1985.

se detalji ljudskih i životinjskih tela u ilustrativnoj, narativnoj postavci, sa podređenim likovnim doživljajem. Druga samostalna izložba održana je 1960. godine u Maloj galeriji u Somboru. Izložio je 34 crteža iz 1959. koji, za razliku od naredne faze, imaju svoje opisne, literarno motivisane nazive (*Diogen, Rađanje Venere, Orgija konja, Patologija, Zvezdana nebesa* i dr.). Učestvovao je u koloniji u Bačkoj Topoli od 1958. do 1960. Pristupio je grupi vojvođanskih umetnika Slikarska kolonija koju su činili: Jožef Ač, Jožef Beneš, (Ács József, Benes József), Branislav Brankov i Petar Mojak; ideolog grupe bio je mladi, prerano preminuli istoričar umetnosti Rade Predić. Izložba grupe održana je 1960. u Novom Sadu. U predgovoru za katalog Rade Predić uporedio je ovu grupu s beogradskom Medialom u smislu svog čvrstog idejnog i kreativnog jedinstva. Sama grupa nije dugo potrajala, ali široko postavljen program, zasnovan na strahu od atomskog rata i opšte dehumanizacije, ostao je osnov



Branislav Brankov, *Fantastično biće*, (crtež), početak 60-ih godina 20. veka, Fotografija: Pavle Karabasil

na kom su se članovi još zadugo družili ostavši verni njegovim načelima. Godine 1961. pristupa somborskoj Likovnoj grupi kojoj su pripadali: Mileta Vitorović, Ivan Jakobčić, Dušan Mašić, Vladimir Spasić, Eugen Kočiš, Zoran Stošić, Pavle Blesić, Borislav i Branislav Brankov. Cilj ove heterogene grupe bio je zajedničko izlaganje bez ozbiljnijih pokušaja programskog usaglašavanja. Grupa je imala uticaj na širenje likovne kulture na lokalnom terenu, a bila je zgodna i kao stalna, spremna likovna reprezentacija za bilateralne susrete Sombora s drugim gradovima u okvirima kulturne saradnje u zemlji i inostranstvu. Iste godine učestvovao je u komisiji sreske Kulturno-prosvetne zajednice koja je donela odluku o osnivanju manifestacije Likovna jesen.⁸ Verovatno pod uticajem Jožefa Ača, Milana Konjovića i opšteg

8 Učestvovao je i kao član komisije KPZ za otkup likovnih dela. Tokom svog rada u Likovnoj jeseni, budući da ova ustanova nije imala stručno lice sve do kraja sedamdesetih, kada dolazi istoričarka umetnosti Ljubica Dujmović Kosovac, Brankov je kao ne kvalifikovani radnik radio na izložbenim postavkama, čak je i vršio odabir radova i pripremao izložbe iz fonda Likovna jesen.



Branislav Brankov, *Razbijene forme*, (crtež), početak 60-ih godina 20. veka, Fotografija: Pavle Karabasil

na Prvom trijenalu savremenog jugoslovenskog crteža, manifestacije u sklopu somborske Likovne jeseni. Neuspešno je nudio svoje crteže pariskoj galeriji „Mona Liza“. Galerija je bila specijalizovana za promociju naive, a u nju su dolazili i najuticajniji nadrealisti. Samostalno je izlagao 1965. u Somboru, a potom je učestvovao na somborskom Drugom trijenalu crteža 1966. Naredne, 1967, šalje svoje radove, u pomalo misterioznom paketu, Žanu Kasuu. Krajem šezdesetih, Brankov otpočinje seriju crteža pod nazivom *Had*. Odlazi po drugi put u Pariz sa tadašnjom suprugom Martom Šlocer (u svim katalogima spominje se 1971. godina, međutim, u ostavštini su pronađene dve vozne karte do Pariza iz 1970. godine). Ostao je tamo ponovo svega mesec dana, najverovatnije je pokušao da uspostavi saradnju s upravo otvorenom galerijom Furstenberg (Furstenberg) čiji vlasnici, porodica Argije (Argillet), tada rade s grafičkim izdanjima nekih od najznačajnijih umetnika nadrealizma (De Kiriko, Hans Belmer, Dali). Učestvovao je na Četvrtom trijenalu crteža u Somboru 1972. Ciklus od 50 crteža pod nazivom *Had* prvi put

duhovnog strujanja tog vremena, 1961. i 1962. godine, počinje da se bavi negiranjem forme i približava se enformelu. Tih godina, prema njegovim rečima, Anjes Amber posećuje Sombor i otkupljuje od njega jedan crtež i poziva ga da poseti Pariz. Godine 1962. mesec dana boravi u Parizu kod Konjovićeve i Hercegove (Herceg János) poznanice Melanije Belanji. Ostvaruje kontakt s galerijom L Puan Kardenal (Le Point Cardinal, 1961, osnivač Žan Ig /Jean Hugues/), koja je isprva izlagala grafike i ilustracije za knjige umetnika kao što su Pikaso, Maks Ernst i dr., ali do saradnje nije došlo. Nakon Pariza uočava se oslobađanje crteža od insistiranja na volumenu. Primetno je bogatstvo poteza i širina zamaha, nastaju crteži upućeniji na veću pažnju prema ozbiljnijem kompozicionom rešavanju problema na celom formatu. Samostalno je izlagao 1962. u Domu JNA u Ljubljani. Godine 1963. dodeljena mu je Otkupna nagrada Moderne galerije u Beogradu (potonjeg Muzeja savremene umetnosti)

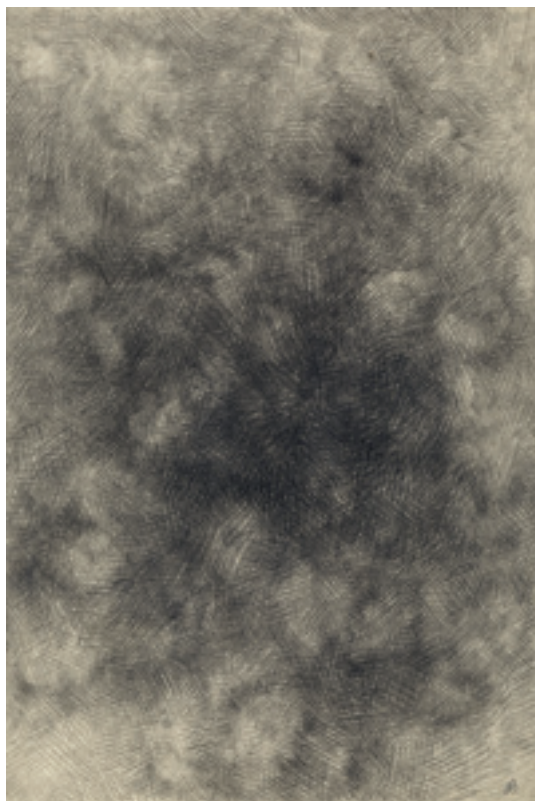
je prikazao 1974. na samostalnoj izložbi u Subotici, a zatim u Apatinu i 1975. u Zrenjaninu. Iste godine izlaže u Kopenhagenu u Galeriji Alijans (Galerie Alliance) do koje dolazi, po svoj prilici, preko saradnje s Udruženjem danskih umetnika (umetničkih krugova) (*Sammenslutningen af Danske Kunstcirkler*). U Danskoj uspeva da proda izvestan broj svojih crteža, sudeći prema jednom pismu na nemačkom koje mu nepoznati pošiljalac iz Danske upućuje 30. maja 1975. Njegove radove pohvalio je danski umetnik Ričard Mortensen (Richard Mortensen), poznat jugoslovenskoj publici po brojnim izložbama širom zemlje šezdesetih godina (Beograd, Zagreb, Ljubljana, Split, Skoplje itd.). Početkom 1976. Brankov otvara samostalnu izložbu crteža iz ciklusa Had u muzeju Kunj Domokoš (Kuny Domokos) u zamku Tata, u Mađarskoj. Polovinom decenije počinje da se ozbiljnije bavi slikarstvom i intenzivnije radi pastelom. Godine 1977. u Salonu Likovna jesen prikazao je pastele i crteže na samostalnoj izložbi, a 1978. učestvovao je na svom poslednjem somborskom trijenalu. Brankov prestaje ambicioznije da se bavi crtežom početkom osamdesetih. U toj deceniji biće mu organizovana još jedna samostalna izložba, 1982. u Likovnoj jeseni, (pasteli i ulja), a nekoliko puta će izlagati sa umetnicima iz ULUV-a (izlagaće samo ulja na platnu). Polovinom dekade ostvario je skromnu penziju i oženio se treći, poslednji put. Načet bolešću sve ređe radi da bi se, početkom dvehiljaditih, kroz jednu malu, rezigniranu, potresnu seriju skica, beleški i studija, još jednom vratio svojim crtačkim preokupacijama. Umro je 2006. u Somboru. Godine 2007. posthumno mu je priređena izložba u somborskom Kulturnom centru „Laza Kostić“ i novosadskoj Galeriji SULUV.

Crtačev ugovor

Žato Branislav Brankov stvara svoja čudovišta, istovremeno s predanim entuzijazmom i nekom iskonskom smirenošću. Da bi ih uništio. Da bi otvorio široke prostore za svetlost i čistotu.

(Tibor Vener)

U poratnoj, porušenoj Jugoslaviji punoj ožiljaka od ratnih strahota, pod uticajem Konjovićevog odnosa prema umetnosti kao zadatku ravnom životu i velikog maestrovog podsticaja da se otisne tim putem, uznapredovalim evropskim interesovanjem za umetnost destrukcije i fantastike, otopljanjem političke atmosfere u Jugoslaviji (naročito posle Sedmog kongresa SKJ, 1958), hladnoratovskim ratnim igrama s kulturom kao glavnim oruđem, vlastitim strahom i nesigurnošću u sredini i zemlji gde se osećao kao autsajder sa stalnom pretrnjom ispaštanja zbog svog porekla, Brankov se pojavljuje kao zvezda kojoj nije bilo suđeno dugo da blista. Sudbina se vrlo naglo i okrutno poigrala s njim. Već posle svoje prve izložbe ostao je bez ateljea, skulpture su mu bile prebačene u neki magacin odakle su se s vremenom ko zna gde izgubile. (Garić 14. 6. 2007, 11) Nije se osećao slikarem, verovatno nije imao novca za boje i pribor, bio je nezaposleni suprug i otac troje male dece,



Slika 4. Branislav Brankov, Oblaci, (crtež), početak 60-ih godina 20. veka, Fotografija: Pavle Karabasil

živeo je u malom, državnom stanu, nije imao ništa. Crtež je, verovatno, bio iznuđeno rešenje, Brankov se dugo posle predstavljao kao vajar i slikar. Nije nam poznato da se ikada potpisao kao crtač.

Ipak, kao i njegov slavni učitelj i mentor Milan Konjović, Brankov se nikada nije prepustio sirenski zavodljivim „psihičkim stihijama“ koje nije mogao da kontroliše ili da ih ne vodi prema željenom rezultatu u okvirima kultivisane likovnosti. Pouke u Majstorskoj radionici Tome Rosandića, čitanje umetničkih monografija, upornost i posvećenost u stalnom napredovanju, bile su od ključnog značaja za Brankova na početku njegove transformacije iz skulptora u crtača. Mnogi njegovi crteži iz rane faze polazili su od elemenata klasične studije po modelu, brižljivo proučavane anatomije primeraka iz flore i faune, uvežbavanja izražajnih mogućnosti linije i svetlo-tamnog kao glavnih gradivnih elemenata crteža.

Preciznim vođenjem, ove pouke su se pretvarale u celine koje su postepeno gubile svoj studijski karakter, te su postajale poetički zaokružena, mala gotova dela solidne crtačke pismenosti i zanimljive crtačeve mašte. U tom periodu Brankov je redovno potpisivao svoje radove ili je stavljao paraf, retko kad s godinom. Posle će se sve ređe potpisivati, pogotovu na pastelima, sugerišući slobodu prilikom izbora orijentacije na svojim radovima.

Tek pošto je savladao osnovni rukopis, Brankov je mogao da se prepusti poigravanjima, kombinovanjima, prvo jednostavnijim, pa sve složenijim, do monumentalnih formi-sistema s mnoštvom mikrocelina od sasvim kratkih poteza organizovanih u složene mreže i zasićene šrafure, preko konturnih linija, definisanih i otvorenih površina, nedovršenog ili napregnutog volumena, sve do čistog doživljaja snažne emocije, osnove crtačevog bića, njegove nepatvorene srži – iskonskog straha. Isprva, to su više programske celine ilustrativnog karaktera i nadrealističkog porekla, isprobavanja u laboratoriji organskih ukrštanja kojima se stvarao neki novi postmoderni Prometej, novi (pod)čovjek čiji životinjski i vegetativni delovi ne svedoče o

njegovoj integrisanosti u prirodu, već o čudovišnoj supermutaciji koja je obuzela sav živi svet. Ovaj proces, dakako, dolazio je iz same umetnikove ličnosti. To je primetila i kritika. Dobro poznavanje ljudske i životinjske anatomije koja preoblikovanjem i prekomponovanjem ne gubi osnovne kvalitete i značaj, Janez Mesesnel povezuje s *unutarnjom anatomijom*, nekom vrstom umetnikovog lajtmotiva. (Mesesnel 1962) Animalizovanje humanog Predrag Vukadinović vidi kao tipično modernu ambivalenciju savremenog čoveka, a moralnu dimenziju kao krajnji smisao umetnosti Branislava Brankova. (Vukadinović 1960, 5)

Početakom šezdesetih, Brankov se upoznao s tada najmodernijim strujanjima enformela, najverovatnije preko Jožefa Ača, Konjovića, 2. Likovne jeseni i dr. Prijateljstvo s Ačom, s kojim je vrlo kratko pripadao grupi Slikarska kolonija, a koji je među prvima u Vojvodini prešao u „polje apstraktnog slikarstva materije sa simboličkim konotacijama“, možda je ohrabrila Brankova da se oproma u podvrsti enformela koja nije poricala prirodu, već je dopuštala i čuvala „daleku referencijalnost sa nekim konkretnim pojavama.“ (Denegri 2002, 53)

Brankov razlaže formu u niz asocijativnih efekata koje zadržavaju svoj skulptorski izraz u ostrim, ponegde i geometrijski orijentisanim partijama unutar veoma guste šrafure. Istovremeno, u njegovom rukopisu javlja se i jedan mekši pristup, nebularne površine iz kojih povremeno iskrsavaju asocijacije na delove tela, krošnju drveća, životinjske ekstremitete, a ta umekšavanja prate usitnjavanje poteza i njihova zasićena gustina koja zatvara put belinama i njihovom uticaju na prostorne mogućnosti kompozicije. Enformel je možda loše kontrolisani naziv za ove tendencije, ali slične nedoumice susrećemo i u osobinama beogradskog enformela u kome je „sačuvana, čak negovana izvesna gradnja slike u jeziku koji inače često podrazumeva procese razgradnje.“ (Denegri 2013, 274)

Posle svoje prve posete Parizu, 1962, Brankov je pristupio apstrahovanju od forme kombinovanjem slobodnijeg dužeg poteza na ivici gesta i kratkih crtica čijim je ugušćavanjem i razređivanjem dobio osnovni ton dinamike na, ovog puta, čitavom formatu umesto samo na jednom njegovom delu. Aluzija na predmet se u jednom trenutku gotovo u potpunosti izgubila. Veći deo ovih pokušaja nalazi se u Boburu kao deo pokušaja da se crtačev ugovor sa svetom ostvari sa možda najaktuelnijim i najzahtevnijim svojim susretom.

Ipak, njegovo opredeljenje za figuru i tematsko područje fantastike, mutirajuće anatomske hibride i njihovu voluminoznost koja se, u međuvremenu do kraja šezdesetih, transformisala, zahvaljujući epizodi s enformelom, od ilustracije prema izrazitijim likovnim rešenjima, ostaju njegova trajna preokupacija. Njegovu drugu samostalnu izložbu 1965. ispratio je Jožef Ač s nekoliko veoma preciznih zapažanja: „Na crtežima Brankova radi se o ljudima koje su natprirodne sile prigrlile ili odbacile. Njegovi crteži nisu svesne alegorije, već simboli jedne aberacije. Osnovni doživljaj je blud sa životinjama, barokizirana erotika, biološki kaos, nesposobnost za dobrotu i čistotu. Svet svojih doživljaja on izražava klasičnim sredstvima, sa delikatnom igrom svetla–senke ublažujući time mučnu snagu i savremenost doživljaja.“ (Á(cs) 4. III 1965)

Brankov komunicira s poslednjim zapadnoevropskim znatnim izlivom iracionalnog, u gotičkim gargojlima („vorigama“) i, uopšte, gotskim prodorom u modernu umetnost u obliku organskog pandemonijuma suprotnog tehnicizmu ili u drugoj, ponešto estetizovanoj, ekstatičnosti baroknih ornamentalnih proliferacija. Njegov eros je tanatičan, penušav u bezbrojnim smrtima gde se ekstaza meša s umirućim ropcem, gde su krik seksualnog vrhunca, smrtni grč i prosvetljenje jedan isti gest duboko proživljen iz srži ljudske nadražene nervature u kojoj je duh istovremeno napregnut i nemoćan, kao u zatvorenoj boci.

Krajem šezdesetih, Brankov otpočinje seriju crteža pod nazivom *Had*. U pitanju je njegov najambiciozniji ciklus koji objedinjuje sve prethodne faze, izvlaćći iz svake ono najbolje: gustinu prizora, anatomske hibride, širinu poteza i ponovo izraziti volumen ne više skulptorski orijentisan, već postignut čisto crtačkim sredstvima za čisto crtačke ciljeve, ali i karakteristične sitne crtice koje ugušćuje, ukršta i razređuje prema rasporedu masa na formatu, bez obzira da li se radilo o inicijalnoj studijskoj vežbi, skici, namerno nedovršenom crtežu, gotovom delu ili grafičkoj kontroli nadahnuća koje iznenada nastaje, ali se brzo i gasi. Teme su napregnuti oblici ljudskih i životinjskih tela, eflorescencija koja se namah pretvara u okamenjene strukture, strahotna bića čija gargojlska ćutnja može vrlo lako da se pretvori u najdirektniju pretnju.

Radi u velikim serijama, tako da se ciklus *Had* od pedeset radova bez teškoće može pomešati s drugim, brojnim crtežima na istu temu i nastalim istim postupkom. Radi olovkom i tušem, na pojedinim mestima laviranjem postiže slikarski efekat, iako se dosledno pridržava linije kao osnovnog i jedinog sredstva izražavanja. Veličina formata retko prelazi 50x30 cm, crteži se pojavljuju počešće i s jedne i s druge strane lista (recto, verso), tip hartije na kojoj radi se razlikuje, od tankog papira za beleške, preko bankposta, kartona, crtaće hartije iz dečjih blokova, do hamera.

Brankov, ohrabren drugim svojim boravkom u Parizu i s velikim očekivanjima ovaj ciklus je prikazao prvo u zemlji (Subotica, Apatin, Zrenjanin), a zatim i u inostranstvu (Kopenhagen, Tata). Napokon se učinilo da su psihološki sadržaji i formalno-tehnička umešnost pronašli put ka jedinstvenom izrazu. Crtež je kod Brankova progovorio umetničkim jezikom. Crtač je postao umetnik. Irma Lang je u katalogu izložbe u Subotici i Zrenjaninu primetila da, uz visok stepen tehničke savršenosti, „u središtu njegove umetnosti je čovek, problem nastajanja, rađanja života, nadrašćivanje iskonsko animalnog, a, istovremeno, strah od nepoznatog i fatalnog, tj. smrti, čine srž i sugestivnu snagu njegove umetnosti. Iz grčevitih spletova ljudskih i životinjskih telesa, izbijaju duševni konflikti, unutrašnja nemoć i borba oslobađajućih snaga čovekove svesti i nesvesti.“ (Lang 1974)

Apatinski slikar koji je u sličnom aranžmanu kao i Brankov izlagao 1974. u Danskoj zapaža, osim prebogatog repertoara izražavanja: površine, valera, linije, igre svetlo-tamnog i ekspresije, još i destruktivni potencijal paklenih asocijacija: „Pokidani ili nestvarno razmešteni ljudski udovi predstavljaju posledicu udesa posle

kog ljudsko telo postaje bezoblična masa [...] Savremeni čovek je stvorio pakao u kome se sam našao.“ (Ćurković 1974)

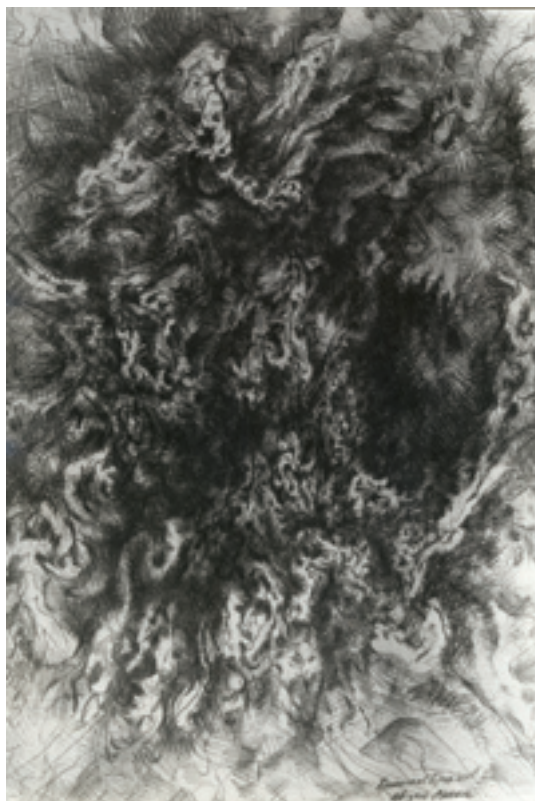
Iskustva poetske fantastike i nekih ogranaka nove figuracije išla su mu u prilog u smislu aktuelnosti premda se grčevito držao crtačkog postupka kojim je osujetio veću pažnju na svoj rad. Sredinom sedamdesetih počinje ozbiljnije da slika i radi pastelima, ali i dalje svu energiju poklanja crtežu. Uporedo s ciklusom *Had*, tokom osme decenije, nastaju rascvetavajuće forme s karakterističnim tamnim akcentima koje sugerišu jedan poseban odnos prema živim organizmima predlažući, umesto rađanja ili raspadanja, i jedno i drugo: hibrid, stanje najbliže mutaciji koja objedinjuje smrt i rađanje. Ova mutacija doživljava svoj vrhunac u nemuštoj ekstazi lišenoj krika oslobađanja, tragično zarobljenoj u beznadežnim šupljinama, crnim pukotinama deformisanih oblika. Radovi iz ove velike serije variraju od umekšanih, lirskih prizora baršunastih krošnji ili razređenih oblaka na laganom vetru, preko rascvetavanja



Branislav Brankov, Iz ciklisa *Had*, (crtež), početak 70-ih godina 20. veka, Fotografija: Petar Radojević

neke nepoznate flore u kojoj su se desile strahotne genetske infiltracije, do brutalnog rasprskavanja koje nije konačno uništenje nego nasilje novog rađanja, beskrajnog ponavljanja mučenja i ekstaze. Teme naviru iz istorije umetnosti: Rodenova *Vrata pakla*, Mikelandelovi *Robovi*, Leonardovi anđeli i univerzalni ljudi, ravnodušni robovi zarobljeni u matematičke proporcije; zatim poigravanja s formom i ukrštanjima raznih tipova linearnosti zarad novih i nepredviđenih sklopova i celina i, napokon, iz jednog nepresušnog tematskog izvora – straha. Više puta su i kritičari i njegovi poznanici naglašavali da se nečeg bojao, da je neprekidno imao veoma uplašen pogled.⁹ Strah u njegovom životu, kao i u radovima, nije bila *phobia*, poseban oblik neke plašnje, neugodnost koja remeti ravnodušni tok svakodnevice

9 „Njegov pakao gori u plamenu straha. 'Bojim se smrti', kaže i crta to osećanje straha“. Tibor Wehner, *Branislav Brankov Grafikusművész kiállítása*, Tata, Kuny Domokos Múzeum (na mađarskom i engleskom jeziku). „Početnički vajarski rad, autoportret. Užasuto lice mladića, ukočeni i prestravljeni pogled u svet... Užasnut pogled je i danas vidan u njegovim crtežima, samo što je



Branislav Brankov, *Razbijene forme*, (crtež), početak 80-ih godina 20. veka, Fotografija: Petar Radojević

ravnodušno pluta u slepom i gluvom svemiru s ostalom stvari s kojom deli isti okamenjeni očaj. Traumatizmi, fantazmi s njihovom teskobom ostaju deo jednog duboko ličnog utiska kome se možemo približiti samo uvažavanjem njegovog pravog izvora: „Nema više 'uspomene putovanja' već 'impresije putovanja'. I to u etimološkom značenju: utisnuti, istaknuti znak, impresija kao mesto utiska (dojma, osećaja). Pariska škola (ili ono što se pod tim imenom podrazumeva) da bi osujetila nasilje implicira jedan 'apstraktni impresionizam' koji se ideološki izgrađuje iz impresionizma i njegove garniture.“ (Fournet 1988,198)

od naivnog dečaka koji se čudi i grči vremenom postao rafinovan umetnik, umetnik koji – zna“. P(redrag). Vukadinović, *Patetični svet*, Сомборске новине, Сомбор, 12. 2. 1960, 5.

- 10 „Svaki mišić, svaki njegov deo, tetiva, zglob, položaj noge ili vrata zrače nadljudskom snagom. Ali ova snaga, ova zbijena energija, ne sadrži u sebi opasnost ili pretnju. Ova surova energija nije napetost pantera spremnog na skok. Ova snaga je mirna, ona sumorno čuti.“ M. B. „Suptilna izražajnost“, povodom izložbe Branislava Brankova u umetničkoj galeriji KPC Sombor 1965.

neurotičnim aritmijama, već je to bio jedan nepatvoreni *horror*, bezdan totalnog užasa koji je izvirao iz najdublje noći pravesti prizvan teškim traumama toga vremena. Stabilnost crtačeve koncentracije morala je da računa na razgovetne elaboracije tih teških fantazama na ivici patologije.¹⁰

Suhozid isprepletenih, čvrsto spojenih struktura uvlači posmatrača u taj anaerobni svet bez ikakve milosti. U tom svetu otkrivamo neprozirnost znaka i neprobojnost njegove mase. Ali ni u jednom momentu, bez obzira na svu okamenjenu strahotu prizora, mi ne vidimo nikakav svesni ili pak nesvesni pokušaj bilo kakvog nasilja ili poziva na destrukciju kao odgovor na političke, socijalne ili egzistencijalne pritiske. U njegovom delu nema ničeg „društveno odgovornog“. Njegova aktuelnost se ne pojavljuje uparivanjima našeg i njegovog konteksta, ili nekakvim povесnim delanjem, već temeljnim propitivanjem sadržaja naše arhetipske evidencije koja dublje od svakog traga čovečje volje

Uporan u izboru crteža, Brankov je propustio da se u drugim, eventualno čak i proširenim medijima, proba i iskorači prema umetnički i komercijalno unosnijim rešenjima. Pokušaji sa slikarstvom stigli su prekasno i nisu doneli ništa novo, uglavnom su to bila pastozna rešenja s ograničenim tematskim registrom na mrtvu prirodu i pejzaž, s ponekim zanimljivim autoportretom. S druge strane, njegov pastel je zaista veoma dobar, podloga je crtež s mnoštvom poteza i dugim izuvijanim energetskim linijama ili vrlo uspelo rešenim površinama, ali ovog puta sve se dopunjuje svežim impulsima bogato bojenih partija, zanimljivim piktoralnim celinama koje se oslanjaju na iskustvo crteža, ali koje donose nove ritmove i veze ukazujući na crtačev razvijen osećaj za boju bez obzira da li se radilo o figuraciji ili karakterističnim „maglinama“. Na izložbi iz 1977. s pravom je primećeno kako Brankovljev crtež dobija nove mogućnosti i priliku za dalju afirmaciju. (Škorić 1977, 10) Ali kao i crtež, pastel je, nažalost, takođe bio i ostao jedna beznadežno marginalna likovna disciplina.

Brankov je propustio da iskoristi brojne i lako dostupne obrazovne aranžmane za odrasle koji bi ga oslobodili mučne stigme neškolovanosti. Njegova istorijskoumetnička, likovna i opštekulturna sprema nije bila na niskom nivou, mnogo i redovno je čitao, imao je razvijen ukus, ali za to su znali samo njegovi malobrojni poštovaoci i još malobrojniji prijatelji. On se, nažalost, i u crtežu razvijao mimo glavnih, čak i mimo važnijih sporednih tokova. Brankov, ako se izuzme somborsko Trijenale, nije učestvovao ni na jednoj manifestaciji posvećenoj crtežu. Nema ga na priznatoj riječkoj Međunarodnoj izložbi crteža, nema ga ni na Zagrebačkoj izložbi jugoslavenskog crteža, Kabineta grafike Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.¹¹ Nema ga ni na međunarodnim manifestacijama kakve su Međunarodno bijenale crteža u Klivlendu, SAD, Međunarodno trijenale crteža u Vroclavu, Poljska i dr. Izostanak na riječkoj smotri posebno ostaje neobjašnjiv budući da su kriterijumi, prema rečima samih organizatora, bili usmereni na kvalitet, a ne na iskustvo, obrazovanje ili nagrade. (Glavočić 2009, 16)

Sačuvano je pismo Borisa Vižintina, direktora riječke Moderne galerije iz 1969. u kom objašnjava Brankovu kako će o jugoslovenskoj selekciji naredne, 1970. godine na 2. Međunarodnoj izložbi crteža odlučivati žiri iz Rijeke, Beograda, Zagreba i Ljubljane, i da se njemu čini da Brankov ima velike šanse da se pojavi na izložbi. Žiri nije odabrao ne samo Brankova nego nikoga iz Vojvodine. Kasnije će jugoslovenske selekcije s ove smotre biti predstavljane svetu kao državna reprezentacija u crtežu. Recimo, jugoslovenska selekcija s XI riječkog bijenala predstavljena je u Muzeju moderne umetnosti u Tampereu u Finskoj 1989. godine sa 101 crtežom 53 jugoslovenska autora. Ista selekcija predstavljena je na Prvom festivalu crteža u Gran paleu (*Grand Palais*) i Kulturnom informativnom centru u Parizu. (Glavočić 2009, 40)

¹¹ Zanimljivo da se njegov brat Borislav pojavio na 3. Zagrebačkoj izložbi jugoslavenskog crteža 1971. Tom prilikom Likovna jesen otkupila je njegov rad.

Brankovljevi mentor, podržavalac i neretko sponzor Milan Konjović je od sličnog vitalističkog materijala (strasti, zemlje, nadahnuća, vizije i sl.) stvorio od sebe mit i, opet, sebe kao glavnog žreca tog mita. Ovaj mit je bio opšteprihvaćen i stoga što je hranio ono što je Lazar Trifunović nazvao citirajući Eriha Froma: *grupna narcisoidnost* jednog naraštaja čije je samopouzdanje bilo u uzlaznoj putanji ohrabreno vlastitom željom da sebi i svetu izgleda neposredno, prostosrdačno, ali i moderno i snažno. (Trifunović 1978, 93)

Brankov, razume se, nije mogao da, poput Konjovića, načini zlatni kavez samoobožavanja, ne samo što ni izbliza nije bio toliki talenat, nego i zbog toga što je program njegove generacije bio u nekoj nejasnoj deklaraciji humanizma opšte prakse bez konkretnog cilja, sa mnogo unakrsnih, često protivurečnih uopštavanja. Brankov nije mogao da pripada nikakvom pokretu iako je uspevao da zadrži poštovanje i naklonost svojih kolega-umetnika. Iskrene pobude i duboko osećanje da sa svetom u kom žive (i sa njima u tom svetu!) nešto nije u redu i da oni odista žele nešto da promene, a da, pritom, ne prave od pobune modu i razlog za destrukciju, pokušao je da izrazi ideolog grupe Slikarska kolonija, mladi Rade Predić, još 1960. godine:

„Zajednička idejna platforma njihovog grupisanja je današnja psihološka nestabilnost duhova, egzistencijalna nesigurnost, strah od mašinske dehumanizacije čoveka, strah od postepenog njegovog uništenja putem atomskog zračenja ili definitivnog eksplozivnog razaranja, strah od zaborava, od racionalizma i uske specijalizacije u kojoj se gube individualnosti. I, naravno, traže se rešenja, traži se makar jedan moguć izlaz. Zato je trenutno moguć samo revolt, ne srealistički, konvencionalan ili nihilistički apsurdan, već duboko humani umetnički revolt protiv preteće antihumanizacije sve više automatizovanog društvenog progressa, revolt uperen ne protiv civilizacije i njenog prosperiteta, nego naprotiv izrečen u ime njene humanizacije.“ (Irma Lang 1977, 105)

Poslednji crteži Branislava Brankova simbolizuju poraz sličnih pokušaja da se na polju bezbrojnih ideoloških stranputica ne zaluta i ne pogreši. Njegov program nije pripadao ni revoluciji ni evoluciji. Nije verovao ni u sile društva ni u one prirodne.

Bio je neupotrebljiv za epohalna pitanja. Naprosto je sebe opisao rečima: „Moja veoma senzualna priroda doprinosi, svakako, da se pojedini elementi tako često sreću u mojim crtežima i da se kao lajtmotiv pojavljuju i ponavljaju u njima. Međutim, sve je to rezultat vizija koje me neodoljivo privlače, u koje ponirem, tonem. Kad radim, neosetno odlutam u jedan imaginarni svet.“¹²

12 Iz razgovora sa somborskim slikarem Bratislavom Savovićem.

Revolt za, umesto revolta protiv, doveo ga je na kraju ponovo do gustih šrafura drvenim bojicama, zgužvanih linija kao od tanke žice, jednog sablasnog sveta¹³ izvan ovog sveta koji ga je neprekidno plašio celog života. Rešenje za svoje strahove Brankov nije mogao pronaći na ovom svetu bez obzira na sva umetnička, programska, ideološka, komercijalna i druga pomagala. Nije uspeo da ostvari nijedno trajnije prijateljstvo, bio je progonjen, što od opipljivih što od onih drugih, ne manje stvarnih, demona. U dementnom stanju, poslednjih godina života, komunicirao je sa svojim unutrašnjim organima. Srce, pluća, bubrezi, slobodno su šetali njegovim malim stanom i on je s njima veoma prisno razgovarao. Odnekud se pojavila i iscrpljena prikaza omiljene Brankovljeve životinje, konja. On više nije ćutao u svojoj potmuloj snazi, već je očajnički pokušavao da olakša sebi ispuštanjem smrtnog ropca. Još jedan tužni autoportret, kao da je nešto pokušao da kaže a to nešto je brzo pobeglo, još jedan, poslednji, pogled na ovaj svet...

Za njim su napokon ostale sve strahote.

Crtačev post factum

Brankov je prestao ozbiljnije da se bavi crtežom početkom osamdesetih, najverovatnije posle odbijanja selektora da njegov rad uvrste u izbor Međunarodnog trijenala crteža u Vroclavu u Poljskoj 1981. godine.¹⁴ To je period obnovljenog interesovanja za crtanje, prave ekspanzije crteža, što je pokazala američka selekcija na Bijenalu u Veneciji 1980. godine pod nazivom: *Drawings: The pluralist Decade*. (Denegri 1998, 512) Izvan svih tokova uznapredovalih teorijskih ambicija „projektovanja“, problematizovanja, eksplikovanja, generacijskih, trendovskih, decenijskih i drugih promišljanja, Brankov je polako napuštao crtež prihvatajući običnu, slabo motivisanu štafelajnu sliku, ponegde još uvek odličan pastel, prosečnu temperu, i mirno se predao anonimnosti i proseku.

Nemamo nikakav dokaz da je znao da ima devedeset i jedno svoje delo u Centru Žorž Pompidu u Parizu, više nego mnogi umetnici koji su svoju reputaciju izgradili na vezama baš s tim bodrijarovskim simulakrumom. U dokumentarnoj ostavštini pronađeno je zvanično pismo komercijalnog direktora Nacionalnog udruženja francuskih železnica od 7. avgusta 1967. u kom obaveštavaju Brankova da je njegov paket, poslat 11. maja na adresu Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Parizu, predat predstavniku tog muzeja (Kasu je otišao u penziju 1965). U istom dopisu ga obaveštavaju da je naknadnom proverom utvrđeno da je paket

13 Taj *unheimlichkeit*, sablasnost, „iskrsava svaki put kad se brišu granice između uobrazilje i stvarnosti“, iz: Sara Kofman, *Grafematika i psihoanaliza*, y: *Filozofsko čitanje Frojda*, prir. Obrad Savić, Istraživačko-izdavački Centar SSO Srbije, Beograd, 1988, 515.

14 Podatak o odbijanju dobijen je ljubaznošću gospodina Przemeka Pintala (Przemek Pintal), programskog direktora Trijenala crteža u Vroclavu.

uredno predat na kućnu adresu Žana Kasua. U dokumentaciji je takođe pronađena fotografija Kasuovog nedatovanog pisma napisanog pisaćom mašinom i rukom potpisanog u kom se zahvaljuje na *stock de dessins*. Da li je taj *stock* zapravo ono što se nalazi u Boburu i da li je bio veći od brojke 90 i zašto je ušao u zbirku kao anonimna donacija – ne znamo. Kasu je umro 1986, deo njegove ostavštine je pripao muzeju, ali oznaka „D“ iza inventarskog broja Brankovljevih crteža ukazuje, po rečima kustosa Kabineta grafike, na stariju donaciju. Nije sačuvano njegovo pismo francuskoj železnici u kom (se) pita šta je bilo s njegovim paketom. Nije sačuvano ni ono na koje je morao odgovoriti Kasuu, njegovim ljubaznim rečima zahvalnosti. Šta su crtač i pisac mislili o tom *stock de dessins*? Da li je pre toga Anjes Amber već bila uključila onaj jedan njegov crtež u kolekciju Nacionalnog muzeja moderne umetnosti? U Kasuovo vreme zbirke tog muzeja značajno su narasle, između ostalog, možda i zato što se Pariz očajnički borio da povрати poziciju svetske prestonice kulture. Nije im bilo lako u sendviču između dve supersile, za naklonost francuske inteligencije tada su se borili svi.

...

Jedan crtač se našao na obodu tih vetrova, dovoljno da ga ponesu, makar za kratko vreme, iznad tla na kom mu se činilo da može samo da puzi. Njegov život i delo ostali su u stihijama istorije poratnog sveta, stihijama ličnih, bolnih iskustava usamljenosti i straha i pokušaja da se izbavi od njih neprimetno kucajući na vrata, a imajući pod miškom samo skicemblok i jednu istrošenu tesarsku olovku.

LITERATURA

- Á(cs). J(ózsef). „Branislav Brankov zombori tárlata.“ [Somborska izložba Branislava Brankova]. Novi Sad: *Magyar Szó*, 4. III 1965.
- Ćurković, Dušan. „Predgovor.“ Katalog izložbe crteža Branislava Brankova u Galeriji kulturnog centra Apatin, 1974.
- Denegri, Ješa. „Novi evropski i američki crtež.“ u *Jedna moguća istorija moderne umetnosti, Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998*. Beograd: Društvo istoričara umetnosti, 1998.
- Denegri, Ješa. „Enformel i slikarstvo materije.“ u *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000, granični fenomeni, fenomeni granica*. Novi Sad: Muzej savremene likovne (precrtano) umetnosti, 2002.
- Denegri, Ješa. „Beogradski enformel.“ u *Srpska umetnost 1950–2000, Pedesete*. Beograd: Orion Art d.o.o. Topy IPD, d.o.o. 2013.
- Fournet, Claude. „Olivier Debré: Dessins.“ u *XI Međunarodna izložba crteža*, Moderna galerija Rijeka, 1988.
- Garić, D(ragana). „Crteži u kojima se oseća skulptorska ruka.“ Novi Sad: *Gradanski*, 14. 6. 2007.
- Glavočić, Daina. „40 godina međunarodne izložbe originalnog crteža.“ u *Sav taj crtež*, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2009.
- Lang, Irma. „U svom delu.“ Predgovor u katalogu izložbe crteža Branislava Brankova u Salonu Likovni susret u Subotici, 1974.

- Lang, Irma. „Slikarski lik Branislava Brankova.“ Сомбор: *Домети*, (зима 1977): 103–107.
- Mesesnel, J(anez). „Branislav Brankov razstavlja v Domu JLA, Zanimiva paralela.“ Ljubljana: *Delo*, 3. III 1962.
- Škorić, Dušan. „Afirmacija crteža.“ *Сомборске новине*, 11. 11. 1977.
- Trifunović, Lazar. *Mit i stvarnost u delu Milana Konjovića*. Sombor: Galerija Milan Konjović, 1978.
- Vukadinović, P(redrag). „Patetični svet.“ *Сомборске новине*, 12. 2. 1960, 5.
- Wehner, Tibor. *Branislav Brankov Grafikusművész kiállítása*, [Branislav Brankov izložba crteža]. Tata: Kuny Domokos Múzeum, 1975–6.

Čedomir Janičić
The Town Museum of Sombor

**THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT
THE UNUSUAL STORY OF THE ARTIST
BRANISLAV BRANKOV (1929–2006)**

Summary:

This work is a revised and abbreviated text from the catalog of the exhibition of the same name that lasted at the Municipal Museum of Sombor from November 23rd to December 23rd, 2018. The text was created as a subsequent reaction to the donation received by the Sombor Museum on August 14, 2017, which included 80 drawings, 30 pastels and one sculpture of the little-known Sombor artist Branislav Brankov (Sombor, 1929–2006). Flight research has established the presence of as many as 91 Brankov's drawings in the Center Georges Pompidou in Paris, about which nobody, even the late artist, knew anything. This is an attempt to reconstruct Brankov's life and work that led his work to be kept in one of the most prestigious museum houses in the world.

Key words:

Branislav Brankov, Beaubourg, drawing, fear

Anja Foerschner
Independent Researcher

**“FINDING A BODY”: PERFORMANCE
AS PRACTICE AND THEORY
IN THE WORK OF BARBARA T. SMITH**

Summary:

This paper analyzes the performative practice of Barbara T. Smith as well as the artist's theoretical preoccupation with performance as it relates to her experience as a woman and female artist during the 1960s and 70s. Drawing from the material of Smith's personal archive housed at the Getty Research Institute, the paper will present key elements of her performative practice and discuss her relationship to the Second Generation of Feminism. It will detail Smith's interrogation of performance for negotiating her own femininity, sexuality, as well as physical and emotional relationships. Smith's archive also reveals the artist's early analytical occupation with performance art. In questioning this novel discipline with regards to its politics, products, but also its boundaries, Smith proves an extraordinary awareness for the complexity and idiosyncrasies of performance art and an unusual responsibility as an artist in questioning, theorizing, and communicating it.

Key words:

Performance Art, Feminist Art, Barbara T. Smith, Artists' Archives

*“Art is of essence, not ideals. It comes from fulfilling needs, not roles.”*¹

Barbara T. Smith

In 1968, Barbara T. Smith made the difficult decision to devote her entire life to her artistic practice. Smith, who was born in Pasadena, California (1931), had had a long-standing interest in art, having studied painting, art history, and religion at Pomona College. As a married mother of three, however, art had always had a secondary place in her life with sketches and paintings produced in the few undisturbed minutes domestic life granted in a small bedroom converted into a studio in her home. All this, and much more, would change when Smith and her husband filed for divorce after 16 years of marriage after which Smith’s creative production changed forever. Performance became her main vehicle to engage with issues concerning her own body and sexuality, sensuality, and her professional and personal relationships. As she states: “Though the impulses started earlier, my real performances began in the year when I got divorced and represented my way of finding a new beginning in life. To establish a sense of being and identity when I felt I had none.”² The radical shift that her divorce, the loss of custody over her children, and the difficult transition into becoming a single woman and self-sustaining artist marked, is probably nowhere clearer than when immersing oneself in Smith’s notes, her diaries, drawings and sketches. Photorealistic portraits, object studies, and pastel-colored interior designs are suddenly replaced by expressive investigations into the human body and its sexuality, experimental collages, quick studies accompanied by snippets of research and personal thoughts, performance ideas and scores, but especially pages over pages of written interrogations into art and its place in Smith’s life.

Barbara T. Smith’s archive, housed at the Getty Research Institute in Los Angeles, contains many avenues for following Smith’s evolution into a political artist and specifically for understanding her choice of performance as her primary medium, in which she would over the years produce countless innovative works that put her at the forefront of this nascent form of art. Her notes, scores, and sketches allow for a much more comprehensive understanding of her artistic creations, her motivation and inspirations, especially with regards to her time-specific works. In addition, journal entries, correspondence, or research files serve as highly instructive sources for tracing Smith’s thought process as it relates to women’s place in society and the Second Wave of Feminism, which impacted the social, political, and cultural fabric during which Smith started to produce performance. For this concurrence as well as for Smith’s use of her own body in her work and her interrogation into the emotionality and physicality of male-female relationships, Smith is often aligned with the Feminist art movement by scholars and curators. Yet, her standpoints,

1 Barbara T. Smith papers, diary entry, 1970–71, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 8, Los Angeles, Getty Research Institute.

2 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

actions, and most importantly her work elude standard classifications as “Feminist”, and her archive shows her relationship to Feminism remaining ambivalent. While an analysis of Smith’s relation to the “mainstream” Feminism of the 1960s and 70s, and especially her investigations into her own female reality can contribute to a more nuanced understanding of Feminist thought and its idiosyncratic nature, it is foremost her extensive theoretical preoccupation with the medium of performance that establishes Smith as a political artist. If we consider a contemporary and inclusive understanding of Feminism as an intervention into existing narratives and common beliefs that perpetuate patriarchal systems of historization and knowledge production, then Smith’s interrogation of the ethics, economics, responsibilities, and possibilities of performance art as well as its challenges for artist and audience, offers us alternatives to the canonical and often generalizing discourses that have shaped our understanding of both Feminism and Performance art to date.

Smith’s decision to leave her traditional life and dedicate her life completely to art becomes understandable when considering the absolute interconnectedness with which art and life present themselves to her. To Smith, art amounts to nothing else but a “reality defining endeavor [...]”³ with her work emerging out of her very emotional and physical existence. Her performances are, as she states, “a response to social situations relating to my place in the world. Instead of being an observer in and of life I was responding with my experiences, feelings and retorts to life in the sense of living it.”⁴ (fig. 1)

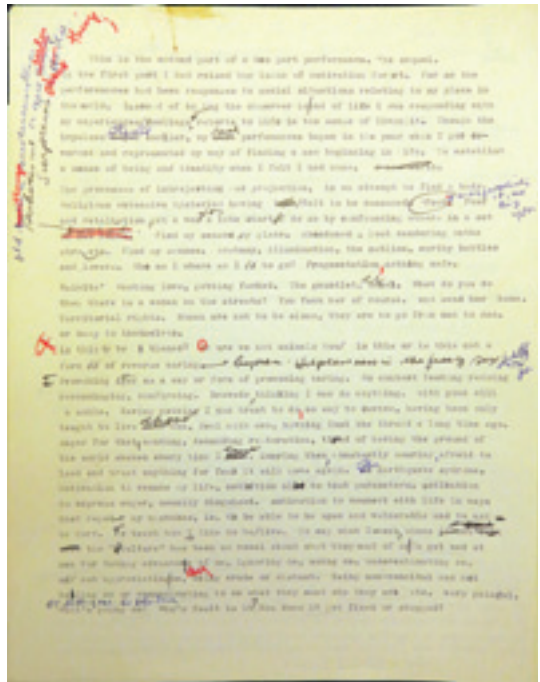


Fig. 1. Barbara T. Smith, typed and annotated script page, 1977, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 169, folder 1.

- 3 Barbara T. Smith, typed note, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 16, Los Angeles, Getty Research Institute.
- 4 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute. Attesting to the strong interrelation in which art and life present themselves to Smith is also the artist’s definition of performance art as works of art that contain actual events instead of mere symbolical manifestations. In an interview with the author, Smith reiterated: “That was another criteria, a criteria of performance to me, and it was that there had to be something literal happening, the person is actually peeing, or the person is actually eating until they are stuffed.”, Interview with the author, March 21st, 2018.



Fig. 2. Barbara T. Smith, typed and annotated auction list for *A Week in the Life* of, 1975, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 167, folder 16.

communication will be the original confirmation of the choice of day” (minimum bid \$4). Other items included a joint Merry-go-round ride, reading to each other, a sauna bath, create a meal together, or breakfast in bed. The highest item up for auction was for the artist to spend an entire week living with the buyer for \$70, the details of which were regulated in an eight-point contract. As her records show, all but one of the items were auctioned off.⁵ (fig. 2)

Smith considered *A Week in the Life of* to be one of her most successful pieces at the time, writing that she “managed to use art (performance) and the auction form to enlarge my sphere of people and break out of an isolated situation personally.”⁶ Her intention to offer interaction and exchange with her up for bidding seems to be not without risk. Who would guarantee that the bidding party would stick with exactly what is offered in the contracts and not cross any physical or psychological

The inspirations and ideas behind her works therefore remain as varied and diverse as the challenges she faces as a female artist in a patriarchal society, whose traditional gender roles she had decided to negate. Her 1975 performance *A Week in the Life*, for example, grew out of Smith struggling with a mounting feeling of loneliness and isolation. The piece consisted of an auction and up for bid were a variety of exchanges and interactions with the artist, listed together with the means provided and the minimum bid. The offers ranged from a bus ride together, starting with meeting at a preselected stop and then ride the line to the end station and back (minimum bid \$3), to recording one’s day, described as: “On a preselected day each will make a record in detail of the going-ons, events and feelings of that day and mail this to the other. Zero time will be spent together and sole

5 Barbara T. Smith, typed auction item, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 167, folder 6, Los Angeles, Getty Research Institute.

6 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

boundaries, especially since some of the auction items included rather intimate settings? Much like in her seminal performance *Feed Me* (1973), Smith appears to passively give herself up to be acted on by others, a notion that resulted in the misconception of the artist playing into the objectification of women by making herself available to the “use” by men. In *Feed Me*, Smith had installed herself in the bathroom of the Museum of Conceptual Art, San Francisco, for an entire night, naked on a mattress, with a variety of utensils available for interactive enjoyment such as wine, body oils, food, or marijuana. An audio tape was playing with Smith’s voice demanding “Feed Me!” in a constant loop. Visitors, most of them male, entered the space one by one and interacted with the artist. Smith agreed to be “fed,” however, only if she agreed to accept what was

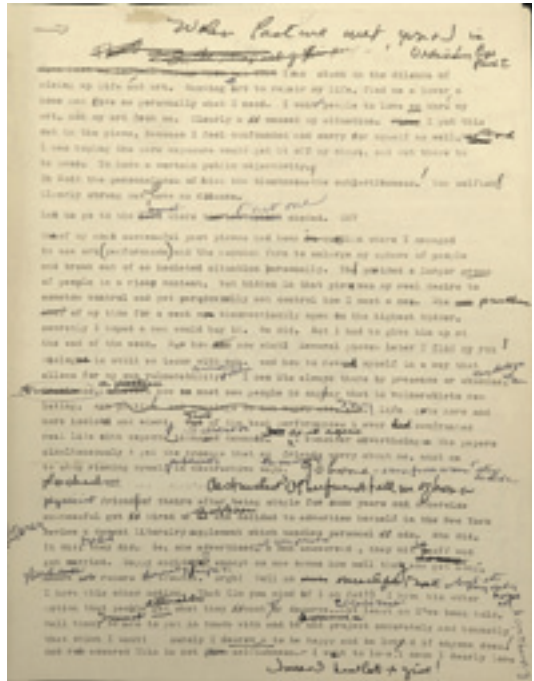


Fig. 3. Barbara T. Smith, typed and annotated script page, 1977, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 169, folder 1.

offered to her, thus maintaining control of the space and actively interfering with the masculine-connoted notion of the female nude as “passive” object.⁷ The concept of control is also relevant in *A Week in the Life of* with the artist critically reflecting on it with regards to her relationship to men. The performance, Smith wrote, “provided the larger group of people in a risky context, but hidden in that piece was my real desire to somehow control and yet paradoxically not control how I meet a man. [...]” *A Week in the Life of* was a way for the artist to explore her dialogue with men in a way that allowed her to establish the parameters and find a way to “reveal myself in a way that allows for my own vulnerability and value.”⁸ (fig. 3)

Similarly, Smith’s 1977/78 two-part work *Ordinary Life pt. 1 and pt. 2*, performed in Los Angeles and San Francisco, respectively, served as an interrogation into her relationships with men and especially into her own psyche and emotions as affected by them. In the months prior to these performances, her life, “had

7 For this discussion see also Sandra Esslinger’s review of *The 21st Century Odyssey Part II: The Performances of Barbara T. Smith* at Pomona College Museum of Art in X-TRA Online, <http://x-traonline.org/article/the-21st-century-odyssey-part-ii-the-performances-of-barbara-t-smith/st>

8 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.



Fig. 4. Barbara T. Smith, drawing of performance setup for *Ordinary Life pt. 1*, 1977, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 169, folder 2.



Fig. 5. n. a., negative of performance photograph of *Ordinary Life pt. 1*, 1977, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 124, folder 13.

become out of touch with real values, bordering on the dark side,”⁹ with the artist experiencing several discomfoting situations created by encounters with men. The artist utilized her performances to express her distress and as an attempt to create transformational moments that would allow her to return her life to a normal, or at least bearable state. For Smith, the pieces were about “to teach how I like to be/live. To say what I want, since the culture has been so vocal about what they want of me. To get mad at men for taking advantage of me, ignoring me, using me, underestimating me, not appreciate me, they being crude or distant.”¹⁰ (fig. 3) *Ordinary Life pt. 1* consisted of a three-part ritual titled “You cannot solve an existential question in ordinary life,” “You are trying to do it all alone,” and “Success will be yours if you separate business from pleasure,” all key statements in the quandary her life had become. The last part involved the narration of a dream involving artist Robert Irwin, after which Smith opened the piece out into a dialogue with the audience and left. *Ordinary Life pt. 1* also featured a character dubbed by Smith the “mute, dumb, savage.” This character, played in the performance by Cheri Gaulke, was discernible only by its shadow behind a veil and through moans and sighs it emitted. The “mute, dumb, savage”, unable to speak and hidden in plain sight, embodied the artist’s emotional

9 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

10 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

landscape at times of extreme exhaustion and being confounded by the muddle her life had become.¹¹ (figs. 4, 5)

Ordinary Life pt. 2 started with the artist attempting to pin huge black and white images of herself onto the walls, a difficult endeavor symbolizing her struggle to regain her own body territory by surrounding herself with images of her own body and face. (fig. 6) In addition, Smith frantically ripped junks of paper from a roll on which she scribbled whatever cogent statements came to her mind and tried to affix the notes to the walls as well. The harrowing state of mind that triggered Smith to create *Ordinary Life pt. 1 and 2* becomes palpable in her notes: “The process of introjection and projection, in an attempt to find a body [...] Find my sense, my place. Abandoned, lost, wandering on the streets. [...]. Ecstasy, illumination, the sublime, earthy battles and lovers. Who am I, where am I to go? Fragmentation nothing safe.”¹² (fig. 1) When the artist had just about reached her limit in *Ordinary Life pt. 2*, three women entered the space, approached Smith, held and comforted her before helping her in pinning the texts onto the wall with her images. Ultimately, colorful ribbons were released from the ceiling with which the women decorated themselves, ending the strenuous procedure with a joint celebration. (fig. 7) At last, so Smith, she accepted female help and support in her work.¹³

Smith’s subtle and complex artistic interrogations into her own life and the emotional and physical exchange



Fig. 6. Barbara T. Smith, Xeroxed performance announcement for *Ordinary Life pt. 2*, 1978, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 169, folder 1.



Fig. 7. n. a., negative of performance photograph of *Ordinary Life pt. 2*, 1978, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 124, folder 14.

11 Interview with the author, March 21st, 2018.

12 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

13 Email from the artist, October 22nd, 2018.

between men and women, together with the fact that she maintained personal and professional relationships with men and male peers, at times proved difficult for other, more explicit feminists and feminist artists. As she recounts, Smith maintained personal relationships with men as well as frequent collaborations with male peers.¹⁴ As she recounts: “And nothing, no one liked what I was doing. So the artists I found myself around were all men. And when I first met Suzanne [Lacy], she says: you are doing these pieces just for men, and I said, yeah, well they are the ones that have to learn, they are the ones that have to change. I didn’t understand why she was doing them for women.”¹⁵ As works such as *A Week in the Life of* or *Ordinary Life pt. 1 and pt. 2* show, Smith’s artistic motivation was indeed not of a purely political, but more of a transformational and spiritual nature, with the artist attempting to regain her life, territory, and presence in the world through her art. By means of her work Smith endeavored to re-integrate “a broken psyche,” which the artist experienced as a consequence of the patriarchal social structure surrounding her.¹⁶ The complexity of Smith’s relation with the Second Wave of Feminism, which in its early iterations struck her at times as “too prescriptive,” was addressed by the artist in a 1977 conversation at the Women’s Building in Los Angeles. Smith considered the impact of the Women’s Movement on her artistic practice a “double edged sword.” Where she saw the benefit of having a “body of people who’ve had similar experiences, to have support, to learn about my own self as a woman, [and] find loving friends who I care about,” she also experienced it as limiting for her artistic practice: “And [...] they’re telling me this this, and this. That I have to belong to that, and I have to do this. And I say how can I refuse because my god, I believe in what they’re saying and I have to help them. Or I have to be part of it. [...] I’ve gotten a lot out of it. But at the other end I went backwards, in terms of career [...] And for women there’s double dues. There’s the due of having to make it in the world and the dues of having to incorporate the whole women’s message, because you can’t really talk with any sense without knowing it.”¹⁷

While the highly personal and idiosyncratic nature of Smith’s performances distinguishes them from a more general feminist agenda aimed at a critique of women’s place in society, cultural attitudes, or stereotypization, her

14 Smith was close friends and sometimes collaborated for example with Paul McCarthy, Allan Kaprow, or Kim Jones. Together with Chris Burden and Nancy Buchanan she also founded the infamous F-Space Gallery at UC Irvine, which would become a hub for experimental and performance art in Los Angeles in the 1970s and hosting performances such as Burden’s *Shoot* (1971).

15 Interview with the author, March 21st, 2018.

16 Email from the artist, October 22nd, 2018.

17 Transcript of a dialogue between Arlene Raven, Linda Burnham, Barbara T. Smith, and Cheri Gaulke, 1981, p. 28, Woman’s Building records, box 4, folder 13, Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

practice constitutes at the same time another crucial facet of feminist art, one that emphasizes a subjective reality within the larger cause. In addition, Smith’s unwavering dedication to using her own body as a vehicle for her art, not only in order to investigate into her own physical and emotional existence, but also to mend the Cartesian split of intellect and body, is where the artist feels her works to speak in particular for women. Yet this dedication, which often pushed Smith to the point of exhaustion, also remained the main point of contestation for her friends and other artists: “I get the message that my friends worry about me, want me to stop risking myself publicly in destructive ways. The message is ‘Go home’, even from women, and ‘stay locked in.’¹⁸ (fig. 3)

Smith had been doing an incredible amount of performances in the years leading up to *Ordinary Life*, sometimes up to eight per year. As much as performing and creating works of art was at the core of her existence, she also felt it was taking a toll on her. As the artist recounts, the demanding nature of performance art, however, not only affected herself, but was a rather common issue amongst the first-generation performance artists such as Nancy Buchanan, Paul McCarthy, Chris Burden, or Vito Acconci, with many of whom Smith had close professional relationships. All of these artists, sooner or later, felt the urge to step back and create a critical and necessary distance between themselves and their work. Where Acconci decided to perform in hiding (*Seedbed*, 1972), McCarthy would soon start to introduce props and masks (*Grand Pop*, 1977) and later remove himself entirely from his work (*Human Object*, 1982). Smith had contemplated this solution as well, but: “There was no real difference from how my life was experienced and the work. It provoked from me a total desire to be free of it but the rigors of the art world demanded consistency. [...] The question I was asking inherently was in regard to the nature of art and the artist. If I create from inside the experience, art is one thing. If I stand outside it as manipulator it’s another. The pain I felt was all too real. I wanted in every way to avoid it but something quite merciless was driving me. [...]”¹⁹ Smith remained determined to use her own physical presence in her works but was also highly conscious about the stress and exhaustion this way of working caused her. It was only her explorations into Buddhism and meditation that made it possible for her to continue her work.²⁰

In addition to the physical and psychological strain performance art put on its creators, they were also aware of the criticism their work received from the

18 Barbara T. Smith, typed and annotated script, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

19 Barbara T. Smith, script to *Full Jar/Empty Jar*, p. 1, 1974. Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 165, folder 14, Los Angeles, Getty Research Institute.

20 Email from the artist, October 22nd, 2018. The influence of Buddhism, Zen meditation, and yoga can be seen clearly in several of Smith’s works such as *Pure Food* (1973) or *The Vigil* (1978), a collaboration with Suzanne Lacy.

audience, who was exposed to and often incorporated into these novel experimental and radical forms of artistic expression. What these shared concerns prompted was an increasing discussion of performance art by the artists themselves, a critical reflection of the medium's responsibilities, its boundaries, messages, but also its economic value. Was there a line that couldn't and shouldn't be crossed? How far was art able to go? And, from a purely rational point of view, what exactly is performance art, what are its products, what is it that the artist produces economically?

With these questions, that Smith frequently addresses in her writings, the artist proves an early and outstanding awareness of the difficult nature of performance art. In her own works, for example, *With Love from A to B* (1977), a collaboration with Nancy Buchanan, Smith carefully evaluated the messages she sent. The performance, initially staged for the David Ross Talk Show at the College Art Association's convention at the Biltmore Hotel in Los Angeles, was a satirical enactment of a courting attempt not met with reciprocity, played by the artists' hands. It ended with Smith's character, the unsuccessful courter, committing suicide out of pain over the unreturned affection. In the initial performance, Smith took a razor blade and cut her finger to symbolize the death. The artist, however, became increasingly disturbed by what she felt was violent imagery and in particular by the message she felt the work was sending, which alluded to suicide as a solution to unrequited love. What might initially seem small, a tiny cut in a finger, was analyzed by Smith for all its symbolic value and the possible statement being sent to the audience: "Unpredictably this small piece became my realization of personal responsibility and the significance of symbols." The act of physically harming herself, and be it on the smallest scale, was an act that to Smith "made clear [...] at once the difference between chance and will; intent and risk." Despite many of her previous performances such as *Feed Me* or *A Week in the Life of* containing elements of risk in the possibilities of unpremeditated interaction, Smith draws a firm line between "allowing a situation to be open to chance and one for which there is no chance at all."²¹ Also, despite rigorously placing it at the center of her performances, Smith insists: "the body is sacrosanct."²² Smith's discomfort with her act of violence against her own body ultimately prompted her to reperform *With Love from A to B* without the final death and ordering that the original version "never to be shown separately from Version II" or without an explanatory text Smith had written about her relationship with the piece.²³

21 Barbara T. Smith, typed note, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 16, Los Angeles, Getty Research Institute.

22 Barbara T. Smith, typed note, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 4, Los Angeles, Getty Research Institute.

23 Barbara T. Smith, typed note, 1977, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 169, folder 4, Los Angeles, Getty Research Institute.

But also other artist’s works were taken into consideration by Smith such as John Duncan’s *Scare* (1976), where the artist knocked on people’s doors at night, disguised with a mask and fired blank bullets at them, or Kim Jones’ negotiation of his experience of the Vietnam War in *Rat Piece* (1976), which included the killing of live rats.²⁴ Witnessing these harrowing works, their risky nature, and their strong impact on the audience, the question of the boundaries and moral obligations of performance art became even more urgent for Smith. As a result, she proposed a variety of initiatives to tackle the issue in conversation with other artists and from a theoretical point of view. Among other things, in 1978, Smith, together with her friend and collaborator Nancy Buchanan, proposed to the Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA) to edit a journal issue dedicated solely to the investigation of performance art: “Rather than being a collection of descriptions of individual pieces [...], we foresee this issue as an attempt to examine the many provocative questions raised by Performance Art. In general, we will request contributors to place their subjects in historical frameworks and include projections of possible future directions.”²⁵ Shortly later, she organized a panel dedicated to the “Ethics and Economies of Performance Art” at LAICA where she, together with other performance artists such as Lynn Hershman Leeson, Paul McCarthy, Cheri Gaulke, Allan Kaprow, or Kim Jones, addressed questions surrounding the medium and its idiosyncratic challenges. Among the questions Smith noted for the panel were:

“How do you survive economically?”

“Is pay to be considered different than [for] other art [...]?”

“Is there anything to sell? What?”

“If [performance] is wholly different from other art forms should it survive differently? Preciousness.”

Smith also inquired into the very ideological essence of performance art, asking: “Is it: political, revolutionary, or a service.”²⁶

24 A later performance by Duncan, *Blind Date* (1980) brought these questions to the forefront again. *Blind Date* was an audio recording of the artist having sexual intercourse with a female corpse, played to a horrified audience in Los Angeles. As Smith recalls, the performance highly concerned her and many of her peers. Debating how to best react and make clear their concerns, the artists ultimately decided to shun it and not react to it at all (Interview with the author, March 21st, 2018). Linda Burnham, the editor of High Performance Magazine equally refused to publish an account of the piece. See also Stiles 1998, 227–329.

25 Barbara T. Smith, handwritten note to Ethics and Economies of Performance Art panel, 1978, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 171, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute. Smith also names her work as a volunteer at the Pasadena Art Museum in the 1960s and her function as chair of the Performance committee as having triggered her theoretical investigations into the medium. Email from the artist, October 22nd, 2018.

26 Barbara T. Smith, handwritten note to Ethics and Economies of Performance Art panel, 1978, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 171, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

With these questions, Smith intervenes with the very foundational impetus behind early performance works, which were often created against the financial and ideological parameters of the commercial art world in that they refused to produce something that could be sold, bought, or exhibited. However, as Smith's notes show, the reality of being a performance artist therefore presented itself rather difficult. Her preoccupation with questions about financial support and sustenance testify to the double-burden that Smith faced during the period of the 1960s and 1970s in that she not only created ephemeral work, which did not provide her with financial stability, but also because as a woman she faced a much harder standing in the art world than her male colleagues. Possibly owing to this situation amongst a growing force of declared Feminist performers around her, Smith was also interested in exploring the relation of Feminist performance art to these questions and asked, among other things: "Is Feminist Performance art to be supported differently than other capitalist art?" She adds: "Rights of passage, shock, ordeal."²⁷

In another note, in which the structure of the panel seems to have already formed further, we read Smith's philosophical answers to the question of "What are we selling?" She writes: "Self + right to unusual indicative behavior. The image of the artist. Vitality. Humor of the unexpected." Building on the recent discussions with her fellow artists and their development, she also ponders: "Why are artists changing? Vito, me, Chris."

Under the segment "Ethics", she prompts artists to explain when and how they came to performance art and also asks: "Experience with your work [...] it's ethical implications on you/others. Your intention. Theorize on the right or wrongness," encouraging artists to investigate into their motivation, but also their work's impact and effect on themselves and their audience. Based on her thoughts and discussions on performances that she felt crossed a moral boundary such as Duncan's or Jones' work, she goes on to ponder: "Is there any internal monitoring which we need. No one wants jail or censorship." Ultimately, investigating into the deeper meanings of performative practice, she notes "to practice: 1. Civil disruption – revolution. 2. Manipulation. 3. Coercion. 4. Imagery [??] 5. Shock." At the bottom of the page, she concludes: "Art is not an easy chair. Total commitment is when nothing from the outside gets in."²⁸ (fig. 8)

Barbara T. Smith's investigations into performance art can be seen within larger endeavors of early female and feminist performers to analyze the medium and document their work and, by doing so, to create a legacy of their contributions

27 Barbara T. Smith, handwritten note to Ethics and Economics of Performance Art panel, 1978, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 171, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

28 Barbara T. Smith, handwritten note to Ethics and Economics of Performance Art panel, 1978, Barbara T. Smith papers, 2014.M.14, box 171, folder 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

for the future. The fund appeal letter for Womanspace gallery in Los Angeles, for example, stated that the gallery not only aimed at making "manifest what women's art is all about", but also to "house [women's artists'] archives, slides of their work, their biographies, as well as slides of biographies of women in the past" in order to preserve women's place in art history.²⁹ The notes to an exhibition initially called *We do not paint show* (later changed to *Performances*) at Womanspace in 1974 reveals the organizer's awareness of the difficulty that specifically performance art poses in that regard: "A month of happenings, performances, bodyworks, events, video and wall documentation of past performances. The exhibition committee sees this exhibition as a landmark in history as this is the first extensive show by women of work of this nature. The exhibit will serve to educate the public on this often obscured area and provide an enriched context for performing artists. The rationale for the documentation is to begin to build an archive of work in this genre. This will permit us to begin to formulate definitions of performance, to explore interrelationships between the works, and make women's contribution in this area manifest."³⁰ These theoretical and analytical endeavors, however, have yet to find their way into art historical scholarship as they, like so many other crucial aspects of performance art, remain buried in archival holdings. This is yet another testimony to the importance of artists' archives, which only recently start to receive the scholarly attention they deserve.³¹ Foregrounding archival material and documentation has become particularly important in feminist scholarship and



Fig. 8: Barbara T. Smith, handwritten note for "Ethics and Economies of Performance Art", 1978, Los Angeles, Getty Research Institute (2014.M.14), Box 171, folder 1.

29 See Wilding 1977. Similarly, the Woman's Building devoted a segment of their activities to establishing a slide show with documentation of performances staged at the institute's galleries since its opening in 1973.

30 Handwritten exhibition description, Womanspace Gallery records, box 1, folder 46, Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

31 Amelia Jones remains the main protagonist in arguing for the importance of artists' archives, especially in the realm of performance. See, for example Jones 1997, 11–18. Worth mentioning in the discourse of performance art documentation is also Phelan 2012, especially Amelia Jones' chapter on "Lost Bodies: Early 1970s Los Angeles Performance Art in History": 115–184; see also Jones 2012, especially Rebecca Schneider's essay "Performance Remains": 137–50. See also Gunhild and Rune 2013; Lambert-Beatty 2007, 94–102; Auslander 2006, 1–10; O'Dell 1997, 73–81; Büscher 2009; Foerschner and Rivenc 2018, 167–189.

curating as it interferes with art history as it has been written in numerous ways such as by negating the fetish of the finished artwork, which remains what is studied and exhibited, or by foregrounding the multi-layered processuality of artmaking. The case of performance art is no exception with the physical enactment of a piece (and possibly its visual documentation in film, video, or photographs) continuing to be the preferred modus for accessing and “understanding” performance whereas documentary material in the form of notes, drawings, scores, or sketches remains regarded as secondary. Amelia Jones has poignantly observed that this still dominant classification stems from a “tendency to think of the archive as something final and fixed, something with ‘dead’ pieces of past performances,” whereas the artist’s body is aligned with the “living, ‘authentic’, filled with meaning, fully ‘present’.” (Steinhäuser, Macdonald 2010, 11–18)³² Yet, as Barbara T. Smith’s archive shows, an artist’s papers, drawings, notes, sketches, research etc. constitute in themselves a “kind of material embodiment” that has to be regarded as inherent to an artist’s practice, especially in the realm of time-based work. (Jones 2012, 117) Smith’s archive is an invaluable resource for the reconstruction, interpretation, and contextualization of her ephemeral work, thus allowing for an important female artist to be inscribed into art history, or maybe for the representation of the artist as it happened so far in art historical discourse, to be broadened and complexified when previously unknown or understudied aspects of her work are taken into consideration.³³ In Smith’s case, her archive allows for deeper investigations into her relation to Feminism and for understanding Feminist thought as the idiosyncratic and personal issue that it is. Smith’s documentary material provides us with access to her artistic motivation and creative process and helps us understand the meaning of her work for her subjective reality and against its respective social and cultural climate instead of having to “invent” it retrospectively. (Jones 1997, 12)

In particular, Smith’s investigations into performance art reveal an astonishing awareness of the problematics and challenges of the medium, both for herself, but also for the larger art world and its audience. In critically interrogating the medium’s moral boundaries, resonance, and economic implications, Smith

Peggy Phelan in her *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993 has famously argued entirely against the possibility and necessity of performance documentation.

32 Jones also identifies the audience’s need for the notion of “presence” and ‘authenticity’ as underlying this prioritization of the visual.

33 Given Barbara T. Smith’s significance for the postwar art scene, especially the realm of performance, her work, with very few examples such as her Xerox books, for which the artist photocopied parts of her body, or her *Feed Me* performance, remains grossly underrepresented in scholarship and exhibitions. Publications and exhibitions include Klein 1999, 24–35; Noble 2018; Montano 2014; McCarthy 2013. A complete list of Smith’s exhibitions can be found on her gallery’s website, The BOX LA: <https://www.theboxla.com/artist.php?id=4614>, esp. “Who Are WE? Where Are We Going? What Are We Here For?/The Woman with the Mole,” exhibition New Gallery of the 18th Street Arts Complex, Santa Monica, May 14– June 28, 1994; *The 21st Century Odyssey Part II: The Performances of Barbara T. Smith*. Exhibition organized by Rebecca McGrew-Yule and Jennie Klein, edited by Marjorie Harth. Claremont, CA: Pomona College Museum of Art, 2005; McCarthy and Smith 2007.

provides an early theorization of a nascent and complicated form of art, one that has been (and continues to be) first and foremost connected to the notion of immediacy, liveness, and the body/embodiment. Her writings emphasize the medium’s practical and material components, shifting the focus from ephemerality and corporeality that dominates the interpretation of performance art, to its theoretical infrastructure, thus balancing out our currently still one-sided understanding. In addition, Smith continuously tests and questions the value of performance to negotiate her personal situation as a female and her emotional and physical relationships to men, thus complicating our understanding of the medium and its relationship to Feminism. Her works and writings thus give us an opportunity to rethink entrenched beliefs and narratives regarding performance and Feminist art and to critically reevaluate by whom and how they have been written. This can ultimately help us challenge the “historically bound, biased, and limited constructions of disciplinary knowledge,” (Steinhäuser, Macdonald 2010, 1) which in itself amounts to nothing else than a Feminist intervention into art history.

LITERATURE

- Auslander, Philip. “The Performativity of Performance Documentation.” *PAJ: A Journal of Performance and the Art*, 25, no. 3 (2006): 1–10.
- Gunhild, Borggren and Gade Rune (eds.). *Performing Archives / Archiving Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013.
- Büscher, Barbara. “Lost & Found: Archiving Performance.” *perfoamap.de*, 2009, <http://www.perfoamap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>
- Foerschner, Anja and Rachel Rivenc. “Documenting Carolee Schneemann’s Performance Works.” *Getty Research Journal*, 10, February 2018: 167–189.
- Jones, Amelia. “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation.” *Art Journal*, vol. 56, no. 4, (Winter 1997): 11–18.
- Jones, Amelia. “Lost Bodies: Early 1970s Los Angeles Performance Art in History.” In *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970–1983*, ed. Phelan, Peggy. London: Routledge, 2012: 115–184.
- Jones, Amelia and Adrian Heathfield (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Chicago: Intellect, 2012.
- Kiley Anna. *Ritual, Nourishment, and Caregiving: The Performances of Barbara T. Smith and Linda Montano*. University of Southern California, 2013, MA Theses.
- Klein, Jennie. “Feeding the Body: The Work of Barbara Smith.” *PAJ*, Vol. 21, No. 1 (Jan. 1999): 24–35.
- Lambert-Beatty, Carrie. “Documentary Dialectics: Performance Lost and Found.” In *Live Art on Camera: Performance and Photography*, ed. Alice Maude-Roxy. London: Creative Press, 2007: 94–102.

- Noble, Kathy. "How a Dissatisfied Housewife Was Saved by Radical Performance (and a Xerox Machine)." *Artsy.net*, march 2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dissatisfied-housewife-saved-radical-performance-xerox-machine>.
- McCarthy, Mara and Barbara T. Smith (eds.). *Remnants: artworks from 1965–1972*. Barbara T. Smith. Los Angeles: The Box Gallery, 2007.
- Montano, Linda. *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- O'Dell, Kathy. "Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s." *Performance Research* 2, no. 1 (1997): 73–81.
- Schneider, Rebecca. "Performance Remains." In *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia Jones, Adrian Heathfield. Chicago: Intellect, 2012: 137–50.
- Steinhäuser, Swen, Neil Macdonald. „Performative Afterlife: An Interview with Amelia Jones." *parallax*, vol. 24, 1, 2010: 11–18, 1. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2017.1415265?src=recsys>.
- Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy: International Art Actions." In *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, eds. Paul Schimmel, Russell Ferguson. Museum of Contemporary Art Los Angeles, New York: Thames and Hudson, 1998: 227–329.
- Wilding, Faith. *By our own hands: the woman's artists movement, Southern California, 1970–76*. Santa Monica: Double X, 1977.

Anja Foerschner
Nezavisni istraživač

**“FINDING A BODY”: PERFORMANS KAO PRAKSA I TEORIJA
U DELU BARBARE T. SMIT**

Apstrakt:

Rad analizira performativnu praksu Barbare T. Smit i autorkino teorijsko istraživanje performansa u kontekstu njenog iskustva žene i umetnice tokom 1960-ih i 1970-ih godina. Oslanjajući se na materijal iz ličnog arhiva umetnice, koji se nalazi u Istraživačkom institutu Geti, u radu su predstavljeni ključni elementi njene performativne prakse i njena veza sa drugom generacijom feminizma. Posebna pažnja je posvećena ispitivanju performansa kao polju ispitivanja ženstvenosti, seksualnosti, ali i fizičkih i emotivnih odnosa. Arhiv Barbare T. Smit otkriva umetničino analitičko bavljenje umetnošću performansa. Propitujući novu disciplinu i njene politike, proizvode, kao i ograničenja, Smitova pokazuje izvanrednu svest o kompleksnosti i idiosinkraziji umetnosti performansa i neobičnu odgovornost u umetničkom ispitivanju, teorijskom promišljanju i artikulisanju performansa.

Ključne reči:

performans, feministička umetnost, Barbara T. Smit, arhiv umetnika

Martina Malešič
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Asta Vrečko
Faculty of Arts, University of Ljubljana

**NEW SPACES, NEW IMAGES.
THE EIGHTIES THROUGH THE PRISM OF EVENTS,
EXHIBITIONS AND DISCOURSES¹**

Summary:

In the final decade of Yugoslavia, characterized by social change, economic and political crisis, new spaces of art helped shape the art discourse of the period. Due to the economic situation and social changes, artists sought alternative ways of working under new conditions and making contact with their audience as well as with potential buyers. They gathered around various spaces that became catalysts of new artistic and social phenomena and nodes of cultural and political activities. Artists and curators collaborated on the local, republican level as well as on the

1 The article was originally published in Slovenian as a chapter in the publication *Eighties: Slovenia and Yugoslavia Through the Prism of Events, Exhibitions, and Discourses (Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, Moderna galerija, Ljubljana, 2018) edited by Igor Španjol (translated from Slovenian to English by Antonia Todić). It was written as a synopsis of the research done for the exhibition co-curated by the authors of the article in the Museum of Modern Art, Ljubljana (Moderna galerija Ljubljana). The exhibition called *New Spaces, New Images. The 1980s through the Prism of Events, Exhibitions, and Discourses – Part 1 (Novi prostori, nove podobe. Osemdeseta skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov – 1. del*, 14. oktober 2016 – 1. januar 2017, Moderna galerija Ljubljana) was part of an extensive project entitled *THE EIGHTIES*, which constituted part of the five-year program *The Uses of Art – the Legacy of 1848 and 1989*, organized by the museum confederation *L'Internationale*. It was supported by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia and the Culture Programme of the European Union. You can find more information on the web site: <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1835/the-eighties/> We would like to thank the museum director Zdenka Badovinac, book editor Igor Španjol and Moderna galerija Ljubljana for kindly allowing us to re-publish this text in English and to use the gallery photo material.

federal level. International connections intensified and study trips abroad became more frequent. At the same time, relations between the center and the periphery grew looser. In addition to established institutions, new art spaces and institutions influenced the art discourse. New themes and approaches in artistic production, previously considered marginal, took center stage. The article *New Spaces, New Images. The Eighties through the Prism of Events, Exhibitions and Discourses* gives an insight into the vivacious 1980s art scene in Slovenia, through the cross-section of the major exhibitions, events, and art spaces of the time.

Key words:

Slovenian art, 1980's, exhibitions, art events, self-organization of artists, decentralization

“There is no dominant style, no dominant discourse, no dominant hermeneutics, we are living in the Babylon of languages and gestures, expressions and data, beliefs and convictions – such would be the impression of someone who found oneself, unprepared and with no prior knowledge, in the current system of art.” Tomaz Brejc describing his view on the art of the eighties in 1988. (Brejc 2000, 145)

A presentation of the art of a certain decade demands that something that organically traverses and evolves without regard to given time limitations is put into rigid temporal frames. It is that much harder to chronologically delimit the “babylonian” eighties – a decade of paradoxes, eclecticism, continuity, transformations, transitions and breaks – and to discuss them separately from previous and subsequent years. The decade that began with the death of President Josip Broz Tito was the decade of the disintegration of the state, the beginning of the end of the socialist idea and way of life. The eighties were the years of political and economic crisis and of social change in all spheres of life, which brought about different ways of (self)organization, youth subculture, and civil society movements.

An introduction into the new decade was the great exhibition *Slovenian Art 1945–1978* in 1979 as an all-encompassing conclusion to the previous period, which was co-organized by the Museum of Modern Art (Moderna galerija, Ljubljana) and the Architecture Museum Ljubljana. With the goal of cataloguing and with its specific selection of art from the chosen period, the exhibition provided a well-rounded insight into the art of modernism, thus symbolically paving the path for a new chapter. Its importance was further emphasised by the extensive discussions about the selection of exhibited works, which divided the professional public. What was especially controversial was the exclusion of postmodern art, figural art and most of the representatives of the younger generation.² With this exhibition, the new Rihard Jakopič Fine Art Gallery was opened.³ After this overview of post-war artistic production, the Museum of Modern Art invited young artists to participate through a public invitation. The response was huge and at the *Exhibition of Young Slovenian Artists (Born after 1945)*, which took place in 1980 at the Rihard Jakopič Fine Art Gallery, as many as one hundred and two artists participated. Due to reasons of spatial organization, the exhibition was divided into two parts: the first one was devoted to works with a more figural art background, while the second part presented non-figural and abstract tendencies. The critics labelled the state of young art *circa* 1980 as eclectic and the presented works were subjected to several harsh critical responses, especially the decision that anyone could exhibit whatever

2 Besides the discussions in Slovenian media, the controversy echoed across Yugoslavia. Some of them were translated and published in the magazine *Sinteza* 47–49 (1979/198). The same issue also published a note written by the Slovene Art History Society and the Slovenian Association of Art Critics towards the end of the exhibition.

3 At the Rihard Jakopič Fine Art Gallery, a special part of the exhibition was put up, which presented architecture, urbanism, industrial design, visual design and photography for the first time in such an ambitious scope side by side with painting, sculpture and printing.

they wanted. The polemics around the exhibition of Slovenian fine art influenced the new set-up of the permanent collection in the Museum of Modern Art in 1980, which was complemented with the works of artists born after 1945 in January 1981. (Rogina 2002, 173)

The collective Grupa 69, which had been active since 1969 and had often faced accusations of monopolism and elitism, had its last exhibition in 1980 at the Rihard Jakopič Fine Art Gallery in Ljubljana. In a last attempt for its revival, the exhibition catalogue was even published as a supplement to the weekly newspaper *Teleks*, nonetheless Grupa 69 did not live to see the new times. On the other hand, 1980 was the year when the group Laibach was founded in Trbovlje in June, while Dejan Knez and his colleagues tried to organize the exhibition *The Alternative to Slovenian Culture* in the Delavski dom Trbovlje Cultural Centre. The exhibition was never realized, as it was prohibited by the local authorities. (Mizerit 2015)

In the seventies, a plan for the cultural development of Slovenia 1976–1980 was accepted, with increased funds mostly in favour of investments. There were many investments into local cultural centres that also organized exhibitions and were supposed to bring culture closer to the people. (Čopič and Tomc 1997, 123) The construction of Cankarjev dom Cultural Centre in Ljubljana, the temple of Slovenian culture, began in 1978. It was one of the biggest state investments besides the University Medical Centre. (Repe and Kerec 2017, 13) It hosted its first events already in 1980, and in 1984, the construction work for its biggest Gallus Hall was finished as well. By 1990, it had already hosted more than 7.000 events with more than 3 million guests attending. (Erjavec and Gržinič 1991, 28) Cankarjev dom greatly influenced the appearance of culture in Slovenia, as it had an important role as the congressional centre and the central institution of established culture and art. Besides its own production, it also hosted some of the more provocative works and multimedia events, including the Video Biennial CD since 1983.

The International Centre of Graphic Arts (MGLC) was separated from the Museum of Modern Art at the end of 1986 and started operating in the renovated Tivoli Castle the following year. (Škrjanec 1993, 57–58) Zoran Kržišnik, who had left his several-years-long position as the director of Museum of Modern Art, became its director and Jure Mikuž assumed the leadership of the latter. (Rogina 2002, 175) During this time, Museum of Modern Art organized important retrospective exhibitions, including those of Emerik Bernard, Herman Gvardjančič, Bojan Gorenc and the overview exhibition of young artists *Experience of the Object*, which was curated by Zdenka Badovinac in 1989.

At the end of the decade, in 1989, there were 111 galleries and exhibition spaces in Slovenia. (Čopič and Tomc 1997, 181) Parallel to the national and municipal institutions, there were also smaller galleries, centres and exhibition halls, which provided important contributions to the cultural landscape. In the eighties in Ljubljana, besides the regular commercial galleries like Mladinska knjiga, ARS and Labirint, there were various occasional professionally or semi-professionally

led exhibition spaces: Bežigrad Gallery, ZDSLU Gallery, Lek Factory Gallery, Commerce Gallery, Krka Factory Gallery, Smelt Gallery, Ljubljanska banka Gallery, Arkade Gallery, Emonska Vrata Gallery and others. Among them, there were also galleries belonging to business companies, which played an increasingly important role on the art scene, both by investing in their own collections of art and with financial support for various cultural events. Galleries and other institutions cooperated with one another intensively, either within Slovenia or with other Yugoslav republics, in the co-organization of exhibitions, by hosting foreign or transferring their own production.

Culture and art had been opened to mass culture. They permeated various spaces, newspapers and popular media, the interiors of bars and restaurants, clubs, banks and hotels, as well as industrial sites. The medium of television also greatly characterized the period. On TV, it was possible to watch many educational and informational shows from the fields of art and culture.

These new spaces of art helped shape the art discourse of the period, leaning on various characteristics of the era. The first one is the pervasive tendency towards decentralization, which manifested as the development of cultural and exhibition centres across Slovenia. New and existing biennial and triennial events, their continuity, as well as their changed way of working, mirrored the cultural and economic climate of the new decade. Although operating in their local environments, most of them established astonishingly active cooperation with individual Yugoslav republics, or were integrated into international networks, thus contributing to the strong links of artists and curators with creatives from across the world. And finally, there was another important chapter in the eighties – the new forms of (self) organization and the work of artists, such as permanent labour communities and other alternative spaces, which functioned parallel to the established institutional models. These new spaces were what became the catalyst of new artistic and social phenomena and the nodes of cultural and political activities.

Decentralization and the Development of Regional Art Centres

An important part of the agenda of cultural politics was to balance the cultural events in the centre and on the periphery by promoting the development of regional cultural and art centres. This reflected on several levels. The Society of Slovenian Artists was transformed into the Association of Societies of Slovenian artists in 1982 and it consisted of regional societies. A more important role of the individual centres was also encouraged by new exhibition centres and biennial and triennial events, whose role had changed throughout the years. Some were established as an encouragement to the exhibitions of local artists, others as a way of connecting with artists and curators from other Yugoslav republics, but a



7th Yugoslav Biennial of Small-Scale Sculpture, Gallery of Cultural Center Miško Kranjec, Murska Sobota, 7 June – 7 August 1985. Photo: The Murska Sobota Gallery Archive

great majority connected the Slovenian art scene with the lively developments abroad, invited foreign guests to Slovenia and established networks on a global scale.

The first episode of *The Yugoslavian Biennial of Small-Scale Sculpture* took place in 1973 in Murska Sobota. Sculptors from all the republics participated, invited by the biennial's secretariat, the general secretary of which was Aleksander Bassin. Besides the sculptures, artists' drawings and the accompanying exhibitions by foreign guests were also on view. At the beginning of the eighties, the Biennial of

Small-Scale Sculpture moved to new spaces when a working unit of the Gallery of the Miško Kranjec Cultural Centre began to operate. The biennial was conceptualized ambitiously and included purchase prices, in which various companies participated, and selection was transferred to other cities in Yugoslavia (Banja Luka, Sarajevo, Belgrade, Novi Sad), as well as Ingolstadt in Germany. After the opening of Cankarjev dom, a selection of works was hosted in Ljubljana as well.

By continuously organizing the Biennial of Small-Scale Sculpture, and with new events and an active cultural scene, Murska Sobota was a unique and lively centre in the eighties. Among other things, a specific form of artistic collection was born there, which is at the same time a public park, the so-called *Mura Sculpture Park*. Leading companies of the Slovenian economy had been forming and expanding their own artistic collections since the sixties onwards. One of the most important was the collection of paintings and sculptures from Slovenian contemporary art, which was created through purchases and commissions by the Mura Fashion Factory in Murska Sobota from the beginning of the eighties onwards.⁴ Mura was a key motor for the economic development of the Pomurje Region, and at the same time an important sponsor of various cultural events in the region. In the early eighties, it supported the authorial project by the art historian Stane Bernik, who

4 The entire Mura collection is presented in the catalogue *Murina umetniška zbirka* (ed. Janez Balažic, Murska Sobota 1989), while the Pomurje Museum Murska Sobota published a smaller publication about the Mura Sculpture Park, *Murin park skulptur* by Janez Balažic in 2012, containing a brief history of the park and a list of the sculptures.

proposed the placement of selected works by Slovenian sculptors – Janez Boljka, Dragica Čadež Lapajne, Peter Černe, Tone Demšar, Janez Lenassi, Mojca Smerdu, Slavko Tihec, Dušan Tršar and Lujo Vodopivec – onto the new factory premises at Pleše. Nine monumental, mostly bronze sculptures were placed onto the green areas in between the factory buildings, based on careful landscape-architecture plans. They thus became, as public goods, a part of the everyday life for the factory workers.



Forma Viva International Symposium of Sculptors, Kostanjevica na Krki, 1984. Photo: Archive of Gallery Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

Concerning international networking, a still very important project was the *Forma Viva International Symposium of Sculptors*, which was started already at the beginning of the sixties as a working site and open-air gallery. Its initiators were Janez Lenassi and Jakob Savinšek, who attended a similar sculpting symposium in St. Margarethen in Burgenland. (Milovanović 2011) *Forma Viva* was founded as a state institution in 1961, first at two sites, in the park areas besides the former Cistercian monastery in Kostanjevica na Krki, where the working material was wood, and in Secca at Portorož, where stone was used. Later, two urban locations were added, Ravne na Koroškem with iron sculptures and Maribor with sculptures made in concrete. In the eighties, *Forma viva* was given new foundations. The younger generation of artists determined its new image, while organizational changes also influenced the selection and spatial placement of the sculptures. At the same time, the eighties saw the last echo of this locally and internationally extremely important event, which came to a halt at most sites at the end of the decade due to financial and organizational issues.

The International Biennial of Industrial Design – BIO, founded in 1964, remained a key event in the field of design in the eighties as well. Industrial and graphic design in the changing economic landscape were becoming an increasingly influential part of exhibitions. The Designers Society of Slovenia (DOS) and the Architecture Museum Ljubljana at organized exhibitions at various exhibition centres. On Igriška Street in Ljubljana, an Information and Documentation Centre for Design (IDCO) was operating, founded at the Chamber of Commerce and Industry of Slovenia (GZS), which had its own exhibition spaces.

BIO, however, still represented the most influential event, which was hosted in new exhibition spaces at the beginning of the eighties, first at the Rihard Jakopič Fine Art Gallery, and from 1984 onwards in the foyer and reception hall of Cankarjev dom as well. Despite its apparent success, the new working conditions, which were determined by the increasingly difficult organizational and financial complications, can be seen in both the selection and the set-ups. (Bernik 1984, 99–110) The catalogues of the biennial point to another characteristic of the decade. The changed economic conditions and consequently financial issues of the biennial required more complex policies of advertising, as well as further market expansion. The need for a different functioning on the market directed the industry towards the use of design in various ways, such as investing in the re-design of products and in a more complex development of their own trademarks. The leading companies encouraged constantly new forms of products, as well as a refreshed visual design and expanded advertising techniques, which included TV ads besides the innovatively conceptualized printed media, or small promotional materials, such as badges, stickers and puzzles. These techniques can be seen primarily in the textile and clothing industry (Almira Knitting Industry, Vrhnika Leather Industry), headed by Mura and its action the “Muralists” in cooperation with Studio marketing Delo; in the furniture industry (Stol Kamnik and Meblo from Nova Gorica), at the companies Elan, Steklarna Rogaška or Paloma. (Repe and Kerec 2017, 109) All this was usually strongly represented at the biennials and often awarded.

Similar mechanisms were used by other social organizations, both cultural institutions and important political events, with comprehensive advertising in the public space. Larger events, such as Party Congresses, generally had their own comprehensive visual identities already from the mid-seventies onwards, which was usually publicly affirmed by the selection of materials in design exhibitions. (Požar 2015, 146–153) Industrial and graphic design was reinforced towards the end of the eighties by new generations of designers. The generation of extremely active designers, who mostly came from the Ljubljana School of Architecture, such as Peter Skalar, Janez Suhadolc, Judita Skalar, Miljenko Licul, Ranko Novak, Evita Lukež, Matjaž Vipotnik, Jani Bavčer, Nino Kovačević, Janez Koželj and others, were joined in the second half of the decade by the first graduates of the new study course for design. The Department of Design was established in 1984 at the Ljubljana Academy of Fine Arts.

The Art Pavilion in Slovenj Gradec initiated the *Carinthian Art Biennial* in 1985. Members of the Slovenian Fine Artists Society who lived or worked in the Koroška region, or were in any way connected to it, were invited to participate. Participation was also possible through a public tender, in which an expert jury selected the works. The second biennial in 1987 was dedicated to the 30th anniversary of the Art Pavilion Slovenj Gradec.

In 1980, the *Yugoslav Triennial Ecology and Art – EKO* was established, which tried to examine innovatively how artists think about the relation of society towards the environment. The beginning of the triennial coincided with the establishment

of a new exhibition space in Maribor, the Rotovž Exhibition Salon, where the triennial took place. With the help of art critics from across Yugoslavia, Rotovž established a triennial inter-republican event on the topic of ecology, which was becoming a more and more current issue. The triennial's aim was thus to "express ecological issues in an artistically immanent way as much possible, as well as the issue of the culture of human existence in the broadest material and spiritual way." (Gabršek-Prošenc 1989, 35) The first two EKO's were not limited content-wise, but due to the wish to achieve unity, the central topic of the third triennial in 1988 was water. The third EKO was also expanded spatially, onto the ground floor of the Maribor Art Gallery. Works of different art genres were exhibited at the events, as well as works by established names in art, dealing with the relationship between humans and nature through paintings and graphics, photographs, sculptures, videos, performances or architectural plans.

Despite both the scruples regarding the misconception of the relationship between art and ecology, and the conceptual vagueness, about which one can read in the reports from the time, the event was successful and attended well, both by the artists and by the broader public. (Gabršek-Prošenc 1989, 35; Subotić 1984, 183–187) It provided a new experimental form of exhibiting and with the choice of a current topic it actively entered the field of current social issues.

New biennial events were represented well in the Piran Coastal Galleries, where the international painting event *Ex-tempore* and the International Biennial of Combined Photography Koštabona had old traditions already. In a few years, the Coastal Galleries founded even more events with a continuous character: in 1979, the International Biennial of Tapestry, in 1980, the International Ceramics Biennial and in 1983, the international seminar Piran Days of Architecture. *The International Tapestry Biennial* focused on a medium that saw a revival in the eighties. In the 1960s, various weaving factories across Yugoslavia increasingly produced unique decorative textiles, which were mostly based on the works of painters and graphic designs, and were used to adorn large public, business and representational spaces. In the eighties, the tapestry gained a new momentum in the form of furnishings in hotels and banks, as well as in newly established cultural institutions. For the opening of Cankarjev dom, its great reception hall was covered in tapestry; it was created by the company Dekorativna based on the designs by Slovenian painters Janez Bernik, Lojze Spacal, Valentin Oman, Jože Ciuha and Vladimir Makuc. With the wish for federal connections, artists from other Yugoslav republics were also invited, such as Jagoda Buić, Etelko Tobolko, Mersad Berber, Milutin Kosić and Dimče Nikolov.

In the eighties, the tapestry experienced a radical transformation with the use of new materials and experiments – it came off the walls and became an autonomous plastic body in space. The Piran Biennial followed this development as well. Classical wall tapestries from the first biennial were soon joined by spatial experiments, in such great numbers, even, that only authors of spatial tapestries were invited to the third biennial. As a novelty, the organizers wanted to separate them from the classical two-dimensional



Eta Sadar Breznik, Spatial tapestry, 1981, cotton/viscose, originally exhibited in the 3rd International Biennial of Tapestry, Coastal Galleries Piran, July – August 1983 and recently included in the exhibition *New Spaces, New Images. The 1980s through the Prism of Events, Exhibitions, and Discourses – Part 1* (Museum of Modern Art 14 October 2016 – 1 January 2017, curators Asta Vrečko, Martina Malesič) Photo: Dejan Habicht, Museum of Modern Art, Ljubljana

tapestry. The leading experimental group, usually called simply “the Slavic current”, was comprised mostly of Yugoslav and Polish artists, among them Magdalena Abakanowicz and the already mentioned Jagoda Buić, while a well-known Slovenian representative was Eta Sadar-Breznik with her woven spatial objects, made of in situ woven belts and aluminium carriers. (Gabršek-Prosenč 1984, 164) The biennial of tapestry was extremely successful and well-visited event that followed the development of a medium and hosted the most renowned artists, which was noticed by established art critics as well. (Medved 1981, 11)

The Rise of New Art

In Slovenian painting, the transition from the seventies to the eighties was a time of fresh impetus, and Slovenian art underwent a similar turn to that of European and American of the period, where the new artistic current, the so-called New Painting (Nuova Immagine, Neoexpressionism, Neue Wilde, Bad Painting, New Image Painting) had arisen. This new artistic direction meant the prevalence of figural art and a certain break with the previous currents in art.

Several interrelated factors played a role in the establishment of the new artistic language. Slovenian artists were relatively well-informed about the developments around the world. An important factor as also the role of artists’ study visits abroad, especially in the United States of America. In 1980, Matjaž Počivavšek and Jože Slak departed to New York, just as Lujo Vodopivec and Tugo Šušnik returned from there. Besides the study visits abroad, exhibitions taking place nearby were also important. The travelling exhibition on American art and culture of the seventies, which was on view in Belgrade and Zagreb, came to the Museum of Modern Art in Ljubljana in the autumn of 1979, but in a smaller presentation

entitled *American painting of the seventies*. It showed the works from the collection of the New Museum in New York, and the co-author of the exhibition was the important curator and critic Marcia Tucker. In general, the exhibition was well received, although a segment of the critics believed that the information Slovenians received about the lively developments in contemporary American painting was imperfect. (Brejc 1979, 13) In the opinion of Igor Zabel, it was possible to see certain examples of the new image. (Zabel 2003, 22) What was crucial for Slovenian painters in 1980 was the section at the Venice biennial *Aperto '80*, which had been organized by the Italian art critic, curator and the founder of the Transavantgarde Achille Bonito Oliva.

The first works that may be classified as Transavantgarde or New Image Painting appeared in 1980. (Brejc 200, 278) An important contribution to the establishment of new art in Yugoslavia was that of the *Piran Coastal Galleries* (Piran City Gallery, Loža Gallery, Meduza Gallery), thanks to their exhibition programme and their artistic leader, curator and art critic Andrej Medved, who received a scholarship in 1980 to study contemporary painting in Rome, where he met Bonito Oliva. On Medved's initiative, they prepared the exhibition *Podobe – Immagini, New Italian and Yugoslavian painting* in the Meduza Gallery in Koper at the end of 1981. There were fifteen artists at the exhibition, the second generation of Italian Transavantgarde was presented, as well as the first Yugoslavian Transavantgarde, which had, in Medved's opinion, "grown in the genesis of its own tradition and is now seeking contact with the European and American new painting." (Medved 1981)⁵ Accompanying the exhibition, there was a lecture by Achille Bonito Oliva explaining the works of the first Italian painters of the new current, while members of the younger generation were represented at the exhibition in Koper. At the same time, there was an exhibition in the Loža Gallery, *New Painting: The Eighties. Examples from Contemporary Croatian Painting*, where there were thirteen artists, selected by Zvonko Maković, and in the Piran City Gallery, there was Tomaž Brejc's exhibition *Young Slovenian Artists of the New Generation*. The exhibition *Podobe – Immagini* was also hosted at the Likovni salon Gallery in Celje, while a selection from all three exhibitions was on view at the Rihard Jakopič Art Gallery in Ljubljana in 1982.

A few months before the exhibitions on the Coast, Tomaž Brejc prepared the exhibition *Young Slovenian artists* at the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. When he was invited to move the exhibition to the Coastal Galleries, he published a letter in the catalogue, in which he wrote that the exhibition as it was in Belgrade is no longer possible, and that during the Belgrade exhibition he realised that it was "very hard for a single critic to occupy such an extraordinary position in relation to the artists, that there are different causes that render such a position quite difficult."⁶ Brejc otherwise supported the "progressive

5 The Yugoslavian artists at the exhibition were: Nina Ivančić, Metka Krašovec, Živko Marušič, Jože Slak, Andraž Šalamun, Joso Vrkić.

6 The artists participating in the exhibition *Young Slovenian Artists of the New Generation* were: Emerik Bernard, Lojze Čemažar, Milan Erič, Bojan Gorenc, France Gruden, Metka Krašovec,

gallery policies on the Coast” and invited fourteen artists to participate in the exhibition, although he left the decision about what they would exhibit in their own hands completely.

The Coastal Galleries with Medved and Tomaž Brejc’s Belgrade exhibition were the first to highlight the appearance of New Painting in Slovenian art. The two crucial New Painting theorists, however, did not share quite the same views on this artistic phenomenon. To Medved, the new painting meant a radical break with the art of the seventies, (Medved 2003, 66–71) while the starting point of Brejc was that modernism remained a part of the artists’ consciousness, but with their focus on the future. (Zabel 2004, 10–11) In the catalogue for the Belgrade exhibition (the text was reprinted for the catalogue of the exhibition in Piran), Tomaž Brejc provided a chronology of the events from the beginning of the seventies onwards that had influenced his selection.

These exhibitions were followed by a multitude of group and individual exhibitions across Slovenia, which consolidated the triumphant march of the New Image across the galleries in the early eighties. The Coastal Galleries established themselves as one of the most profiled regional galleries in Yugoslavia, which carried out publishing activities beside their extensive exhibition work. Their success was also the consequence of personal contacts that Medved nurtured with leading art critics, artists and gallerists from Rome, Modena, New York, Vienna, Cologne, Zürich and elsewhere. Through them, he wanted to promote Slovenian authors abroad, and he managed to bring key artists of the new wave to the Coast. An example of this was the exhibition *European and American Drawing* in 1982, where as many as seventy painters participated.

The new painting quickly spread to other institutions as well, for example the Mala galerija Gallery in Ljubljana, which was managed by the Museum of Modern Art. The latter simultaneously complemented its permanent collection with works of the new art, which it purchased from artists or directly at exhibitions. (Pogačnik-Grobelšek 1987) Artists of the New Image were also the members of TDS Equrna, where they exhibited their works regularly. In 1985, Ješa Denegri organized an important exhibition at the Equrna Gallery with the title *A Painting is a Ruin being Built*. In his opinion, the two common explanations of this turn in the art of the eighties – understood either as a “return to the painting” and an influence of the international markets, or as a consequence of criticism – are both inadequate, as they do not consider the problem-oriented questions that were posed by the new artists, and parallelly by those artists who had previous experience. (Denegri 1985)

The New Image was received with an interest and the media followed the developments without restraint. As Brejc wrote, the worst critics were actually the artists themselves. (Brejc 1983) The key Yugoslavian artists of this current were representatives at the biennial in Paris, the Venice Biennial and other international

Dušan Mandič, Živko Marušič, Matjaž Počivavšek, Duba Sambolec, Jože Slak, Andraž Šalamun, Tugo Šušnik, Andrej Trobentar, Savo Valentinčič and Lujo Vodopivec. (Brejc 1981)

events. Medved was the selector of the Yugoslav Pavilion at the Venice Biennial in 1986, where he introduced Emerik Bernard, Zvezdana Fia, Nina Ivančič, Mile Prodanović and Lujo Vodopivec. (Koščević 1988, 189) A day after the opening, Achille Bonito Oliva held a lecture as well. In the mid-eighties, the Coastal Galleries also presented the idea for the collection Contemporary Slovenian Art After 1976. The collection did not come to life without diatribes and reproach, which referred mainly to its national character and the lack of connection with the art of the Coastal region, as well as its narrow time scope, but in the end, it was to become one of the key collections of the new art. Medved, who provided the initiative, argued that the selection of the time scope was due to the milestone exhibition by Tomaž Brejc, *Tomo Podgornik, Andraž Šalamun, Tugo Šušnik* in 1976 at the Museum of Modern Art in Ljubljana. This was the exhibition that had pointed to the appearance of a new generation of artists.

Postmodernism in Architecture and Plečnik's Exhibition at the Centre Pompidou in Paris

For Slovenian architecture, the most important, most characteristic event and the one with the largest response was the great exhibition about the architect Jože Plečnik at the Centre de Création Industrielle in the Centre Georges Pompidou in Paris from March 12 to May 26, 1986. This event was the pinnacle of the renewed interest in Plečnik, the rediscovery of the “forgotten” Plečnik in the eighties, which coincided with the appearance of postmodernism in Slovenian architecture. The postmodernist tendencies were becoming clearly pronounced at the end of the seventies, more so in the developing theory particularly of younger artists than in the postmodernist aesthetics of their works. As



Photos from the exhibition of Jože Plečnik, originally in Centre Pompidou in Paris, 1986, transferred to Ljubljana, hall A of the Exhibition and Convention Centre, 1986. Photo: Damjan Gale, Damjan Gale Archive

Nataša Koselj has already stated, the most important contributions of this generation were not in the architecture that was built, but in their theoretical and philosophical foundations. (Koselj 2003, 217) Most of the theory was hosted at the numerous activities of the working group from the circle around the *Architects' Bulletin – ab* magazine, the magazine of the Slovenian Architects' Society, in their writing, exhibitions and the events and discussions they organized. Skimming through the pages of the magazine, the key fields of interest of the period can be discerned, related to ideas such as tradition, continuity, identity, heritage, origin. There were not many presentations of contemporary production, most of the space was devoted to studies of older architects, local architecture, urban architecture, the original elements of architecture. One of the more active writers of the generation, Aleš Vodopivec, wrote in the following note the key postulates of the new architectural thought: “Right now, we are standing at the other end; that of today. In the belief that the essence of architecture is primarily within the historical development of the architectural profession itself. [...] It is about the search for the architectural within architecture. The original. To return to the origins of architecture, however, means to (re)think architecture from the standpoint of the city-form, or better – to ask in what way architecture can once again become the thought within the city’s narrative.” (Vodopivec 1980, 3)

Similar shifts in the fields of interests could be seen at the international seminar *Piran Days of Architecture*, an event that took place from 1983 onwards, organized by the Piran Coastal Galleries and the Architects' Society Ljubljana, which was of great importance as a means of connecting Slovenian architects with those from abroad. Each year, the Piran Days were focused on a specific topic that echoed the prevailing theoretical constant. The titles of the first meetings were “Architecture in Context”, “Continuity in Architecture” and “Identity in Architecture”, which were very meaningful exactly in their reference to postmodernist theory. (Koselj 2003, 226) The shifts in architectural thought, which questioned the postulates of modernism and aimed to renew the foundations of architecture, also encouraged an increased interest in the contemporaries of modernism, who had not renounced the traditional architectural forms and principles, but instead used them in their architectural work by means of reinterpretation. It is in this context that the revived interest in Plečnik should be understood, amongst both Slovenian and foreign architects at the beginning of the eighties. Contrary to the Slovenian architectural public, where Plečnik had been present more or less constantly, for Austrian and German, as well as English researchers, he presented quite a revelation. With the help of Luciano Semerani, Plečnik was also discovered by Venetian architectural circles (*Il ritorno del mito*, 1983). In Ljubljana in July 1983, there was an international symposium in Cankarjev dom, “Plečnik’s Days”, which was attended by several Slovenian and foreign experts.⁷ However, Plečnik was not a welcome topic merely

7 The contributions from the symposium were collected in journal *Sinteza*, 65–68, in 1985, edited by Stane Bernik.

for studying, but also for the most diverse interpretations. At the same time, in Ljubljana, Zagreb and Venice, there was a photographic exhibition *Columns of Plečnik* by Damjan Gale, one of the most active architectural photographers of the time and the main documentarian of contemporary architectural production.

The increased interest in Plečnik at home as well as abroad reached a peak with the great Parisian exhibition. The author of the exhibition was architect Boris Podrecca,⁸ the commissariat was comprised of the then director of CCI François Burkhardt, otherwise a connoisseur of Plečnik's work, and the art historians Damjan Prelovšek and Lojze Gostiša, while Peter Krečič (Architecture Museum Ljubljana) also participated in the execution of the exhibition. The exhibition was not simply a classical presentation of the architect's work. As the author of the set-up, Podrecca in fact had a very difficult job indeed – he had to place Plečnik's classicism into the industrial interior of the Centre. He created a space within the space. He framed the exhibition grounds with the replicas of the Triple Bridge and the Gregorčič Monument made of wood at a scale of 1: 1. With this scale and the materials, he imbued the space with a different character, which only then enabled the visitor to enter the visual world of Plečnik's architecture and experience the real dimensions of his micro-urbanist interventions. Only when the space had been directed in this way, he placed walls with presentation panels, chairs and models inside. The successful, resounding exhibition with high attendance travelled to all larger European and American cities. The Slovenian public saw it in Ljubljana, in Hall A at the Ljubljana Exhibition and Convention Centre at the end of 1986 (20 November 1986–4 January 1987). Janez Suhadolc and Evita Lukež designed the visual identity of the exhibition, from posters to postcards. In the nineties, the Parisian exhibition (in a reduced form) became the permanent Plečnik exhibition in the new spaces of the Architecture Museum Ljubljana at Fužine Castle.

The Social Status of Artists and New Forms of Organizing

When researching the social status of artists, cultural workers and institutions, reports of their unresolved status and inadequate financing are bound to arise. The share of funds intended for culture and social activities, though, was increasing constantly in the period from 1978 to 1989 (from 4,1 to 6,1 percent), and at the same time, the number of art students was also rising – it tripled from 1979 to 1989. (Čopič 1997, 67, 78) At the beginning of the eighties, most of the artists from all fields were employed in various organizations, where they performed artistic or

8 The architect Boris Podrecca is one of those authors that had substantially marked some the key interiors of the eighties, which still represent the most successful examples of postmodernism in Slovenia: the bar and bistro Platana and the Dessa Gallery in Ljubljana, as well as the St. Donatus Gallery in Piran.

some other kind of work related to their profession (e.g. teachers in schools and at the academy etc.), while their creative work took place during their “free” time. The reasons for this were different. The aforementioned organizations required their specific knowledge, some individuals refused to subject themselves to the artistic profession alone, or their work in art did not meet their existential needs. “The Analysis of Certain Elements of the Socioeconomic Status of Independent Artists in the Socialist Republic of Slovenia”, which was conducted by the Republican Committee for Culture and Science in Ljubljana in 1981, reported that there were around 400 artists, who were not employed and survived solely on artistic work, in all fields of art at the beginning of the eighties. The far and away largest share of the self-employed worked in art (a full half) – in 1984, there were 405 persons registered as self-employed (both those who paid their own social security contributions and those who had them covered by the state), and 1169 in 1989. Between the years 1975 and 1989, the number of students studying for artistic professions also rose by thirty percent. (Čopič and Tomc 1997, 234–235) At that time, fine artists concluded that in no other form of art the artistic result is regarded an object and commodity to such a high degree as in the case of fine arts. Most of them were members of professional societies, through which they were able to exert their rights, and of the trade union of autonomous workers in the field of culture. Thus, the Association of Fine Artists regularly called attention to the alarming conditions of work of the independent artists. A permanent point on the daily agenda was the fight for studios; although their number had been increasing in Ljubljana, at least, there were also issues beyond their lack, namely organizational issues concerning their allocation. The position of young artists was especially difficult. Young artists, who usually had to perform labour that was not central to their work, therefore had less time for art, and at the same time, they often worked in inappropriate conditions, which could also affect the quality of their work. Artists sustained themselves by selling their works, and occasionally participated in designing the artistic equipment for public buildings. At the beginning of 1980, the Republican Committee for Culture launched an initiative for the introduction of a law that would legally bind investors of public buildings to assign a part of the investment funds for artistic equipment, but because there was no appropriate legal basis for the solution to this issue, they decided to try and resolve it by means of a social agreement.

The beginning of the eighties brought changes in the legal area as well. Since 1974, legal regulation had managed the field of culture in such a way that cultural activities were declared activities of particular social importance and were regulated by special laws for individual areas (e.g. for cultural-artistic activities). Municipal cultural societies and the Cultural Community of Slovenia usually carried out the redistribution of public funds, while a part was directed through the Students Association and the League of Communist Youth of Slovenia. (Praznik 2016, 109, 111) In 1978, a proposal for the Law on Independent Artists came out. It triggered a widespread debate among all those concerned and was in harmonization for two years. Under the name The Law on Independent Cultural

Workers it was published in the *Official Gazette* on 12 March 1982. It was supposed to regulate the equalization of the socio-economic position of independent artists from the perspective of equal participation in self-managing interest groups. The connection between artists and cultural associations was supposed to protect them from the exploitation of their work, to link them with workers in organizations and render them equal. It was supposed to consolidate the social security of independent artists, at the same time providing basic conditions for their creative work and the development of their activities. With this law, cultural communities were supposed to become much more a social space to manage the socio-economic status of independent cultural workers and enable them the direct and equal assertion of their interests. The Law on independent cultural workers included not only the so-called artistic professions, but also determined which other cultural activities can be performed independently as well.

A significant novelty was the definition 35 of a legal institute of temporary and permanent labour communities (Trajna delovna skupnost abbreviated in Slovene as TDS), which could be founded by independent cultural workers, allowing them to “ensure the conditions for their artistic or cultural work, organize this work or ensure the accessibility of their works and services to users.” This was a novelty in Yugoslavia, as the legislation of other republics did not enable independent artists such a way of organizing. In the first four years of the law’s existence, ten permanent labour communities were established for various activities, and only one of them ceased to work in that period. (Jagec 1986, 75)

In November 1980, about 40 artists met for the first time, among whom almost none were employed, with the wish to establish a cooperative of visual artists. They believed it would be easier for them to solve their existential issues together. As two key problems, they stressed the lack of suitable spaces for exhibiting the current production of the younger and middle generations of fine artists, and the lack of opportunities to sell their works. In Ljubljana, there were two commercial galleries, ARS and Labirint, where smaller exhibitions were organized, but the artists did not consider them appropriate for the sale of their works, especially those of a larger format. In the ARS Gallery, which had two units in Ljubljana, antiques, books, art supplies and decorative products were also on sale. In the Labirint Gallery, which specialised in art only, the space was reduced due to the construction of Cankarjev dom, so that it focused on the sale of smaller-format paintings and prints. To solve these issues, artists often organized exhibitions in their own studios. Lujo Vodopivec even arranged the Tivoli Gallery in his studio in 1980, where he hosted various exhibitions of young artists. The artists founding the cooperative got in touch with art historians and gallerists Marjeta Marinčič and Taja Vidmar-Brejc, who had already worked together in the Labirint Gallery, while the latter was also the artistic leader of ŠKUC and, among other things, had helped in obtaining its new space at Stari trg.

However, between the first meeting and the official registration, there were many complications. The registration of the cooperative was unsuccessful, as the legal form was not appropriate for creative artists. At the same time, the Law on Independent Cultural Workers was adopted, defining the possibility of founding

labour communities. *The Permanent Labour Community of Independent Cultural Workers Ljubljana* (TDS) was instituted at the founding meeting on 20 September 1982. At the beginning, it counted 46 members, independent cultural workers, who “joined their work or works and funds within it, in order to ensure the conditions for their artistic and cultural work, organize that work and ensure the accessibility of their works and services to the users.” The founding members were:

- | | | |
|------------------------|-----------------------|----------------------|
| 1. Todorče Atanasov | 17. Dušan Kirbiš | 33. Darko Slavec |
| 2. Emerik Bernard | 18. Metka Krašovec | 34. Andraž Šalamun |
| 3. Jiri Bezljaj | 19. Igor Kregar | 35. Iztok Šmajš |
| 4. Milena Braniselj | 20. Tone Lapajne | 36. Tugo Šušnik |
| 5. Jakov Brdar | 21. Lojze Logar | 37. Velo Tašovski |
| 6. Bojan Breclj | 22. Janoš Miklavc | 38. Andrej Trobentar |
| 7. Dragica Čadež | 23. Živko Marušič | 39. Pavle Učakar |
| 8. Lojze Čemažar | 24. Iztok Osojnik | 40. Janko Testen |
| 9. Zvonko Čoh | 25. Dušan Pirih-Hup | 41. Miha Vipotnik |
| 10. Milan Erič | 26. Matjaž Počivavšek | 42. Jernej Vilfan |
| 11. Tomaž Gorjup | 27. Tomo Podgornik | 43. Lujo Vodopivec |
| 12. Fred Gruden | 28. Marko Pogačnik | 44. Alenka Vogelnek |
| 13. Herman Gvardjančič | 29. Marija Rus | 45. Žare Vrezec |
| 14. Zdenko Huzjan | 30. Eta Sadar-Breznik | 46. Cveto Zlate |
| 15. Lado Jakša | 31. Dubravka Sambolec | |
| 16. Sergej Kapus | 32. Jože Slak | |



Opening the new gallery space Eburna, The Permanent Labour Community of Independent Cultural Workers Ljubljana, 27 November 1984. Photo: The Eburna Gallery Archive

The statute also defined the Eburna Gallery unit, which was the established name for the permanent labour community. The reason that the TDS was officially named Ljubljana were difficulties during the registration, when the word Eburna could not be used because the letter Q is not part of the Slovenian alphabet. The programme of the TDS Eburna had been conceived ambitiously from the very beginning. Besides preparing exhibitions, its activities

also included the organization of lectures, seminars, art colonies and study trips, the execution of art projects and multimedia actions and other forms of conveying art to the broadest circle of people. An important part of its activities, defined already in the Founding Act, was advising and selling the artwork and services by its members, as well as the sale and lending of art products, video production and other materials from the field of art.

Equrna began its commercial exhibition activities in the summer of 1981, and until it attained its own spaces, it was hosted by various venues. For example, its members were presented in the atrium of the Ljubljana Magistrate, they organized commercial exhibitions by their members in the Slon Hotel, and they organized larger exhibitions in Murska Sobota and the Ljubljana City Gallery in 1983. The search for an appropriate space for their activities had begun quite a while before the official registration, but it took a lot of time, requests, inventiveness and lobbying before they were given their own gallery. They had previously expressed interest in various locations, both at the Trg francoske revolucije (French Revolution Square) and on the Stari trg (Old Square). They had no success in obtaining them, so at the end they registered in the apartment building on Dvorčak Street where



Recording of the TV show from the exhibition *Genius Loci, Trije slikarji iz Kopra* (Three Painters from Koper), Equrna Gallery, 18 September – 8 October 1986. Photo: The Equrna Gallery Archive



Art works, originally exhibited in different exhibitions in Equrna gallery and later included in the exhibition called *New Spaces, New Images. The 1980s through the Prism of Events, Exhibitions, and Discourses – Part 1* (Museum of Modern Art 14 October 2016 – 1 January 2017, curators Asta Vrečko, Martina Malešič) Photo: Dejan Habicht, Museum of Modern Art, Ljubljana

Taja Vidmar-Brejc was living. In 1984, they managed to obtain exhibition space on Gregorčičeva 3, which were previously used as a storehouse and needed extensive renovation. For several months, the members of the TDS Equrna, together with the gallerists, renovated and arranged them. They were helped through sponsorships by the companies Helios, JUB, Iskra, Lesnina, Slovenijales. In exchange for paints and other material necessities, the members of TDS Equrna often gave sponsors works of art, sometimes they were even paying workers with paintings. New exhibition space opened on 27 November 1984 with a group exhibition.

An important aspect of the functioning of TDS Equrna was consulting private collectors about purchasing works and companies about furnishing their business spaces, hotels and restaurants. For their functioning, the cooperation with companies was crucial, as they not only purchased works but also sponsored the activities of the gallery. The most intensive cooperation was that with the company Iskra Delta, Production of computer systems and engineering, which supported the work of TDS Equrna as a sponsor from the very beginning. At the specialised computer event Informatika-Interbiro in the context of the Zagreb Fair, Iskra Delta included in their presentation an exhibition, where painters Žarko Vrezec (1982) and Darko Slavec (1983) were presented. As a result of long-term cooperation, they also signed a self-managing agreement with the Iskra company.

In less than a decade, the TDS Equrna managed to organize around one hundred exhibitions and to present themselves at important art fairs in Basel and Los Angeles. Members of Equrna exhibited at the largest events, such as the Venice

Biennial, the Biennial of Youth in Paris, the Biennial in Sao Paulo, Intart, the Ljubljana Biennial of Graphic Arts, the Young Artists Biennial in Rijeka and others.

The fruitful cooperation with art critics and theorists and the skilful managing of the gallery contributed to the fact that its activities introduced new discourses about art and new approaches to the popularisation of works of art on the Slovenian art scene.

Architects and designers faced similar problems to those of the fine artists. *DESSA* was founded



Exhibition The 100th issue of AB magazine, Dessa Gallery, September 1989. Photo: Damjan Gale, DESSA Archive

as a *Permanent Labour Community of Independent Cultural Workers – Architects* in 1982, to provide its members, independent architects, a social status and facilitate their operations with a shared administration. Until then, as members of the Society of Architects Slovenia (DAS) they could work as independent artists, but they were not authorized to sign plans, which meant that they could only project smaller things that were not conditioned by building permits. At the same time, there were not many state jobs for young architects due to the economic crisis. The solution in the form of permanent labour communities was therefore more than welcome. (ed. Cajnko and Hrausky 2014, 12–19) The labour community of independent architects, shortened as DESSA, was founded on 10 June 1982. From the very beginning, the representative of the council of the working community was Andrej Hrausky, who also led their exhibition activities together with Majda Cajnko.

The founding members of DESSA were:

- | | | |
|----------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| 1. Ivan Šraj | 15. Maja Štembal | 28. Dušan Kramberger |
| 2. Borut Delak | 16. Dubravka Savič | 29. Bogomir Motoh |
| 3. Dušan Kajzer | 17. Borut Malnar | 30. Darinka Motoh-Černila |
| 4. Majda Cajnko | 18. Andrej Goršič | 31. Vinko Torkar |
| 5. Milena Škrl | 19. Marko Rener | 32. Goran Arh |
| 6. Marinka Škrilec | 20. Jana Gojanovič-Purger | 33. Vanda Mikluž |
| 7. Andrej Hrausky | 21. Ivan Bergant | 34. Damjan Gale |
| 8. Edi Berk | 22. Izidor Simčič | 35. Anina Logar |
| 9. Miro Benulič | 23. Stanislava Pustoslemšek | 36. Katarina Pirkmajer Dešman |
| 10. Mojca Švigelj Černigoj | 24. Jasna Lempl | 37. Andrej Nolda |
| 11. Irena Černič | 25. Štefan Šček | 38. Iztok Rus |
| 12. Irena Jesse | 26. Alenka Sfiligoj | |
| 13. Mika Berlič | 27. Dalija Tanšek | |
| 14. Sonja Kolar | | |

In the beginning, DESSA did not have its own gallery and organized its first overview exhibition of the works of its members in the sister organization Equrna. Among the first exhibitions, there were also the photograph exhibitions of Damjan Gale *The Photography of Architecture* in 1986 at the Arkade exhibition spaces in Ljubljana and *Columns of Plečnik*, co-organized with AML in 1982, which travelled across Europe. DESSA obtained its own architectural gallery only in 1989.

At first, the gallery was intended for the education of Slovenian architects through lectures, excursions and exhibitions about what was being built abroad. An important role in this was that of the international seminar Piran Days of Architecture. Besides the educational purposes, the wish for their own gallery space had grown out of the circumstances, which did not enable young architects to exhibit their work, despite the fact that this was an important part in keeping

their status of independent cultural workers. Architectural exhibitions were linked primarily to two institutions, the Architects' Society Slovenia and the Architecture Museum Ljubljana. The latter had been operating in Plečnik's House on Karunova Street in Ljubljana since its founding in 1972. Their exhibitions were hosted at the Rihard Jakopič Art Gallery and in the City Museum, Cankarjev dom, the galleries Arkade, IDCO and Emonska vrata in Ljubljana, as well as elsewhere in Slovenia. The Architecture Museum Ljubljana organized historical exhibitions, however, of contemporary production, it presented mostly the already established personas in architecture. One of the most important exhibitions was the exhibition of the architect Milan Mihelič in 1980 at the Rihard Jakopič Art Gallery, which was done in cooperation with Stane Bernik and attained a huge success. It travelled all the way from Sarajevo and Belgrade to Wrocław and Ciudad de Mexico. The museum was also active in promoting contemporary design within BIO and with exhibitions of individual designers, such as the designer from Stol company, Branko Uršič, in 1982 at the Likovni salon Gallery Celje.

Architect Boris Podrecca designed the project of the adaptation of ground-floor spaces on Židovska Street 4 in Ljubljana into a gallery and Matej Vozlič drew the plans. They renovated the gallery, as in the case of Equrna, mostly on their own, as much as they could. It opened its doors in April 1989. The first visual identity of DESSA was designed by Ranko Novak, who also designed invitations, posters and catalogues for most of the exhibitions in their early years. In the DESSA Gallery, especially in the eighties, the exhibitions of foreign architects were key; Slovenians' exhibitions were rare, as exhibiting contemporary architecture was not an existing practice, but also because there were little architectural realizations due to the economic situation. However, they wrote and discussed extensively during the time about the ontological issues in architecture, especially in the circle of the magazine *The Architect's Bulletin (ab)*. It was the group of architects, joined around the *ab* magazine, which directed the architectural discourse in Slovenian space with its strongest activities in the field of theory, writings, exhibitions and organization of discussions. It is therefore not surprising that the exhibitions that emphasised theory were more frequent at the time. One of the largest exhibitions in DESSA was thus not an exhibition of architectural production, but the exhibition *The 100th Issue of ab Magazine* in 1989, in which various activities, organized by the editorial board, were presented alongside the magazine covers. Among the more important and very characteristic of the time of its formation was the exhibition *architecture + word* at the Rihard Jakopič Art Gallery in 1981, which juxtaposed the architectural drawing and plan with the writings on architecture and thus exhibited them as equally important.⁹

The Student Cultural and Art Centre – ŠKUC was founded at the beginning of the seventies, and it was comprised of various redactions or sections (such as art, theatre, film, music, dance). In June 1978, ŠKUC obtained its own spaces on Stari trg 21 in Ljubljana, which meant a decisive turn in its activities. Art institutions had been

9 The catalogue of the exhibition that travelled to larger Yugoslavian cities, was published as a special issue of the *ab* journal in June 1981.

inaccessible to younger generations and the new space meant a welcome contribution to the diversity of artistic life. (Gržinić 1988, 2) Taja Vidmar-Brejc became the redactor of the ŠKUC art section, succeeded by Dušan Mandič in 1980. In 1982, the position of redactor was filled by Marina Gržinić and Barbara Borčič. The change in leadership also meant a change in the exhibition policy of the gallery. In its initial period, most of the names of the new image painting were presented in ŠKUC, some of whom later relocated to Equurna, but remained connected to ŠKUC.

After the other redactions of ŠKUC to Kersnikova Street in Ljubljana in 1983 and 1984, the spaces on Stari trg were intended mainly for the art redaction, which came to life as the ŠKUC Gallery. The ŠKUC Society often had spatial and financial issues, and the art redaction also worked on limited funds, but this did not stop the creative élan and the enthusiasm of its co-workers. In this period, ŠKUC Gallery was the central cultural and alternative exhibition space in Ljubljana. Artists from Slovenia, from other republics of Yugoslavia and from abroad organized monographic and group exhibitions and projects in the gallery. With this, it became the hub for young artists and theorists and the venue for alternative and subcultural production. In the ŠKUC Gallery, unconventional exhibitions found their place, as did opposition to the institutional culture, the new understanding of fine art, new media and art practices (e.g. graffiti painting), as well as multimedia projects, not just in fine art, but also in the fields of fashion, architecture and photography. The gallery's activities were complemented by the publishing of posters, publications, music and video cassettes, both independently and within the production of the ŠKUC Gallery Izdaja Publishing from 1981 onwards. They published the multipurpose catalogue *VIKS* – the independent newsletter of the ŠKUC-Forum. Marina Gržinić, with the support of Stane Bernik, published in 1987 – as a special publication of the journal *Sinteze* – the catalogue *ŠKUC Gallery Ljubljana 1978–1987*, in which she presented chronologically the contents and the activities of the gallery. Along with the catalogue, a 120-minute cassette *Artistic Video Bank: projects of the ŠKUC Gallery* was published, which was prepared by Marina Gržinić and Božo Zadavec and shows the 44 projects between the years 1983 and 1988.¹⁰

In 1985, there were several different projects and texts that discussed the phenomena of new art of the eighties. One of those was *New Tendencies in Art and Mass Culture '80*. It was organized by ŠKUC and included an exhibition, video-projections, lectures by Rastko Močnik, Tine Hribar, Dimitrij Rupel and Niko Grafenauer, and the third number of the *VIKS* newsletter was devoted to it. In the opinion of Igor Zabel, in the mid-eighties, the possibility arose to understand alternative and so-called high culture as one single field; he considered as one of those attempts the exhibition by Tomislav Vignjevič, who was still a student of art history at the time, which he organized within the aforementioned project in ŠKUC. (Zabel 2004, 19) At the exhibition *New Tendencies in Art and Mass Culture*, artists from different generations and currents appeared: Janez Bernik, who was

10 *Video banka: Galerija ŠKUC: 1983–1988*. Authors: Marina Gržinić, Božo Zadavec, animation: Milan Erič, Zvonko Čoh, production: Galerija ŠKUC, sponsor: Sreten Živojinović, Video Studio Trippo.

considered one of the most established artists, representatives of new painting and sculpture – Emerik Bernard, Metka Krašovec, Tugo Šušnik, Andraž Šalamun, Duba Sambolec and Jože Slak –, as well as the collectives IRWIN and Laibach.

Towards the end of the eighties, the social and political situation had already changed considerably. The relations within the system of art also changed considerably. Many novelties from the beginning of the decade faded away, the alternative at the end of the eighties had become intertwined with the prevailing discourses of culture and art, and this intertwining created a plural art scene in the last decade of socialist Yugoslavia.

BIBLIOGRAPHY

- Balažic, Janez (ed.). *Murina umetniška zbirka*. Murska Sobota: Mura, 1989.
- Balažic, Janez. *Murin park skulptur*, Murska Sobota: Pomurski muzej, 2012.
- Bernik, Stane. "Bio kot zrcalna podoba." *Sinteza* 65–68 (1984): 99–110.
- Brejc, Tomaž. "Videti, *Teleks* 43." (26. oktober 1979): p. 13.
- Brejc, Tomaž. *Mladi slovenski umetniki nove generacije. Mestna galerija Piran, december 1981–januar 1982*. Piran: Obalne galerije 1981.
- Brejc, Tomaž. "Iz modernizma v postmodernizem. Novo slovensko slikarstvo v začetku osemdesetih let." *Sinteza* 61–64 (1983).
- Brejc, Tomaž. *Iz modernizma v postmodernizem I*. Piran: Obalne galerije, 2000.
- Brejc, Tomaž. *Iz modernizma v postmodernizem II*. Piran: Obalne galerije, 2000.
- Cajnko, Majda and Andrej Hrausky (eds.). *Galerija DESSA, 25 let – Žgodba neke vizije*. Ljubljana: Galerija DESSA, 2014.
- Čopič, Vesna and Gregor Tomc. Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije. In *Kulturna politika v Sloveniji*. 5–267. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1997.
- Denegri, Ješa. "Ruševina koja se gradi." *Odjek* (1. oktober 1985).
- Erjavec, Aleš and Marina Gržinič. *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Gabršek-Prošenc, Meta. "Ekologija in umetnost." *Sinteza* 83–86 (1989): 35.
- Gabršek-Prošenc, Meta. "Prostorska tapiserija Ete Sadar-Breznik." *Sinteza* 65–68 (1984): 164.
- Gržinič, Marina. *Galerija ŠKUC Ljubljana 1978–1987*, Ljubljana 1988.
- Jagec, Tomislav. "Slovinci u kulturnom transu." *Start* 454 (14. junij 1986): 66, 75–77.
- Koselj, Nataša. "Somrak prostora; Slovenska arhitektura v obdobju 1975–1985." in *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985, Moderna galerija Ljubljana, 21. februar – 18. maj 2003*, eds. Igor Španjol, Igor Zabel 216–229. Ljubljana: Moderna galerija, 2003.
- Koščević, Želimir (ed.). *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost: 1895–1988*. Zagreb: Galerija grada Zagreba, Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Milovanović, Goran. *Forma viva – kostanjeviško okno v svet. Galerija Božidar Jakac – Lamutov likovni salon, Kostanjevica na Krki, 15. julij – 15. avgust 2011*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac, 2011.
- Medved, Andrej. "Tkalsko znanje v Piranu." *Delo* XXIII/162 (16. marec 1981): 11.

- Medved, Andrej. *Podobe – Immagini: novo italijansko in jugoslovansko slikarstvo po izboru Achilla Bonito Olive in Andreja Medveda. Galerija Meduza, Koper, december 198–januar 1982*. Piran: Obalne galerije, 1981.
- Medved, Andrej. "Poetike osemdesetih kot "stilistična reakcija" na sedemdeseta leta." In *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985, Moderna galerija Ljubljana, 21. februar – 18. maj 2003*, eds. Igor Španjol, Igor Zabel 66–35. Ljubljana: Moderna galerija, 2003.
- Mizerit, Ana. "Laibach." In *NSK od Kapitala do kapitala, Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije, Moderna galerija, Ljubljana, 11. maj–16. avgust 2015*, eds. Nina Jeklič, Tamara Soban. Ljubljana: Moderna galerija, 2015.
- Pogačnik-Grobelšek, Helena (ed.). *Moderna galerija Ljubljana. Nove pridobitve 1983–1986. Moderna galerija Ljubljana, 18. februar – 8. marec 1987*. Ljubljana: Moderna galerija, 1987.
- Požar, Cvetka. *Stoletje plakata. Plakat 20. stoletja na Slovenskem, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 18. junij – 1. november 2015*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2015.
- Praznik, Katja. *Paradoks neplačanega umetniškega dela: avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia, 2016.
- Repe, Božo and Darja Kerec. *Slovenija moja dežela: družbena revolucija v osemdesetih letih*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2017.
- Rogina, Bojana. "Historiat stalne zbirke Moderne galerije." In *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirke Moderne galerije 1950–2000*, ed. Helena Pogačnik-Grobelšek. Ljubljana: Moderna galerija, 2002.
- Subotić, Irina. "Ekologija in umetnost 84." Maribor, *Sinteza* 65–68 (1984): 183–187.
- Škrjanec, Breda. *Žgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993.
- Zabel, Igor. "Slovenska umetnost 1975–85: koncepti in konteksti." In *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985, Moderna galerija Ljubljana, 21. februar – 18. maj 2003*, eds. Igor Španjol, Igor Zabel 10–27. Ljubljana: Moderna galerija, 2003.
- Zabel, Igor. "Avtopoetike." In *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995. Moderna galerija Ljubljana, 22. junij 2004 – 26. september 02588*, eds. Tamara Soban, Igor Španjol and Igor Zabel 10–38. Ljubljana: Moderna galerija, 2004.
- Vodopivec, Aleš. "Arhitektura kot arhitektura." *ab* 46–47 (1980): 3.
- Repe, Božo and Darja Kerec. *Slovenija moja dežela: družbena revolucija v osemdesetih letih*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2017.
- Rogina, Bojana. "Historiat stalne zbirke Moderne galerije." In *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirke Moderne galerije 1950–2000*, ed. Helena Pogačnik-Grobelšek. Ljubljana: Moderna galerija, 2002.
- Subotić, Irina. "Ekologija in umetnost 84." Maribor, *Sinteza* 65–68 (1984): 183–187.
- Škrjanec, Breda. *Žgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993.
- Zabel, Igor. "Slovenska umetnost 1975–85: koncepti in konteksti." In *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985, Moderna galerija Ljubljana, 21. februar – 18. maj 2003*, eds. Igor Španjol, Igor Zabel 10–27. Ljubljana: Moderna galerija, 2003.
- Zabel, Igor. "Avtopoetike." In *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995. Moderna galerija Ljubljana, 22. junij 2004 – 26. september 02588*, eds. Tamara Soban, Igor Španjol and Igor Zabel 10–38. Ljubljana: Moderna galerija, 2004.
- Vodopivec, Aleš. "Arhitektura kot arhitektura." *ab* 46–47 (1980): 3.

Martina Malešič
Filozofski fakultet, Univerzitet u Ljubljani

Asta Vrečko
Filozofski fakultet, Univerzitet u Ljubljani

**NOVI PROSTORI, NOVE SLIKE.
OSAMDESETE KROZ PRIZMU DOGAĐAJA,
IZLOŽBI I DISKURSA**

Apstrakt:

Tokom poslednje decenije postojanja Jugoslavije, koju su odlikovale društvene promene, ekonomska i politička kriza, novi umetnički prostori su doprineli oblikovanju diskursa umetnosti ovog perioda. Zbog ekonomske situacije i socijalnih transformacija, umetnici su tražili alternativne načine rada u novim uslovima, ostvarujući kontakt sa publikom, kao i sa potencijalnim kupcima. Oni su se okupljali oko različitih prostora koji su postali katalizatori novih umetničkih i društvenih fenomena i čvorišta kulturnih i političkih aktivnosti. Umetnici i kustosi su saradivali na lokalnom i republičkom nivou, kao i na federalnom nivou. Međunarodne veze su intenzivirane, a studijski boravci u inostranstvu su postali sve češća praksa. U isto vreme su odnosi između centra i periferije postajali slabiji. Uz etablirane institucije, novi umetnički prostori i institucije su uticali na diskurs umetnosti. Nove teme i pristupi umetničkoj produkciji, koji su prethodno smatrani marginalnim, zauzeli su centralno mesto. Ovaj prilog daje uvid u dinamičnu umetničku scenu osamdesetih godina dvadesetog veka u Sloveniji iz perspektive velikih izložbi, događaja i umetničkih prostora ovog perioda.

Ključne reči:

umetnost u Sloveniji, osamdeset godina dvadesetog veka, izložbe, umetnički događaji, samoorganizacija umetnika, decentralizacija

POLEMIKE

POLEMICS

Petar Ćuković
Fakultet vizuelnih umjetnosti,
Univerzitet Mediteran – Podgorica

**IZMEĐU BAUKA FORMALIZMA I BELAJA
SOCIJALISTIČKOG REALIZMA:
PETAR LUBARDA I SOCIJALISTIČKI REALIZAM**

Apstrakt:

U većini naše historiografske građe vrijeme „socijalističkog realizma“ na prostoru Jugoslavije smješta se u period neposredno poslije Drugog svjetskog rata: 1945–1950. U svim sferama institucionalnog uređenja države, i društvenog života uopšte, Jugoslavija, razumljivo, u ovom periodu slijedi iskustvo Sovjetskog Saveza, kao prve zemlje socijalizma. Iako je u umjetnosti i književnosti, kao uzoran, preuzet sovjetski model „socijalističkog realizma“, kao specifičan izraz „objektivnoga“, spoznajno-nužnosnog sruza Umjetnosti i Revolucije, u jugoslovenskim prilikama ovaj je doktrinarni umjetnički stil neosporno imao i neke sasvim specifične odlike. Ovaj tekst se prevashodno bavi anatomijom jednog konkretnog umjetničkog iskustva u datim istorijskim okolnostima. Upravo umjetničko iskustvo Petra Lubarde, poslije rata jednog od najistaknutijih jugoslovenskih umjetnika, ukazuje na nemogućnost da se ova kratka epoha „socijalističkog realizma“ u Jugoslaviji čita jednoznačno. Termin „iskustvo“ čini se primjerenim jer upućuje ne samo na konkretno umjetničko djelo već i na ono što to djelo prati – među ostalim i umjetnikova razmišljanja u povodu onovremenih aktuelnih istorijskih tema: estetičkih, ideoloških, političkih, socijalnih. U tekstu se posebno analizira izvjesna, stalno prisutna *dvojnost* u Lubardinom odnosu prema ideološko-političkim nalogima u estetskom polju, u periodu 1945–1950. Lubarda se koleba, pokušava da se snađe u datim okolnostima, osjeća pritisak moćne ideološke agitpropovske partijske mašinerije, dijelom, vjerovatno, i kroz kritičke primjedbe koje njegovim slikama upućuju ondašnji ideološki zreci. Katkad, taj pritisak ostavlja trag kako u početnim diskusijama na strukovnim forumima na kojima Lubarda od početka učestvuje tako i u usiljenom formalnom obrascu u najranijim njegovim slikama iz ovog perioda, poput slika *Patnje naroda* (1944–45), ili *Sjećanje na 1941. godinu* (1947). S druge pak strane, očiti dug spram aktuelnih ideološko-političkih naloga, vidljiv prije svega u izboru „tematike“ slike, Lubardu

ne ometa u potrazi za novom koncepcijom umjetnosti. Taj je napor vidljiv već rano, na slici *Iz borbe* (poznatoj i pod nazivom *Bombaš*), iz 1945, a osobito u kasnijim slikama *Ustanak* (nekada i pod nazivom *Juriš*), *Vagonet* i *Motiv sa Primorja*, sve iz 1948. S jedne strane, tjelesni kod figura sa ovih slika upućuje na „mobilnost“, na „tijela u akciji“, na borbeni i radni polet graditelja epohe, dok se, s druge, na polju čisto plastičkih sredstava, u slike djelimično zavlače i *sabiraju* postupci koji *postepeno* vode ka artikulaciji novog slikarskog jezika: ukidanju doslovnih iluzionističkih mehanizama prenošenja motiva putem sve većih deformacija, pa i nadrealizacije prirodnih oblika; potom, skraćivanje iluzivnoga prostora u slici, sve do njene potpune plošnosti i, najzad, invencija specifične, zidu podobne, materijalne građe slike.

Ključne riječi:

socijalistički realizam, umjetnost, Petar Lubarda, ideologija, kritika

„Možda je teško verovati – reći će Petar Lubarda u jednom razgovoru krajem pedesetih godina – ali ja sam sebe našao kao slikara tek poslije rata.“ (Задрима 1958) To je zapravo bila tek jedna od niza njegovih poratnih izjava koje su upućivale na bar dva značajna stava u procesu autorefleksije, odnosno razumijevanja vlastitog slikarskog puta: da je, najprije, cijelo predratno razdoblje shvaćeno kao procesualno iskustvo „nalaženja sebe kao slikara“, koje je, sljedstveno logičkim implikacijama Lubardinog iskaza, ostalo bez krajnje satisfakcije i, drugo, da se to „nalaženje“ desilo „tek poslije rata“. Na stranu što ova autorefleksija otvara mogućnost dodatnih upita u vezi sa svojom „naknadnošću“, sa činjenicom da ona ništa ne govori o tome kako je Lubarda doživljavao svoju slikarsku aktivnost upravo u vrijeme kada se ona odvijala, niti o tome imamo sačuvanih *onovremenih* svjedočanstava, ona ipak upućuje na neku svijest o *razlici*, na „otkriće“, „spoznaju“, „saznanje“ da je, tek nakon rata, najzad sebe „našao kao slikara“. I mada sama izjava ne precizira elemente ovog *razlikovanja*, ovog momenta samootkrića, na osnovu povijesti, na osnovu geneze Lubardinog stvaralaštva tokom poratnog razdoblja, znamo da se ovo *razlikovanje*, ovo konačno slikarsko samopronalaženje, odnosi na otkriće novog slikarskog jezika. A ono, ovo otkriće, nije se desilo odmah nakon rata, već kroz jedan uzbuđljivi, dramatični proces, tokom nekoliko poratnih godina, u sasvim novim socijalnim, političkim, kulturnim i ukupnim društvenim okolnostima.

Iako ne znamo tačan datum Lubardinog povratka iz logora u Italiji¹, znamo da je već u jesen 1943. na Cetinju (Задрима 1958), a da je 1944. u Beogradu, kada, zajedno sa jednim brojem afirmisanih „predratnih“ umjetnika, krajem godine učestvuje i na prvoj izložbi koju je, u tek oslobođenom Beogradu, organizovalo novoformirano Udruženje likovnih umjetnika Srbije². Izložba je zapravo bila poklon umjetnika ranjenicima sa Sremskog fronta ali, svakako, i objava, znak solidarnosti umjetnika sa NOB i „pružena ruka“ novoj stvarnosti. Ne bez patosa, autentičnog poratnog „revolucionarnog“ žargona, ova poletna solidarnost bila je iskazana i u skromnom katalogu izložbe: „Umetnici daju ono što mogu – svoja dela. Oni su srećni što na ovaj način mogu da ukažu pažnju ranjenicima. Srećni su što im se pruža prilika da bar malo obraduju svoje oslobodioce. Srećni su što ovim svojim delom ukazuju ljubav i zahvalnost slavnjoj deci Jugoslavije i Sovjetskog Saveza.“ (Đorđević 1969, 70)

U prikazu izložbe koji je napisao Sreten Marić, ovaj „polet“ umjetnika nije bio ni od kakve pomoći – i izložba sama i izloženi radovi bili su predmet ideološke osude: „Uvek ona ista naša izložba u Paviljonu, malo neuspelija ili uspelija, bez određenog datuma, spokojna izvan svih vremena i događaja. Ničeg po čemu bi je formalno ili sadržajno vezali za nešto što se izvan tih zidova zbivalo, [...]

1 Po svoj prilici, to se desilo negdje neposredno prije, ili odmah poslije kapitulacije Italije 8. septembra 1943.

2 Među 77 učesnika bili su i: Bijelić, Milunović, Radović, Tabaković, Zora Petrović, Gvozdrenović, Ljubica Sokić, Aralica, Ljuba Ivanović, Paja Jovanović, Ličenoski, Lubarda, Rosandić, Stijović, Sreten Stojanović.

ničeg (osim 2–3 karikature) po čemu biste se dosetili da je ovo izložba iz godine 1944. u prestonici zemlje koja se godinama zlopatila pod najgroznijim domaćim i stranim diktaturama i tek skoro, u nadljudskim naporima i borbama izvojevala slobodu.“ Ili još preciznije u identifikaciji onog što je, po Marićevom mišljenju, bilo za osudu: „To je stil lirske nijanse i formalističke konstrukcije, beskompromisno nepodoban, po svojoj suštini, da izrazi ma kakav sadržaj. Plenerizam, sezanovski kolorizam, pikasovski crteži, sve elementi modernog građanskog slikarstva, jesu sredstva likovnog izraza koja skoro neminovno vode izobličavanju objekta ili sižea, njegovom potčinjavanju lirskom, unutrašnjem doživljaju čiste forme. To je stil u osnovi ravnodušan prema sadržaju.“ (Marić 1945)

Iako je „socijalistički realizam“ u Jugoslaviji *de jure* uspostavljen tek 1948, na V kongresu KPJ, neposredno nakon sukoba sa Sovjetskim Savezom i Rezolucije IB, može se reći da je Marićev članak, pisan na samom početku 1945. godine, u našoj historiografskoj literaturi sagledavan kao rani indikator da je *de facto* počela kratka epoha ovoga „stila“ u našoj zemlji, da slijedi vrijeme potpune ideološke dominacije i u sferi umjetnosti i kulture, sasvim u skladu sa ovom dominacijom u području totaliteta javne društvene sfere. Ovu sudbinu Marićevog članka neće promijeniti ni vrlo suptilna, dragocjena preciziranja, pa i izvjesna rehabilitacija njegovih značenja izvan krute povezanosti sa doktrinarno shvaćenom ideologijom socrealizma koje donosi jedno novije kritičko čitanje ovoga teksta. (Bošković 2012) Marićev članak je sadržao ključne polazne elemente koje će kritika iz ovog razdoblja koristiti u svom repertoaru: najprije, osudu predratnog „formalizma“, odnosno svakog vida umjetničkog samopovjestvovanja, kao jedne od temeljnih vrijednosti modernističkog umjetničkog iskustva, sa identifikacijom svih njegovih vidova i njegovih nosilaca, potom ideju neophodnosti da se, preko propisanog sižea, ideološki zamišljeni idealizovani „narrativni kod“ *usredišti* i nasilno *ugura* kao jedini, „prirodan“ i „zakonit“ oblik povjestvovanja u umjetnosti, čime je suspendovana praksa koja podrazumijeva bilo kakvu autonomiju znaka i, najzad, tekst je bez sumnje najavio hipostazu ideološki pravovjerne kritike kao presuditeljskog nosioca umjetničkog života.³ Dakako, model ove socrealističke kritike, kao uostalom i model umjetničkog života u cjelini, u okviru kojeg bi „socijalistički realizam“ bio propisana i obavezujuća umjetnička forma, preuzet je iz iskustva Sovjetskog Saveza. I kao što je ovo sovjetsko iskustvo imalo sopstvenu genezu, od preedvižnjika sa kraja XIX vijeka, preko udruženja AHRR-a, kao svojevrsnog nasljednika „preedvižnjika“ u postrevolucionarnim uslovima, formiranog 1922, koje objavljuje novi stil „herojskog realizma“, do niza događaja i odluka iz ranih tridesetih godina koji dovode do uspostavljanja „socijalističkog realizma“ kao jedinog dozvoljenog stila u socijalističkom društvu⁴, tako se i uređivanje

3 „Sa socrealizmom se, dakle, u srpskoj kulturi prvi put pojavio kritičar koji – snabdeven mandatom određenog centra – umetnika želi da vodi i kontroliše. I pretvori u pukog 'tehničara znanja', zanatliju (otuda zalaganje za 'majstorstvo' i poštovanje individualnih 'zakona') koji će izvršiti ideološku porudžbinu“. (Прорих 1992, 290)

4 I Međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca u Moskvi 1927; II Međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca u Harkovu, 1930; Dekret o reorganizaciji literarno-umjetničkih

našeg poratnog umjetničkog života direktno oslanjalo i na predratna iskustva i polemike na književno-umjetničkoj ljevici. Nažalost, i iz tog iskustva, preuzeto je ono što je naginjalo ideološkoj striktnosti, dogmatici, ilustrativnosti i populizmu, a ne ono što je u okviru ljevice bilo liberalno i otvoreno za povezivanja naprednih socijalnih ideja sa modernističkim umjetničkim iskustvom. Umjesto ideja čije su oličenje predstavljali predratni polemički stavovi Miroslava Krleže i Marka Ristića, novo vrijeme bira žestoke ideološke žrece, poput Jovana Popovića ili Radovana Zogovića⁵, a iznad svih njih, stajala je naravno svemoćna Partija, kao apsolutni gospodar Istine, u ime koje su grmjeli njeni apostoli, poput Milovana Đilasa. (Ђилас 1948, 243–294)

Tekst Sretena Marića najavio je dakle ulazak u novo vrijeme dominacije striktno partijske politike u oblasti kulture i umjetnosti u javnoj sferi i odbacivanja mogućnosti da se, na tragu predratnih ideja Krleže i njegovih istomišljenika, eventualno povežu umjetnost i revolucija. Umjetnici su shvatili poruke Marićevog teksta. Među njima i Petar Lubarda.

Njegova pozicija u predratnim sporovima oko ideja „socijalne umjetnosti“, a pogotovo oko sukoba na književno-umjetničkoj ljevici, nije sasvim prozirna, tačnije Lubarda nije u prvim redovima umjetnika i intelektualaca koji se oko ovih pitanja spore, no, ipak, on nije ostao sasvim imun kako na probleme socijalne stvarnosti, o čemu bez sumnje svjedoče i neke njegove predratne slike, na kojima su prikazani ljudi sa dna ondašnje socijalne ljestvice, radnici, seljaci, marginalci⁶, tako i u odnosu prema aktuelnim epohalnim istorijskim događajima, poput španskog građanskog rata, gdje su njegove simpatije očito bile na strani republikanaca.⁷ O njegovoj bliskosti sa idejama umjetničke ljevice tokom tridesetih godina u Jugoslaviji možemo slutiti i na osnovu jedne izjave Krsta Hegedušića, date povodom Lubardine smrti: „[...] Mene za Lubardu vežu uspomene još iz onih ranih 'zemaljskih' dana. Lubarda je bio lijevo orijentiran i pristalica 'zemljaških nastojanja'. Sa grupom mladih beogradskih slikara (V. Avakumović, M. Kujačić, Živanović-Noje, D. Jovanović, M. Stevanović i D. Beraković) on je namjeravao osnovati beogradsko krilo 'Zemlje'. Policijski režim to je spriječio.“ (*На вест о уметничковој смрти* 1974) S druge strane, znamo da se Lubarda od 1938. priključuje Društvu srpskih umjetnika *Lada*, tada već pomalo salonskom, na brizi o „nacionalnoj tradiciji“ temeljenom udruženju, svakako udaljenom od onovremenih idejnih problema na umjetničkoj ljevici. Ukoliko je, dakle, i postojalo, Lubardino predratno „ljevičarstvo“ bilo je prije utemeljeno na njegovom opštem, prirodnom osjećanju za pravdu i na njemu zasnovanoj socijalnoj solidarnosti sa onima koji su na bilo koji način ugroženi u

organizacija iz 1932; Prvi kongres sovjetskih pisaca u Moskvi 1934; Vidjeti, primjerice: Valkenier 1977; Flaker 1984; Trifunović 1957; Trifunović 1973; Đorđević 1969; Merenik 2001.

5 Osim Popovića i Zogovića, među ove ideološke žrece svakako treba ubrojiti i O. Bihalji-Merina, Elija Fincija, Grgu Gamulina, Branka Šotru, i pored njihove kasnije transformacije i prilagođavanja liberalnijem partijskom kursu prema umjetnosti i umjetničkom životu.

6 O ovome svjedoče slike *Kikiridžija*, *Invalid*, *Nosač*, *Bojadžija*, iz 1934, niz portreta seljaka i radnika iz 1936. i 1937, *Dječak sa lađe* iz 1936, *Prodavac pomorandži* i *Aso iz Ulcinja* iz 1937.

7 Slika *Bombardovanje San Sebastijana*, iz 1937.

nepravdom svijetu, nego na nekoj ideološko-partijskoj doktrini. Stoga je njemu zaista mogla da bude bliža pozicija zagrebačke *Zemlje* nego beogradskog udruženja *Život*, a posebno zbog zemljaške otvorenosti prema slobodi umjetničke forme.

U svakom slučaju, odmah poslije rata, ovoj slobodi objavljen je kraj. Kao i svi umjetnici toga vremena i Lubarda je *dijelom* i sâm bio žrtva ove objave. Ali njegovu poziciju u ovom razdoblju nije moguće razumjeti jednoznačno. S jedne strane, uprkos packama koje je od kritičarâ-žrecâ dobijao, ne samo za predratni „formalizam“ nego i za nepotpunost i „greške“ u poratnom slikarstvu, koje je zaista išlo u susret novim zahtjevima, on je, bez sumnje, etablirani umjetnik: profesor na beogradskoj Likovnoj akademiji⁸, istaknuti član odgovarajućih birokratsko-institucionalnih foruma⁹, obavezni učesnik na reprezentativnim izložbama.¹⁰ S druge strane, i činjenica da je, kao i u slučaju većine drugih umjetnika, njegova slikarska produkcija u ovom dvogodišnjem (1945–1947) periodu relativno ograničena, da je broj radova neobično mali, pogotovo za izrazitog radoholika kakav je bio Lubarda, i činjenica da su ovi radovi po svojoj jezičkoj strukturi disparatni, govore o tome da se umjetnik zapravo koleba, da je nesiguran u odabiru puta kojim bi slika trebalo da ide u susret ideološkom premrežavanju estetike, netom objavljenim zahtjevima da se i u simboličkoj ravni dâ odgovarajuća reprezentacija „nove stvarnosti“.

O ovom kolebanju, ne samo Lubardinom, svjedoče i dragocjeni dokumenti iz Arhiva Jugoslavije u Beogradu. Za ovu priliku, iz stenografskih bilješki, izdvojiću neka mjesta iz zanimljivih Lubardinih diskusija, uz neophodnu ogradu koja podrazumijeva da diskusija ima puni smisao tek kada se sagledava u kontekstu, dakle u „dramaturgiji“ koju iscrtavaju sve diskusije na ovim značajnim poslijeratnim strukovnim forumima jugoslovenskih umjetnika.

Prvi put, Lubarda značajnije uzima riječ na II plenumu uprave Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije, održanom 11. i 12. aprila 1949. On najprije podržava Tartalju, u vezi sa stavom da kod nas, u Jugoslaviji, nije bilo „formalizma“ (pri čemu se pod pojmom „formalizam“ ovdje podrazumijevala apstrakcija u ruskoj umjetnosti – Tartalja pominje „konstruktivan“ način izražavanja, tj. konstruktivizam), ističući kako kod nas „formalizam nikad nije dobio jakog korena“, jer „mi nismo imali uslova da se formalizam kod nas razvije.“ Potom slijede rečenice u kojima Lubarda prvi put pominje „socijalistički realizam“: „Mi se stalno spitičemo o to šta je formalizam i šta treba da bude socijalistički realizam. Jedni postavljaju to pitanje, a imamo drugove koji se opiru tome pitanju. Teoretski se postavlja dobro, ali u praksi

8 Imenovan 1945. u zvanje vanrednog profesora, razriješen dužnosti 1946, kada je premješten u Crnu Goru, i postavljen najprije za činovnika Ministarstva prosvete, a potom imenovan za direktora novoformirane Umjetničke škole na Cetinju. Vidi: Odluka Pretsjedništva NR CG, personalno odjeljenje, br. 2588, Cetinje, 11. IX 1946, i br. 5578, Cetinje, 4. aprila 1947. Državni arhiv Crne Gore.

9 U ULUS-u, ULUCG-u i SLUJ-u.

10 Najznačajnije su u tom pogledu, u periodu 1945–1950, izložbe: *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX vijeka* (1946–1948) i *XXV međunarodni bijenale u Veneciji* (1950).

ne bih rekao da ispada dobro. Treba dati definiciju šta je socijalistički realizam, ali ne mislim samo teorijski, nego šta je on i praktički i tehnički.¹¹ Lubarda ne dira, ili se ne usuđuje da dira, u teoriju, i po njemu je ona „postavljena dobro“, silna je energija u tom pravcu usmjerena, javni je kulturni prostor prezasićen njome, ali umjetnik priželjkuje definiciju, koje još uvijek nema, o tome šta je u praktičnom smislu socijalistički realizam, tj. kako bi neko umjetničko djelo trebalo da se izvede a da relacija sadržina–forma bude jednoznačna – „definicije“, naime, služe tome. Možda priželjkujući upravo takvu definiciju, Lubarda, agonu skloni crnogorski brđanin, u nastavku, u susret Petogodišnjem planu (!), „koji se završava 1951“ ima krajnje zanimljiv predlog – „da učinimo jednu utakmicu ovakve vrste: utakmicu u znaku ko će najbolje, najrealnije prikazati našu stvarnost, kako objektivno, tako i u umetničkom kvalitetu... Ovako konkretan zadatak naterao bi ljude da izvrše tu unutrašnju revoluciju i da je prikažu.“¹² Nešto kasnije, u raspravi koja se povodom ovoga rasplamsala, pri čemu većina govornika misli da je ideja o takmičenju dobra, Lubarda govori kako se „kod nas [...] pojavljuje potreba kompozicije“ i kako je ona „diktovana stvarnošću“. Kompozicija po njemu ne treba da liči ni na Kurbea, ni na Delakroa, niti je treba praviti kao što ju je pravio Ticijan, budući da se naše društvo nalazi „u jednom dijalektičkom razvoju“, odnosno „u jednom istorijskom trenutku“, pa je, upravo sukladno tome, „treba [...] praviti onako kako diktuje stvarnost.“ Slijedi potom još jedno važno, ideološko reklo bi se, razlikovanje. Ako se, primjera radi, pravi kompozicija sa temom jednog „minera“, taj miner, radeći „u kapitalističkoj zemlji“, držeći mašinu i bušeći neku stijenu, to je, prema Lubardi, „kao da se pravi reklama za mašinu bušilicu.“ Za razliku od ovog minera koji radi u bezdušnom kapitalizmu, naš miner „ima lik ponosit, on ne samo da buši jedan komad stene, nego on kreće čitavo jedno brdo.“ Ističući kako je to tako upravo zbog toga što se odvija u „socijalističkoj sredini“, Lubarda, ne bez egzaltacije, kojom očito želi da naglasi epski polet zamišljene slike, postavlja, i sebi i drugima, pitanje: „i koji je to realizam koji će prikazati takav silovit polet naše omladine“, zaključujući da je u prikazivanju takvih scena iz socijalističke izgradnje neophodno da se istakne poetski momenat, „duh koji pokreće i volja koja pokreće narod da stvara budući bolji život“, izvodeći na kraju ovog izlaganja sljedeći zaključak: „Ja mislim da ono što je najbolje i najkonstruktivnije u nauci slikarstva upotrebimo kao sredstvo za ove mogućnosti. Ako izbacimo poeziju iz umetnosti, onda je ostavljamo bez krila, bez poleta.“¹³ Usput, zanimljivom sintagmom „nauka slikarstva“, kao da je i nesvjesno opravdao sopstveni stav o potrebi da se „socijalistički realizam“ definiše, jer su, dakako, definicije svojstvenije svijetu nauke nego svijetu umjetnosti. Lubarda ovdje još ne zna za kanonski tekst Jovana Popovića *Idejnost daje krila talentima*, jer prvi broj časopisa *Umetnost*, inače predviđen programom rada SLUJ-a, pojaviće se kasnije, iste godine, pa i ne sluti da će ovaj borbeni žrec socijalističkog realizma, polazeći od

11 AJ 317–80-(189–190)

12 AJ 317–80–190

13 AJ 317–80-(192–193)



Petar Lubarda, *Izgradnja pruge (Vagonet)* 1948, ulje na platnu, 208,5 x 258,5 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

srodne ideje, od potrebe da u nekoj kompoziciji, iznutra, isijava elanom ispunjeni lik novog čovjeka u novom vremenu, sasjeci i njegova, Lubardina „krila“, tvrdeći kako u našoj tadašnjoj umjetnosti „često umesto elana vidimo pognute figure bez lica“ i kako su „često [...] figure okrenute leđima, da im se ne bi moralo videti lice.“ (Popović 1949, 9) Iako Popović poimenice ne spominje Lubardu, jasno je da ovdje aludira upravo na njegovu sliku *Vagonet*.

Pri kraju diskusije o „takmičenju“ koje je sâm predložio, Lubarda ima potrebu da se ogradi – kada je, naime, predložio ideju o takmičenju u slavu Petogodišnjeg plana, nije mislio „na nagrade“, već je mislio „da bi to bila revija o tome o čemu mi stalno govorimo, o socijalističkom realizmu, o načinu izražavanja, o tome kako da se najbolje izrazi naša stvarnost.“¹⁴ I na samom kraju, Lubarda u povodu takmičenja ističe važnost kolektivnog pregnuća umjetnika, njihovog povezivanja sa širom zajednicom i njenim institucijama ne samo po osnovu partijske pripadnosti već i šire „frontovske“ orijentacije, jer je njemu „dobar frontovac isto tako blizak kao

14 AJ 317–80–198

i dobar partijac“, dodajući da se u okviru ovog poduhvata, tj. takmičenja, „logično [...] treba pozabaviti i sa političkom izgradnjom“, ne zaboravljajući da naglasi i važnost kolektivnoga pregnuća: „Nikada se jedan umetnik nije stvorio bez saradnje mnoštva umetnika. Potrebno je mnoštvo umetnika da bi se dao karakter jednog vremena. Tako je bilo u svim procesima društvenim, pa je tako i u umetnosti.“¹⁵ Posebno pregnuće, tek da se ne zaboravi važnost „istorijskoga vremena“, priziva i završna rečenica: „Možemo u okviru ovoga da se obavežemo da držimo izvesna čisto politička predavanja.“¹⁶

Od završetka II plenuma SLUJ-a do početka II kongresa SLUJ-a, održanog u Beogradu 6. i 7. maja 1950. prošlo je tačno godinu i 24 dana. Lubardina „utakmica“, bar u nekoj institucionalizovanoj, javnoj formi, nije se održala, a po svojoj prilici utišavala je i potreba da se drže „čisto politička predavanja“ u okviru umjetničkih strukovnih aktivnosti. Za ovo relativno kratko vrijeme u Jugoslaviji je otpočeo nepovratni proces društvene tranzicije, koji je podrazumijevao značajnu sistemsku liberalizaciju politike, ekonomije i kulture u zemlji. Najava ove liberalizacije došla je, najprije, iz sfere politike, kroz pristupnu besjedu Edvarda Kardelja u Slovenačkoj akademiji nauka i umetnosti, izgovorenu 12. decembra 1949. Krajem istoga mjeseca održan je i III plenum CK KPJ na kojem je, između ostalog, uopšteno omekšan partijski stav prema kulturi (Merenik 2001, 50), a još i prije znamenitog govora na III kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952, Miroslav Krleža u diskusiji na II kongresu ove strukovne organizacije (26–29. XI 1949), ne dovodeći još uvijek u pitanje lenjinski princip o „partijnosti književnoga stvaranja“, ima potrebu da istakne „nonkomformizam našeg vlastitog elementa“¹⁷, kao i potrebu za oslobađanjem „od šematizovane lijeve kominformističke fraze.“ (Krleža 1950, 17)

Ovo povijesno omekšavanje partijske politike „propovijedanja, nadziranja i kažnjavanja“, osjeća se i u stenogramskim bilješkama sa II kongresa SLUJ-a. Relaksiran je, očito, i Petar Lubarda. On sada „nema neku naročitu temu“ i samo bi „rekao nešto generalno o slikarstvu.“¹⁸ No, prije nego što će reći nešto „generalno o slikarstvu“ Lubarda priznaje kako „mi često govorimo i kad se sastajemo pojedinačno i u većim grupama o socijalističkom realizmu danas, koji je aktuelan ne samo kod nas nego i u čitavom svetu“, i dodaje kako se, očito pri ovim susretima, često postavljaju ovakva pitanja: „šta je to, koji je to belaj taj socijalistički realizam? Kakvi su to bauci i šta je to taj formalizam? I uvek ove

15 AJ 317–80–201

16 AJ 317–80–202

17 Krleža je, očito, već od januara 1949. uveliko posvećen radu na kapitalnoj izložbi *Srednjojvjekovna umjetnost naroda Jugoslavije* u Parizu, izložbi na kojoj je Evropi prezentovan svojevrсни *plaidoyer pro domo*, kao znak duboke utemeljenosti nove države i na svojoj sopstvenoj duhovnoj tradiciji, o kojoj i u diskusiji na pomenutom kongresu naširoko govori. (Krleža 1950, 15)

18 AJ 317–80–328

reči preskaču jedna drugu.¹⁹ Slijedi i veoma indikativan odgovor: „Po mome uverenju i ubedenju ja to ne bi nazvao ‘socijalistički realizam’ ja bih to bolje nazvao ovakvim izrazom ‘socijalistička umetnost’. A ako je socijalistička, a sigurno da jeste, ako joj je baza i shvatanje materijalističko, realističko i sama će ta umetnost biti takva.“²⁰ I izrazi „belaj“ i „bauk“ upućuju na ovaj relaksiraniji odnos prema „zahtjevima dana“, a terminološka inovacija, pomjeranje od standardizovanog izraza „socijalistički realizam“ ka izrazu „socijalistička umjetnost“, zapravo je dalekometna: ona kao da naslućuje ekstenziju kasnijih terminoloških preciziranja u izrazima kao što su „socijalistički estetizam“, „socijalistički modernizam“ itd. Da li pod uticajem krležijanskog *plaidoyer-a pro domo* iznesenog već i na pomenutom II kongresu književnika, ili pod uticajem ogromnog uspjeha izložbe *Srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije* u Palati Šajo u Parizu, čiji je komesar, predsjednik Organizacionog odbora i pisac predgovora upravo Krleža, a koja je još u toku dok se ređaju govornici na ovom II kongresu SLUJ-a, svejedno, Lubarda ima potrebu da i sam istakne kako je naš narod „od svog dolaska na Balkan“, iako je bio „pod raznim uticajima, kulturnim i istorijskim“, u sferi kulture i umjetnosti uzdigao sopstvene vrijednosti, poput, primjerice, naših fresaka, koje su, prema Lubardinoj ocjeni „na mnogo višem likovnom stepenu i idejno nego li čak sama renesansa.“²¹ Ovim putem Lubarda udara i dalje, ističući kako se slikarstvo u Jugoslaviji, „kod jugoslovenskih naroda nije [...] izgubilo pored svih invazija i navala“, a u vezi sa izložbom, kako je imenuje Lubarda, „Dva veka slikarstva jugoslovenskih naroda“²² da smo vidjeli „da kroz sve te muke i borbu za nezavisnost imamo jedan kontinuitet, jednu tradiciju.“²³ A ovaj tradicijski niz Lubarda uvezuje navodeći primjere fresaka u Dalmaciji u Hrvatskoj, Češljarove slike, Đuru Jakšića i Nadeždu Petrović, a „u novije doba“ Kraljevića i Račića u Zagrebu, i slovenački impresionizam, koji je „u to doba bio izraz i težnja jednog nacionalnog osećanja za slobodu“, a kojem se, ističe govornik, može naći neka „podudarnost sa slovenačkim narodnim vezom i sa magničastim (vjerovatno: „magličastim“ – primjedba P. Ć.) planinama“, dodajući kako se uvijek „treba držati korena“ jednako kao što treba „logično [...] naučiti onaj najvažniji uzor“, u datom slučaju „školu“ francuskog impresionizma, jer iako je ona francuska „ona je isto tako i naša, jer je opštečovečanska.“²⁴ Ipak, Lubarda se na kraju izlaganja retorički pita: „Šta je to što bi nas umetnike povezalo sa osećanjima onih ljudi koji grade i izgrađuju socijalizam?“ U potrazi za odgovorom, on najprije ističe kako „socijalizam nije tako glatka stvar“, kako zahtijeva „mnogo sati rada, mnogo muka, kako napora ruku tako i mozga“ i, postavljajući pitanja „gdje su

19 AJ 317–80–329

20 AJ 317–80–(329–330)

21 AJ 317–80–330

22 Radi se o već pomenutoj izložbi *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX veka* (160 učesnika i oko 400 ekspanata), prikazanoj u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani u prvoj polovini 1947, a potom u Moskvi, Lenjingradu, Bratislavi, Pragu, Varšavi, Krakovu i Budimpešti, tokom 1947–1948.

23 AJ 317–80–330

24 AJ 317–80–(330–331)

sjedinjene ove sile koje daju umetniku podstrek za kreaciju? Gde je to? Je li to u realizmu? Je li to u formalizmu?“ odgovara kako se „mi nećemo mnogo koristiti od svih tih riječi“, jer „ako pogledamo [...] staro slikarstvo, pa i novo – pogledajmo recimo Van Goga – videćemo da nema radnika, da nema građanina koji neće voleti Van Gogove suncokrete“. A zašto je Van Gog to tako naslikao i šta ga je pobudilo? Pa zato što ga je pobudila „ona misao koju je čovek imao još od pećine, ona ljubav da preda drugome jedan lik svojih osećaja.“ Bio je ovo metodički uvod u završno retoričko pitanje-odgovor: „U socijalizmu koji je najlepší osećaj? Najlepší osjećaj (je) taj ogromni zajednički napor. Umetnik se pod najvećim teškoćama bori da da generacijama i docnijim pokoljenjima svoj najbolji osećaj.“²⁵ Lubardi, kao izrazitom baštiniku epske tradicije, sigurno je bliska ova kolektivistička „mi“ ideja, ona je karakteristična za cijelo njegovo poratno slikarstvo, bilo da je, kratko, i ne u svim slučajevima, naslonjena na član i polet kojim upravljaju parole, nalozi i očekivanja dana, bilo da izvire iz šire epske tradicije, ponajviše narodne poezije, i različitih oblika usmenih predanja, bilo da sanja „let u kosmos“ i prenosi „štafetu ljudskog razuma“, ili pak odgoneta neprozirnosti i tajne zodijskih znakova.

Lubarda je bio posljednji govornik prvog dana Kongresa. Prvi govornik sljedećeg dana Vilim Svečnjak, u smislu krležijanskog *plaidoyer-a pro domo*, nastavlja tamo gdje je Lubarda stao. Svečnjak, istina, najprije upućuje na značaj Kongresa u smislu uočavanja važnosti „najšire, najslobodnije i najsmelije kritike i diskusije a u cilju stvaranja umetnosti epohe naše socijalističke izgradnje“, koja će uz likovnu praksu pomoći „da se oslobodimo kalupa i graza shema i dogmi koje su sputavale naše likovno stvaranje, a likovne umetnike dovodile do zabune i dezorijentacije.“²⁶ A potom slijedi i neskriveno krležijanski osvrt „na našu prošlost“ koji će pokazati „da se osnovica sveg našeg stvaralaštva pa i našeg samoodržanja nalazi u našem nonkonformalizmu“, kao što će i „marksistička analiza naše istorije“ pokazati „da se naši narodi nisu dali svladati i podrediti uticajima civilizacija jaćih naroda“ i da su „u svim svojim životnim manifestacijama i formama dali i očuvali biljeg originalnog i autohtonog stvaralaštva.“ Zato naši kulturni spomenici, materijalni i nematerijalni, „od prvog dana naše balkanske istorije“ čuvaju „svoj jezik, svoj govor, svoje pismo, njegujući i održavajući svoje običaje, svoje pesme, ukrase i ornamente, afirmirajući i razvijajući originalni karakter svoje umetnosti.“²⁷ Svečnjak potom odaje eksplicitno poštovanje svom duhovnom inspiratoru čitajući veoma dugi citat iz navedene Krležine diskusije.²⁸

Karakter Lubardinih najranijih radova iz ovog poratnog vremena upućuje na zaključak kako ovo ideološko premrežavanje estetike za njega uopšte nije bilo jednostavno i kako se njegova dotadašnja umjetnička uvjerenja nesporno uguravaju u neku vrstu imaginarne prokrustove postelje koju umjetnik, paradoksalno, u iznalsku „tačke sraza“ sa pravovjernim ideološkim očekivanjima, sam sebi sagrađuje.

25 AJ 317–80–(332–333)

26 AJ 317–80–(333–334)

27 AJ 317–80–335

28 AJ 317–80–(336–337)



Petar Lubarda, *Patnje naroda*, 1944–45, ulje na platnu, 244 x 157 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

nik, već najavljuje mogućnost odvajanja problema materije slike, u njenom drugom planu, od problema njene retoričke sadržine, u prvom. (Merenik 2001, 62)

Uprkos nespornoj *sadržinskoj* pravovjernosti, nijedna od ovih slika, međutim, nije pošteđena ozbiljnih kritičkih primjedbi od strane poletnih kritičara nove epohe. Priroda i smisao ovih primjedbi raskrivaju poziciju novog subjekta, centralne

Slike *Patnje naroda* (1944–45) ili *Sjećanje na 1941. godinu* (1947), iz vremena za koje je i u slučaju drugih umjetnika karakteristična ratna tematika²⁹, očito su rađene prema nekim odabranim uzorima iz „velike“ umjetničke prošlosti³⁰. Kao da su, u pomanjkanju neke „posebne kombinacije“³¹, upravo ovi uzori bili neka vrsta spasonosnog formalnog vela kojim su bili obavijeni novi narativni sadržaji, pribavljajući im „visoki“ umjetnički legitimitet. Ali obje slike, koje su očito imale intenciju da kroz prizor obavijen sablasnim hladom prigušene bijele svjetlosti na neki način sublimiraju kolektivne ratne traume, slikane su u jednom usiljenom simboličkom ključu, uvodeći u sliku, prvi put u Lubardinom stvaralaštvu na takav način, dramatični mizanscen, princip patetične *inscenacije*, *instalacije* i *teatralizacije* prizora. Isti ovaj patos vidljiv je i na slici *Bombaš* (1945), u kompoziciji herojske piramidalne scene, koja u mnogo čemu „citira“ znamenite historijske uzore³², ali je, u isto vrijeme, upravo ova slika na samoj granici koja, kako primjećuje Lidija Mere-

29 Već Dragoslav Đorđević utvrđuje kako je do 1947. godine „prevladavala [...] uglavnom ratna tematika, posle nje teme iz obnove i izgradnje.“ (Đorđević 1969, 71)

30 Bihalji-Merin upravo navodi El Greka, kao uzor koji Lubarda slijedi u slici *Patnje naroda* (Merin 1945, 2), a M. B. Protić u svom predgovoru za katalog velike retrospektive „Lubarda u Muzeju savremene umetnosti“ Beograd, takođe ističe „elgrekovski komponovano *Sjećanje na 1941*“. (Protić 1967)

31 Lubardin izraz, vezan za njegova razmišljanja o umjetnosti nastaloj u zarobljeničkom logoru. (Перовић 1974, 455)

32 Ežen Delacroix, *Sloboda vodi narod*, 1830, Muzej Luvr, Pariz.



Petar Lubarda, *Sjećanje na 1941*, 1947, ulje na platnu 83 x 104 cm, privatno vlasništvo, Vićentije Petrović Beograd

figure u ondašnjem „umjetničkom sistemu“ – figure kritičara ideologa i cenzora. U tekstu posvećenom prvoj izložbi likovnih umjetnika Srbije nakon oslobođenja, Bihalji-Merin značajan prostor posvećuje Lubardinoj slici *Patnje naroda*. On najprije veli kako Lubarda „pokušava da reši problem jedinstva forme i sadržine jednom velikom kompozicijom“ i kako se ova njegova slika „nalazi u središtu pažnje“. Odajući mu priznanje za volju i riješenost da „komponuje teme današnjice“, da „daje i neko oblikovanje tragičnog i herojskog naših dana“, da „pokazuje kako se može pristupiti velikom novom zadatku, kako se može crpsti sa izvora sećanja na tragične i herojske godine“, Bihalji-Merin ne propušta da ukaže kako se Lubarda „još bori sa problemima oblikovanja“ i da mnoga mjesta na platnu „izgledaju još kao da nisu dovršena: nebo i zemlja, čovek i priroda, još nisu potpuno srasli i ne čine celinu“, dodajući, na kraju, kako će „mati i žena koja oplakuje mrtve ostati urezana u sećanju.“ (Мерин 1945, 2) U nešto kasnijem tekstu iz iste godine, Jovan Popović, ne imenujući Lubardu i njegovo djelo, očito aludira na istu sliku, spočitavajući joj „misticizam“ i „netipičnost“: „Druga opasna tema na kojoj se umetnik lako može okliznuti jeste tema patnji i stradanja naroda. Pitanje je kako će umetnik tu temu obraditi. Ako prikaže samo procesije 'stradalnika' u nekom mističnom



Petar Lubarda, *Juriš*, 1945, ulje na platnu, 200 x 156 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

1946, 130) A tri godine kasnije, u *Zapisima iz 1949*. Grga Gamulin, pišući o istoj slici, kod njega imenovanoj *Juriš*, ističe najprije kako je „lice ranjenog borca koji se diže u freneziji borbe [...] najbolje naslikano lice kod nas nakon Oslobođenja“, kao i to da se „cijela koloristička koncepcija te slike, u onim nijansama otrovnog Lubardinog zelenila, mogla [...] sretno prilagoditi njenoj sadržajnosti. Sve je zavutlano, ispunjeno mržnjom i ognjenim parama, a ranjenikovo lice unosi se bijesnom odlučnošću u neprijatelja, u daljinu.“ Ali, u ostalim likovima kompozicije, nastavlja Gamulin lekciju, „slikar nije izdržao visinu tog patosa: neuvjerljiva figura borca u sredini najmanje je prikladna da bude osovina, koja drži u ravnoteži oblike i mase, nerazrađeni lik partizanke nije izašao iz okvira retorike, a nerazgovijetni i sumarno označeni leševi u prednjem planu još više narušavaju dojam konzistentne vizuelne realnosti.“ (Gamulin 1949, 831–832)

Primjedbe su, vidjeli smo, upućene kako na „sadržinu“ tako i na „formu“ djela, dva njegova ključna aspekta čije „prirodno“ objedinjavanje traži i očekuje ondašnja kritika. Ali iako se u nizu radova koji su nastali nakon odlaska u Crnu Goru 1946. Lubarda „sklonio“ u prividnu sadržinsku „neutralnost“, slikajući crnogorske pejzaže, ni tada ozbiljni prigovori nijesu izostali, s tim što su ovog puta bili usmjereni na kritiku formalnih elemenata slike i tek na osnovu njih na izostanak „sadržinske objektivnosti“ u predstavljanju „realnosti“. U istom tekstu, u *Zapisima iz 1949*, Gamulin piše: „Ali osnovni problem Lubardina slikarstva ostaje boja, onaj

svetlu prikaz neće biti istinit pa čak i da je tehnički uspeo. Stradanje naših naroda nije bilo pasivno, bezizgledno, životinjsko, odnosno pasivnost i bezizglednost nisu bile nimalo tipične.“ (Popović 1945) Da je i sama kritika nesigurna u zasnivanju „objektivnosti“ i isključivanju „subjektivne“ procjene svjedoče različite ocjene Lubardine slike *Iz borbe* (poznata i kao *Bombaš* i *Juriš*). Najprije, Bihalji-Merin je pun hvale, ističući kako je taj rad „u centru zapažanja“ na izložbi i kako je u pitanju „monumentalno postavljena slika koja impresivno priča o [...] epizodi velike borbe“, te da je „jaka slikarska snaga povezala [...] plavetnilo munjevitog neba sa čovekom i zemljom“ i da nam ona „ukazuje na to da se naši umetnici spremaju na velike kompozicije koje će moći da prikažu veliku tematiku narodne borbe.“ (Бихалји-Мерин



Petar Lubarda, *Sjećanje na 1941, 1947*, ulje na platnu 83 x 104 cm, privatno vlasništvo, Vićentije Petrović Beograd

njegov nerealni, apstraktni kolorit gustih zelenih i maslinastih tonaliteta, kojima on u sumarnim širokim namazima modelira nedefinirane oblike, a iz kojeg kao da se uvijek isparuje neko nadnaravno, fantomatsko osjećanje života. Dovoljno je vidjeti njegove crnogorske pejzaže iz 1947. pa da u svoj oštrini iskrse pitanje: koliko će daleko u smislu dostizanja realističke pojavnosti Lubarda moći doći s ovom tako određenom, subjektivnom, iznad realnosti uvijek toliko uzdignutom paletom? Ima u tim naslikanim crnogorskim planinama neke mistike, nekog upornog traženja sadržajnosti 's one strane realnosti', koje, kao i u slučaju Tartaglie, dovodi u pitanje mogućnost pozitivne evolucije ovog tako dovršenog i izgrađenog stila. I upravo zato će borbu protiv tog 'mističnog' zakržljavanja Lubardine umjetnosti trebati povesti prvenstveno na planu sadržajnosti, na planu uzdizanja umjetničke spoznaje do jasnih vidokrugova svijesti. U tim vidokruzima pred svjetlošću životne istine, nestat će sve sablasti što se još gnijezde i skrivaju iza ovih platna, a u samom koloritu javit će se možda i boje, u kojima će se osjetiti i nešto od našeg današnjeg života." (Gamulin 1949, 832)

Iako je Lubardino djelo tokom ovog prvog poratnog razdoblja kolebljivo, iako on „luta“ između „mističke svjetlosti“ sjećanja na ratne događaje, prizora poratne izgradnje i turobnih crnogorskih pejzaža, iako je jezički repertoar nekoherentan, teško



Petar Lubarda, *Kompozicija (Motiv) sa primorja*, 1950, ulje na platnu, 243 x 305 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

je reći da su njegov stvaralački ritam neposredno određivali ovi ideologizirani kritički prigovori i zahtjevi. I mada postoji izvjesna sjenka sumnje u povodu načina na koji Lubarda promišlja svoju umjetničku poziciju u kontekstu novih socijalnih okolnosti, o čemu možemo da slutimo i na osnovu jedne bilješke M. B. Protića u *Nojevoj barci*³³, mogli bismo reći da on, iako svakako osjeća njihov pritisak, ne drži baš mnogo do ovih primjedbi, da nastoji da i u ovim okolnostima traga za nekim novim izrazom, za onom „istinom slikarstva“ koja ga muči od najranijih dana.

Da je to doista tako govore upravo neke nove slike, nastale po povratku u Crnu Goru, poput *Ustanka* ili *Vagoneta* (obje iz 1948), koje su, uprkos tome što tematizuju heroiku minulog rata, odnosno poratne izgradnje, daleko od jednoznačnoga robovanja socrealističkim nalogima. S onu stranu „tematske“

33 „Zbunila me je te noći (na večeri koju su Petar i Vera Lubarda priredili u čast Anjes Amber, komesara izložbe „Savremena francuska umjetnost“ u Umjetničkom paviljonu u Beogradu, 1952 – primjedba P. Ć.) i jedna Milova i Petrova ispovest: da su, za vreme socrealizma, ponekad i sami pomišljali kako su se kao modernisti otisnuli u maglu – toliko je posle 1945. govor protiv Pariza, Zapada i modernizma bio sugestivan i nesavladiv. Zbunila jer sam verovao u njihovu čvrstu ubedenost.“ (Iporah 1992, 349)



Petar Lubarda, *Žetva – vršidba*, 1949, ulje na platnu, 151 x 197 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

pravovjernosti³⁴, a u slučaju *Ustanka* i izvjesne plakatsko-propagandističke, agitacijske prirode slike, oba rada i karakterom slikarske površine, i njenom teškom materijalnom krećnom građom, utemeljuju proces artikulacije slike kao elementa zidne strukture, a zajedno sa istovremenim pejzažima iz okoline Cetinja ukazuju na uzdizanje značaja čisto slikarskih sredstava, koja se uprežu u otvorene procese automimetičkih postupaka. U isto vrijeme, formalna invencija koja grupu figura u obje slike tretira kao jedinstveni korpus, sa dinamičnim, zatvorenim obrisom, koji se u *Ustanku* naslanja na ogromnu stijensku ploču čija forma najavljuje izdvojene „nosače“ prizora na slikama iz pedesetih godina, kao elemente specifične topografske artikulacije predstavnog polja, ovi radovi su okrenuti budućnosti i najavljuju potpuno nove koncepcije slike.

U nekoliko izjava iz pedesetih i šezdesetih godina sâm Lubarda ponavljaće kako je za njega lično ovaj period bio „vrlo značajan“, pa „možda i presudan“,³⁵

34 Osim navedenih, krugu tematski „pravovjernih“ slika iz ovog perioda pripadaju, svaka na svoj način, i slike *Kompozicija (Motiv) iz primorja* (1948), kao velika freska – prizor iz narodnog života i *Žetva-vršidba* (1949), kao slika iz narodnog života, ali i kolektivnog radnog elana.

35 Majstorovič 1955, 11; Станић 1967.

poričući da je na njega bilo ko vršio nekakav pritisak, „jer to bi bilo monstruozno“³⁶, i otkrivajući da je tadašnje „forsiranje kompozicije i velikog formata“ ono što je njemu „potpuno odgovaralo“. (Majstoroviћ 1955, 11) Iz njegovih izjava saznajemo i da se nije slagao „sa metodom“, da je smatrao „da je potreban jači izraz i dublja sinteza“ (Majstoroviћ 1955, 11), kao i da je ovo forsiranje on razumijevao i kao aktuelnu društvenu potrebu da se veliki formati integrišu sa arhitekturom javnih prostora: „potrebni su veći formati koji odgovaraju zidnim površinama, a njih ćemo nalaziti u savremenim društvenim prostorijama, u fabrikama ili na ulicama“ (Staniћ 1967), jer „kao što možemo da vidimo reklame, zašto da ne vidimo slike“. (Staniћ 1967) Na osnovu ovih izjava možemo zaključiti kako je i za Lubardu već tada umjetnost mišljena i kao funkcionalna, integralna, suštinska potreba nove društvene epohe. I zapravo to su za Lubardu i njegovo stvaralaštvo bili glavni učinci ovog kratkog razdoblja: osvajanje ideje monumentalnog formata, nova, posna i teška materija slike u kojoj svjetlost više nema reflektujuću funkciju, koja hrani iluzivne formalne mehanizme transfera trodimenzionalne realnosti u dvodimenzionalnu datost slike, već se pojavljuje kao samoemitujuće svojstvo same slikarske materije, kao i misao o aktivnoj društvenoj funkciji umjetnosti, o karakteru umjetnosti u socijalizmu i, možda, osnovu za uvjerenje da se „grčkom formom ne može [...] odraziti socijalizam.“³⁷

Iako je, nakon niza događaja koji tome idu u susret, zvanično, na VI kongresu KPJ, detroniran 1952, „sorealizam“ je u sâmom djelu naših najznačajnijih umjetnika *de facto* trajao mnogo kraće i, kako smo vidjeli, ne bez mnogih unutrašnjih protivrječnosti, koje impliciraju da ovu epohu nije obilježio nikakav jedinstveni i u sigurnosti jezičkih formi usidreni „stil“, već se zapravo radilo o nekoj vrsti ideološki rigidne, ali uz svu tu rigidnost i sav retorički polet nesigurne, plutajuće kulturne klime, o kratkotrajnom „duhu vremena“. Uprkos tome što je Lubardin odnos prema novom društvu u osnovi bio pozitivan, što je on očito nastojao da razvija ideje koje bi mogle da aktivno povežu i autonomno mišljenu umjetnost sa novonastajućim društvom, u očima jednog od tadašnjih ideoloških žreca Grge Gamulina, i on je identifikovan kao predratni „desni formalist“ (Gamulin 1949, 824–825), i kao takav, zajedno sa Ivanom Tabakovićem i Milom Milunovićem sklonjen sa beogradske Akademije likovnih umjetnosti, gdje je bio izabran u zvanje vanrednog profesora. I dok je Tabaković „samo“ pomjeren na očito manje značajnu Akademiju primijenjenih umjetnosti, Milunović i Lubarda su službeno premješteni

36 Вукoвић, Синиша и Капор, Момо 1967. Iako ova Lubardina izjava zvuči vrlo odlučno, ne treba zaboraviti naprijed navedenu napomenu Miodraga Protića, o tome kako su mu i Milunović i Lubarda tokom jedne ispovijesti priznali da su „ponekad i sami pomisljali kako su se kao modernisti otisnuli u maglu“.

37 „Grčkom formom ne može se odraziti socijalizam. Ta forma je došla kao suština shvatanja epohe a ne kao nečija volja. Nešto što mi nećemo ne znači da nije i u pravu. Zemlja koja je u stanju da najbolje oseća zvuk vremena mislim da je naša zemlja. Naša umetnost je otišla daleko, nisam samo ja u pitanju ili nekoliko desetina drugih, bez kolektivnog osećanja ne bi bilo ni tih drugih niti mene. Jednim takvim zajedničkim naporom moguće je stvoriti umetnički ekvivalent naše sredine i našeg vremena.“ (Majstoroviћ 1955, 11)

u Crnu Goru (Protić 1992, 257) sa namjerom, a zapravo više pod izgovorom, da tamo porade na osnivanju novih umjetničkih institucija i organizacija. Ova „kazna“ imala je izvjesno ideološko „pokriće“ i iz ugla ideološke pravovjernosti i legi(n)timnosti bila je „pravedna“. Sam Lubarda, naime, otkrio je kasnije da mu nije bilo blisko ideološko nadziranje nad umjetnošću: „Ono što stvarno nisam mogao da primim to je onaj deo što smo posle toga nazvali birokratskim. Ona presija na umetnike – kako on treba da radi i stvara. Bez obzira na sve situacije umetnost mora da ima svoj sopstveni jezik, svoju sopstvenu autonomiju.“ (Станић 1967) Između izjave u kojoj se poriče da je bilo ko na njega vršio pritisak, „jer bi to bilo monstruozno“, i ove potonje, očito postoji izvjesna kolizija. No ona se, istinoljupcu Petru Lubardi, može oprostiti: vjerovatno je tačno, kako je i sâm rekao, da na njega nije vršen pritisak *neposredno*, ali je zato „presija na umetnike – kako on treba da radi i stvara“ očito postojala.

U jednoj izjavi, datoj za *Ljubljanski dnevnik* 1959, Lubarda je ustvrdio kako se njegov „pravi razvoj dešava [...] posljednjih godina“ i kako „glavni prelom datira u 1949/50 godinu“. (*Petar Lubarda nas je obiskal* 1959) Ovo autorovo preciziranje vremena „glavnog preloma“ u sopstvenom poslijeratnom stvaralaštvu, u principu, može se uzeti kao zasnovano i tačno. No upravo izraz „glavni prelom“ na neki način implicira da su osim „glavnog“ postojali, ako ne „prelomi“, onda svakako neka konkretna radna iskustva, neko *sabiranje*, koje je ka ovom „prelomu“ vodilo. Može se reći da se sva ova radna iskustva, u kojima su već od 1947. godine ispoljena autorova ispipavanja mogućnosti zasnivanja nekog novog slikarskog jezika, svakako odnose i na kolebanja u vezi sa nametanjem socijalističkog realizma kao obavezujućeg „stila“ u prvim poslijeratnim godinama. Naime, i u slikama koje se mogu čitati i kao „sorealističke“, u kojima je vidljivo da Lubarda nesumnjivo nastoji da donekle ide u susret ideološkim očekivanjima i doktrinarnim estetskim naložima, prije svega u tematskom smislu, u najmanju ruku je jednako vidljivo i *sabiranje* upravo onih postupaka koji vode ka artikulaciji novog slikarskog jezika: ukidanje iluzionističkih mehanizama prenošenja motiva putem sve većih deformacija prirodnih oblika; potom, skraćivanje iluzivnoga prostora u slici, sve do njene potpune plošnosti i, najzad, invencija specifične, zidu podobne, materijalne građe slike.

LITERATURA

Arhiv Jugoslavije, skraćeno: AJ 317–80– (189–337)

Бихаљи-Мерин, Ото. „Пут ка слободи у приказу уметности. Поводом друге изложбе Удружења ликовних уметника Србије“. Београд: *Наша књижевност*, бр. 1, 1946.

Бошковић, Душан. „Сретен Марић и социјалистички реализам.“ у *Сретен Марић, Сликарство у ћорсокаку?* (приређивач Душан Бошковић). Београд: Службени гласник, 2012.

Вуковић, Синиша и Момо Капор. „Цена живота и уметности“. *НИН*, Београд 4. 6. 1967. Gamulin, Grga. „Zapisi iz 1949“. Zagreb: *Republika* 10–11 (1949).

- Ђилас, М. „Извјештај о агитационо пропагандном раду“ у *V Конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји и реферати*. Београд: Култура, 1948.
- Ђорђевић, Драгослав. „Сociјалистички реализам 1945–1950.“ у *1929–1950: Nadrealizam. Sociјalna umetnost*. Београд: Музеј савремене уметности, 1969.
- Задрима, А. „Уз јубиларну изложбу Петра Лубарде“. *Побједа*, 20. VII 1958.
- Крлежа, Мирослав. *Ријеч у дискусији на Другом Конгресу књижевника Југославије*. Загреб: Република, год VI, књ. I, бр. 1, 1950.
- Марић, С. „Поводом једне изложбе без датума“. *Политика*, 6, 7, 8. I 1945.
- Мајсторовић, Стеван. „Лубарда“. *НИН* бр. 238, 24. јул 1955.
- Мереник, Лидија. *Ideološki modeli slike: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Београд: Beopolis, Remont, 2001.
- Мерин, О. Б. „Изложба ликовних уметника Србије“. *Борба*, 22. јул 1945.
- Перовић, Олга. „Лубарда о себи и умјетности – Умјетник се увијек враћа својим корјенима“. Титоград: *Стварање* 4 (1974).
- Поповић, Јован. „О неким појавама у нашој ликовној уметности“. *Борба*, 29. XII 1945.
- Роровић, Јован. „Ideјnost даје крила talentima“. *Umetnost* 1 (1949).
- Протић, Миодраг Б. *Нојева барка*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Protić, Miodrag B. *Lubarda*. Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe slika 1927–1967. Београд: Музеј савремене уметности, 1967.
- Станић, Стеван. „Монолог с Лубардом“. *Борба*, 30. IV 1967.
- Stefanović, Aleksandar V. „Petar Lubarda protiv podele slikarstva na figurativno i apstraktno“. *Danas*, 27. 9. 1961.
- „Petar Lubarda nas је obiskal“, *Ljubljanski dnevnik*, 23. decembar 1959.
- „На вест о уметниковој смрти“. *Политика*, 14. II 1974.

Petar Ćuković
Faculty of Visual Arts,
Mediterranean University, Podgorica

**BETWEEN THE SPECTRE OF FORMALISM
AND THE TROUBLE OF SOCIALIST REALISM:
PETAR LUBARDA AND SOCIALIST REALISM**

Summary:

The majority of our historiography places the time of “socialist realism” in Yugoslavia in the period immediately after the Second World War: 1945–1950. During this time, in all areas of the institutional organisation of the state, as well as in the life of society in general, Yugoslavia understandably followed the experiences of the Soviet Union, as the first socialist country. Although the Soviet model of “socialist realism”, as a particular expression of the “objective”, cognitively inevitable clash of Art and the Revolution, was taken as a template in art and literature, this doctrinaire artistic style inarguably had some quite specific characteristics in the Yugoslav context. This text deals mostly with the anatomy of an individual artistic experience in the given historic circumstances. And it is precisely the artistic experience of Petar Lubarda, one of the most prominent Yugoslav artists after the war, which shows the impossibility of treating this short period of “socialist realism” in Yugoslavia monolithically. The term “experience” seems appropriate because it points not only to a concrete oeuvre, but also to what accompanies it – including the artist’s thoughts on the relevant topics of his day: esthetical, ideological, political and social. The text analyses in particular a certain always present *duality* in Lubarda’s attitude to the ideological and political imperatives bearing on the field of aesthetics between 1945 and 1950. Lubarda vacillates, tries to find his bearings in the given circumstances, and feels the pressure of the powerful ideological agitprop machinery of the Party, probably in part through the critical remarks directed at his paintings by the ideological high priests of the time. On occasion, this pressure would leave a trace both in the initial discussions at professional fora at which Lubarda took part from the very beginning and in the forced formal framework of his earliest paintings from the period, such as *The Sufferings of a People* (1944–45) or *Remembrance of 1941* (1947). On the other hand, the obvious indebtedness to current

ideological and political orders, primarily visible in the choice of the “subjects” of the paintings, did not hinder Lubarda in his search for a new concept of art. His efforts in this direction can be seen already early on, in the painting *Scene from Combat* (also known as *The Bomber*), from 1945, and more clearly in later paintings such as *The Uprising* (sometimes also known as *Assault*), *Boxcar* and *Seaside Motif*, all from 1948. On the one hand, the physical encoding of the figures in these paintings points to “mobility”, to “bodies in action”, to the martial and work enthusiasm of the builders of an epoch; on the other, turning to the field of purely plastic means, procedures creep into and *gather* in the paintings to *gradually* lead to the articulation of a new language of painting. This language included the abolition of literal illusionist mechanisms of rendering a motif through the increasing deformation of natural forms, even to the point of surrealism; the shortening of illusive space in the paintings, up to and including their total flatness; and, finally, the invention of a specific, wall-like material structure for the paintings.

Key words:

socialist realism, art, Petar Lubarda, ideology, criticism

Margaretta M. Lovell
University of California, Berkeley

FOOD PHOTOGRAPHY, ANXIETY, AND DESIRE¹

Food photography is a widely viewed but little studied field of visual culture and this brief essay offers a welcome opportunity to revisit a topic I broached fifteen years ago in the photo journal *Exposure* and more recently in *Panorama*. (Lovell 2001, 19–24; Lovell 2017) By the term “food photography,” I mean commercially-produced photographs and photo essays that contain mini-narratives that appear in the editorial matter of popular food magazines, such as *Bon Appetit* (and many cookbooks), as distinct from both advertisements for food products and from photographs of food by art photographers.² Analyzing the rhetorics of food photography in popular magazines we can begin to understand the genre as a genre, identify the audience for these images, and investigate some provocative bleed over from the worlds of technology and fine art into this enduring form of popular culture.

The visual rhetorics incorporated into these images trigger (in different ways) both physical appetite and social appetite, and their mechanisms for doing so appear to have remained constant in recent decades despite new competition from expansive digital venues. They incorporate power relations, aesthetic pleasure, and voyeurism. But food aesthetics are neither universal nor isolated; they echo (and feed) the cultural and political contexts in which they circulate so we can see change over time within underlying sameness.

In *Landscape Theory*, James Elkins reminds us that “Painting . . . has a recurring set of critical problems, including fictive space, the picture plane, the position and nature of the beholder, and notions of realism and representation.” (Elkins 2008, 70) What interested me initially about food photography was working

1 This article has been originally published as: Margaretta M. Lovell, “Food Photography, Anxiety, and Desire,” in “The Gustatory Turn in American Art,” *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 3, no. 2 (Fall 2017), <https://doi.org/10.24926/24716839.1609>. It is reprinted here with the permission of the author and the publisher of *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*.

2 For an assemblage of photographs of food by art photographers, see Bright 2017.

out its paradigmatic “critical problems” and narrative conventions, and linking them to real world events on the one hand, and, on the other, to the readers whose deeply engaged viewing was everywhere implied. I am interested in how the photographer, managing the “critical problems of photography,” positions the viewer, how she or he constructs a narrative, and how the visual image triggers desire and abates anxiety.

Food photography encourages us to see plated food as chromatically rich sculpture, as a key protagonist in social narratives, and uniquely, it allows us to examine gendered looking. Circulation figures make it clear that the implied gaze is female: 73 percent of the subscribers to “America’s #1 food magazine,” *Bon Appetit*, for instance, are women.³

Within this context, it is useful to consider Janice Radway’s classic *Reading the Romance* (1984, 1991) in which she does a remarkable reader-response analysis of romance novels as a literary genre, learning about the predicaments of the women who read them and the utility of their highly-keyed fictional plots in helping women negotiate the disappointing reality of suburban lives. She alerts us to the “utopian longing” of those who “appropriate and use the mass-produced art of our culture . . . to imagine a more perfect social state as a way of countering despair.” (Radway 1984, 1991, 222) While food photography is a visual rather than a literary genre, its overwhelmingly female audience and many of the operations of its conventions in terms of personal empowerment resonate with Radway’s romance novels and her findings. My working assumption is that magazine editors—necessarily motivated to deliver readers’ eyes to advertisers’ content on nearby pages—are especially alert to the ways social assumptions touch the real lives, fears, and fantasy aspirations of women in middle America. While the subject is food, the basic fact of appetite is entwined with complex webs of desire, displacement, suppression, and substitution.

In reviewing my initial analysis of the visual culture of food against current practice I found that remarkably little has changed in the way food is presented in these popular magazines, in the conventions of the individual photograph, or the linking of sequences of images into photo essays that read as narratives of place, of companionship, and of taste. After reviewing these enduring conventions, I will also consider the changes that have occurred in the way food is contextualized in these magazines and cookbooks today, specifically how this type of professional commercial image making has responded to culture shifts, to new technologies, and social practices.

My initial question asked why the photo “Herbed Angel Hair”—that I propose is characteristic of late twentieth- and early twenty-first-century food photography—looks the way it does (fig. 1). What technical, rhetorical, psychological, and social considerations are embedded in, or suppressed by, this image? Its most self-

3 See https://prezi.com/ohv3ten_kprkg/bon-appetit/ (accessed July 17, 2017); and “Bon Appétit Magazine Social Metrics,” at http://justmediakits.com/mediakit/1363-bon_appetit.html (accessed July 17, 2017), lists under “Demographics/Readers,” no figures simply the word “Women.”

evident characteristic is the almost one to one relationship between the image and the plate. This is a sharp-focus portrait taken under hot lights at life scale, rendering the slippery contours of entangled pasta, bright highlights on the silver fork, and subtle craquelure of the gilt lacquer wooden plate exceptionally vivid. Warm tones predominate and a leitmotif of spirals that echo through the circular plate, entwined pasta, a curl of orange peel, and rococo C- and S-scrolls on the fork. These visual rhymes dictate the logic of the image and unite disparate materials—gilded wood, steamy pasta, silver cutlery, and peeled orange—and disparate allusions—to ancient China, modern Italy, and



Figure 1. Angelo Caggiano, “Herbed Angel Hair,” *Prevention’s Low Fat Cooking*; Marianne Sauvion, food stylist, ed., Jean Rogers (Emmaus, Penn., Rodale Press, 1993), 57. Reprinted with permission of StockFood.

to aristocratic eighteenth-century France. The image is a symphony about interesting variants on circles, gyres, and spirals, about the present which exists in relation to both the immediate narrative of an elegant dinner with an implied companion, and the longer historic narratives of culture contact and cultural appropriation of distant places and regimes. The eye of the lens, and thus the eye of the viewer, is directly overhead. This is the view of the eater, a fact reinforced by the curl of pasta on the fork signaling that, temporally speaking, this image records the critical moment before a first bite has been taken, the moment of maximum anticipation and desire. The photographer controls the scope and range of the viewer’s attention by selective focus, for instance, in “Herbed Angel Hair” the dark mat under the plate is evident only as a rough warm slightly out-of-focus ground plane, an object of less than tertiary interest.

In architectural terms we can speak of the overhead view as a “plan,” the end-on view of, for instance, a sandwich as an “elevation” and the oblique assembly of several related plates as a “perspectival view.” Of these, the plan and elevation are the most powerful as the most suggestive of immediate eating. With scale, visual rhyme, selective focus, and calculated point of view, the photographer (in collaboration with cooks, food stylists, decorative arts specialists, and editors) controls the viewer’s gaze, and of course the gaze is not neutral.⁴ As theorized by Laura

4 For a primer on food styling, see Carafoli 1992.



Figure 2. Romulo Yanes, “Lunch Among the Hydrangeas,” *Gourmet* (July 1998), 87, Gourmet Studios © Condé Nast.

Mulvey and others, the gaze in film and most other pictorial art forms is gendered male, an I-it power relationship. (Mulvey 1975, 14–28; Kaplan 1983, 23–35; Snow 1989, 30–41; Rose 1986, 225–33) That the gaze in food photography is gendered female gives us an unusually raw instance of the empowered gazer seemingly on the brink of consuming the object of her attention. But like Radway’s romances, the fantasy proffered is exactly that—a fiction that women experience vividly but vicariously, one that does not compromise the social self. Food, for American women, of course, is dangerous, a realm in which physically indulging one kind of appetite and pleasure risks diminishing the physical desirability of the self in the view of others’ appetite and pleasure. In other words, food photography echoes the paradox many American women face and negotiate daily:

a “utopian longing” (to use Radway’s term) for indulgence, and anxiety about indulging too much.

Food photographs in the editorial pages of food magazines (and travel magazines as these are as focused on food as on sights), are usually contained within two to six page stories, and those narratives have a characteristic structure. “Lunch Among the Hydrangeas” that appeared in *Gourmet* in July 1998, for instance, begins with an establishing shot: a distinctive shingled Nantucket building, a garden, and a table on which lunch awaits (fig. 2). The vehicle is the picture, the world on offer is deeply desirable but also one seemingly within reach. Physically situated in culturally recognizable settings, the central idea of these pictorial narratives is profoundly social as well as gustatory. The table is set for four; it is always an even number. Food magazines understand humans to exist in pairs and to socialize in multiples of pairs. An odd number of chairs and place settings would invite the viewer to imagine distracting subplots and potentially suggest social discomfort. While the table settings promise companionship and conversation, these images tend to be devoid of human actors. It is the viewer’s role to fill that void and vicariously engage in a desirable life (often indicated architecturally) with a soul mate or a set of companions (usually indicated in place settings). It is characteristic

that the title of this image points to the meal and to a desirable physical place, in this case the garden of an island summer home in which hydrangeas bloom. But the implied ideal companions who complete the picture—people to vacation, sail, eat, have sex with—is left to the viewer to conjure. So in one sense these images are very literal and descriptive, and in another, they elide much.

Beyond the establishing shot that provides a desirable architectural and landscape setting, these photo essays always include—indeed foreground—portraits of specific dishes in minute, usually full-scale detail. In “Lunch Among the Hydrangeas,” this is a full-page gorgeous photo ‘bleed’ of the luncheon that has been plated in this garden (fig. 3). The viewer’s experience is carefully orchestrated—the photographer has used a very shallow depth of field; this selective focus keeps one’s eye on the food. Even the fork—critically poised on the edge of the plate—is beyond the range of sharp focus. And note the use of color opposites. The orange of the prosciutto vibrates against the blue of the plate, and the red of the fig interior vibrates against the green of the arugula leaves. What these colors do to each other was called by its discoverer in 1839, Michel Eugène Chevreul, a French textile administrator, the Law of Simultaneous Contrast. (Chevreul 1860) In short, orange will always appear more vivid if next to blue; green will be brighter next to red; and purple will brighten yellow. This optical effect has become a mainstay strategy of food photographers. The vividness of this image is, then, a result of hot lights, sharp focus, shallow depth of field, and large scale as well as this vibrant color contrast. The intent is to encourage the viewer to taste the dish with her eyes. The viewer is in a position of power over the as yet untasted food, a player in the narrative on the point of realizing her desire of consuming the object of her gaze in the company of ideal companions. What is going on here with the establishing shot and the following close-ups is the splicing of two related narratives of desire: food desire and desire for a summer place where an ideal self with ideal companions converse and consume a beautiful meal that appears without labor.



Figure 3. Romulo Yanes, “Lunch Among the Hydrangeas: Fresh Fig, Prosciutto, Arugula Salad with Parmesan Shavings,” *Gourmet* (July 1998), 88, Gourmet Studios © Condé Nast.



Figure 4. Scott Phillips, “Steak Asparagus,” in Jennifer Armentrout, “Meet Your New Favorite Steak,” Food Stylist, Ronne Day, 50–57 in *Fine Cooking* (June/July 2016), 55, courtesy of The Taunton Press, Inc.

One of the major developments in the last decade is the tendency of food magazines to print the text of recipes next to, or even onto, the photos rather than in the back pages. In “Grilled Flap Steak and Asparagus with Béarnaise Butter” from *Fine Cooking* (June/July 2016), for instance, the serving plate is offered at life scale, the point of view is overhead, the focus is selective and precise, the red of the beef amplifies the glistening green of the asparagus—all of this is familiar—but next to the dish, a long column of text disrupts the fantasy (fig. 4). In the imperative voice, the reader is instructed to achieve this culinary offering rather than linger in the fantasy of its eternal perfection. No doubt in response to readers’ affirmations that they did not want to just *see* the food, they actually wanted to *make* it, and to do so with the immediacy of the photograph in sight instead of having to ferret out

the recipes in the ignominious back pages, this shift in graphic presentation disrupts the temporally specific perfected moment of the pictorially offered meal. Some food magazines, such as *Epicurious*, have resolved this problem by placing buoyant full-scale photo bleeds on one side of the open two-page spread while the recipes appear in tidy sans serif type on a crisp, spare white opposing page—a pairing of two kinds of visual experience that are designed not to compete with one another.⁵ *Martha Stewart Living* provides two other strategies that keep the photographs clear of intrusive text but near cooking instructions: in the November 2016 issue, for instance, following six pages of full-scale thematically linked elaborate pies, two dense but elegantly designed pages give pictorial directions for their achievement. (*November Everyday Food* 2016, 77–86; *A Round of Applause* 2016, 90–97) Secondly, at the center of the magazine, four photographs of disparate dishes are printed on heavy card stock with the recipe for each dish printed on the back; the sheet is perforated for separation from the magazine and into index card-size personal recipe files.

5 See, for instance the Spring 2016 issue of *Epicurious*, although it should be mentioned that the editors retreated from this clearly expensive design for the Fall 2016 issue. *Savueur* keeps the full bleeds in many photo essays.

Food magazines always provide instructions, recipes, and menus in some form to help the reader achieve the pictured meal as well as visually consume it, if desired. But the necessary labor of food preparation (planning, shopping, peeling, shucking, chopping, blanching, boiling, braising, etc.) is only gestured at, and the implied agricultural labor (harrowing, planting, weeding, picking, drying, winnowing, threshing, milling, breeding, feeding, castrating, butchering, etc.) is invisible. Even more suppressed are the facts of the biological food cycle.

The food photograph captures a particular moment in the food cycle—the moment when hunger and the desire for ideal sociability are about to meet satisfaction. It can provide satisfaction for the eye and the mind; it can provide caloric-free aesthetic pleasure. In postponing appetite satisfaction, it also keeps desire eternally at the point of critical and pleasurable anticipation. At the same time, it vigorously suppresses the food cycle narrative.

The moment of presentation of prepared dishes at the table is the perfected and most critical part of this larger biological narrative. Artfully prepared food pictured on the cusp of consumption is fixed at one moment in a narrative that is unpictured, but which we cannot not know. Food makes a journey from disorder (in the field) to order (at the table), back to disorder (in digestion of food eaten). All signs of inedible parts and all signs of labor and violence are strictly edited out. The agricultural product is now food and it is presented to the viewer of the photo to maximize desire. At the table, food is consumed and it reenters the realm of disorder and therefore behavior taboos underline the fact and the meaning of this counter-narrative, the biological food cycle. We also have related language taboos. We never see pig or swine on the menu—these are Anglo-Saxon words and when the Anglo-Saxon King Harold was defeated in 1066 by Norman-French William the Conqueror, Anglo-Saxon words were demoted to the barnyard and the peasantry while the French word pork was used at the table and by aristocrats. Similarly we eat beef from the French *boeuf* rather than cow or cattle—Old English terms that remain barnyard, not menu, words for the same thing. Similarly, food critics speak in the semiabstractions and metaphors of palate and taste; they do not mention tongue, teeth or chewing, even lips as these crucial instruments of eating are suggestive of dismemberment and the beginning of digestion.

Postmodern food, like postmodern architecture, displays quirky, unexpected combinations of textures and materials; its visual quotations are witty. It eschews the geometric precision of modernism (as in a perfect cylindrical cake) and tends to be presented in gravity-defying vertical assemblages. It does not lie passively on the plate but stands erect, defying both gravity and our expectations. More important, it teases that critical border I have been insisting on between the raw and the cooked, the inedible and the edible, the disordered and ordered. In “Three-legged Chicken with Soft Boiled Egg,” that appeared in *Art Culinaire* in the winter



Figure 5. Franz Mitterer and Ciara T. O’Shea, “Three-legged Chicken with Soft Boiled Egg.” Norman Van Aken, cook, *Art Culinaire Magazine*(Winter 1998/99), 50. Reprinted with permission of *Art Culinaire Magazine*.

1998/99 issue, three drumsticks are trussed together to form a kind of pedestal or platform for a soft-boiled egg (fig. 5). The eating implement here is not just lying provocatively on the plate like that rococo fork in “Herbed Angel Hair,” it is visibly “digging in” to the egg, causing it to “bleed” over the parent chicken. This is a rare but interesting instance in which food presentation begins to self-consciously press its own conventions. Needless to say, such culinary experiments are infrequent in magazines aimed at middlebrow householders.

Food in editorial food photography is never branded. That is the province of the advertisements on adjacent pages. Food pictured in the context of brand-pushing follows very different rules than those discussed above. The project in advertising is to associate pleasure with a package and a commodity

name. The strategies often involve putting the food in motion (bursting, pouring, splashing) and almost always include beautiful people, portrayed by professional models, in the scene. We are positioned as viewers of the action, not eaters. Without thinking, one can instantly recognize the different rhetorical devices and never confuse editorial photo essays with advertisements, even though the latter are often deliberately keyed to the former.

If the introduction of written-out matter-of-fact how-to recipes directly onto the field of the dramatic photograph as seen in “Steak Asparagus” is the first important development in recent food photography, the occasional introduction of human actors is the second (fig. 4). Figures tend, however, to be ordinary people rather than beautiful actors—most often restauranteurs, cooks, fishmongers, wine-making peasants, baristas, and others whose livelihood involves food, and who the viewer can read as service providers. Recently, food photographs have introduced hands, signaling seemingly more informal photo shoots among actively gregarious young diners, such as those seen in “Photographing the Pizza” in the March 2016 *Bon Appétit* (fig. 6). (Stabile 2016, 48–49)⁶ At first blush, this image, suggestive of hip

6 See also the opening page of Stabile 2016, 48–49.

single twenty-somethings, seems an odd photograph to feature on the contents page of this food magazine given that the readership of *Bon Appétit* is 73 percent female, 60 percent married, and in terms of age, pushing fifty. But clearly this is an editorial bid by *Bon Appétit* to stir interest among millennials. Blue fingernail polish, allover tattoos, and, well, pizza do not fit neatly into the fantasy meals and companions of the established readership demographic of the magazine.⁷ The project is clearly an attempt to expand that demographic to include younger adults. Of course, the real subject of this image in which ten pizzas and five hands compete for our attention, is the iPhone; a professional photographer alludes to and mimics the novel ubiquity of amateur food photography for social media circulation. Until the development of the smartphone in 2007, taking food photographs involved specialized lenses as well as tripods, photo lights, and a crew of food stylists and others.



Figure 6. “Photographing the Pizza,” in “Instagramming Your Food Is an Artform,” *Bon Appétit* 61, no. 3 (March 2016), 4, © Peden & Munk/Trunk Archive.

But now, the artwork that is food—both at home and restaurant meals—can be easily captured and shared. Snapshot food photography has become part of self-presentation, daily posts, and competitive likes on social media. However, as another page in this issue makes clear, the conventions of Instagram photography follow those long established by the professionals including the overhead “plan” view, the absence of bite marks, and the preference for foods that exhibit color opposites to “make my meal kind of ‘pop up.’” (*You Got the ‘Gram, Right?* 2016, 77) The object for many is to post photos that receive lots of attention (countable hits), not to share recipes or even the social occasion so obliquely recorded.

One wonders why in this digital age with so much food information and imagery circulating online, these magazines continue to prosper. One answer is suggested by the metrics publicized by *Saveur* whose readers’ household income is

7 See Duckor 2016, 96–194, esp. 99, which features a similar faux snapshot by photographer Linda Pugliese of an iPhone photo being taken of a much more upscale meal by young businessmen about to enjoy expensive bottles of wine and overflowing plates of pork in Tuscany.

reportedly \$158,942 (by comparison, *Bon Appétit's* subscribers are reported to have a \$91,879 median household income).⁸ *Saveur* reports in its 2017 Media Kit that while many more individuals look at *Saveur* online where one can scroll through small-scale photos and access recipes, the average time online viewers spent is just six minutes, likely in pursuit of a specific recipe.⁹ By contrast they report that their hardcopy subscribers spend an average of ninety-five minutes with each issue and so clearly these readers have more opportunity to savor the photo essays, and their advertisers have more opportunity to catch the interest of those who dwell on every page. Such disparity between viewer categories suggests that hard copy subscribers are not just looking for cooking information. Their slow experience of luscious full page bleeds on the highest-quality coated paper, of photo essays that encourage the viewer to imaginatively inhabit a different, more upscale, exotic, interesting place, indicate that the reading experience of well-crafted food magazines with all the conventions of food photography in full operation, is akin to that of Radway's readers of romance fiction. It is a kind of entertainment that helps them manage the here and now by providing access to a radically alternative kind of imaginative experience.

Beyond the text and picture layout and the acknowledgment and embrace of the importance of amateur smartphone food photography, recent trends in food magazines include updated ideas about the relationships between food and earth and the body. Some photo essays, for instance, evidence consciousness of finite resources although, interestingly, most locavore oriented essays concern non-United States sites where eating local produce is presented as a key aspect of traditional foodways rather than as an ethical decision to reduce greenhouse gases produced by long-distance transport of food items in this country.¹⁰ Similarly, food magazine editors take for granted that their readers are well read in serious food journalism concerning the relationships between agriculture, fast foods, the American diet, and health. They assume that, in particular, subscribers are acquainted with the prizewinning books by Michael Pollan, a professor at the University of California, Berkeley, and will enjoy references to and spoofs of his research and wisdom.¹¹ There is a quiet note, in other words, in these recent issues suggesting that personal food choices may help save the planet and improve health as well as provide radiant visual experiences.

But much remains unchanged. Interestingly, what people busy with their iPhones *do not* do is make candid shots of their friends eating, or competitive selfies

8 http://www.bonniercorp.com/wp-content/uploads/2017/01/SAV17_MediaKit.pdf, (accessed July 12, 2017); <https://prezi.com/ohv3ten kprkg/bon-appetit/> (accessed July 17, 2017).

9 http://www.bonniercorp.com/wp-content/uploads/2017/01/SAV17_MediaKit.pdf (accessed July 12, 2017).

10 See, for instance, Prior 2016, 78–79.

11 See, for instance, Schott 2016, 75.

actually biting into or chewing—, that is, actually enjoying—their food. Indeed, showing the actual consumption of food remains somehow unpicturable and unappetizing. Why, one wonders, is the photograph of a beautiful actress with a handsomely presented meal at an upscale white-tablecloth restaurant actually eating, included by the *New York Times* in a “sampler of memorable images from the year in culture” (fig. 7)? What singles this picture out for a December 31 gathering of singular photographs from 2016 is that it captures exactly the moment in the food cycle that people, especially women, worry the most



Figure 7. Jesse Dittmar, “Actress Kate McKinnon, Who Starred in ‘Ghostbusters,’ Grabbing Some Lunch in August—Or Is it Grabbing Her?,” *New York Times*, December 31, 2016, “Arts Section: In the Moment: A Sampler of Memorable Images from the Year in Culture,” C1, Reprinted with permission of Redux Pictures.

about. Despite the strong desire for sociability and food demonstrated by the existence, management, and wholesale embrace of the food photography genre as practiced by American food magazines, those who create these photo essays know that their female viewers are reluctant to be seen, or to imagine themselves being seen “stuffing one’s face.” Eating is an ordinary activity that raises anxiety in women who, generally, from childhood, are schooled in the “double consciousness” of not only being conscious of inhabiting a self, but also hyperconscious of inhabiting a body being watched and judged. The case of Kate McKinnon being photographed eating noodles in public skims that borderline and captures taboo picturing where the viewer’s social anxiety begets comedy, for McKinnon is a comedienne. The photograph is “memorable . . . from the year in culture” not because it shows anything remarkable, but because it pictures the wrong moment for picturing. It is as though McKinnon has upended the rhetorics and conventions so eloquently exhibited in “Herbed Angel Hair” (fig. 1). Our only available responses are disgust or amusement.

Food photography, and the food and travel magazines that package it for a ready audience, is useful. It serves up an ever-various but predictable set of images ready to transport its target reader to a place outside the home, hair salon, commuter bus, or dentist’s office in which it is read. Its plot is always the same—beautiful food enjoyed in sociable and interesting contexts—where the labor of meal production and the facts of the biological food cycle are carefully suppressed. Only secondarily about the pleasures of cooking, what these photographs and photo essays underline is yearning for ideal companionship, leisure, and aesthetic experience.

BIBLIOGRAPHY

- “A Round of Applause.” *Martha Stewart Living* no. 269 (November 2016): 90–97.
- Bright, Susan. *Feast for the Eyes: The Story of Food in Photography*. New York: Aperture, 2017.
- Carafoli, John F. *Food Photography and Styling*. New York: Watson-Guptill Publications, 1992.
- Chevreul, Michel Eugene. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and Their Applications to the Arts*. . . trans. Charles Martel. London: Henry G. Bohn, 1860.
- Duckor, Matt. “A (More) Perfect Union.” *Traveler: The Food Issue* (October 2016): 96–194.
- Elkins, James. “Writing Moods.” In Rachel Ziady DeLue and James Elkins, *Landscape Theory* (New York: Routledge, 2008), 70.
- Kaplan, E. Ann. “Is the Gaze Male?” In *Women and Film: Both Sides of the Camera*, 23–35. New York: Methuen, 1983.
- Lovell, Margaretta M. “Food Photography and Inverted Narratives of Desire.” *Exposure* 34 (Summer 2001): 19–24.
- Lovell, Margaretta M. “Food Photography, Anxiety, and Desire.” In “The Gustatory Turn in American Art,” *Panorama: Journal of the Association of American Art* 3, no. 2 (fall 2017) <http://editions.lib.umn.edu/panorama/article/the-gustatory-turn-in-american-art/food-photography/>.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16, no. 3 (1975): 14–28. Reprinted in Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989.
- “November Everyday Food.” *Martha Stewart Living* no. 269 (November 2016): 77–86.
- Prior, David. “Fish, Forage, Feast Connemara.” *Traveler* (October 2016): 78–79.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press: 1984, 1991.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.
- Schott, Ben. “Do You Recognize One of these 27 Omniboresh?” *Bon Appétit* 61 (March 2016): 75.
- Snow, Edward. “Theorizing the Male Gaze: Some Problems.” *Representations* 25 (Winter 1989): 30–41.
- Stabile, Gabrielle. “Garden Fresh Vegetables.” 48–65. *Gourmet Summer Classics* (Summer 2016): 48–49.
- “You Got the ‘Gram, Right?” *Bon Appétit* 61 (March 2016): 77.

KRITIK



REVIEWS

Petja Grafenauer
Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana

**RECEPTION OF EXPRESSIONISM IN SLOVENE ART HISTORY:
TRANSFORMATIONS 1979–2018**

Summary:

The article deals with the art historical reception of expressionism in Slovenia in three canonical art history publications: *Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika: Duhovno usmerjena umetnost dvajsetih let dvajsetega stoletja* (Slovene Expressionist Painting and Graphic Arts: The Spiritually-oriented Art of the 1920s) (1979) by Milček Komej, PhD, *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (Expressionism and Social Realism in Slovenia 1920–1930) (1986) published by the Museum of Modern Art and written by a group of Slovene researchers and *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha* (Faces of Expressionism / Footprints of the Spirit) (2018) published by Galerija Božidar Jakac and written by an international group of researchers.

The idea, what, when, how, why, and even where, Slovene expressionism occurs, is quite diverse in the three key monographs on Slovene expressionism. The abstraction, selection and construction procedures, which are the method for the creation of each individual art historical text, turn out to be dependent on many extrinsic and intrinsic circumstances.

The article concludes that expressionism in 1979 was viewed through the researcher's personal view of the world, in 1986 it served as a subbase of national art, and in 2018 it is placed in the fragile network of international connections, which is fused on the outskirts of the centres of the world of art.

Key words:

expressionism, art history, horizontal research in art history, fine arts, painting, graphic arts, sculpture

By 1979, when Milčec Komelj published *Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika: Duhovno usmerjena umetnost dvajsetih let dvajsetega stoletja*, Slovenian art history had not yet embarked on a comprehensive study of expressionist art in Slovenia.¹ Even though expressionism was the first period in Slovenian art followed by professional art critics (Komelj 1979, 35), it would take four decades before the first comprehensive research into this segment of the historical avant-garde was undertaken. And yet, expressionism was the sole movement among a host of avant-garde movements, which came to the fore in Slovenia following impressionism (constructivism, futurism, etc.), to be canonised as “more than a significant episode and less than a significant chapter of impressionism.” (Šijanec 1961, 58) In the 1980s, the canonisation of expressionism continued, the movement “reaching far and wide, producing both near and far-flung echoes.” (Kržišnik 1986, 4) Komelj, the key researcher of this movement, who delved into expressionism and its authors in a number of publications and articles, wrote in 1986 that “we should [...] ask ourselves whether expressionism is nevertheless one of the big chapters in Slovenian painting [...], the source of key outlooks for 20th century art and in some places an extreme spiritual derivation of impressionism.” (Komelj 1979, 7)

It would be far-fetched to claim today that Slovene expressionism was the starting point for 20th century art; however, it remains an important chapter in art history, spurring more research than other historical avant-garde movements. This research, on the other hand, turns out to be quite diverse, both in terms of the research subject and dating, as well as the research methods, findings, and assessments. When reviewing three canonical publications, which each individually deal with Slovene expressionism,² we can detect transformations in methods, aims, and the assessment of Slovene art history. These are the already mentioned 1979 work by Komelj, a mammoth, almost 500-page *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* catalogue, published by the Museum of Modern Art in Ljubljana and the recently published and likewise extensive 235-page *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha* catalogue, published this year by the Božidar Jakac Gallery in Kostanjevica na Krki.

The different approaches of these publications only show how historicising art is far from being neutral. The body of work of an art historian builds up a system, which influences the understanding, experience, and further research into individual art work. Their work must first and foremost begin with the understanding that access to a complete and authentic past is unattainable. The story is always created with the help of a corpus of texts³ belonging to the researched society, by following traces, which are at least partially dependent on the

1 The first examines expressionism together with social realism; the scope of expressionism is unclear, as Komelj in 1979 expands the realms of expressionism to also include works with diverse influences of expressionism, art nouveau, and symbolism. It is only the 2018 publication that explains how the works of Slovene authors includes diverse expressionistic and other influences.

2 The word “text” is used to denote not only written work, but also visual and other sources.

3 Later also in *Oris*. See: Stele 1966.

complex and subtle process of preservation and destruction. And even these traces, according to American literary theorist Louis A. Montrose, succumb to future interpretations, when used as documents on which historians base their texts, which we call histories and which by their very nature, but always in an incomplete way, make up the History they grant access to through their narratives and rhetorical forms. (Montrose 1989, 20)

Historicisation is the individual act of an expert, which involves the process of searching, gathering, sorting, and interpreting artwork with the help of historical, biographical, reception, technical and other data or theories. Igor Zabel writes the following on the historicisation of artistic movements:

“These kinds of selection and codification processes are naturally far from random. The process of establishing and ‘disciplining’ knowledge is a highly-specialised process. [...] However, this in no way implies that historicisation is also ‘objective’. Art history can only be established indirectly, through a network of concepts, terms, and links between them. This network, of course, cannot be a perfect reflection of things as they ‘really’ happened; rather, it is based, as we’ve already said, on the processes of abstracting, selection, and construction.” (Zabel 2003, 315)

Reception of Slovene Expressionism up to 1979

The first Nestor of Slovene art history, Izidor Cankar, drew attention to the work of Fran Tratnik as early as 1914, but was generally opposed to expressionism and contemporary art. How could he have been otherwise, when it was based on the exotic? In his article *Kaj je umetnostno pomembno? Eno metodično vprašanje* (What is Artistically Significant? One Methodical Question), he wrote the following: “Michelangelo is clearly a more important artist than a black negro.” (Cankar 1922, 38) At the same time and in the same publication, another doyen, France Stele, also wrote art criticism, preferring the art of the Kralj brothers and later Malešev and coining the term “lyrical expressionism” to describe the work of Jakac. Stele supported expressionism, especially the kind with ties to the Church. (Čopič 1986, 99) For him, expressionism was still the lyrical opposite of impressionism, now showing its internal content, while Fran Šijanec, as already stated, later in 1966 saw it as a noteworthy episode. In addition to him, the movement would get occasional critical support from Anton Vodnik, Rajko Ložar, and France Mesesnel, who especially valued Pilon, as well as from a few others. Above all, the pre-war period and the first wave of art criticism “approved of the freedom of artistic expression; however, it was unable to follow exploration, which ventured too far from traditional forms.” (Čopič 1986, 100)

Špelca Čopič also points out that Slovene writers on expressionism never or only rarely went into formal analyses, which applies to the two publications from 1979 and 1986. “Perhaps it was easier for the critics and theorists; in any case, it seemed more principled talking about spirituality as being too materialistic for Slovene expressionism.” (Čopič 1986, 99)

In 1951, the Museum of Modern Art in Ljubljana prepared a 70th anniversary retrospective exhibition on Fran Tratnik, but there was hardly anything written about his expressionist work created during his time in Germany. In 1970, Tomaž Brejc wrote a graduate thesis *O ekspresionizmu v upodabljajoči umetnosti v knjigi Hermanna Bahra* (On Expressionism in the Visual Arts in Hermann Bahr’s Book) and Vesna Perko wrote hers on Nande and Drago Vidmar and that’s where the topic stayed, even though in the 1960s and 70s, expressionism was the subject of research in music and literature.

Expressionism in 1979: the Spiritual Art of the 1920s

In 1979, Slovenians finally got an overview of expressionism in the fine arts, even though it encompassed only painting and the graphic arts. The main aim pursued by Komelj in the paper was: “not so much looking for Slovene expressionism’s formal bases or solving concrete problems, but rather establishing its key and common features.” (Komelj 1979, 6) Komelj was therefore mainly interested in what sets Slovene expressionism apart. He wrote that it has its own, Slovene characteristics and “can be interpreted as an internally well-founded, independent, and complete phenomenon stemming from Slovene spiritual life after World War I, regardless of foreign influences.” (Komelj 1979, 6) He found it significant to point out how expressionism “is not an epigonic phenomenon, but rather a product of its own possibilities and spiritual foundations.” (Komelj 1979, 16).

He mentions the Kralj brothers, Veno Pilon, and Božidar Jakac as being the key figures of the movement, while others – the Vidmar brothers, Špacapan, Čargo, Maleš, Stiplovšek and Gorjup – are only partially expressionists. Elsewhere, he also cites Fran Tratnik, the last works by Grohar, and Jakopič’s colour expressionism. However, despite focusing his attention mainly on the Kralj brothers, Pilon, and Jakac, he was aware that research into expressionism was far from over: “We would likewise do well to more clearly define the role of other painters, which will only be possible once the work of these painters has been reviewed in equal measure, and round off the overall picture by including contemporary sculpture.” (Komelj 1979, 131)

Komelj provides clear dates for expressionism, dividing it into separate periods. The first artwork was created between 1919 and 1920; the Kralj

brothers continue working in the vein of the movement the longest, while other artists quickly segue into realism. Expressionism ends in 1928, the most prolific period being between 1919 and 1925. He goes on to divide this period into early expressionism (1919–1921), notable for the *fin de siècle* elements in the work by the brothers Kralj and the influence of German expressionism in the case of Pilon and the Vidmar brothers. The most representative work is created between 1922 and 1923, while between 1924 and 1928, expressionism starts to transition into social realism. During this period, Tone Kralj concentrates on ecclesiastic art.

While Komelj does raise the question of intertwined art genres in expressionism, he only goes as far as to link it to literature. He writes about the “intellectual approach” to artistic expression, most probably meaning the narrative tendencies of expressionist art in Slovenia. He goes on to identify the following fundamental features of expressionism:

- a lyrical component, e.g. “lyricism as a typically Slovene emotional state” (Komelj 1979, 15);
- poor opportunities for development;
- form giving way to content.

However, he goes on to stress the following:

- lyricism and intellectualism possess a heterogeneous eclectic form, “since [expressionism] has its roots in communicating ideas and relies heterogeneous influences” (Komelj 1979, 128);
- a diverse collection of styles, and
- both religious and social motifs.

True to his word, he only fleetingly talks about the relationship between Slovene expressionism and the wider world. He naturally mentions Prague as the place artists spend their formative years, as well as the influence Munch’s exhibitions had on Jakac and the importance of German influences on Pilon’s work, but quickly goes back to underlying the independent origins of the style. He writes: “Slovene expressionism is not a style, but rather a creative principle focused on expressing spiritual and intellectual, as well as emotional, content.” (Komelj 1979, 126)

For Komelj, the heart of expressionism lies solely in Central Slovenia, which is why he consistently relegates the Vidmar brothers and a few other artists to the sidelines and claims the Littoral authors “have little to no influence in Central Slovenia.” (Komelj 1979, 9) He views expressionism as all the “spiritually oriented art of the 1920s,” regardless of the formal characteristics of the artwork. (Komelj 1979, 10) This allows him to expand expressionism to include symbolist, art nouveau, and social realist work, since his criteria include “the innate spiritual pursuits of its creators.” (Komelj 1979, 13) Furthermore, he is only interested in expressionism from the point of view of content.

Expressionism in 1986: the Foundation of National Art

Researching expressionism was a popular endeavour on the Slovene academic scene of the 1980s. In 1983, the Faculty of Arts hosted a symposium called *The Period of Expressionism in the Slovene Language, Literature, and Culture* and the Kostanjevica Monastery opened a permanent exhibition showcasing work by France Kralj. In 1986, literary historian Lado Kralj published a scientific publication titled *Ekspresionizem*, while the Museum of Modern Art in Ljubljana simultaneously put together a detailed exhibition on expressionism, publishing fundamental research on the style as part of an extensive catalogue. The project, which took the form of a short-lived exhibition (from 10 October to 21 December 1986), was prepared by a number of experts.⁴

As Assistant Professor at the Faculty of Arts, Komelj published the first article in the *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem* catalogue under the title *Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika* (Slovene Expressionist Painting, Drawing, and Graphic Arts) where he substantially revised his 1979 opinions. The foundations of Slovene expressionism now included:

- Internalising the vastness of life;
- New dimensions of form;
- Expressive colours,

while the artwork is centred around the artist's disillusionment with civilisation and conceptual, Christian, and social engagement (Komelj 1986, 7–8). This time around, Komelj expanded the relevant scope of the movement, including the erstwhile often overlooked question of form, as well as an interest in expressionist colour, something he already predicted in 1979.

He also changed the historical time-frame:

- up to 1921, when expressionism “originates” in art nouveau and symbolism;
- 1922–1923, its heyday;
- 1924–1930, when it starts flowing into social realism and losing influence (Komelj 1986, 9).

Where before Komelj championed the idea of a single central location in Central Slovenia, he now identified two nuclei, a Central Slovenian and Littoral one. While still insisting that the central authors were Kralj, Pilon, and Jakac, he nevertheless expands the list of other artists. He added Ivan Kos, a resident of Maribor who studied in Prague between 1919 and 1924, and Stane Cuderman,

⁴ Janez Bernik, Tomaž Brejc, Špelca Čopič, Iztok Durjava, Maja Finžgar, Meta Gabršek Prosenec, Jana Intihar Ferjan, Alenka Klemenc, Franc Kokalj, Milček Komelj, Igor Kranjc, Zoran Kržišnik, Jure Mikuž, Ivan Sedej, Melita Stele Možina and Marko Vuk.

who likewise studied in Prague. He also included France Zupan and even Avgust Černigoj, probably because of the 1925 exhibition at the Jakopič Pavilion where he revealed the individual phases that would lead him to constructivism.

In addition to literature, a fundamental mode of expression he in 1979 likened to painting, the graphic arts, and drawing, Komelj this time also drew parallels with music, the theatre, and film music, which finally lent credence to the notion that expressionism was a movement bringing together and mixing various artistic genres, not just painting and literature, although this pairing has special significance in Slovenia.

In the article, Komelj gives only a brief outline of the contacts between Slovenia and other countries, but draws clear conclusions about the moderation and heterogeneity of expressionism and its ties to tradition. And yet he continues to list the elements of Slovene expressionism: melancholy, poetics, reflection, and mild emotions, which he assumes apply to the entire movement. This, however, cannot be true, since we need only look at the opus of the Vidmar brothers, Čargo, and Pilon. He concludes by saying that Slovene expressionism is closely linked to tradition and “its humanistic vision, its spiritual renewal of man, its emphasised content. In this regard, Slovene expressionism is the radicalization and rebirth of older tendencies, most notably the fulfilment of the romantic era and the continuation of symbolism.” (Komelj 1986, 36)

The next chapter in the catalogue is by Brejc. In the article, he convincingly classifies Jakopič's late work as expressionist and explains the unfavourable opinions expressed by Jama and Sternen. The article by Mark Vuk, who dedicated his entire life to studying the art of the Littoral, highlights the region Komelj identifies as the second centre of Slovene expressionism. He describes the historical and artistic context and comes to the conclusion that “there was hardly a conscious decision to go in the direction of expressionism, the kind expressed, for example, by the members of the Youth Club,” the first traces going back to before World War I. (Vuk 1986 14) The article contributes another important finding, namely the importance of Gorica for expressionism, wholly different from Slovene constructivism and its ties to Trieste.

Ivan Sedej explores ties between Slovene folk art and expressionism. He concludes that interest in assessing folk art was on the rise in the 1920s and 30s, helped in part by policies aimed at encouraging themes exploring ties to land and celebrating farming as the mythic basis for what it means to be Slovene, a calculated effort to counter the growing numbers of the proletariat. Sedej talks about “the intuitive discovery of new urban folklore” (Sedej 1986, 61) in works by the brothers Kralj, Čargo, and Pilon. The paper contributed by Iztok Durjava, which centres on social realism, mentions expressionism only indirectly, but notes the relief felt by the critics once the art world once again established “an artistic compromise with bourgeois society in one of the phases of its development.” (Durjava 1986, 64) Špelca Čopič agrees: “Even these slight changes required significant effort on the

part of artists and their audiences, which is why there was a kind of elation in the air once the tide of expressionism started to subside.” (Čopič 1986, 100)

Čopič expanded research done into expressionism in 1986 by also including sculptors: Ivan Napotnik, Lojze Dolinar, Tine Kos, the Kralj brothers, and – to a lesser degree – Nikolaj Pirnat, Peter Loboda, France Gorše and Karla Bulovec Mrak. Once the canon was expanded to finally include a woman, it is worth asking ourselves about the nature of the relationship between women’s rights and expressionism. This is a topic, which the experts refuse to touch to this very day, since the third examined work, *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha*, does not even attempt to broach the subject of the role of women in expressionism. In fact, the artwork by the only female sculptor was not even included in the exhibition. A quick search through the COBISS library database using the keyword “expressionism” reveals 461 hits in Slovene. Among these, only one deals with women and even that one is mainly an analysis of female representations.⁵ There have been a couple of well-researched writings on Bulovec Mrak in the last couple of years. It is therefore an even greater shame that the 2018 exhibition failed to present her in the contextual framework of expressionism.

Expressionism in 2018: a Vertical Research Model

Obrazi ekspresionizma / odtisi duha is comprehensive catalogue. It was published this year by the Božidar Jakac Gallery in Kostanjevica and edited by Robert Simonišek. In the foreword, the gallery’s director, Goran Milovanović, explains that one of the reasons why the exhibition has its origins in the Kostanjevica Gallery is because it houses the donations of Božidar Jakac and Tone Kralj, as well as the legacy of Jože Gorjup and (since 1983) France Kralj. The latter’s opus recently expanded significantly when the artist’s son, Zlat Kralj, donated 50 artworks (30 paintings, 20 reliefs, and 10 sculptures) from his father’s various creative periods to the Gallery.

The exhibition showcases works by Czech and German authors along Slovene ones. The selection of Czech and German artists depended on the collections housed by the two participating institutions – GASK from Kutná Hora and the IFA (Institute for Foreign Cultural Relations), as did partially the selection of Slovene ones. Some works were given on loan by institutions in Dresden, Regensburg, and Zagreb (Milovanović 2018, 6). The exhibition, however, had less luck with obtaining works by Austrian authors, especially Oskar Kokoschka, and Edvard Munch, which had a profound impact on Prague expressionism and

5 Namely the graduate thesis of Marija Vogrič, *Podoba ženske v slikah in grafikah slovenskega ekspresionizma* (The Image of the Woman in Paintings and Prints Under Slovene Expressionism) (Filozofska fakulteta, 1990). Nace Šumi was the thesis advisor.

consequently on the Slovene movement, since both Kralj brothers, Pilon, and Jakac all studied in the Czech capital at the start of the 1920s. In 1924 and 1927, Ljubljana also hosted exhibitions of works by Czech artists, while Slovene contemporary art was exhibited in Prague in 1926 (Drury 2018, 10).

Both forewords clearly show a different approach to research, one nicely summed up by Mária Rakušanová in her article *Ekspressionizem kot transkulturni fenomen srednje Evrope* (Expressionism as the Transcultural Phenomenon of Central Europe), while Robert Simonišek provides a similar overview for Slovenia in his article. Rakušanová presents the methodology she uses as her model, one created at the initiative of art historian Piotr Piotrowski: transnational horizontal research, which is not always done in relation to the centre. This clearly contrasts with the vertical model most often favoured by traditional art history for researching national art history. Whenever it conducted transnational research, it most often did so on the basis of a relationship between the influential centre and the influenced periphery – and not, for example, on the basis of a relationship between diverse Central European peripheries. This, however, is the only reasonable approach when faced with an exceptionally international transit hub like Prague was in the past. The model is also useful in the Slovene context, since the previous two analyses involved research conducted almost exclusively within national borders, the links with other countries being mainly ignored.

An outside scientific look at Slovene expressionist authors is especially interesting, because Slovenes in the 1920s supposedly “knew how to take advantage of the support the emperor provided for individual national cultures and understood the advantages in forming a political union with the Cisleithanian part of Austria-Hungary, as opposed to other Balkan countries.”⁶ (Mansbach 1998, 205) The analysis of Czech expressionism brings us back to 1919, the year Pilon, the Kralj brothers, and Jakac left to study in Prague. Jakac studied with August Brömse, who cultivated a “specific, anachronistically articulated expressiveness.” (Simonišek 2018, 68) His most important students at the graphic arts school banded together and formed the Pilgrims, a group which, for Jakac, played the “role of natural intermediaries for incentives coming from German lands.” (Simonišek 2018, 70) The author likewise points to a paper by Simonišek in which he describes how coming face to face with works by Edvard Munch in Prague was probably an even more important determining factor.

As part of this research project, Simonišek, who also edited the catalogue, provides a fundamental analysis of Slovene lands. The exhibition examines the work of Jakac, the Kralj brothers, the Vidmar brothers, Maleš, Pilon, Stiplovšek, Tratnik and a few others – here, we must once again point out the neglect in not mentioning any female authors.

6 The author herself, who nonetheless quotes the text and considers it to be a good description of events, draws attention to its overgeneralizations.

Simonišek supplements the present research, which finally takes a comparative approach and looks beyond the Slovene border, with a paper called *Slovenci v srednjeevropski zgodbi o ekspresionizmu (Slovenes and Their Role in the Central European Story of Expressionism)*. He first transports us to Prague, back to the first quarter of the 20th century when the Czech capital was still the central study destination for Slovene artists. He then wastes no time in reminding us that expressionism is an international phenomenon, “even if a number of critics and art historians concentrated on finding the national characteristics of individual artists.” (Simonišek 2018, 26) The view insisting that Slovene expressionism was a backyard phenomenon have finally been put to rest. It is horizontal research that, for example, shows how many of the characteristics of Slovene expressionism, attributed to the movement as late as 1979 and 1986, are not indigenous to Slovenia, but rather shared among a number of peripheries that came into contact with expressionism in one way or another.

Simonišek provides a new time-line for Slovene expressionism, putting the extreme reach of the movement to 1925 and separating it from social realism, art nouveau, and even symbolism at the other end of the scale in 1919. He agrees with Komelj’s thesis on the close ties between fine art and literature in Slovene expressionism, which was mainly based on personal contacts and the exchange of ideas (Simonišek 2018, 26). In the following few paragraphs, he goes on to describe certain complex exchanges between Slovene expressionists, Vienna, Prague, and Germany. He then pivots to providing arguments for fundamental expressionist themes used by Slovene artists:

- The traumatic consequences of defeated idealism following World War I;
- Local folk art instead of the exotic (the only venture into the exotic was done by Jakac when he visited Tunisia) (Simonišek 2018, 34);
- The city is mainly present during the Prague period, while locally, it is only ever depicted as the residence of the working class;
- Radical deviations in the local environment are swiftly punished, expressionism is moderate.

Simonišek comes to the conclusion that Slovene expressionists internalized various expressionist currents, especially the ones developed by the Most Group.⁷ These impulses were “indirect and focused on the Central European space. Scattered and torn between home and the conservative gallery environment, Slovene artists identified with elements inherent to expressionism; when they came home, they more or less critically adapted them to the milieu and their own subjective ideas.” (Simonišek 2018, 44).

7 One of the chapters in the publication, written by Janina Dahlmanns, analyses the Group.

1979–2018 Transformations

The idea of what, when, how, why, and even when things happened to Slovene expressionists takes on quite varying natures in the three key canonical publications on Slovene expressionism. It turns out that when it comes to “abstracting, selection, and construction procedures” (Zabel 2003, 315), they depend on a number of extrinsic and intrinsic circumstances in which the work of art history was completed.

The 1979 publication, which started out as a master’s thesis, the main research subject is the “spiritually oriented art of the 1920s.” The exhibition catalogue from 1986, prepared by a research team as part of a central national institution, revises this subject and separates expressionism from social realism, the aim of the exhibition being to turn expressionism into a major chapter in Slovene art history. In 2018, the subject itself is not clearly defined, as if the meaning of expressionism were self-evident, and the aim of the project changes to conducting research outside national borders, relying on a horizontal model of connections between places and participants in the art world.

The research method did not change significantly. It still involves collecting, selecting, constructing, and abstracting sources and creating narratives; only the resource database is slightly different each time. The 1986 research project is based on the one from 1979, which was dedicated to expressionist painting and graphic arts. It was expanded by adding research into expressionist sculpture, expressionism in the Littoral Region, and the traces of ethnology in Slovene expressionism and expressionism in architecture. The latest research project is based on both. It takes the core set of questions about Slovene expressionism and filters out all the national characteristics, instead also focusing on data that allows it to begin establishing the history of Slovene expressionist art on the premise that it is a part of a Central European network of expressionist art. It delves into painting, drawing, graphic arts and sculpture.

Interpretations of expressionism, answers to the question: “Why is something they way it is?”, are fundamentally different depending on the research aims. In 1979, Slovene expressionism seems like one big lyrical, poetical ball of spirituality. Forward to 1986 and it becomes the foundation for 20th century Slovene art. In 2018, it becomes part of international networks, not unlike Slovenia and its membership in the EU.

At first, there aren’t all that many Slovene expressionists. In 1986, the list gets considerably longer (for the first time, sculpture and architecture are also taken into account, while the number of painters and graphic artists also goes up). In 2018, the selection depends on concrete circumstances (the artwork housed by the Božidar Jakac Gallery) and opts for authors already considered canon, which are showcased side by side with German and Czech works of art, leaving the periphery behind.

Each of the research projects gives a different time-line for expressionism. In 1979, it is defined as the period between 1919 and 1928, while in 1986, it becomes the period between 1919 and 1930. 2018 decides to place it between 1919 and 1925. Once again, the final result depends on whether we define expressionism as art with spiritual dimensions, the creator of a whole canon in Slovene art, or as being part of a transnational network of artists according to the Piotrowski method.

Where can we place Slovene expressionism? The 1979 study concluded its only home is Central Slovenia, Novo mesto, and Ljubljana; everything else was deemed irrelevant. It mentions that the artists studied abroad, yet the fact is largely ignored, as are any international connections. In 1986, Slovene expressionism expanded to include two centres: Central Slovenia and the Littoral Region. While links to abroad were recognised, they were not given much attention. The 2018 makes no mention of a national, geographically-defined centre; it does, however, draw attention to the Slovene artists who spent time abroad, as well as to the rare individuals bringing expressionist ideas to Slovenia from other countries when visiting Ljubljana to exhibit their work.

What can we conclude about expressionism in Slovenia based on these different research findings? Despite the fact that we no longer search for national spirit, instead realising it is always just an image, and despite understanding that expressionism cannot simply be defined as a creative principle oriented toward spirituality, the 2018 study would still have been impossible without the two studies from 1979 and 1986. And yet it seems like research into expressionism in Slovenia is far from over, since the opuses of some of the representatives of the movement have yet to be analysed. Each of the analysed publications added a new layer of meaning to Slovene expressionism, shining a light from another angle, even though none of them could be said to have avoided the traps and pitfalls of their time, including those in 2018 when they mainly involve project work done by galleries and museums, their international collaboration, and the requirement to exit national borders, which can be traced to research funding schemes. If expressionism in 1979 was seen as altogether separate from the rest of the world, later becoming the foundation for a whole new national art in 1986, 2018 gives it a whole new international dimension, describing it as part of a fragile network of ties made in a distant time, on the edge of the art world centres.

BIBLIOGRAPHY

- Cankar, Izidor. "Kaj je umetnostno pomembno?" *Dom in svet* 35, 1 (1922): 31–38.
- Čopič, Špelca. "Slovensko kiparstvo v času ekspresionizma in nove stvarnosti." u *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, ur. dr. Milček Komelj, Igor Kranjc, 87–100. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Dahlmans, Janina. "Most do novih bregov umetnosti." u *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha*, ur. Robert, Simonišek, 14–25. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidarja Jakca, 2018.

- Drury, Richard. "Predgovor." u *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha*, ur. Robert, Simonišek, 8–10. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidarja Jakca, 2018.
- Durjava, Iztok. "Nova stvarnost na Slovenskem." u *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, ur. dr. Milček Komelj, Igor Kranjc, 63–78. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Komelj, Bogomil. *Ekspresionizem v slovenski upodabljajoči umetnosti: magistrska naloga*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1975.
- Komelj, Milček. *Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika, duhovno usmerjena umetnost dvajsetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1979. Znanstveni tisk.
- Komelj, dr. Milček, Igor Kranjc, ur. *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem, 1920–1930*. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Komelj, dr. Milček. "Slovensko ekspresionistično slikarstvo: risba in grafika." u *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, ur. dr. Milček Komelj, Igor Kranjc, 7–36. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Kržišnik, Zoran. "Uvod." u *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, ur. dr. Milček Komelj, Igor Kranjc, 5–6. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Mansbach, Steven A. *Modern Art in Eastern Europe: From Baltic to the Balkans, ca 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Milovanović, Goran. "Predgovor." u *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha*, ur. Robert, Simonišek, 4–6. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidarja Jakca, 2018.
- Montrose, Louis A. "The Poetics and Politics of Culture." In *The New Historicism*, ur. H. Aram Veese, 15–37. New York–London: Routledge, 1989.
- Orwell, George. "Looking back on the Spanish War." 1943. *Homage to Catalonia: And looking Back on the Spanish War*. London: Penguin Books, 1974.
- Piotrowski, Piotr. "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde." In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent, 1*, eds. Sascha Bru et al, 49–58. Berlin: De Gruyter, 2009.
- Sedej, Ivan. "Prvine ljudske umetnosti in odmevi slovenske etnologije v ekspresionistični umetnosti na Slovenskem." u *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, ur. dr. Milček Komelj, Igor Kranjc, 58–62. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Simonišek, Robert, ur. *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidarja Jakca, 2018.
- Simonišek, Robert. "Slovenci v srednjeevropski zgodbi o ekspresionizmu." u *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha*, ur. Robert, Simonišek, 26–47. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidarja Jakca, 2018.
- Stele, France. *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*. Kulturnozgodovinski poskus, Ljubljana: Mladinska knjiga 1966.
- Šijanec, dr. Fran. *Sodobna slovenska likovna umetnost*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1961.
- Vuk, Marko. "Pojav ekspresionizma na Primorskem." u *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*, ur. dr. Milček Komelj, Igor Kranjc, 50–57. Ljubljana: Moderna galerija, 1986.
- Zabel, Igor. "Sodobna umetnost in slovenski prostor." u *Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945*, 315–325. Ljubljana: SH, 2003.

Petja Grafenauer
Akademija za umetnost i dizajn, Univerzitet u Ljubljani

RECEPCIJA EKSPRESIONIZMA U SLOVENAČKOJ ISTORIJI UMETNOSTI: TRANSFORMACIJE 1979–2018

Apstrakt:

Tekst se bavi umetničko-istorijskom recepcijom ekspresionizma u Sloveniji razmatrajući tri kanonske publikacije: *Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika: Duhovno usmerjena umetnost dvajsetih let dvajsetega stoletja* (Slovenačko ekspresionističko slikarstvo i grafika: duhovno usmerena umetnost dvadesetih godina dvadesetog veka, 1979) autora dr Milčeka Komelja, *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (Ekspresionizam i socijalni realizam u Sloveniji 1920–1930, 1986) koju je izdala Moderna galerija u Ljubljani, a priredila grupa slovenačkih istraživača i *Obrazi ekspresionizma / odtisi duha* (Lica ekspresionizma / otisci duha, 2018) koju je objavila Galerija Božidar Jakac, a koju je napisala grupa internacionalnih istraživača.

Ideja o tome kada, kako, zbog čega i gde se slovenački ekspresionizam javio je veoma različito predstavljena u tri ključne monografije o ovom fenomenu. Apstrakcija, izbor i konstrukcija procedura, koje su metod za stvaranje pojedinačnih istorijsko-umetničkih tekstova, ispostavljaju se zavisnim od više unutrašnjih i spoljnih okolnosti.

Tekst zaključuje da je ekspresionizam 1979. godine posmatran iz lične perspektive istraživača, da je 1986. godine služio kao temelj za stvaranje nacionalne umetnosti, te da je 2018. godine postavljen unutar krhke mreže međunarodnih veza i fokusira se na periferije umetničkih centara.

Ključne reči:

ekspresionizam, istorija umetnosti, horizontalno istraživanje u istoriji umetnosti, vizuelna umetnost, slikarstvo, grafika, skulptura

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2018.
PRIHVaćENO / ACCEPTED: 28. 10. 2018.

Nikola Ivanović
Galerija Matice srpske, Novi Sad

IDENTITET(I) U SAVREMENOJ UMETNOSTI TELO, RASA, ROD I SEKSUALNOST

Apstrakt:

Pitanje identiteta postalo je jedno od vodećih u naučnom diskursu tokom poslednje decenije dvadesetog veka, da bi tokom prve decenije dvadeset prvog veka izašlo iz okvira naučnih razmatranja i ozbiljnije postalo interesovanje svakodnevice. U kontekstu savremenosti preispitivanje identiteta egzistira paralelno u teorijskim i estetskim istraživanjima, zbog čega će ovaj tekst biti baziran na shvatanju, tumačenju i politikama reprezentacije različitih identiteta u savremenoj teoriji i umetnosti kroz kratke studije slučaja četiri autora – ORLAN, Ejmi Šerald (*Amy Sherald*), Kehind Vajli (*Kehinde Wiley*) i Boris Šribar. Poseban fokus je na onim najčešće razmatranim segmentima identiteta – telo, rasa, rod i pitanja seksualnosti.

Ključne reči:

Identitet, savremena umetnost, telo, rasa, rod, seksualnost

Postkolonijalistička i postmodernistička okupiranost razlikama uslovila je preispitivanje identiteta, osobnosti, sopstva, politike tela, roda i seksualnosti i otvorila novi prostor njihovom istraživanju. Pitanje identiteta postalo je jedno od vodećih teorijskih i estetskih preokupacija tokom poslednje tri decenije dvadesetog veka (West 2004, 205). U istoriju umetnosti, najpre, ulazi kroz feminizam i pitanja rodnih politika sa esejom Linde Noklin (*Linda Nochlin*) *Žašto nije bilo velikih umetnica?* (*Why Have There Been No Great Women Artists?*) iz 1971. godine, a nakon toga problematično pitanje politike i definicije identiteta intenzivirano je kroz brojne studije koje su sa različitih metodoloških pozicija preispitivale ovaj problem, da bi tokom devedesetih godina interesovanje za *identitet* doživelo vrhunac. Ne čudi da se u okolnostima postkolonijalnog, liberalno-demokratskog sveta, u novoj „kulturnoj i društvenoj mnoštvenosti“ (Smit 2014, 26) javila potreba za uspostavljanjem (samo)identifikacije, a naročito za bavljenjem onim identitetima koje su prethodne društvene i političke ideologije zanemarivale, diskriminirale ili kojima su upravljale (najpre se misli na rasne i seksualne drugosti, pa i preispitivanje rodnih pozicija unutar falocentričnog patrijarhalnog sistema). Tokom devedesetih godina dvadesetog veka izlaze brojne studije koje se bave definisanjem identiteta, ali i pokušajem razumevanja njegove heterogenosti i raznorodnosti, poput studija Ričarda Dženkinsa (*Richard Jenkins, Social Identity*), Antonija Smita (*Anthony D. Smith, National Identity*), Stjuarta Hola (*Stuart Hall, Questions of Cultural Identity*), Džudit Batler (*Judith Butler, Gender Trouble*) i mnogih drugih. Ono oko čega se većina teorija identiteta slaže jeste da je identitet jedno osetljivo i kompleksno pitanje, on se odnosi na čitav niz stvorenja, stvari i supstanci (Jenkins 2004, 2), a proces (samo)identifikacije uvek je nedovršen, nepotpun, u stalnoj fazi artikulacije, zašivanja, nadodređivanja (Hall 2001, 217) – od Lakanovih (*Jacques Lacan*) teza o nepotpunosti subjekta, preko Džeklin Rouz (*Jacqueline Rose*) i tvrdnje da je identitet nešto što se nikada ne može dostići, pa do Batlerove koja govori o performativnosti rodnog identiteta. Prema rečima Stjuarta Hola i sam termin *identitet* je nepodoban za korišćenje jer ne označava svu kompleksnost koju ovaj fenomen sa sobom nosi. Isto tako, Hol ne nudi nikakvu alternativu, tvrdeći da nema drugih adekvatnih termina, ostavljajući ovaj kojeg bi uvek trebalo da zamislimo precrtanog (Hall 2001, 215–216).

Pitanje identiteta u istoriji moderne umetnosti postaje svesno postavljeno Dišanovim (*Marcel Duchamp*) (auto)portretom Roze Selavi (*Rose Sélavy*) iz 1920. godine, da bi *dreg* strategija postala sve češća praksa (Frida Kalo /*Frida Kahlo*/, Endi Vorhol /*Andy Warhol*/, Robert Mejpltorp /*Robert Mapplethorpe*/), a u savremenoj umetnosti metod „preuzimanja uloga“, osim što je portretno slikarstvo učinio ponovo aktuelnim (West 2004, 206), intenzivirao je pitanje o tome koliko je identitet u vezi sa subjektom, a koliko u vezi sa ulogama koje subjekt preuzima u okviru određenih diskurzivnih praksi. Osim kroz portretno slikarstvo, kao najčešći medij ispitivanja problematike identiteta u savremenoj umetnosti, aktuelni su i drugi modernistički i postmodernistički umetnički postupci analize određenog

fenomena, ali i kroz relaciju estetiku on postaje saglediv pojam. Te različite umetničke prakse ujedno su dokaz o tvrdnji da savremenost nema problem sa istorijom (umetnosti), već zapravo koristi njenu refleksiju kako bi odgovorila na pitanje šta znači živjeti u sadašnjosti (Smit 2014, 41). Ona ne pravi odklon, nije nulta tačka koja poništava prethodno, kao što je to slučaj sa modernističkim i postmodernističkim tendencijama. Naprotiv, vrlo često referiše i citira ne samo medije već i žanrove kroz koje postavlja problem življenja sa vremenom, u vremenu, izvan vremena.

Telo

Kako tvrdi francuski filozof Merlo-Ponti (*Maurice Merleau-Ponty*) „čovjek jeste telo“, telo je jedan od prvih temelja identiteta, ono je naša tačka u kojoj se dodirujemo sa svetom i nije prost objekt nego „grupisanje proživljenih značenja“ (Цюуиц 2004, 323). Žensko telo je u patrijarhalnoj kulturi bilo objekat nadzora, kontrole, prisile, manipulacije, ali i pod pritiskom narastajuće kapitalističke ideje o doslovnoj kupovini identiteta, *new look* politici kozmetičke i estetske industrije (Adamović i Maskalan 2011, 50). Jednu postfeminističku kritiku pozicije ženskog tela ponudila je francuska umetnica Orlan, koja kroz svoje performanse preispituje društveno prihvatljivu/poželjnu estetiku. Tokom devedesetih Orlan snima svoje plastične operacije, kojih je ukupno bilo devet, a ovu seriju performansa nazvala je *Ultimativno remek delo – Reinkarnacija svete Orlan*. Za nju je sopstveno telo medij, a ona kao autor ima potpunu kontrolu oblikovanja, čime je želela da redefiniše ustaljen kanon aktivnog muškarca, stvaraoca, i pasivne žene, muze. S druge strane, estetski zahtevi su takođe izlazili iz okvira nametnute estetike, čime je ugrozila i politiku gledanja, u kojoj je pasivan ženski pogled podređen aktivnom muškom koji projektuje svoje fantazije na ženski lik (Mulvey 1999, 80). Stvarajući jednu masku, van okvira poželjne zapadnjačke lepote, Orlan potcrtava iskarikiranost estetike u hipercivilizovanom, globalnom, kapitalističkom svetu u kojem ta maska „dehumanizuje obličje i doslovno postaje samo lice“. Njena osnovna ideja bila je sličnost sa Mona Lizom, Botičelijevom (*Sandro Botticelli*) Venerom, Žeromovom (*Jean-Léon Gérôme*) Psihom i Bušeovom (*François Boucher*) Evropom. Tom „maskom“, čiji estetski standardi ostaju u okvirima „lepog“, ponudila je novi model izgleda kao otpor nametnutim standardima lepote, ali i kao sredstvo demaskiranja hegemonije u savremenom svetu. U estetskim operacijama je našla način kako industrijskim, komercijalnim i korporacijskim kapitalističkim interesima oduzeti pravo određivanja lepote i njenih kriterijuma (Adamović i Maskalan 2011, 63). Ona želi biti lepa, ali pritom želi da njena lepota bude proizvod njene slobodne volje, umetničkog nadahnuća i angažmana. Orlanina maska ili „drugo lice“ tako postaje Drugost sopstvenom, ali i Drugost estetskoj normi epohe, kroz koju postaje

saglediv problem vlastitog identiteta. Na neophodnost Drugog u procesima samospoznaje upućuje već Lakan u teoriji razvojne faze Ega (*Faza ogledala*), u čijem je procesu formiranja integrisanog doživljavanja sopstva prisutnost majke u odrazu ogledala neminovna. S druge strane, u odbijanju konformizma Orlan vidi mogućnost izgradnje ženskog identiteta koji neće biti fiksiran, već na tragu onih postmodernističkih i savremenih teorija koje podrazumevaju identitetsku promenljivost, potragu, nedovršenost (Adamović i Maskalan 2011, 63–64). Svaki od performansa započinjao je čitanjem eseja *La robe* lakanovske psihoanalitičarke Eženi Luman Lusoni (*Eugénie Lemoine-Luccioni*), u kojem autorka upućuje na šizmu između onoga što jesmo i onoga što imamo, koji poput platonsko hrišćanske filozofije ističe binarizam prirode i sistema, a Orlanine estetske intervencije pomažu ostvarivanju harmonije stanja duha i telesne slike. Kako Lusoni upućuje, odeća čini naše telo takvim da se ono može kulturološki sagledati, artikulišući ga kao formu koja nešto znači (Haye i Wilson 1999, 2)⁸. U tom kontekstu, postavlja se pitanje koliko je kulturološko čitanje Orlanine nove „haljine“ napravilo otklon od onoga što kritikuje, a u kojoj meri ga potvrđuje.

Rasa

Definicija rase, zajedno sa svojim modelima reprezentacije, pojavljuje se, razvija, menja i neizostavan je deo uspostavljanja modernosti koja je, u fukoovskom smislu diskurs kulture, političke i institucionalne kontrole i potčinjavanja, u skladu sa pojavom evrocentrizma i evropske dominacije nastale kroz imperijalno osvajanje i vladavinu (Smalls 2004, 7). Globalna, postistorijska umetnost, kako savremenu određuju Hans Belting (*Hans Belting*) i Artur Danto (*Arthur Coleman Danto*), i njena ideja liminalnosti otvorila je mnogo veći prostor umetnosti rasnih drugih, naročito umetnost i širenje uticaja afroameričke kulture. Savremena umetnost crnačkih autora i autorki takođe preispituje identitet kroz politiku preuzimanja uloga. U ovom slučaju to preuzimanje uloga odnosi se na citatnost istorije zapadne (bele) umetnosti u njihovim radovima, koja može biti shvaćena kao Fosterova (*Hal Foster*) „slika-ekran“ čije značenje je u posredovanju onoga koji opaža i njegovog traumatskog doživljaja spoljašnjeg sveta (Атанасоглу-Калмајеп 2004, 359).

Kada je na svečanoj ceremoniji otkrivanja portreta, dvanaestog februara 2018. godine, prikazan portret Mišel Obame (*Michelle Obama*), afroameričke umetnice Ejmi Šerald, Obama je izjavila da razmišlja o svim onim „obojenim“ ženama koje će po prvi put imati priliku da u Nacionalnoj galeriji u Vašingtonu ugledaju nekog ko izgleda kao oni. Osećaj nesigurnosti afroameričkog pojedinca

8 Citirano prema Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe*, Paris: Seuil 1983, 147.

koji je proizvela nemogućnost identifikacije sa kolektivnim u okvirima muzejskih institucija, pa i zapadne istorije umetnosti načelno, bio je razlog zbog kojeg su i Keri Džejms Maršal (*Kerry James Marshall*) i Kehind Vajli, koji je izveo portret Baraka Obame (*Barack Obama*), slikali gotovo isključivo crnačku populaciju. Na pitanje zašto uglavnom slika Afroamerikance, Vajli je odgovorio da je oduvek bio inspirisan velikom Maršalovom slikom berbernice iz Narodnog muzeja umetnosti u Los Anđelesu, ali ga je isto tako plašilo odsustvo crnih ljudi na drugim slikama u muzejskoj postavci zbog čega je odlučio da u svojoj umetnosti prikazuje one koji izgledaju kao i on. Ako se vratimo na portret prve „crne dame“ iz Nacionalne galerije u Vašingtonu, uočićemo idejne veze sa fotografijom engleske princeze Margaret (*Margaret Rose*), rođene sestre kraljice Elizabete II (*Elizabeth Alexandra Mary*), koju je uradio Sesil Biton (*Cecil Beaton*). Izvesno je da nije reč o direktnom citatu, ali ono što povezuje ova dva primera jesu konteksti i efekti koje proizvode ove reprezentacije. Mišel Obama je prilikom portretisanja pozirala u haljini američke kreatorke Mišel Smit (*Michelle Smith*), vlasnice modnog brenda *Milly*, i predstavlja prvi portret crne žene koji postaje deo kolekcije vladarskih portreta Nacionalne galerije u Vašingtonu. Portret princeze Margaret izveo je čuveni engleski modni fotograf, ilustrator i dizajner Sesil Biton, na kojem se po prvi put ruši kraljevski kanon i dekorum reprezentacije. Naime, skandal je izazvala činjenica da je princeza za svoj dvadeset prvi rođendan ispred Bitonovog objektiva sedela u haljini koju je za nju uradio Kristijan Dior. To je bilo prvi put da je neko od članova kraljevske porodice obukao nešto što je nastalo van krojačkog dvorskog ateljea ili van ateljea dizajnera Normana Hartnela (*Norman Hartnell*) koji je bio zadužen za princezin izgled (Behlen 2016, 58). Ono što je zajedničko ovim portretima jeste ideja promene, rušenja barijere, preispitivanje identiteta, njegove pozicije i reprezentacije. Međutim, problem citatnosti zapadne istorije umetnosti uočljivije je i direktnije u radovima Kehinda Vajla. U seriji vitraža *Oplakivanje* iz 2016. godine, Vajli inkorporira crno telo u teme iz hrišćanske istorije, ostajući dosledan ne samo mediju već i ikonografiji. Isto tako, portrete afroameričkih selebitija radi kao reminiscencije na portrete evropskih vladara – portret Ajs Tia (*Ice T*) jeste citat Engrovog (*Jean Auguste Dominique Ingres*) portreta Napoleona Bonaparte (*Napoléon Bonaparte*) iz 1806. godine, dok portret Majkla Džeksona (*Michael Jackson*) nastaje po uzoru na Rubensov (*Peter Paul Rubens*) konjanički portret Filipa II od Španije (*Felipe II de Habsburgo*). Ovo su samo neki od primera na kojima se Vajli služi evropskim kulturnim nasleđem. Kultura se, kao demijurg ljudske stvarnosti, može posmatrati kao jedan od vrlo snažnih temelja identiteta, ali i kao okosnica identitetskih razlika (Stanković Pejnović 2010, 136). U pokušaju vlastitog pozicioniranja u odnosu na Drugo, Vajli se u svojevrsnom gestu autokolonizacije služi onim što Frojd (*Sigmund Freud*) naziva „prisila ponavljanja“ (Kričli 2003, 419), potvrđujući Fosterovu tezu o tome da slika nastaje kao proizvod procesa gledanja drugog, odnosno da je identifikacija oblikovanje prema drugom, utemeljena u fantaziji, projekciji i idealizaciji (Hall 2001, 217).

Rod i seksualnost

Rod kao društveni konstrukt o „muškosti“ i „ženskosti“ predstavlja jedan od najkompleksnijih, najosetljivijih i najzanimljivijih segmenata identiteta. On je taj koji je vekovima upravljao pogledima na svet, modelima ponašanja, pozicijama moći, a čija je stabilna struktura dovedena u pitanje u kapitalnom delu Džudit Butler *Nevolja s rodom* iz 1990. godine. Rod, paralelno sa sve brojnijim feminističkim i kvir studijama, postaje veoma dominantna tema savremene umetnosti. Kao primer interesovanja za tematiku rodnog identiteta, seksualnosti i tabu tema biće interpretiran rad Borisa Šribara koji se često bavi dijalogom između privatnog i javnog, intimnog i kolektivnog, zadirući u pitanja rodne i seksualne identifikacije i odnosa zajednice prema ovim temama. Izložbom *Muška stvar*, koja pripada domenu relacije estetike, realizovanom početkom februara 2010. godine u galeriji Remont, Šribar ispituje vlastiti stav, ali i stav publike prema pitanjima rodne (samo) identifikacije, kao i problem (ne)stabilne muškosti, polazeći od najranijih iskustava iz detinjstva (Ratković). Na izložbi je predstavljeno 13 fotografija i 160 čokoladnih skulptura penisa izlivenih po autorovom kalupu. Na crno-belim fotografijama prikazana je pubična regija 13 muškaraca sa skrivenim penisima, pritisnutim između butina. Kako se, prema psihoanalizi, čulom vida najpre prepoznaju polne razlike (Garb), ove Šribarove fotografije stvaraju neprijatnu dvojbu u procesu prepoznavanja rodnog identiteta portretisanih. Ideja je materijalizacija dečачke znatiželje o tome kako je izgledati kao devojčica u kojoj, kroz blagu homoerotsku igru, drugovi jedan drugom pokazuju kastrirani penis (Ratković). Međutim, ono na šta upućuju ove Šribarove fotografije utemeljeno je u teoriji o performativnosti roda, ali iznad toga upućuju na činjenicu da je i polnost konstituisana kulturno složenim označiteljskim lancem (Batler 2001, 124). Takođe, pokreću Lakanovu tezu o „imanju“ koje određuje muški položaj unutar heteroseksualne matrice (Batler 2001, 90), a koji u ovom slučaju postaje nestabilan. Ta nestabilnost „muškosti“ nastaje ustanovljavanjem više različitih modela muškosti u javnom diskursu početkom dvadeset prvog veka, odnosno činjenica da više ne postoji opšti model „muškosti“ koji bi kao u epohi hegemonog modela stizao do svakog, čime je muškarcima otežan proces traganja za identitetom (Šmale 2011, 276). S druge strane, Šribar ukazuje i na biseksualnu prirodu čoveka, kao i na Platonovu tezu (Platon 1983, 54–60), a potom i Polikleov kanon androgin koji je umetnički pol par ekselans, jer meša muško i žensko i dovodi ih u ravnotežu (Eko 2004, 345). Drugi deo izložbe, odnosno čokoladni penisi, zapravo su falusi. Naime, kalupom doslovno „odvojeni“ od autorovog penisa postaju falusi – simboli moći odvojeni od organa, kako kaže Butlerova. Ona Lakanovoj seksističkoj tezi o „imanju“ suprotstavlja tezu o „biti“ falus, odnosno govori o mogućnosti preuzimanja te moći (Batler 2001, 121). Šribar svojim čokoladnim falusima zapravo nudi „deo koji nedostaje“, redefinišući heteroseksualne norme, praveći zanimljivu javnu igru oralnog uživanja u konzumaciji moći.

Zaključak

Identitet, kao fenomen koji u velikoj mери utiče na međuljudske odnose, pokazao se kao dominantno polje istraživanja savremene umetnosti. Globalizacija i nove društvene okolnosti savremenosti ubrzale su i umnožile procese pozicioniranja vlastitog Ja u odnosu na Drugo, i to ne samo drugo koje je projekcija ega, već i veliko Drugo kao oličenje radikalne drugosti. Upravo ove četiri studije slučaja primeri su medijski i formalno različitih umetničkih praksi koje su povezane problematizovanjem tela kao jednog od temelja identiteta i kao mesta reprezentovanja rasnih i rodniх pozicija, a kroz koje postaje saglediva kompleksnost i heterogenost fenomena *identitet*. Ujedno potcrtavaju i njegovu neraskidivu vezu sa reprezentacijom čiji su modeli označeni i uslovljeni određenim identitetima. Telo kao „spoljni omotač“ i opšte mesto interesovanja francuske umetnice Orlan trpelo je promene kroz autorkine brojne umetničke projekte. Njen je identitet bio u procesu stvaranja, kreiranja, na tragu „uspostavljanja“, koji u potpunosti odgovara teorijama o nedostižnosti i nepotpunosti identiteta. Problem rase u istoriji umetnosti, prikazan kroz radove Kehinda Vajla i Ejmi Šerald koji se koriste tradicionalnim (evropskim) likovnim medijem – uljem na platnu, akcentuje neophodnost potrebe za uspostavljanjem kolektivne identifikacije, kao i neophodnost Drugog u procesima samoidentifikacije. Rodni identitet u savremenoj umetnosti i teoriji postaje tačka preispitivanja uticaja društvenih konstrukcija na percipiranje sopstva. Kao identitetski temelj koji je oduvek upravljao pozicijama moći, rod biva doslovno odvojen, kao i u Šribarovom radu, od onoga što ga „uslovljava“ – od pola, dobijajući performativan karakter. Ideja interakcije i dijaloga sa publikom kojom se Šribar služi možda je i najbolje sredstvo u pokušaju da se odgovori na kolektivno pitanje problema društvenih konstrukcija. Kompleksnom mrežom pojmova i značenja, slika i identitet postaju međusobno uslovljeni. Razumevanje strukture slike znači razumevanje svakog segmenta identiteta onoga koji sliku konstituiše.

LITERATURA

- Adamović, Mirjana i Ana Maskalan. „Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije“. *Sociologija i proctor* 49 (2011): 49–70.
- Атанасоглу-Калмајер, Нина. „Ружно“ у *Критички термини историје уметности*, пр. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, 346–362. Нови Сад: Светови, 2004.
- Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Beograd: Samizdat B92, 2001.
- Behlen, Beatrice. “Does Your Highness feel like a gold person or a silver one?” Princess Margaret and Dior“. *Costume* 46 (2012): 55–74.
- Цоунс, Амелџа. „Тело“ у *Критички термини историје уметности*, пр. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, 313–329. Нови Сад: Светови, 2004.

- Eko, Umberto. *Istorija lepote*. Beograd: Plato, 2004.
- Garb, Tamar. *Rod i predstava* (uvod). Beograd: Centar za ženske studije, dostupno na: <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod> [pristupljeno 20. septembra 2018]
- Grupa autora. *Defining dress. Dress as object, meaning and identity*, ed. Amy de la Haye and Elizabeth Wilson. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999.
- Hall, Stuart. „Kome treba indentitet“. *Reč* 64 (2001): 215–233.
<http://kehindewiley.com/about/> [pristupljeno 22. septembra 2018]
- Jenkins, Richard. *Social Identity*, London: Routledge, 2004.
- Kričli, Sajmon. „Izvorni traumatizam: Levinas i psihoanaliza“. *Reč* 17 (2003): 417–429.
- Mulvey, Laura. „Vizualni užitek i narativni film“ u *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, pr. Ljiljana Kolešnik, 65–82. Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.
- Platon. *Gozba*. Beograd: BIGZ, 1983.
- Ratković, Marija. *Muška stvar/Male Thing*. Dostupno na: <https://borissribar.webs.com/texts.htm> [pristupljeno 23. septembra 2018]
- Smalls, James. “Slavery is a Woman: ‘Race’, Gender, and Visuality in Marie Benoist’s Portrait d’une négresse (1800)“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 3 (2004).
- Smit, Teri. *Savremena umetnost i savremenost*. Beograd: Orion art, 2014.
- Шмале, Волфганг. *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*. Београд: Клио, 2011.
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Nikola Ivanović
The Gallery of Matica srpska, Novi Sad

**IDENTITY(ES) IN CONTEMPORARY ART
BODY, RACE, GENDER AND SEXUALITY**

Summary:

The question of identity became one of the leading questions in scientific discourse during the last decade of the twentieth century, and during the first decade of the twenty-first century came out of the scientific boundaries and more seriously became a daily interest. In the context of contemporaneity, reconsideration of identity exists at the same time in theoretic and aesthetic researches, therefore this text will be based on understanding, interpretation and the politics of representation of different identities in contemporary theory and art, through short case studies of four authors (ORLAN, Amy Sberald, Kehinde Wiley, and Boris Šribar). The special focus will be on the most considered segments of identity – body, race, gender, and the questions of sexuality.

Key words:

Identity, contemporary art, body, race, gender, sexuality

PRIKAZI

REVIEWS

Sarita Vujković
Akademija umjetnosti, Univerzitet u Banjoj Luci

PUNKTUMI – ZBIRKA INOSTRANE UMJETNOSTI MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI REPUBLIKE SRPSKE



Monografska publikacija pod nazivom *Punktumi – Zbirka inostrane umjetnosti Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske* objavljena je prilikom prvog javnog izlaganja Zbirke kao samostalne cjeline koja obuhvata djela stranih umjetnika. Autorka glavnog raspravnog teksta je prof. dr Lidija Merenik koja je svojom stručnom i naučnom elaboracijom omogućila prvu valorizaciju ove po mnogo čemu heterogene zbirke, kao i neophodnu selekciju i izbor reprezentativne grupacije radova koji čine izložbu. Pripremi izložbe i monografske publikacije koja je prati prethodila je sistematska obrada Zbirke, kao i zahtjevan rad na prikupljanju podataka o djelima i autorima koje je prikupila i obradila viša kustoskinja Žana Vukićević, autorka biografija umjetnika.

Izložba „Punktumi – Zbirka inostrane umjetnosti“ priređena je u Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske u Banjoj Luci tokom perioda od 22. aprila do 30. avgusta, a povodom obilježavanja 2018. godine, koju je Evropska komisija proglasila godinom evropskog kulturnog nasljeđa ističući slogan „Naša baština – gdje se prošlost susreće sa budućnošću“, ukazujući na bogatu i raznovrsnu kulturnu baštinu Evrope i težnju da se poveže sa današnjim vremenom. Iako je riječ o zbirci koja obuhvata više od 360 umjetničkih dijela, za ovu priliku izabrano je sto umjetničkih djela i osamdeset autora iz sedamnaest evropskih zemalja (Austrije, Belgije, Bugarske, Velike Britanije, Gruzije, Italije, Irske, Mađarske, Norveške, Njemačke, Poljske, Rusije, Turske, Francuske, Češke, Švajcarske i Španije). U zbirci se nalaze djela značajnih evropskih autora čije je djelovanje obilježilo evropsku umjetničku scenu druge polovine dvadesetog vijeka. Izdvajajući samo neka imena kao što su: Oto Pine (*Otto Piene*), Ginter Iker (*Günther Uecker*) i Hajnc Mak (*Heinz Mack*) iz grupe „ZERO“, Fridensrajh Hundertvaser (*Friedensreich Hundertwasser*),

Hans Hartung (*Hans Hartung*), Pjer Alešinski (*Pierre Alechinsky*), Stenli Vilijam Hejter (*Stanley William Hayter*), Žan Mesažije (*Jean Messagier*), Cao Vu–Ki (*Čao Wou–Kī*), Šoiči Hasegava (*Shōichi Hasegawa*), Jase Tabučić (*Yasse Tabuchi*), Antonio Virduco (*Antonino Virduzzo*) ukazuje se na bogatu evropsku baštinu, ali i zaostavštinu koja je danas snažan podsticaj za budući razvoj Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske.

Nažalost ova vrijedna zbirka do sada nije imala priliku da adekvatno bude predstavljena, zbog čega je ostala gotovo nepoznata široj javnosti. Zato je osmišljen poseban izložbeni projekat kojim bi se ukazalo na značaj Zbirke inostrane umjetnosti, inicirajući ujedno i promociju evropske kulturne baštine koju čuva ova institucija. To je bila i prilika da ova vrijedna djela dobiju stručnu revalorizaciju, neophodnu konzervatorsko-restauratorsku zaštitu, ali i savremenu muzeološku prezentaciju kulturne baštine koja će u Muzeju inicirati drugačiju komunikaciju sa publikom, podstičući je da istražuje bogatu i raznovrsnu kulturnu baštinu Evrope.

Godina evropske kulturne baštine bila je snažan podsticaj za predstavljanje vrijedne zbirke inostrane umjetnosti koja se čuva u Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske, ali i važan trenutak koji je omogućio da se prisjetimo „Akcije solidarnosti“ koja je okupila brojne umjetnike iz Evrope i svijeta da svojim djelima pomognu obnovu nastradalog grada nakon katastrofalnog zemljotresa koji je zadesio Banja Luku 1969. godine. „Akcijom solidarnosti“, koja je trajala od 1969. do 1975. godine, u Banja Luku je pristiglo više od sedamsto pedeset umjetničkih djela sa prostora bivše Jugoslavije, Evrope i svijeta, što je pružilo značajan temelj za osnivanje institucije, omogućujući početni fundus koji danas čini jezgro Muzeja. (Тошић 1981) Formiranje Zbirke inostrane umjetnosti podstaknuto „Akcijom solidarnosti“ dodatno je obogaćeno i poklonom sa VII Jesenjeg salona, značajne bijenalne manifestacije pokrenute 1962. godine, koja je u svom sedmom sazivu omogućila i I internacionalni salon. (Тошић 1981) Održan je 1975. godine, a okupio je veliki broj evropskih i svjetskih slikara, grafičara i vajara, prvenstveno autora čije je stvaralaštvo vezano za Pariz, povezujući tako umjetnike iz Kine, Japana i drugih krajeva svijeta sa evropskim kulturnim nasljeđem. Zahvaljujući poklonima internacionalnih učesnika Salona, koji su se pridružili „Akciji solidarnosti“, u kolekciji Muzeja sačuvana su brojna djela istaknutih umjetnika, koja po svojoj raznolikosti predstavljaju pravi izazov i za iskusnog istraživača i naučnika.

Autorski tekst profesorke Merenik otkriva iscrpnu analizu koja je dovela do pronalazjenja novih podataka koji su pomogli da se cjelokupna zbirka sagleda u kontekstu evropskih umjetničkih pojava i pravaca poslije 1945. godine, koji su činili vodeće evropske umjetničke tokove u hladnoratovsko doba. Uzimajući u obzir politički i ideološki kontekst vremena u kome su djela nastala, brojnost umjetničkih pojava i njihovu geografsku raznolikost, autorka ističe umjetnički tok koji se može pratiti od anikoničke linije – postenformelnih tendencija, lirske i gestualne apstrakcije, do neoavangardnih tendencija šezdesetih, disidentske umjetnosti, optičke i kinetičke umjetnosti, do primjera ikoničke struje – figuracije pedesetih i šezdesetih, kao i primjera „meke“ soc-umjetnosti koja nastaje i tokom sedamdesetih

u nekim kulturama iza „gvozdene zavjese“. (Мереник 2018, 16) Као посебан раритет Збирке издваја се луминокинетички рад групе *Zero*, поклон нјемачке владе 1975. године, након кога је услједила и донација умјетника који су били везани за париску умјетничку сцену, у чијој умјетности преовлађују енформел, лирска апстракција и гестуално сликарство, и то радова Нјемца Ханса Хартунга, Кинеца Као Ву-Кија, Британца Вилијама Хејтера, Јапанца Хасегаве и Табуџија, Белгијанца Пјера Алешињског, као и других аутора који чине репрезентативно језгро Збирке.

У свом тексту ауторка истаће и чињеницу да се ове године обилеђава и пола вијека од преломне 1968. године – митског доба великих идеала, заноса, тражења политичке, расне, родне и друштвене правде, антирачних покрета и великих преврата у умјетности. (Мереник 2018, 16) Вријеме које је услједило доњело је разочарање, као и маргинализацију његових најзначајнијих носилаца, док су нам симболичне представе, уз успон неконвенционалних умјетничких и изванумјетничких средстава у умјетности, трајно остале. У Збирци су видљива дјела која говоре о помјеранју и проширењу умјетничког поља, визуелна истраживања и програмска умјетност, као и дјелатност групе *Zero*, мађарске *IPARTERV neoavangarde*, водећих protagonista овог времена који су заокружени радом *Žagrļaj* италијанског умјетника Франка Анделија из 1968. године. Овај рад је на неки начин и обједињујући јер нам говори о друштвеној одговорности и ангађованости умјетности у изванумјетничким, првенствено животним питањима, која су нагнала све ове умјетнике да својом одлуком и поклонком постану дио ове интересантне збирке, базиране на солидарности и социјалној коheziji – основним европским вриједностима које пропaгирају помоћ угроженима кроз сарадњу и подршку.

LITERATURA

- Мереник, Лидија. „Пунктуми – Збирке иностране умјетности Музеја савремене умјетности Републике Српске.“ у *Пунктуми – Збирка иностране умјетности*. Бањалука: Музеј савремене умјетности Републике Српске, 2018.
- Тошић, Д. *Акција солидарности ликовних умјетника Југославије и свијета*. Бањалука: Умјетничка галерија Бањалука, 1981.

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

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

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

Finalna verzija teksta mora da sadrži:

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

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

Parametri za oblikovanje teksta

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

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

Pravila citiranja i navođenja literature

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

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

Citiranje se vrši unutar teksta. U okviru teksta se unutar zagrada navodi prezime autora i godina izdanja odgovarajuće bibliografske jedinice bez zapeta između prezimena autora i godine, a prema potrebi se navodi i broj stranice koji se odvaja 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.

Текстови објављени у часописима

Primer:

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

Текстови објављени у новинама и популарној периодичи

Primer:

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

- Уз **архивске изворе** се наводе signature fondova i naziv arhiva u kojima se izvori nalaze.
- За **изворе са интернета** наводи се URL адреса i datum poslednjeg pristupa veb stranici u zagradama.

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

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

CIP – Каталогизacija y publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд
7.038.6 “19/20”(497.11)

**ZBORNIK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u
Beogradu** = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101