

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 16 – 2020

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 16 – 2020



ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
16 – 2020

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
16 – 2020

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 Ereš (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednik

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: Sava Šumanović, *Mrtva priroda sa flašama*, 1926, ulje na platnu, 130 x 99 cm, Zbirka
Draginje i Voje Terzić, vlasništvo Grada Banja Luka

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

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

Igor Borozan 7
LICE I MASKA: POSLEDNJA ULOGA TRAGETKINJE VELE NIGRINOVE

Vesna Kruljac 27
KONFRONTACIJE NA RELACIJI ZENITIZAM – JUGO-DADA:
ČASOPIS KAO PLATFORMA PROPAGANDNE BORBE
ZA HEGEMONIJU ZNAČENJA

Sofija Milenković 43
STRANAC U PARIZU: KRITIČKA RECEPCIJA SAVE ŠUMANOVIĆA
NA PARISKOJ UMETNIČKOJ SCENI OD 1926. DO 1928. GODINE

Milanka Todić 57
SUPRUGA, MUZA, UMETNICA:
ŽENA U BEOGRADSKOM NADREALIZMU

Marko Jenko 75
IZMEĐU OBJEKTIVNOG I SUBJEKTIVNOG: O IZLOŽBI

Dragan Čihorić 85
LJUBO BABIĆ U SARAJEVSKOM *IZRAZU*. 1959.

Dobriła Denegri 99
IS NO MORE: ON GUSTAV METZGER

POLEMIKE / POLEMICS

Ana Vrtačnik, Dijana Metlić 115
POSTMINIMALNA SKULPTURA EVE HESE NA AMERIČKOJ SCENI 1960-IH:
IZMEĐU FEMINISTIČKIH, FORMALNO-ESTETSKIH I PSIHOLOŠKIH DISKURSA

Maja Stanković 129
ZAŠTO DIGITALNA ISTORIJA UMETNOSTI?

KRITIKE / REVIEWS

Nikola Krstović 145

PREISPITIVANJA MEĐUSOBNIH ODNOSA:
„PROŠIRENI“ MUZEJ I SAVREMENA UMETNOST

PRIKAZI / REVIEWS

Ana Ereš 161

SERGIJE GLUMAC:
GRAFIKA, GRAFIČKI DIZAJN, SCENOGRAFIJA

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Igor Borozan
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**LICE I MASKA:
POSLEDNJA ULOGA TRAGETKINJE VELE NIGRINOVE***

Apstrakt:

Slučaj Vele Nigrinove obeležio je javni život Beograda na razmeđi devetnaestog i dvadesetog veka. Slavna tragetkinja Narodnog pozorišta u Beogradu paradigmatički je označila jedno doba. Dekadencija, stilizacija, izražena osećajnost bile su bitan deo umetničkih strategija, ali i jedan od načina života građanstva krajem devetnaestog veka. U takvoj intelektualnoj klimi manifestovala se moć slavne heroine, koja je artificiovala svoju pojavu do te mere da je glumica postala stilizovani estetski entitet. Između svog prirodnog i veštačkog lica, između ličnosti i pozorišne maske, Vela Nigrinova je smestila svoj subjekat. U skladu sa pokretom dekadencije koji je obeležio fin-de siècle u Evropi, Vela je performirala svoj identitet i pojavnost, i njeno sopstvo je postalo paradigma brisanja granica između realnosti i fikcije, stvarnog života i pozorišne iluzije, toliko izražene u epohi dekadencije krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka.

Ključne reči:

Vela Nigrinova, gluma, maska, teatar, lice, persona, dekadencija, esteticizam, fin-de-siècle

* Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije pod nazivom *Predstave identiteta u umetnosti i verbalno-vizuelnoj kulturi novog veka*, pod rednim brojem 177001. Posebno zahvaljujem gospođi Mirjani Odavić, kustosu Muzeja pozorišne umetnosti, kao i Muzeju pozorišne umetnosti na pomoći i ustupljenom vizuelnom materijalu (sl.1, 4, 5 i 6).

Mogućnost tumačenja lika i dela velikih tragetkinja prošlosti je u novije vreme prošireno.¹ Posmatranje iz raznolikih rakursa je obogaćeno dekonstrukcijom njihovog telesnog performansa.² Kulturni performans, shvaćen kao izvršenje (insceniranje) određene telesne radnje, smešta se u međuprostor između scenske maskarade, neponovljivosti individue i njene uslovljenosti društvenim praksama.³ U saglasju sa takvim stanovištem pristupili smo sagledavanju Auguste-Vele Nigrinove, znamenite tragetkinje srpskog glumišta s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka. Njen poslednji nastup na sceni u ulozi vizantijske carice Teodore poslužio je da se raščita istorijat i funkcionisanje odnosa lica i maske u kompozitno doba evropskog i srpskog fin-de-siècla. Konačno, zamrznuti lik slavne glumice je kanonizovan u raznolikim medijskim izrazima.

Ušao sam u gledalište, da poslednji put gledam Velu Nigrinovu. Da li je to uverenje bilo uzrok ili neka doista velika igra – ja ne znam, ali sam i sada najdubljeg uverenja da lepšeg prikaza velike tragedije još nisam gledao. Jer meni u tom činu nije više Vela prikazivala Teodoru, nego je Teodora davala Veli strašnu tragediju njene ljubavi prema velikoj prikazivačkoj umetnosti. Teodora je tih trenutaka bila personifikacija Vele Nigrinove i koliko god se više slutio Teodorin mučenički svršetak utoliko je jasnija postojala i Velina tragedija (O. 1911, 1–2).

Ovako je 1908. godine nepoznati izveštač *Полумухе* opisao poslednju predstavu koju je odigrala Vela Nigrinova,⁴ tragetkinja Narodnog pozorišta u Beogradu, dekadentna heroina u doba fin-de-siècl-a.⁵ Igrajući vizantijsku caricu Teodoru po drami Viktorijana Sardua (Victorien Sardou),⁶ glumica je iz vizure

1 Dekonstrukcija Sare Bernar predstavlja primer proučavanja dela i uloga slavni tragetkinja. Ona je u novijim studijama raščitana iz različitih rakursa (istorijsko-umetničkog, kulturološkog, psihološkog...): Ockman i Silver 2005.

2 Wolf 2002, 189–206.

3 Ibid., 189.

4 Osnovni biografski, ali i gotovo svi drugi dragoceni fakti o glumačkoj aktivnosti Vele Nigrinove preuzeti su iz pionirskog teksta Olge Milanović, čije fundiranje slučaja Vele Nigrinove čini njen rad nezaobilaznim u tumačenju slučaja Vele Nigrinove: Milanović 1970, 2372–87.

5 O inscenaciji Vele Nigrinove u tipsku figuru *slepe guslarke* kao paradigmi dekadentne klime u Evropi i Beogradu krajem 19. i početkom 20. veka: Borozan 2011, 63–93.

6 Predstava je zasnovana na Sarduovoj (1884) reinterpretaciji istorijskog lika vizantijske carice Teodore (1884), žene cara Justinijana. Njen lik je *proizveden* u skladu sa popularnom fikcijom u doba fin-de-siècle-a, i podrazumevao je stereotip o fatalnoj ženi. Popularizaciji lika je doprinela slavna tragetkinja Sara Bernar koja je više puta nastupala u ulozi vizantijske carice. Istoričar Šarl Dil (Charles Diehl) objavio je 1904. godine studiju o liku i životu carice Teodore (oko 500. do 548) u kojoj je istorizovao njen lik u skladu sa istorijskim izvorima (Prokopije, *Tajna istorija*). Knjiga je prevedena na srpski: Дил 1908.

izveštača dublirala svoj identitet, u kom su se pomešale dve celine – njen realni identitet i njen teatarski suplement oličeni u liku carice Teodore. Dvojni identitetski paragon sliven u jednom medijumu ukazuje na antičku teatarsku, ali i univerzalnu identitetsku varijaciju na temu odnosa lica i maske (Džons 2015, 29–45), kao eho diskrepancije bića i pojave, subjekta i objekta (Vatimo 2011, 13).

Da bismo pravilno shvatili da li je na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu nastala jedna uobičajena teatarska performacija, a kako se ona dogodila ili je u pitanju shizofrena glumičina raspolućenost, osvrnućemo se na genezu odnosa maske i lica, kao gradivnog elementa konstituisanja modernog evropskog identiteta.

Tablo s likovima uloga koje je Nigrinova igrala oslikava pozajmljene identitete, među kojima prepoznajemo Šekspirovu (William Shakespeare) Juliju (*Romeo i Julija*), Sarduovu *Soraju* (Veštica)... (sl. 1) Da li su ti likovi metafora novog, fluidnog karaktera kompozitnog čoveka tog vremena ili se ispod njih krije fiksirani identitet? Odgovor na pitanje biće ujedno i eventualno rešenje pitanja o identitetu glumice (građanke) koja je odigrala oko četrinsto uloga u periodu od 1882. do 1908. godine.

Moderna interpretacija pozorišta i glumišta ima svoje poreklo u reinterpretaciji antičkog teatra u devetnaestom veku (Niefanger 2011, 325–344). Aproprijacija teatarskog iskustva (Kotte 2005) koje je važno u Evropi krajem devetnaestog veka

temelj je bez koga se ne može pravilno sagledati identitet Vele Nigrinove i stoga će naša pažnja biti usmerena na turbulentni odnos teatra i šire zajednice, kao pretpostavke izgradnje savremenog evropskog identiteta u Srbiji krajem devetnaestog veka.

Vela Nigrinova se poslednji put pojavila na sceni u ulozi vizantijske carice Teodore, žene cara Justinijana iz šestog veka. Igrajući vladarku, u naknadnoj recepciji označenoj kao kurtizana, Vela je ušla u tipičnu ulogu fatalne žene s kraja devetnaestog veka. Tragedija je u skladu sa teorijom dramskih žanrova oduvek postavljana na visoko mesto (Lić 2015, 54–63). Definisana u antičkom periodu, podrazumevala je



Sl. 1. Tablo sa ulogama Vele Nigrinove, fotografija, Muzej pozorišne umetnosti

vezu čoveka i moći (Lić 2015, 55). Osobito su vladari bili visokopoštovani heroji vredni smeštanja u istoriju. U skladu sa dekorumom tragedije, ali i u saglasju sa pulsom vremena, bludna carica je postala dostojan objekat strahopoštovanja. Istovremeno, u sadejstvu sa kulturom fin-de-siècle-a, ova tragična heroina preobražena je u savremenu *palu ženu* (Dijkstra 1986). Potreba publike da participira u sudbini beskrupulozne i kompozitne heroine uslovila je da se Vela desetak puta oprobala u ulozi Teodore, i to samo u dva meseca tokom 1908. godine (Milanović 1970: 273). Uspех koji je ova predstava imala u evropskom pozorištu je potvrđena u Srbiji, iskazavši jedinstvenost skrivenog uživanja u posmatranju dekadentne vizantijske vladarke.

Geneza odnosa maske i lica



Sl. 2. Ridolfo del Ghirlandaio, *Sua cuique persona*, do 1510, preuzeto iz knjige: *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.

Antički Grci su pozorišnu masku definisali pojmom „prosopon” (to što je naspram očiju, pogleda nekog drugog).⁷ Istovremeno, isti izraz su upotrebljavali i kada su označavali *lice*, pritom ne razdvajajući prirodno lice od veštačkog. Glumac na sceni pozajmljuje *lica*, on postaje nosilac različitih lica koja se u zavisnosti od uloge kontinuirano smenjuju. Upravo tako glumac prikazan na jednoj antičkoj vazi u *refleksiji maske postaje svestan sopstvenog ja koje potom sigurnije prenosi u nadindividualnu ulogu reprezentovanu u maski* (Bredenkamp 2009: 51).

Na temelju grčkog iskustva, Rimljani su pojam „prosopon” transponovali u pojam „persona” (persona).⁸ Rimski glumci su bili nosioci uloga, maski, i tako su sticali status persone. Istovremeno su Rimljani razdvojili pojam „persona” (maska) od pojma „facijes” (facies

7 Za pogled na grčko definisanje pojma *prosopon*, koristili smo se definicijom Riharda Vajha: Weihe 2009, 22.

8 Za videnje rimskog poimanja pojma *persona* pozvali smo se na Riharda Vajha: Weihe 2009, 23.

– lica). Iz pozorišta pojam *persona* postao je termin koji je preuzet i u pravnom i društvenom sistemu. Upravo tu društvenu determinantu pojma *persona* kodifikuje i Ciceron u svom delu *De officiis* (44. god. pre Hrista) kada ulogu defragmentira na četiri čovekove *personae*: razum, posebnost, zavisnost od okoline i, naposljetku, četvrta uloga, koja je za razliku od prethodne tri ostavljena čoveku kao slobodan izbor. Nije li ova poslednja *persona* zametak lične slobode koju čak i glumci mogu da poseduju, koja će se u budućim istorijskim epohama snažno reflektovati na viđenje glumačkih ličnosti? Tako dolazimo do istorijske napetosti između društvenih normi i ispoljavanja sebe, koju čak mogu posedovati i deteminisani antički glumci, kao paradigme čitavog univerzalnog sistema.

Upravo takvu kritiku antičkom teatru upućuju i rani hrišćanski oci iz četvrtog veka. Veliki Kapadokijci (Sveti Vasilije Veliki, Sveti Grigorije Niski, Sveti Grigorije Bogoslov) upravo će na primeru antičkog poimanja ličnosti graditi svoj egzistencijalno-ontološki sistem, koji svoje ličnosno utemeljenje crpi iz ličnosti trojičnog Boga.⁹ Kritikujući antički fatumski sistem, oni su tvrdili da je antička teatarska ličnost, zapravo *lična* (ne lice), pokrivalo ispod koga se krije bitije bez ontološkog sadržaja. Međutim, oni su istovremeno zaključili da se upravo na sceni ostvaruje pravo na slobodu i da se ono nakratko ostvaruje kao odblesak moguće punoće ličnosti koji se ovde ostvaruje potencijalnim kretanjem ka ostvarenju ipostasi, koja je istinsko postojanje. Bunt antičkog heroja, da sebe ostvari spram neumitne sudbine, dešavao se samo na sceni. Otuda su crkveni oci taj tračak slobode videli kao potencijal za ostvarenje punoće ličnosti koja se ostvaruje u zajednici s Bogom. Još kritičniji su bili u odnosu na rimski teatar i rimsko poimanje *personae*. Govoreći o rimskoj masci, oni je smeštaju u pravni sistem, u kom ne postoji ličnost, već figurira maska kao nosilac društvenog i pravnog značenja. Ontološki, glumac, a naposljetku i svaki Rimljanin, ne postoji bitijno, već se njegov identitet daje drugima i biva prepoznat i priznat upravo od zajednice. Njegova ličnost konstrukt je društva, stoga on može igrati razne uloge, biti pokriven raznim maskama.

Hrišćanski moralizatorski kod, koji se negativno odnosio prema rimskom pozorištu i masci, sublimirao je Boecije (šesti vek). On je dao definiciju pojma *persona* kao: *naturae rationabilis individual substantia* – nedeljiva supstanca jednog bića obdarenog razumom. Tako je, u osvit ranog srednjeg veka, *persona* dovedena u vezu s individualnošću.

Time je u zapadnom vrednosnom i idejnom sistemu začeto jedno shvatanje koje je ponovo (re)otkriveno u renesansi (Burke 1997, 17–28). U renesansi se intenzivira pitanje identiteta, sopstva,¹⁰ koje se kao i u antici u dobroj meri prelimalo na teatarskom pitanju. Erazmo Roterdamski (Erasmus Roterdamus) u *Pohvali ludosti* (1511)¹¹ kazuje da kada bi se na bini glumcima otrgnula maska (*persona*),

9 Teze vezane za odnos maske i ličnosti u svetlosti pravoslavne gnoseologije preuzete su iz teološkog sistema Jovana Zizjulasa: Зизјулас 1992.

10 Više o konstituisanju sopstva u renesansi: Брајовић 2009.

11 Preneseno, u: Belting 2009, 33; Roterdamski 1954.



Sl. 3. Agostini Karači, *Glumac Đovani Gabrijeli*, 1599, preuzeto iz knjige: *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.

razotkrila bi se njihova prava lica (facies). Dakle, još jedanput se razdvajaju lice i maska, teatar kao metafora društva ponovo postaje sistem prurušavanja i igranja socijalnih uloga. Maskarada postaje društveni performans determinisan očekivanom podelom uloga (Samsonow 2009, 353–357).

Na sličan način na još jednoj identitetskoj slici može se uočiti traženje identiteta u refleksiji maske. Lice glumca Đovanija Gabrijelija (Giovanni Gabrielli), koje je 1599. ovekovečio Agostino Karači (Agostino Carracci), pokazuje odnos lica i maske.¹² (sl. 3) Glumac drži masku okrenutu ka svome licu, ona je odraz njegovog lica, ali kog lica – kao da umetnik ovo pitanje sugerise posmatraču. Nije li njegovo stvarno lice maska s kojom nastupa na sceni, a maska lice sa kojim živi prirodan život? Persona i lice, ponovo stupaju u zamršeni, ambivalentni odnos, kojim Karači ukazuje na to da je igra prirodnog i artificiranog i u doba baroka imala svoj funkcionalni tok.

Upravo u baroku otkrivamo apsolutnu slikovnu manifestaciju svoga Ja. Niz Rembrantovih (Rembrandt van Rijn) autoportreta predstavlja umetnikovu identitetsku metamorfozu (Зимел 1992). Maske koje Rembrant izobražava putem mnogobrojnih autoportreta ponovo asociraju na nedokučivost prirodnog i veštačkog identiteta, maske i lica. U rembrantovo doba u holandskom jeziku zapaža se reč, pojam „tronija” (*tronia*) (Belting 2009, 29). Ova reč sadrži ili, bolje rečeno, ima značenje i maske i lica. *Tronija* (lice ili maska, ili obratno) postaje prazan kalup, voštana masa u koju se upisuje zamišljeni identitet.

U sedamnaestom veku dešava se lagana transformacija poimanja maske. Maske se izbacuju iz pozorišnog života, dok u društvenom životu one postaju metafore za negativnu strategiju društvenog ponašanja. Tako već 1640. Lorenzo Lipi (Lorenzo Lippi) slika alegorijsku predstavu licemerstva, koju simboliše maska u rukama ženske alegorijske personifikacije.¹³ Prosvetiteljski diskurs je samo produbio

12 O portretu Đovanija Gabrijelija: Belting 2009, 34–35.

13 Više o slici: Pagden 2009, 342–344.

jaz između maske i lica sa starom konotacijom, kojim se konfrontiraju privid i stvarnost. Pozorišni i glumački život se racionalizuju i podvode pod sistem pravila, na šta upućuju teoretski spisi, poput *Paradoks o glumcu* Denija Didroa (Denis Diderot) (1770–1778) (Didro 1958). Tako, radikalni prosvetitelji, poput Žan-Žak Rusoa (Jean-Jacques Rousseau), odbacuju pozorište kao metaforu licemerstva, hipokrizije i iluzije.

Istovremeno Fridrih Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i njegov učenik Hajnrih Teodor Rečer (Heinrich Theodor Röscher) konstituišu pojam *maska karaktera*.¹⁴ Hegel u svom delu *Estetika*, polazeći od italijanske upotrebe pojma maske, zaključuje: *jer italijanske maske su doduše i određeni karakteri, ali one ovu određenost pokazuju samo u njihovoj apstraktnosti i uopštenosti, bez subjektivne individualnosti* (Bredkamp 2009, 51). Zapravo, maske karaktera treba da ostvare kompenzatorsku funkciju, da istaknu idealnost pojedinca ili, bolje rečeno, njegovu nadindividualnost. Na osnovu takvih pozicija, Hegelov apsolutni duh je *prizemljen* idejnim sistemom Karla Marksa (Karl Marx), koji je maskiranje sveo na ekonomsku odredivost razmene. Nadindividualna moć nosilaca maski postaje reper za odnose moći u okviru društvene pozornice, koja je odraz pozorišnog performansa.

Uprkos navedenim antitetičnostima, u devetnaestom veku se ipak ostvaruje potpuni trijumf društvenosti teatra. Sve društvene sfere postaju estetizovane. Estetizacija života postaje društvena paradigma (Telesko 2010, 179–198). Sve sfere života se umetnički maskiraju, preobražavaju, estetizuju. Teatarski patos postaje ogledalo života. Veliki teatri i svet građanstva postaju dominantni topisi društvene realnosti (Yon 2016, 184–194). U takvom vrednosnom sistemu maska i lice doživljavaju snažnu komplementarnost. Teatralizacija postaje potreba, a granice između realnosti i fikcije postaju fluidne i labave.

U doba fin-de-siècl-a dogodile su se nove turbulencije (Šorske 1998). Na generaciju očeva ustala je generacija dece. Negirajući teatarski aspekt života, kao licemeran i lažan, oni su istakli postulate *čiste umetnosti*, s one strane morala. *Čista*, sublimirana estetika imala je po Fridrihu Niču (Friedrich Nietzsche), jednom od heroja moderne, da dovede do nove istinske umetnosti. Po njemu, maske su morale pasti, ako ne sve, onda barem ona Apolonova maska, maska iluzije i straha od života. Živeti čistim životom, bez straha i krivice, značilo je staviti na lice stvaralačku masku boga Dionisa, i iz kreativnog ništavila, primordijalnog haosa, estetizovati ceo život (Vatimo 2011, 21–24). Maske se, dakle, ponovo odvajaju od lica i postaju pokrivalo malograđanštine (Зимел 2008, 179). Maske postaju ogledalo društvene hipokrizije i lične identitetske (psihološke) samospoznaje (Leopold 2009, 45–49). Ovde treba zastati i zaključiti da je ideal pionira moderne generacije očeva već ostvaren. Upravo je totalno prožimanje života i umetnosti bio njihov kredo, koji je i ostvaren krajem devetnaestog veka (Marshall 2007), samo su motivi i forme bili drugačiji.

14 Stavovi o *karakter-masci* zasnivaju se na tezama Horsta Bredkampa: Bredkamp 2009, 51–53. O istorijatu pojma *karakter-maska*: Kotte 2005, 244–47.

Paradoksalno ili ne, budući da je kraj devetnaestog veka doba idejnog i umetničkog pluralizma (Zimmermann 2011), jedan drugi heroj moderne će radikalno problematizovati odnos lica i maske. Oskar Vajld (Oscar Wilde), ikona dekadencije, u svom kulturnom romanu *Dorijan Grej* iz 1890. godine (Vajld 2010) aktualizuje sagledavanje identiteta. Glavni junak tragično je zaljubljen u glumicu Sibil Vejn. No, on nije zaljubljen u njen stvarni lik, već u njenu masku. Njena egzistencija je artifičijelna, ona je plod umetničke konstrukcije, ona je imaginarni objekat, bez prava na subjekciju. U trenutku kada ona kao nosilac pozajmljenih glumačkih identiteta (Julija, Dezdemona...) skida masku i otkriva celinu svog prirodnog lica, iluzija nestaje. Susret Dorijana Greja s prirodnim licem glumice ruši fantaziju, maske padaju i glumičino lice nestaje. Njena maska je morala da se stopi sa njenim licem, da postane *ona*. Negacija maske i suočavanje sa prirodnim licem glumice označili su i kraj njegovog interesovanja za nju, ona je bila talac sopstvene maske. Maska je bila uobličitelj njene lepote, koja se definisala sa one strane dobra i zla. Mit o beskorisnoj estetici apsorbovao je i pitanje maske i lica. Oba fenomena utopila su se u lepotu po sebi, koja je postala autonomni, ingeniozni produkt. Tako su se estetika i dekadencija, kao izražajne forme krajem devetnaestog veka,¹⁵ *sjedinile* u fenomenu maske kao paragoni ukrštanja morala i hipokrizije, lepote i istine pred kraj devetnaestog veka.

Dvostruka smrt na sceni

U takvoj atmosferi, tipičnoj za evropska društva pred kraj devetnaestog veka, zbilja se poslednja scena Vele Nigrinove. Dublirane ličnosti, shizofrene rascepljenosti eho su vremena. Književna fikcija dovela je do krajnosti fenomen opozitnih blizanaca. Doktor Džekil i mister Hajd, roman Roberta Luisa-Stivenzona (Robert Louis Stevenson) iz 1886. godine (Stivenzon 2002), kao ezemplum viktorijanskog gotskog romana zaoštrio je do stadijuma napetosti akumuliranu anksioznost i podvojenost čoveka tog vremena.

Uvodni citat teksta, u kom se govori o gotovo realnoj smrti glumice (Teodore) na sceni, umnogome je anticipirao stvarnost, budući da je smrtno obolela glumica uskoro i umrla. Naturalističkim novinskim prikazom njene poslednje predstave objavljenom u *Нолумууу*, verbalizovanim prikazom iskašljavanja krvi na sceni (O. 1911, 1–2), ukazano je na dvostruku smrt Vele Nigrinove.

U znamenitom delu *Poreklo nemačke žalobne igre* iz 1928. godine (Benjamin 1989) Valter Benjamin (Walter Benjamin) će ukazati na nepromenljivost koda antičke drame. Fabula je uvek slična, a kraj istovetan. Patnja glavnog junaka okončava se njegovom smrću, tragična radnja proizvodi istovetan kraj. Neumitni

15 Više o dekadenciji kao sveukupnom društvenom i kulturnom fenomenu krajem devetnaestog veka: Denisof 2007.

kartezijanski svet stravično je precizan, konačnoj sudbini se ne može uteći, bio to Bog ili junak. Ali kako Benjamin razrešava dilemu koja je nama potrebna i čije bi razrešenje pomoglo pri odgonetanju zagonetke koja glasi: Ko je umro na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu? Da li je na sceni umrla Vela ili Teodora, lice ili maska, i nisu li možda na sceni umrle obe? On uvodi nešto novo, navodeći da je moderni junak tragedije onaj: *koji je namesto nesagledivog mnoštva karaktera postao nosilac jednog apsolutnog karaktera, koji je uvek jedan i uvek isti* (Benjamin 1989, 81). Nije li to onda u pitanju javljanje trećeg entiteta, koji leži između maske i lica, entiteta koji je bio omiljen u moderni, entiteta koji se definiše kao čista estetika, estetika tragičnog? Umesto smrti građanke Vele Nigrinove i smrti glumice (Teodore) javlja se jedna nova smrt, smrt tragičnog, životna smrt, koja bi se u skladu sa svesti vremena mogla podvesti pod pojam estetika smrti. Varijacija života koji umire i smrti koja živi i obnavlja, česta je parabola epohe dekadencije. Prožimanja erosa i tanatosa, u službi estetike smrti, deo je izvesne dekadencije u kulturi i umetnosti krajem devetnaestog veka (Urmann 2016). U tom kontekstu i smrt glumice na sceni možemo definisati kao smrt lepog, smrt bez smisla, estetikom smrti koja je zapravo san.

Tragična heroina umrla je na sceni, njena smrt bila je samostalni čin, pod sekirom dželata, kako navodi *Политикин* izveštač, umrle su i Vela i Teodora, i otišle, u *ledenu samoću sopstva* (Benjamin 1989, 77). Nastala je ćutnja, nema heroina zadobila je pravo na konačnu auru, ograđena od drugih svojom nemošću, tragična pozorišna muza egzistirala je u apsolutnoj uzvišenoj usamljenosti. Igra života i smrti još jedanput je odigrana, nema poezija otelotvorila se u simboličkoj figuri dublirane glumice. U jukstapoziciji umrle su i žena i glumica.

Dva tela glumice

Učestvujući kao glavni akter u tragičnoj igri, glumica je stekla pravo i obaveze. Vladarskom staležu statusno odgovara tragedija i, shodno takvom konstrukt, i glumica postaje ekvivalent vladaru.

Postavljenjem glumice u status vladarke neminovno se dotičemo pojma reprezentacije tela (Schulz 2002, 1–26). Po podobiju¹⁶ i glumica postaje reprezent mnogih. Njeno prirodno lice (lice) nestaje pod veštačkim (maskom), kao u paradigmatičnoj Hobsovoj knjizi (Thomas Hobbes), *Levijatan*, (1651) gde je slikovno adresirana naslovnica sa predstavom vladara zapravo predstava maske državnog organizma.¹⁷ Vladar kao nosilac maske (veštačkog lica) postaje nosilac mnogih lica, on kao veštačko telo putem ugovora postaje reprezent potčinjenih subjekata. Tako

16 O vladarskoj reprezentaciji u doba apsolutizma na primeru Luja XIV: Marin 1988.

17 Abraham Bous je ukrasio naslovnu stranu *Levijatana* Tomasa Hobsa, koja vizuelizuje mitskog monstruma Levijatana kao suverenog monarha sa vladarskim insignijama: Bredekamp 2007, 29–60.

i Vela sklapa kolektivni ugovor s auditorijumom, poput vladara, i tako reprezentuje zajednicu. Nigrinova postaje reprezent brojnih ličnosti, ona postaje otelotvorena simbolička figura koja ukazuje na zajednicu. Njeno veštačko lice ili veštačko telo, da se poslužimo terminologijom preuzetom iz Kantorovicevog (Ernst Kantorowicz) sistema (Kantorowicz 1997), postaje pravni nosilac zajednice. Samim tim teorija o dva vladareva tela počinje da se aktivira i glumica, poput vladarke (Shulte 2006, 1–15), zadobija statusno pravo na nepropadljivo, večno telo.

Pravo nosi i obaveze. Ograničenost vladara željama podanika neumitnost je svakog vladarskog programa.¹⁸ Ista situacija definiše i javno funkcionisanje nosilaca i institucija javnosti od prvorazrednog značaja. Narodno pozorište u Beogradu (Timotijević 2005), kao metafora javnosti u srpskoj prestonici devetnaestog veka,¹⁹ determinisalo je i pozorišnu smrt Vele Nigrinove.

Odgovarajući Dorijanu Greju, glumica Simona Vejl kaže da je ona njegova robinja. Zavisnost od korporalnog tela zajednice značila je ograničenje glumice i u trenucima smrti. Empatija i bol koje proživljava izveštač *Политике* dok opisuje scenu smrti Teodore (i nagoveštaj smrti Vele Nigrinove, budući da je glumica nastupila u veoma teškom zdravstvenom stanju) na bini, jasno ističe da je glumičin identitet i konstrukt želja njenih gledalaca. Ne negirajući pravo na sopstvo, kao samosvojni identitetski konstrukt, glumica je posedovala i svoje javno telo, svoju društvenu masku. Javnost nastupa značila je da je ona kao subjekat transformisana u objekat, opšte dobro, koje samo u svojim performiranim ulogama ima značenjski karakter. Njene uloge ili, bolje rečeno, slike maski koje je ona svako veće menjala, bile su nosilac njenog legitimiteta, izvan njih ona je postajala privatno lice, čija je egzistencija izjednačena sa ništavilom. Proces Sibiline subjektivizacije (a i svakog glumca), koji bi značio isticanje njenog prirodnog lica i skidanje maske, označio bi kraj njene opštosti i svođenje na partikularnost, napravivši od nje privatni subjekat koji voli pojedinačno biće (Dorijana Greja) i tako ostvaruje svoju *slobodu*. No, po teatarskom dekorumu, ali i društvenom dekorumu, glumac nema pravo na slobodu, granice slobode glumca oivičene su ulogama maski koje on nosi, a koje su ogledalo želja zajednice.

Ukoliko glumac ne postoji bez zajednice, da li zajednica ima kakvu potrebu od glumca? Veza je dvosmerna, samo je pitanje da li posmatranje tragedije publika percipira i oseća kao estetsko i intelektualno zadovoljstvo ili je u pitanju katarzični momenat. Okrenućemo se Aristotelu i njegovom viđenju *katarze*.²⁰ Reč, pojam katarze on spominje u svojoj *Politici* (Golden 1976). Umetnički proizvod omogućuje da pomoću strukture umetničkog delanja gledalac bude preveden iz stvarnog sveta u domen teatarskog poimanja, koje potom putem izazivanja sažaljenja i straha rađa osećaj katarze, koja je telos tragedije i njen vrhunac. Viđenje Aristotelovog poimanja

18 O determinisanosti vladarske reprezentacije željama podanika: Warnke 2011, 481–490.

19 O brojnim javnim ustanovama u kontekstu njihovog nacionalnog delovanja: Makuljević 2006, 259–274.

20 Više o izvornom značenju katarze: Bojčić 2017: 139–143.

katarze kreće se u dva pravca (Schaper 1968). Prvi čita Aristotela na literaran način, u kontekstu medicine: tako katarza dovodi do purifikacije, koja za posledicu ima odstranjenje nepotrebnih elemenata, što se postiže motoričkim odstranjenjem uzroka. Drugi je religiozno viđenje, koje obuhvata tumačenje Aristotela na metaforičan način: katarza je neophodan proces koji čisti duh i sublimira emocije, dakle i ovo čitanje za posledicu ima pročišćenje posmatrača tragedije. Iako Aristotel izvorno ne spominje nikakvo pročišćenje publike koja posmatra dramu, iako za esteticizam, dekadenciju kraja veka, kao što smo napomenuli, tragedija predstavlja tek puki, estetski doživljaj, ne može se izbeći utisak da je teatarski habitus istovremeno i društveni prostor u kome zajednica aktivno učestvuje i emotivno reaguje.

Tako se strukturom umetničke manifestacije provociraju nadražaji koji izazivaju strah i sažaljenje. Smrt lepe žene kao osnovna poetska metafora umetnosti esteticizma i dekadencije devetnaestog veka dobila je u smrti glumice svoje finale. Slična situacija se ponavlja i u Srbiji krajem veka. Stari retorski patos tragedije i dalje je delovao, obučen u novo ruho, na šta eksplicitno upućuje i opis novinara *Малог журнала*, objavljen 1908. godine, neposredno nakon glumičine poslednje predstave i gotovo pred samu njenu realnu smrt, koji glasi:

[...] kada sam te juče gledao sasvim bolnu, izlomljenu i izmučenu teško, kada sam video tvoje oči sjajne kako se tiho gase ali u kojima još blista božanski sjaj umetnosti, kada sam video tvoje suhe ruke. Kako sada drhću bez snage i života, kada sam video tvoje uvenule grudi, kada sam video kako ti se duša bori sa telom i kako te smrtna muka uvija i steže, kada sam video ovu groznu agoniju tvoju kako se grčiš u bolovima teškim, kada sam video grozne muke tvoje – ja sam se ucvelio teško, ja sam zaplakao gorko.²¹

Realnost smrti nije se mogla podneti, glumica je već jedanput umrla na sceni. Tragična smrt u liku carice Teodore, fatalne heroine starog sveta, bila je smrt strašna, ali i dostojna. Kompozitno telo glumice je u svom totalitetu već umrlo, a s njom i njene mnogobrojne maske (uloge), i tada je s njom umrlo i njeno prirodno telo. Ova *nova*, naknadna smrt nije bila nikome potrebna, maska mladosti se morala zadržati, zajednica nije želela da u smrti privatnog tela glumice vidi, kao u kakvom odrazu ogledala, i svoju smrt. Vitalnost zajednice morala se očuvati. Otuda je katarzični jecaj izveštača *Малог журнала* označio početak mobilnosti zajednice.

Rastakanje tela značilo je i simboličku dekonstrukciju zajednice. Upodobljavanje herojima glumišta u evropskoj praksi,²² kakva je bila i Vela Nigrinova, moralo je imati funkcionalno zadovoljenje. Svet krajem veka nije mogao videti svoju istinsku dubliranu realnost. Smrt je izazivala traumu, starenje

21 Preneto, u: Milanović 1970, 277.

22 O konstruisanju harizme i heroizaciji Sare Bernar u francuskoj kulturi: Silver 2013, 145–154.

je pobuđivalo anksioznost. Tako je i Dorijan Grej umro umesto svog dubliranog portreta. Starost njegovog slikovnog blizanca bila je neizdrživa. Simulacija života bila je neophodna. Otuda ni srpska zajednica krajem veka nije mogla dopustiti da u starosti i smrti svoje heroine vidi svoj sveukupni krah. Glumičin odraz bio je njihov uspeh ili neuspeh.

Stoga i možemo zaključiti da Vela Nigrinova nije imala pravo na svoje lice, njena uloga je bila da bude nosilac maske. Njeno telo je bilo veštačko telo, ona je bila artificalni nosilac normativnih značenja zajednice, ali i svoje umetničke kreacije. Otuda i toliko malo podataka iz njenog privatnog života. Gotovo unisono ćutanje u pogledu njenog privatnog života obavijeno je istim velom misterije. Tako da ne čudi ni možda naizgled slučajan događaj koji se zbija pred kraj života. Sastanak u oktobru 1907. godine s novinarom *Београдских новина*, koji je dogovoren da se održi u Velinom stanu, nije se tamo zbija (Игнотус. (др Каменко Суботић).1907, 3–4). Glumica je novinara primila u Narodnom pozorištu. Takav sled događaja i ne čudi. Glumičin dom je bilo Narodno pozorište, a privatnost doma je zapravo bila fikcija. Stvarnost se zbivala u teatru. Javnost teatra učinila ga je njenim domom, dok je njen privatni prostor zapravo bio prostor skriven zavesom, s pitanjem da li je pogled ka njemu zaista i bio nekome potreban. Pogled u intimu glumičinog doma ili, prenosno, privatnog života rušio bi auru reprezentativnosti čiji je ona bila nosilac. Otudjenost i originalnost pretpostavka su genijalnosti, a takvu ulogu je morala odigrati Nigrinova. Biti drugačiji, biti tajanstven, omogućava kategorijalnu odredivost u odnosu na druge. Stoga je i lik Nigrinove morao biti delimično neizložen. Između odsustva i prisustva, varirajući svoju pojavnost, glumica je kreirala svoj javni imidž.

Privatnost njenog lica morala se žrtvovati. Vela je bila svačija i ničija. Otuda i novinar lista... kazuje da je mnogobrojne bračne ponude odbila da bi svoj život posvetila pozorištu (Игнотус. (др Каменко Суботић).1907, 1–2). Tako je ona postala svačija svojina, i svačija žena, ili svačiji ženski ideal, otelotvorenje ideala likova koje je glumila. Njeno večno, javno telo, personifikovano u maski tragedije, moralo se eksponirati, dok je njeno privatno telo, njeno lice, ostalo skriveno i prepušteno zaboravu. Ista matrica vidljiva je i na slučaju slavne tragedkinje Sare Bernar (Sarah Bernhardt) (Ockman i Silver 2005). Naslovivši svoje memoare veoma indikativno –*Мој дупли живот* (1907), ona je u pomenutom spisu svoje privatno telo potpuno ignorisala, zadržavajući se samo na javnom performansu, na svom zvaničnom glumačkom licu. Identitetska dvostrukost Sare Bernar jasno se uočava na osobenoj slici *Studio* Alfreda Stivena (Alfred Stevens) (1888). Sara prenosno postaje dublirana predstava, budući da rigidno, konvencionalno obučena glumica posmatra lascivni model (Salomu) u orijentalnom kostimu (Pollock 2006, 99–120). Glumica zapravo u modelu koji pozira vidi svoj inverzni, reflektivni odraz, svoje veštačko, pozajmljeno lice, sa svim nejasnoćama i mogućim nedoumicama koje je Sarino istinito lice, lice modela ili lice glumice.

Vela je na isti način koketirala sa zahtevom zajednice koja je u iluziji njene performativnosti videla ostvarenje svojih potreba. Ona je poput hermafrodita

automatski dublirala sebe i ponudila svoje veštačko telo na dar zajednici, na šta upućuju i njene fotografije snimljene u trenucima njenih trijumfa na sceni.²³ Kreiranje sećanja kao složen proces započet je tako i pre glumičine prirodne smrti. Kao takva ona je morala da otelotvori ideale zajednice i nakon svoje smrti. Njeno telo postalo je vlasništvo društva, koje je želelo da sačuva vizuelnu memoriju na slavnu glumicu. Od antičkog vremena persona, lice, posedovalo je pravo na svoju masku, pa i na onu posmrtnu. Artificirano umetničko delo imalo je da vizuelizuje lik preminulog. Maska je bila proizvod realnog lika preminulog, ali i društveni konstrukt kojim bi memorisan bio velikan zajednice u svom optimalnom životnom trenutku (Pagden 2009, 59–63). Tako je putem vizuelne memorije glumica nastavila da živi. Njeno nepropadljivo, večito telo trebalo je umetničkim sredstvima da bude memorisano. Postupak proizvodnje započeo je odmah nakon glumičine smrti. Posmrtnim panegiricima ukazano je na posebnost Nigrinove. Heroina je umrla, ne ostavivši naslednika u svetu glume, kako navodi pisac Velinog nekrologa. (Аноним 1908, 3)

Uostalom, velikan, genije i nema naslednika, već obitava u panteonu slave, koji deli sa svojim isto tako originalnim prethodnicima. Njeno prirodno telo, lice, omogućilo je postojanje njenog veštačkog tela, maske, koje je zajednica ovekovečila.

Tako je njeno obogotvoreno, besmrtno telo postalo predmet izobražavanja u mnogobrojnim medijima. Njena maska zamrznuta u trenutku neke od njenih uloga postaje nosilac njenog posthumnog, večnog tela. Jedna fotografija iz Muzeja pozorišne umetnosti, na kojoj je Vela prikazana iz profila, postala je predložak za naknadno izvršenu memorizaciju. (sl. 4) Fotograf Milan Jovanović²⁴ ovekovečio je Velu po svim pravilima optimalnog perceptivnog memorisanja pojedinca. Predstavljanje pojedinca iz profila još je od antičkog vremena bilo rezervisano za dostojne članove zajednice i imalo je svoju utilitarnu namenu, budući da se profilni lik dugotrajno urezivao u svest posmatrača.



Sl. 4. Milan Jovanović, *Vela Nigrinova*, fotografija, početak 20. veka, Muzej pozorišne umetnosti

23 Paradigmatična je slika Nigrinove u ulozi Magde, u Sudemanovoj *Časti*.

24 O Milanu Jovanoviću: Malić 1997.

Čini se da izabrana fotografija, na kojoj je glumica verovatno sama inscenirala svoj stav i pozu, identitetski odražava njen lični status. Velin portret ne predstavlja nijednu masku, nijednu ulogu iz njenog repertoara. Uostalom, i izvesni kritičari su njenu igru na sceni videli kao fiksiranu ulogu, u kojoj Vela glumi uvek isto, to jest da svoj fiksirani karakter re-prezentuje, a ne različite uloge, koji potom prerasta po rečima kritičara u igranje sebe (Грол 1952, 296). Uloge postaju nebitne, ili postaju kliše, u okviru jedne glavne role, Nigrinove. Tako je i na Jovanovićevoj fotografiji Vela predstavljena u jednom trajnom maniru, u jednoj vanvremenskoj stilizaciji trenutka.²⁵ Ovde je Vela predstavljena po sebi, ovde je ona živo otelotvorenje svih svojih uloga. Kaleidoskop uloga sublimiran je u jednom medijumu, telu velike glumice. Apsolutni karakter maske koji smo razmatrali ovde se taktilno projavljuje, maska karaktera, koja traži nadindividualnu kompleksnost ličnosti i koja se projavljuje u osobenosti samozadovoljnog, partikularnog karaktera, ovde se iščitava.²⁶ Opštost i apstraktnost maske biva poništena i glumica u jednom, jedinstvenom momentu zadobija pravo da nosi masku karaktera. To je zapravo zamrznuti momenat njenog karaktera, momenat između lica i maske, međuprostor u kome Vela obitava, determinisana društvom ili ne.²⁷

Verbalizacija iznete teze o karakternoj masci i fotografiji, koja je poslužila kao kanonska predstava na osnovu koje su je drugi umetnici prikazali, nalazi se u jednom od poslednjih glumičinih intervjua. Na pitanje novinara da oceni šta je najjače u njenom radu, ona je rekla da se odgovor sadrži zapravo u jednoj, kratkoj reči: *Nigrinova*. (Игнотус. (др Каменко Суботић).1907, 3–4) Konačno su pale maske i glumica je iskazala svoje dostojanstvo, prezime je postalo nosilac značenja, ono je označilo njeno lice, definisavši njen subjektivitet. Paradigmatično je upravo to da je glumica sebe definisala prezimenom – i, čini se, s pravom. Njeno ime je bilo promenjeno, od Avguste je postala Vela, po zahtevu njenog tutora i protežea Davorina Jenka (У. 1907, 3). Njena ličnost bila je potisnuta maskama uloga, tako da joj je, na kraju, kao nosilac njenog sopstva preostalo samo prezime. Maske su pale na samom kraju, barem što se tiče glumice i ona je izvan društvenog habitusa istupila u sopstveni (među)prostor.

Na osnovu fotografije Milana Jovanovića, umetnikov brat Pavle, Paja Jovanović (oko 1905. godine)²⁸ naslikao je portret Vele Nigrinove. (sl. 5) Rad Paje Jovanovića je zapravo obojena fotografija sada već kanonskog portreta. Ona ukazuje na činjenicu da se na kraju veka potvrdilo jedinstvo različitih medija, kao i blizak, recipročan odnos fotografije i slikarstva (Todić 2001), koji je bio i deo strategije Milana

25 O bezinteresnom načinu življenja građanstva koje prelazi u stilizaciju života: Bart 2008, 158–159.

26 Bredekamp se poziva na teorijsku postavku karaktera-maske Hajnriha Teodora-Rečera, koju je on formulisao 1841. u spisu: *Die Kunst der dramatischen Darstellung*: Bredekamp 2009, 51.

27 O položaju žene u renesansi između konstrukcije i ideologije, sa pravom na autonomiju lačnosti, kao paradigmi koja nadilazi istorijsku ograničenost renesanse: Брајовић 2009, 50–58.

28 Više o Pavlu Jovanoviću: Timotijević 2009.

Jovanovića. (Малић 1997, 156–161) Završetak vizuelne memorizacije Veline je kulminirao sa izradom glumičinog već pominjanog kanonskog lika u mermeru, rad vajara Sretena Stojanovića.²⁹ (sl. 6) I ovoga puta za predložak su iskorisćeni već pomenuti predlošci braće Jovanović. Konačno je velika tragetkinja dobila dostojnu memoriju. Njena maska, paradigma večitog tela, izobražena je u hladnom, apstraktnom mermeru. Ona je postala zamrznuta ideja, metafora večitog tela. Po teoriji dekoruma slavne glumice, personifikacije same *Tragedije* izobražavaju se u mermeru, materijalu koji je metafora antičkog poimanja tragedije ali i vanvremenskog kanona lepote. (Betzer 2006, 543) Tako je velika tragetkinja Narodnog pozorišta u Beogradu, kao personifikacija i otelotvorenje *Tragedije*, manifestovana na veličajan način pomoću adekvatnog materijala. Vela je na kraju postala maska. Hladna, beživotna, zamrznuta bista, kao metafora maske u službi estetske reprezentacije njenog kulta. Bista, kao vrhunac apoteoze velike glumice, trebala je da bude centralna memorabilija kulta velike heroine koja će održati živim sećanje na slavnu glumicu.

* * *

Pitanje identiteta Vele Nigrinove i definisanja odnosa između njenog lica i maske čini se apsolutno savremenim³⁰ i nužno nerazrešivim. Ipak, poštujući



Sl. 5. Paja Jovanović, Vela Nigrinova, pastel na kartonu, oko 1905, Narodni muzej u Beogradu



Sl. 6. Sreten Stojanović, Vela Nigrinova, mermer, Muzej pozorišne umetnosti

29 Više o vajaru Sretenu Stojanoviću: Трифуновић 1973.

30 Krajem dvadesetog veka je pitanje odnosa lica i maske aktuelizovao i Stenli Kjubrik, filmom *Štrom zatvorenih očiju*, (1995) On će i pored naglašene estetičnosti inventovati staro pitanje povezanosti maskarade i morala. Pitoresknost, malograđanština građanskog *ulepšanog* sveta, odjednom nestaje

idiosinkretičko vreme u kom se Vela manifestovala, završićemo rečima koje je njen savremenik Oskar Vajld posvetio svojoj tragično preminuloj glumačkoj muzi Sibili Vejn.

Ta devojka nije nikada istinski živela, pa nije istinski ni umrla. (Vajld 2010, 174)

Umesto nje, stvoreno je nešto drugo, njeno fantastično telo, medijum između lica i maske, što nam daje pravo da sličnu analogiju izvedemo i u slučaju Vele Nigrinove. Između skromne devojke iz Slovenije Auguste Nigrinove i veličajne pozorišne dive Vele Nigrinove konstituisano je artifizirano telo, sam umetnički artefakt sublimisane lepote, koji se u metafori smrti carice Teodore pojavio spektakularno-senzualnim scenskim spektaklom.

LITERATURA

- Аноним. „На дан погребa Веле Нигринове.” *Политика*, 20. 12. 1908.
- Милановић, Олга. „Аугуста - Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду.” *Годишњак града Београда XVII* (1970): 237–287.
- Baader, Hannah. „Sua cuique Persona.” u *Porträt*, hrg. Rudolf Preimsberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, 239–245. Berlin: Reimer, 1999.
- Bart, Roland. „Mit je govor.” u *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008, 249–274.
- Betzer, Sarah. “Ingres’s Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity and *Tragédie*.” *Art Bulletin* 3 (2006): 525–551.
- Belting, Hans. „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 29–38. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Бојић, Зоја. „Философски појмови у делима античких историчара у уметности и питање катарзе.” *Зборник Матице српске за класичне студије* 19 (2017), 131–145.
- Борозан, Игор. „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове.” *Годишњак града Београда LVVIII* (2011): 63–93.
- Брајовић, Саша. *Ренесансно сопство и портрет*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2009.
- Bredenkamp, Horst. “Thomas Hobbes’s Visual Strategies.” u *The Cambridge Companion to Hobbes’s Leviathan*, ed. Patricia Springborg, 29–60. Cambridge University Press, 2007.
- Bredenkamp, Horst. „Die ‘Charaktermasken’ von Karl Marx, Die Masken des Selbst und das Gesicht.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 51–53. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Burke, Peter. “Representations of the Self from Petrarach to Descartes.” u *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, ed. Roy Porter, 17–28. London: Routledge, 1997.
- Denisoff, Dennis. “Decadence and aestheticism.” u *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

kada se na lica stave maske. Javlja se nova realnost, mešaju se fikcija i stvarnost i maske ponovo postaju lica kroz katarzičnu fabulu tragedije: Kaul, Palmier 2010, 117–130.

- Didro, Deni. *Paradoks o gluncu*. Zagreb: Zora, 1958.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Дил, Шарл. *Теодора, византијска царица*. Београд: Штампарија Меркур Милижевића и Стефановића, 1908.
- Грол, Милан. *Из позоришта предратне Србије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1952.
- Golden, Leon. "Aristotle and the Audience for Tragedy." *Mnemosyne. Fourth Series* 4, (1976): 351–359.
- Игнотус. (др Каменко Суботић). „Код Веле Нигринове.” *Београдске новине* 279 (1907).
- Kantorowicz Ernst K. *Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Kaul, Susanne, Palmier, Jean Pierre. *Stanley Kubrick, Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. Pederborn: Fink, 2010.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag, Köln, 2005.
- Leopold, Diethard. „Zo-onna-zym psychologischen Differential der Masken.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 45–49. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Lič, Klifor. „Tragični junak.” u *Teorija dramskih žanrova*, ur. Svetislav Jovanov, 54–63. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.
- Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, 2006.
- Малић, Горан. *Милан Јовановић, фотограф*. Београд: САНУ, 1997.
- Marin, Louis. *Portrait of the King*. Basingstoke: Macmillan Press, 1988.
- Marshall, Gail, ed. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge University Press, 2007.
- Niefanger, Dirk. „Die Geburt des antiken Theaters im 19. Jahrhundert.” u *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, hrgs. Osterkamp, Ernst, Valk, Thorsten, 325–344. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.
- О. „Последње Велино вече у Народном позоришту.” *Политика*, 27. 12. 1911.
- Ockman, Carol, Silver, Kennet E. u “The Mythic Sarah Bernhardt.” u *The Art of High Drama*, eds. Carol Ockman, Kenneth E. Silver, 1–17. New York: Yale University Press, 2005.
- Pagden-Ferrino, Sylvia. „Die Maske der Erinnerung.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 57–63. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Pollock, Griselda. „Louise Abbéma’s *Lunch* and Alfred Stevens’s *Studio*: theatricality, feminine subjectivity and space around Sarah Bernhardt, Paris, 1877–1888.” u *Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, eds. Deborah Cherry, Janice Helland, 99–120. Burlington: Ashgate, 2006.
- Ротердамски, Еразмо. *Похвала лудости*, Нови Сад, Култура, 1954.
- Samsonow, Elisabeth von. „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 353–357. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Schaper, Eva. „Aristotle’s Catharsis and Aesthetic Pleasure.” *The Psychological Quarterly* 4 (1968): 131–143
- Shulte, Regina. „Conceptual Approches to the Queen’s Body.” u *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1000–2000*, ed. Regina Shulte, 1–15. Berghahn Books, 2006.

- Schulz, Martin. „Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation Eine Einleitung .” u *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrgs. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, 1–26. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Silver, Kenneth E. „Celebrity, Patriotism, and Sarah Bernhardt.” u *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century France*, eds. E. Berenson, Eva Giloi, 145–154. New York – Oxford: Berghahn 2013.
- Stivenson-Luis, Robert. *Dr Džekil i g Hajd*, Beograd: Rad, 2002.
- Šorske, Karl E. *Fin-de-Siècle u Beču*. Beograd: Geopoetika, 1998.
- Telesko, Werner. *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Köln: Böhlau Verlag, Köln, 179–195, 2010.
- Todić, Milanka. *Fotografija i slika*, Beograd: Cicero, 2001.
- Тимотијевић, Мирослав. „Народно позориште у Београду: Храм патриотске религије.” *Наслеђе V* (2005): 9–43.
- Тимотијевић, Мирослав. *Паја Јовановић*. Београд: Народни музеј у Београду, 2009.
- Трифуновић, Лазар. *Сретен Стојановић*, Београд: САНУ, 1973.
- У „Вела Нигринова.” *Политика*, 10. 10. 1907.
- Urmann, Martin. *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*. Wien–Berlin: Verlag Turia + Kant, 2016.
- Vajld, Oskar. *Slika Dorijana Greja*. Novi Sad: Pan knjiga, 2010.
- Valter, Benjamin. *Poreklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.
- Vatimo, Đani. *Subjekat i maska. Niče i problem oslobođenja*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Warnke, Martin. „Herrscherbildnis.” u *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Abdankung bis Huldigung, hrgs. Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler, 481–490. München: Verlag C. H. Beck, 2011.
- Weihe, Richard. „Person und Maske: 'Sua cuique persona' als Shema der Maskierung.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 21–27. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Wolf, Christoph. „Der performative Körper. Sprache-Mach-Handlung.” u *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrgs. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, 189–206. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- У „Вела Нигринова.” *Политика*, 10. 10. 1907.
- Зимел, Георг. *Рембрант. Огледи из филозофије уметности*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1992.
- Зимел, Георг. *Шопенхауер и Нице*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2008.
- Zimmermann, Michael F. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus-Impressionismus-Symbolismus*. München: Verlag C.H. Beck, 2011.
- Зизјулас, Јован. *Од маске до личности*. Ниш: ПП Дом, 1992.
- Džons, Džons. „Lik i radnja.” u *Теорија драмских жанрова*, ur. Svetislav Jovanov, 29–45. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.
- Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Yon, Jean-Claude. „Théâtre et opera sous le Second Empire.” u *Spectaculaire Second Empire*, 184–194. Paris: Musée d'Orsay, 2016.

Igor Borozan
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**FACE AND MASK:
THE LAST ROLE OF TRAGEDIENNE VELA NIGRINOVA**

Summary:

The case of Vela Nigrinova marked Belgrade's public life at the turn of the 19th and the 20th centuries. The famous tragedienne of the National Theater in Belgrade paradigmatically marked an era. Decadence, stylization, and pronounced sensitivity were an important part of artistic strategies, but also the way of life of citizens at fin-de-siècle. In such an intellectual environment the famous heroine manifested her power, and her appearance was artificialized to the extent that the actress herself became a stylized aesthetic entity. Vela Nigrinova was set somewhere between her natural and artificial face, between her personality and the theater mask. In line with the decadent movement that marked fin-de-siècle in Europe, Vela performed her identity and appearance to the extent that her selfness became a paradigm of erasing the boundary between reality and fiction, between real life and theater illusion, that was so pronounced in the age of decadence at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Keywords:

Vela Nigrinova, acting, mask, theater, face, person, decadence, aestheticism, fin-de-siècle

Vesna Kruljac
Fakultet primenjenih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

**KONFRONTACIJE NA RELACIJI ZENITIZAM – JUGO-DADA:
ČASOPIS KAO PLATFORMA PROPAGANDNE BORBE
ZA HEGEMONIJU ZNAČENJA**

Apstrakt:

Kao multimedijalno i kolektivno delo nastajalo pod okriljem avangarde, časopis sadrži komponente koje su u funkciji verbalnog potvrđivanja i vizuelnog akcentovanja, afirmacije ključnih ideja pokreta. U ovom radu težište eksplikacije usmereno je na sadržaj i formu dadaističkih revija *Dada Tank* i *Dada Jazz* s jedne, a s druge strane zenitističkih izdanja *Dada-Jok* i *Zenit ekspres/Dada-Jok*, kao platformi promocije i konfrontiranja avangardnih, ali konkurentskih jugoslovenskih pokreta. Tokom 1922, na stranicama pomenutih časopisa vodio se svojevrсни propagandni rat za hegemoniju značenja, ne samo pisanom rečju već i grafičkim dizajnom naslovnih i unutrašnjih stranica, tipografskim rešenjima, vizuelnim simbolima i ilustrativnim priložima. Boreći se za prioritetnu poziciju jugo-dade i zenitizma kao istinskih nosilaca radikalnog prevrata u jugoslovenskom društvu, kulturi i umetnosti, Dragan Aleksić i Branko Ve Poljanski su se u koncipiranju pomenutih časopisa oslanjali na iskustva i rešenja nemačke dade.

Ključne reči:

zenitizam, dadaizam, časopis, propaganda, konfrontacija, Jugoslavija, dvadeseti vek

Avangardni pokreti dvadesetog veka funkcionisali su kao globalna mreža razvijene komunikacijske infrastrukture (Benson and Forgács 2002, 22), čije je nehijerarhijsko ustrojstvo poništavalo do tada dominantne kategorije kulturnog centra i periferije. Osim što je predstavljao uporišnu tačku delovanja i povezivanja umetnika i intelektualaca iz različitih sredina, časopis je bio vodeći medij artikulacije, promocije i afirmacije ideologije i poetike pokreta, ali i polemičkog sučeljavanja i konfrontacija avangarde (Brooker 2013, 1–21). Jugoslovensku avangardu treće decenije obeležili su rivalski odnosi i polemički sukobi na relaciji zenitizam–jugo-dada. Za razumevanje sadržaja i forme časopisa *Dada Tank* i *Dada Jazz* s jedne, a s druge strane *Dada-Jok* i *Zenit ekspres/Dada-Jok*, kao platformi konfrontiranja i propagandne borbe ovih pokreta za poziciju lidera avangarde u lokalnoj sredini, neophodan je osvrt na kontekst nastanka zenitizma i jugo-dade, ideologiju ovih pokreta i umetnički profil njihovih nosilaca.

Ljubomir Micić (1895–1971) kao intelektualac, književnik i aktivista avangarde, formirao se u Zagrebu, prestonici današnje Hrvatske, koja je do Prvog svetskog rata bila u sastavu Austrougarske monarhije, a od 1918. u sastavu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Politički i umetnički establišment novoformirane države Južnih Slovena gradio je kulturni identitet zemlje sa idejom o emancipaciji i uključivanju do tada perifernih teritorija Habzburške monarhije i Otomanske imperije u aktuelne tokove zapadnoevropske kulture i umetnosti, prvenstveno Beča i Pariza (Прпа-Јовановић 1996, 86–88; Marjanović 2014, 70). Micić pak, vođen idejom da se na marginama evropskog područja kreira nova, autentična i društveno angažovana umetnost koja će izmeniti negativne stereotipe o Balkanu,¹ pokreće časopis *Zenit* – internacionalnu reviju za umetnost i kulturu (Zagreb 1921–1923, Beograd 1924–1926).² Nizom programskih tekstova i manifesta publikovanih na stranicama ove revije on je dao ključan doprinos artikulaciji ideologije i poetike zenitizma,³ prvog izvorno jugoslovenskog avangardnog pokreta. U osnovi zeniti-

1 https://www.academia.edu/29145605/_I_am_Barbarogenius_Yugoslav_Zenitism_of_the_1920s_and_the_Limits_of_Performativity_in_Slavic_and_East_European_Journal

2 Iako lišena bilo kakve podrške institucija sistema, zenitistička revija je umnogome doprinela „funkcionalizaciji nacionalne umetnosti u međunarodnom kontekstu” (Golubović i Subotić 1983, 40), ali i njenom otvaranju ka posve drugačijim kulturnim modelima i idejnim ishodištima.

3 Micić je bio ne samo vodeći ideolog zenitizma već i njegov „militantni” kritički zagovornik, promoter i organizator. Godine 1921. pokrenuo je ediciju Biblioteka *Zenit* u kojoj su publikovana dela zenitista i uspostavio saradnju sa progresivnim intelektualcima, umetnicima i predstavnicima kulture Istoka i Zapada. Tokom 1922. započeo je formiranje *Zenit* kolekcije dela domaće i inostrane moderne i avangardne umetnosti, inspirisao teatarske nastupe zagrebačke grupe *Traveleri* i propagirao, agitovao za zenitizam tokom boravka u Nemačkoj. Od 1923. u domovini je organizovao niz večernji – multimedijalnih javnih nastupa na kojima su prezentovana umetnička ostvarenja i promovisane ideje zenitizma. Zbog polemike sa političkim čelnikom Stjepanom Radićem i eksponentima kulturnog establišmenta, Micić je 1923. bio primoran da napusti Zagreb. Po dolasku u Beograd, 1924. godine, priredio je *Prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti* i obezbedio prisustvo zenitizma na izložbama avangardne umetnosti u Bukureštu i Bilefeldu, 1925. na *Drugom međunarodnom sajmu moderne književnosti* u Firenci, a 1926. na izložbi *Revolucionarna umetnost Zapada* u Moskvi. Zbog politički provokativnog članka *Zenitizam kroz prizmu marksizma* dr M. Rasinova, objavljenog u 43. broju *Zenita*, decembra 1926, časopis je zabranjen, a Micić pred pretnjom

stičke ideologije bila je ideja o balkanizaciji Starog kontinenta, odnosno subverzija teze o kulturnom prioritetu zapadne Evrope u odnosu na Balkan i druge krajeve sveta. Realizacija te ideje poverena je novom čoveku, imaginarnom „balkanskom Barbarogeniju”, kao izvornom nosiocu panslovenskog umetničkog identiteta i kreatoru revolucionarnog kulturnog modela utemeljenog na afirmativnim tumačenjima primitivizma i varvarizma Balkana, a protivnog ne samo dominantnim estetičkim matricama već i ukupnom sistemu vrednosti na kojem je počivalo zapadnoevropsko buržoasko, kapitalističko i imperijalističko društvo. Iako je Micić insistirao na balkanocentričnoj matrici vezanoj za primitivne i arhaične kulture, modele mišljenja i reprezentacije, medijski heterogena umetnička produkcija zenitizma bila je nadnacionalnog, sinkretičkog i eksperimentalnog karaktera. Zasnovana na sintezi umetnosti i života, novih medija i različitih stilova i žanrova, ona je na kreativan način apsorbovala i elaborirala mnoštvo divergentnih, ali inovativnih poetika (ekspresionizam, postkubizam, futurizam, dadaizam, konstruktivizam, suprematizam, Bauhaus, apstrakcija, nadrealizam). Identična, antitradicionalna koncepcija i internacionalni karakter, a naročito socijalno angažovana orijentacija časopisa *Zenit*, privukli su veliki broj saradnika, progresivnih stvaralaca različitih profila iz zemlje i sveta (sl. 1).⁴ Kroz tekstualne i ilustrativne priloge njihove umetničke koncep-



Sl. 1 *Zenit* br. 17–18 (1922), naslovna stranica, Narodni muzej u Beogradu

zatorske kazne napušta zemlju i odlazi u Pariz. U periodu egzila (1927–1936), nastojeći da obnovi zenitički pokret, saraduje sa glasilom slovenačkih konstruktivista *Tank* (1927–1928), piše i objavljuje romaneskna dela na francuskom jeziku. Godine 1936. vraća se u Beograd, gde pokreće književno-politički časopis *Srbijanstvo* (1940). U posve izmenjenim sociopolitičkim, kulturnim i duhovnim prilikama posleratne Jugoslavije, živi u siromaštvu, izolaciji i na margini umetničkih zbivanja, ali intenzivno piše i vodi korespondenciju sa bliskomišljenicima u inostranstvu. Micićeva književna zaostavština i umetnička kolekcija od 1981. čuvaju se u Narodnoj biblioteci Srbije i Narodnom muzeju u Beogradu (Golubović i Subotić 1983; Icre 2008).

- 4 Mada je pozicija glavnog i odgovornog urednika *Zenita* kontinuirano pripadala Miciću, internacionalizam revije očitavao se kako u redakcijskom sastavu – kouredničku ulogu u šest brojeva (8–13, 1921/22) imao je francusko-nemački književnik Ivan Gol (Iwan Goll), a ruski umetnici Ilya Erenburg (Ilya Erenburg) i El Lisicki (El Lissitzky) bili su urednici dvobroja 17–18 (tzv. „ruska sveska”, 1922), tako i na jezičkom planu – kroz tekstualne priloge koji su objavljivani na jezicima na kojima su napisani (uključujući i esperanto) i broj 16 (tzv. „nemačka sveska”, 1922)

cije neposredno su se reflektovale u sadržaju i formi zenitističkog glasila donoseći niz inovacija, naročito u domenu grafičkog dizajna i tipografije (Суботић 1996, 443–454). Zahvaljujući aktuelnosti sadržaja i originalnom vizuelnom identitetu časopis *Zenit* stekao je respektabilnu poziciju u međunarodnom avangardnom kontekstu, uprkos Micićevim brojnim nesuglasticama i čestim razilaženjima sa saradnicima. I dok je u odnosima sa inostranim saradnicima uglavnom ispoljavao mudru fleksibilnost, Micić je od domaćih saradnika zahtevao potpunu posvećenost, imperativnu identifikaciju sa zenitizmom kao jedinom autentičnom avangardom u jugoslovenskoj sredini (Гешћ 2009, 65, 228).⁵

Micićev mlađi brat Branko Ve Poljanski (1898–1947) bio je jedan od najagilnijih saradnika i najdoslednijih eksponenata zenitističkog pokreta.⁶ Kao njegov zastupnik 1921. odlazi u Prag, gde osniva Umetnički klub *Zenit* i stupa u kontakt sa Draganom Aleksićem (1901–1958), koji je u to vreme studirao slavistiku u češkoj prestonici. Baveći se žurnalistikom, Aleksić je uspostavio kontakt sa Karelom Tajgeom (Karel Teige) i krugom umetnika okupljenih oko avangardnih glasila i grupa *Čas* i *Devětsil*. U duhu dadaizma već tokom jeseni 1920. formulisao je svoje prve teorijske rasprave o umetnosti, programske tekstove i manifeste deklarirajući se kao ideator i teoretičar *orgarta* (organska umetnost).⁷ Aprila 1921. zajedno sa Poljanskim organizovao je i učestvovao u javnim manifestacijama dadaizma i zenitizma promovirajući princip „kako-te-dragosti” (apsolutne umetničke slobode). Tokom boravka u Pragu Poljanski se uključuje u rad *Revolučne scene* u prodavaističkom Pozorištu Adria, a Aleksić postaje saradnik *Zenita* (3–13 broja), u kojem objavljuje dadaističke proglase, eseje, pripovetke i pesme, manifeste i kritičko-teorijske priloge. U međuvremenu, obojica odvojeno borave u Beču, gde uspostavljaju kontakt sa Lajošem Kašakom (Lajos Kassák), urednikom časopisa *Ma* – glasilom mađarskih

u celosti publikovanom na nemačkom jeziku. Detaljnije o domaćim i inostranim saradnicima zenitističkog glasila i pokreta (Golubović i Subotić 1983; Икре 2008).

- 5 Koliko je Micić po tom pitanju bio isključiv i rigidan, uprkos činjenici da je broj saradnika u periodu krize pokreta znatno opao, govori završni slogan „ko nije za zenitizam, taj je protiv zenitizma!” njegovog teksta „Legenda o 'mrtvom pokretu' ili između zenitizma i antizenitizma” objavljenog u poslednjem, 43. broju *Zenita* (1926, 11).
- 6 U mladosti zaokupljen glumom i pozorištem, Poljanski se od 1921, kada je u Ljubljani objavio časopis ekspresionističko-futurističke orijentacije *Svetokret* – „list za ekspediciju na Severni pol čovekovog duha” i postao saradnik *Zenita*, bavio publicistikom, književnim radom, uređivanjem i grafičkom opremom periodičnih publikacija i knjiga sve do 1927, kada se posvetio slikarstvu (Golubović i Subotić 1983, 171–173; Икре 2008; Тодоровић 2014, 308–309).
- 7 Iako je spektakularni dadaistički matine, koji su u okviru turneje tokom februara 1920. u Pragu održali Andreas Bader (Andreas Baader), Raul Hausman (Raoul Hausmann) i Rihard Hilzenbek (Richard Huelsenbeck), prethodio Aleksićevom dolasku u češku prestonicu, taj događaj je ostavio snažan i dugotrajan utisak u svesti lokalne sredine (Gale 1997, 136). Preko čeških umetnika i intelektualaca Aleksić je stekao izvesne uvide u ideologiju i strategije delovanja dadaističkog pokreta, potom je uspostavio kontakt sa Hausmanom, Valterom Meringom (Walter Mehring), Kurtom Švittersom (Kurt Schwitters), Maksom Ernstom (Max Ernst), Tristanom Carom (Tristan Tzara) i Hugom Balom (Hugo Ball), a prevod svog predavanja o *orgartu* poslao je svim evropskim dada-centrima (Jovanov 1999, 37–39; Икра 2017, 9–10).

aktivista. Po povratku iz Praga u Zagreb sarađuju u prvom jugoslovenskom filmskom časopisu *Kinofon* (1921–1922), čiji je glavni i odgovorni urednik bio Poljanski. U želji da jugoslovenskom ogranku Dade obezbedi autonomnu poziciju u odnosu na zenitizam, pod čijim je okriljem do tada funkcionisao, Aleksić u Zagrebu 1922. osniva Dada klub i širi krug saradnika i simpatizera.⁸ Profilišući se kao *spiritus movens* pokreta jugo-dada, objavljuje revije *Dada Tank* i *Dada Jazz*, čime demonstrira raskid sa zenitizmom. Konsekventno, dolazi u sukob sa vrlo rigidnim Micićem i donedavno bliskim Poljanskim, koji kao protivodgovor istovremeno pokreće reviju *Dada-Jok*, podjednako polemičku i afirmativnu prema dadaizmu. Tokom 1922. na stranicama pomenutih časopisa odvijao se svojevrsni propagandni rat za hegemoniju značenja vođen ne samo pisanom rečju već i grafičkim dizajnom naslovnih i unutrašnjih stranica, tipografskim rešenjima, vizuelnim simbolima i ilustracijama. Boreći se za prioritarnu poziciju jugo-dade i zenitizma kao istinskih nosilaca radikalnog prevrata u jugoslovenskom društvu, kulturi i umetnosti, Aleksić i Poljanski su se u koncipiranju i grafičkom oblikovanju pomenutih časopisa oslanjali na iskustva i rešenja nemačke dade. U pitanju su nekonvencionalne jezičke forme i likovni postupci zasnovani na principima simultaneizma, dinamizma i fragmentarnosti, jukstapoziciji i kolažno-montažnim postupcima izvedenim iz iskustva masovnih medija (radio, film, reklama, plakat). Kombinovanjem različitih tipova i veličina slova, namernim pravopisnim greškama i alogičnim udvajanjem ili multiplikacijom slova/slogova, neuobičajenim rasporedom reči/teksta i ilustracija (izokrenuto, uspravno, koso, asimetrično), nestandardnim odnosom belina i teksta, veličinom margina i razmaka između pasusa, te interpolacijom različitih grafičkih simbola (interpunkcijskih znakova, linija, strelica i zagrada, pravougaonika i krugova, brojeva i matematičkih formula), časopisna stranica transformisana je u lingvistički ideogram razuđene tektonike i izražene dinamike. Iako sastavljena od mnoštva dispartnih elemenata, ona se percipira kao celina u trenutku, a ne u kontinuiranom vremenskom sledu, uobičajenom putanjom pogleda sleva nadesno i odozgo nadole. Tako koncipirana časopisna stranica podrazumevala je proaktivan odnos recipijenta u sagledavanju i razumevanju različitih semantičkih kodova: verbalne, vizuelne i zvučne komponente teksta (Horvat-Pintarić 1969, 5–6, 23–24, 27–28, 44).

Dada Tank objavljen je maja 1922. u Zagrebu (izašao 1 broj) i bio koncipiran u skladu sa dadaističkom poetikom apsurdna i destrukcije, anarhističkim buntom i prevrednovanjem svih pozitivnih vrednosti. Naslovna stranica poseduje osobenu vizuelnu fizionomiju, koja počiva na asimetričnoj geometrijskoj strukturi i specijalno dizajniranom tipu slova (sl. 2). Osim naziva revije *Dada Tank*, na njoj su lansirani ime pokreta „dada-yougo”, propagandni slogan „Svi na okup blizu je

8 Delujući na relaciji Zagreb–Vinkovci okuplja grupu umetnika koji su činili jezgro dadaističkog pokreta: Dragan Sremec, Slavko Stanić *alias* Šlezinger, Antun Tuna Milinković *alias* Fer Mill, Vido Lastov, Miodrag Radović *alias* Mio Rad/Jim Rad i drugi, kojima se nezvanično priključuje i Mihailo S. Petrov (Jovanov 1999, 48–49, 54; Тодоровић 2014, 22, 25–26). Neposredno pre osamostaljenja jugo-dade, njeni eksponenti su u *Zenitu* (br. 11, 1922, 6) kvalifikovani kao „najmlađi jugoslovenski zenitisti”.



Sl. 2 *Dada Tank* (1922), naslovna stranica, Narodna biblioteka Srbije

Chirico),⁹ a zahvaljujući njegovim vezama i saradnji sa dadaistima (Gale 1997, 59, 181) transponovan je u avangardni časopisni diskurs.¹⁰ Osim pripadnika pokreta jugo-dada, Aleksićevom pozivu na saradnju u *Dada Tanku* odazvali su se i inostrani eksponenti i simpatizeri dadaizma. Iako su svi tekstovi prevedeni na srpski jezik i štampani latiničkim pismom, internacionalni karakter revije očitava se u sastavu saradnika, karakteru priloga i zastupljenim temama. To su uglavnom semantički paradoksalne pesničke tvorevine zasnovane na slobodnom stihu, verbalnom eksperimentu i dokidanju književnih konvencija. Umesto verbalno formulisanog naslova, pesme Švitera i Petrova numerički su označene. Jezički sklop Petrovljevog poetskog priloga, kao i pojedinih Aleksićevih pesama, počiva na umnožavanju slova i slogova u dugim nizovima, koji tvore složenice na „pseudonemačkom” jeziku. „Crnačke” pesme Tristana Care (Tristan Tzara) demonstracija su fasciniranosti dadaista pri-

dan razračuna pasti će stare vrednote 'umetnosti'” i poruke „Poštujte dadasofo” i „Novo Kosovo 1922”, kojima Aleksić ukazuje da je u pitanju obračun epskih razmera, poput onog arhetipskog protiv Turaka 1389. iz kojeg su brojčano slabiji i vojno potučeni Srbi izašli kao moralni pobednici. Njihovim postavljanjem po horizontali, vertikalni i u izokrenutom „ogledalnom izgledu”, demonstrirana je tipično dadaistička subverzija konvencionalnog rasporeda i značenja teksta na časopisnoj stranici. U kombinaciji sa stilizovanim predstvom ruke sa ispruženim kažiprstom apostrofirana je Aleksićeva uloga „vožda” pokreta i glavnog nosioca dadaističkog prevrata. Motiv crne rukavice sa ispruženim kažiprstom kao vizuelni simbol u funkciji indeksiranja i akcentovanja određene ideje prvi put se javlja u metafizičkoj kompoziciji *Sudbina pesnika* (1914) Đorđa de Kirika (Giorgio de

9 U kombinaciji sa drugim motivima ruka/rukavica na De Kirikovoj slici referira na tragični *fatum* (mentalnu obolest) Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche), čije su filozofske postavke bile ključne za artikulaciju ideologije Dade i drugih avangardnih pokreta (Dottori 2016, 310–312, 324).

10 Pre svih primenio ga je Hausman (*Der Dada*, 1919–1920), potom Cara (*Bulletin Dada* No. 6, 1920. i *Le Cour à barbe*, 1922) i Švitera (*Merz*, 1923–1932), a u jugoslovenskoj sredini prvi ga je implementirao Micić (*Ženit* br. 11, 1922, 1).

mitivizmom govora afričkih plemena. Njihova struktura svedena je na znakovnu artikulaciju onomatopejskih reči i osamostaljenih slova, koji tvore izmišljeni, tzv. *nigger lingue*. Tipografske (fonetske i optofonetske) pesme Dragana Aleksića (*Obilatnost*) i Ervina Endersa (Erwin Enders, *Grčka vatra*) funkcionišu kao apstraktni „letrički kolaž” (Голубовић 1996, 166) izrazite vizuelne dinamike i zvučne agresivnosti. Aleksićeva groteska *Lipovski sir s vatrogasnom kapom* je tipično dadaistička poližanrovska jezička tvorevina dijaloškog karaktera, lišena logičkog smisla i konvencija dramskog teksta (jedinstvo radnje, vremena i mesta).¹¹ Intersekcijom književnog diskursa provokativnim sloganima i izjavama, pamfletskim tekstovima i odlomkom iz Hilzenbekovog *Dadaističkog manifesta* demonstriran je princip dadaističke anarhičnosti.¹² Više nego *Zenit* i zenitizam, ovim prilozima osporavaju se u prvom redu ekspresionizam, likovne akademije, dominantne estetičke konvencije i stvaraoci visokopozicionirani u lokalnom sistemu umetnosti, a pomovišu džez muzika i „excentrik” plesovi, savremena drama i poezija, slikarstvo apstrakcije, arhitektura nebodera i mašine kao paradigme modernog doba. Osim što obznanjuje postojanje zagrebačkog Dada kluba, časopis sadrži najavu dadaističkih izdanja u ediciji *Moći-Tući*, nove revije *Dada Jaz* i predstojećih dadaističkih matinea, kao i reklame za džez barove. Ove grafički i tipografski inventivno rešene reklamne celine kao forma likovnosti imaju primat u odnosu na ilustrativne priloge u *Dada Tanku*. Zasnovani na kontrastiranim crno-belim površinama svedenih formi, Petrovljevi ekspresivno-kubistički linorezi *Začarani krugovi* i *Kompozicija* bliski su radovima Šandora Bortnika (Sandor Bortnyk) reprodukovanim u časopisu *Ma* (Denegri 2012, 206), kojem Aleksić na sedmoj stranici *Dada Tanka* čestita jubilej. Napomenom o štampanju njegove pesme *Taba ciklon II* u Kašakovoj reviji (br. 5–6, 1922),¹³ on još jednom apostrofira vlastitu poziciju predvodnika jugo-dade i njen legitimitet u međunarodnom avangardnom kontekstu.

Doživljavajući publikovanje samostalnog glasila i separatizam jugoslovenskih dadaista kao izdaju zenitizma, Poljanski u Zagrebu istovremeno pokreće reviju *Dada-Jok* (izašla 2 broja, 1922) nastojeći da afirmiše dadaistički aspekt zenitističkog pokreta i opovrgne jugo-dadu.¹⁴ Na dadaističko-antidadaistički karakter časopisa ukazuje njegov kontradiktorni naziv: sklop dvostruke afirmacije „da-da” i negacije „jok” – turcizam čest u upotrebi u srpskom jeziku, praćen mimetičkim uzvikom za izražavanje odsustva volje „ć!” (Голубовић 1996, 157). Prvi, majski broj formalno i sadržinski bio je koncipiran u skladu sa dadaističkim strategijama subverzije domi-

11 http://knjizevnaistorija.rs/editions/156/todorovic_156.pdf

12 Na prevratnički karakter Aleksićeve revije prvi je, istina retroaktivno, ukazao eksponent berlinske dade Hans Rihter (Hans Richter): „Taj časopis, više buntovan i više 'anti' nego *Ma*, nosi snažan pečat Dade, [...] njegovi manifesti i pesme bili su istinska provokacija dadaističkog stila” (Richter 1965, 199, 231).

13 To je alogična jezička tvorevina lišena značenja, zasnovana na asocijativnoj igri tipografskih znakova (fonema i grafema), koja samo vizuelno podseća na pesmu (Циндори 1996, 396).

14 U promotivnom tekstu objavljenom u *Zenitu* (br. 14, 1922, 32) *Dada-Jok* najavljen je kao „najduhovitija senzacija u našoj zemlji” i platforma obračuna sa osvedočenim protivnicima, ali i donedavnim saradnicima zenitističkog pokreta.



Sl. 3 *Dada-Jok* br. 1 (1922), naslovna stranica, Narodni muzej u Beogradu

imena i profilne fotografije Poljanskog kao glavnog i odgovornog urednika, te u jukstapoziciji Micićeve optofonetske pesme *Mernamo mernamo* i dve ilustracije. Razglednice sa motivima dva najmarkantnija kulturnoistorijska obeležja grada Zagreba: katoličke katedrale i konjaničke statue Bana Jelačića – predsednika Sabora i glavnog vojnog zapovednika Hrvatske sredinom devetnaestog veka, postavljene su naglavce u iskošenoj dispoziciji. Anarhistički karakter ovakvog poretka potenciran je provokativnim sloganima „svi dobri hrišćani su dadaisti” ili „konji su danas na vladi”. Ove autografske intervencije formalno podsećaju na urbane grafite (Jovanov 1999, 63), a pomoću njih Poljanski uspostavlja ironijsku distancu prema institucijama crkve i države. Kao transsemiotički citat izveden iz popularne kulture, između razglednica interpolirana je siluetna predstava filmskog lika „Skitnice”, burlesknog antijunaka u interpretaciji Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin), koji je u avangardnom miljeu figurirao kao simbol otpora građanskoj kulturi i kapitalističkoj eksploataciji.¹⁶ Prvi put

nantnih estetičkih kanona i društvenih konvencija (sl. 3). Da se radilo o reakciji na etablirani kulturni milje Zagreba i Beograda, a pre svega na ekspresionizam, potvrđuje provokativni naslovni slogan „40 milijuna tona duševnosti za 4 dinara”,¹⁵ kao i hronološki alogična novogodišnja čestitka uredništva upućena „uvaženim čitaocima pročelniku ministarstva za prosvetu i društvu hrvatskih književnika” u donjem registru, kojom se implicira radikalni kulturološki zaokret i novo računanje vremena. Naslovna stranica predstavlja složenu vizuelno-tekstualnu celinu koja funkcioniše kao *new age* alegorija, a njena vertikalna struktura utemeljena je na principu simultanizma i kolažno-montažnom postupku svojstvenim filmskom mediju (Голубовић 1996, 164; Тодић 1996, 456–457). Inventivnost se očitava u tipografskom eksperimentu i dinamičnom rasporedu elemenata zaglavlja: naziva revije,

15 To je groteskna aluzija na zaokupljenost ekspresionista subjektivnom realnošću, koju Poljanski svodi na jeftinu tržišnu robu i parodira na način svojstven nemačkim dadaistima (Голубовић 1996, 157–158).

16 Opširnije o ideološkim konotacijama i recepciji ove ikone popularne kulture u avangardnim krugovima (Јовић 2012; Исти 2013, 119–132; Strožek 2018, 116–133).

javlja se u kubističkim ilustracijama Fernana Ležea (Fernand Léger) za Golovu kinopoeemu *Čaplinijada* (1920), a potom u različitim varijantama uvodi u avangardne publikacije i postaje zaštitni znak pokreta levičarske orijentacije (Strožek 2018, 118–127).¹⁷ Najzad, obeležavanjem naslovne stranice *Dada-Joka* pečatom sa numeričkom oznakom 7, jedinim hromatskim elementom velikih dimenzija, demonstrirano je novo shvatanje revije kao unikatnog, originalnog umetničkog dela. Na unutrašnjim stranicama paginiranim suprotno principu *numerus currens*, sledi melanž dada-antidada-zenitističkih iskaza, pesničkih i proznih priloga, pamfletskih i pseudolegislativnih tekstova, kao i ilustracija. Za razliku od Aleksića, Poljanski angažuje tek nekoliko saradnika iz lokalnog umetničkog i porodičnog miljea, a to su: samouki zagrebački slikar Petar Bauk, brat Ljubomir i njegova supruga Anuška Micić *alijas* Nina-Naj, prevodilac i saradnik časopisa *Zenit*. Očigledno namenjeni domaćim čitaocima svi tekstualni prilozi u *Dada-Joku* objavljeni su na srpskom jeziku, a štampani latiničkim pismom. Prozni tekstovi Poljanskog i Micića jesu fragmentarne, aleatorne jezičke forme autorefleksivnog i pseudomemoarskog karaktera sa elementima društvene satire, kojima se parodira ekspresionistička proza. Zasnovani na apsurd, semantičkom paradoksu, parodiji, blasfemiji i kalamburu, ponekad uz primese folklornog idioma, poetski prilozi Micića, Nine-Naj i Poljanskog pripadaju dadaističkom diskursu (Голубовић 1996, 160–163). Izuzetak je pesma *Indiana mavera Čingtau*, koju Poljanski koncipira po principu kubističke fragmentarnosti teksta i futurističkih „reči u slobodi” (*parole in libertà*, Filippo Tommaso Marinetti). U prilogima programskog i polemičkog karaktera, kao što su *?Dada antidada* i *Zakonik države Dada-Jok* (grafički oblikovanom kao normativni akt) Poljanskog i *Ja pozdravljam Dada-Jok!* Micića, insistira se na razlikama između zenitizma i dadaizma, kojem se odriče emancipatorska moć i stvaralačka invencija, uprkos dadaističkim postupcima građenja teksta (apsurd, kontradikcija, parodija, humor, metafora). Ti prilozi, u kojima su imena potpisnika tendenciozno ponavljana (u različitim slogovima), upotpunjeni su njihovim konvencionalnim, dendističkim portretnim fotografijama. Kao parafraza glamuroznih fotografija filmskih zvezda Holivuda one su potpuno suprotne karakteru i sadržaju teksta. Međutim, kao autentični dokument koji potvrđuje identitet ličnosti te fotografije, u kombinaciji sa multipliciranom rečju „on” (u više slovnih kombinacija) i grafički stilizovanom rukom sa ispuženim kažiprstom, u funkciji su indeksiranja Poljanskog i Micića kao nosilaca suštinskog prevrata u jugoslovenskom društvu, kulturi i umetnosti (Годић 1996, 455–456). Poljanski je bio i autor dve ilustracije, obe nestandardno postavljene, tako da njihovo sagledavanje zahteva okretanje časopisne stranice za devedeset stepeni. *Antidada konstrukcija* je crtež-kolaž sa motivima niza numerički označenih providnih kubusa i prizmi ispunjenih linearnim konstrukcijama, a kombinovanih sa papirnim isečcima lenjira i razmernika različitih oblika i veličina. Preko njih su rukom ispisane dada-antidada poruke, dok se u vrhu nalazi

17 Od 1921. figura „Šarla” (franc. Charlot; engl. Charlie) postaje vizuelno obeležje revije *Kinofon*, a tokom 1922. interpolirana je na stranicama *Zenita* (br. 11–13) u okviru reklame za ovaj filmski časopis.

autograf provokativne sadržine „dada – izmeriti dužinu i širinu gluposti“. Dadaistička pobuna protiv geometrijskog reda u kolažu i jezičke logike u pesmi *Dada kauzal dada* povezuje ova dva Poljanska priloza u sinkretičku celinu, koja implicira irelevantnost racionalne komponente u kreativnom procesu. *Dada-Jok kompozicija* takođe je kolažno-montažna tvorevina, kojom se aludira na mehanizovanu funkciju ljudskog mozga. Pažljivo aranžirani novinski isecci sa motivima kino-projektora, globusa i anatomskog preseka ljudske glave i mozga, upotpunjeni su dada-antidada parolama i iskazima ispisanim rukom, kombinovanjem srpskih i nemačkih reči u istoj rečenici.¹⁸ Po tipu umetničkog postupka (foto-montaža) i problematici, radovi Poljanskog bliski su ostvarenjima nemačkih dadaista (Hausman, Ernst). Nestandardnu prostornu dispoziciju u okviru časopisne stranice ima i Baukova ilustracija *Antidada Zagreb*. U prvom planu kompozicije prikazana je gradska vreva u centru Zagreba. To su ljudi različitog socijalnog statusa, počev od otmeno odevenih građana, preko kolportera koji prolaznicima nudi primerke *Zenita* i *Svetokreta*, do seljana u narodnim nošnjama, koji se tiskaju na gradskom trgu. U pozadini se nazire spomenik Bana Jelačića i poslovno-trgovinske zgrade koje su, kao obeležja kapitalističkog preduzetništva i potrošačkog društva, bile česta meta napada avangarde. Njihov identitet (apoteka, „Elsa – fluid dom“ i banka) autor potvrđuje belim autografima nalik na ulične grafite, dok se nad njima kao nebeska kazna uzdiže reč „antidada“, koju ispisuje crnim slovima. Na tamnoj odeći dve elegantno odevene figure sa leve strane u prvom planu ostavlja upečatljiv potpis („P. BA-UK“), a na nepravilnoj crnoj površini bliže središtu ispisuje godinu nastanka rada 1922. Iako je časopisna reprodukcija neoštra, može se pretpostaviti da je upravo taj segment slike kolažirani fragmenat tkanine, čije je otpatke ovaj slikar-amater, po vokaciji krojač, koristio kao materijal za tzv. „suknene slike“ ili „ultra slikarstvo“ – kako ih autor teksta na poslednjoj stranici časopisa (verovatno Poljanski) terminološki određuje i pozitivno ocenjuje. Sve tri ilustracije funkcionišu kao dadaistička antireklama sa filozofskim, socijalnim i ideološkim konotacijama.

Druga Aleksićeva revija *Dada Jazz*, objavljena je juna 1922. u Zagrebu (izašao jedan broj). Naziv revije ukazuje na vrlo emancipovanu koncepciju časopisa otvorenog ne samo za savremene inovacije u književnosti i umetnosti već i za aktuelne teme urbanog života, kao što je to tada popularna džez muzika.¹⁹ Iako je reč „jazz“ bila predmet dadaističkih tipografskih eksperimentacija, taj pojam je jedino u Aleksićevoj reviji postao sastavni deo naziva (sl. 4). U odnosu na *Dada*

18 Na primer: „jeder schuster ist dadaist“ /svaki šuster je dadaist/, „neuzrujavajte se dada gestorben!“ /je umrla/, „antidada leben /antidada život/ – dada idiot“ itd.

19 U krugovima evropske avangarde ovaj nekonvencionalni muzički žanr afroameričke provenijencije u prvim decenijama dvadesetog veka prihvaćen je sa velikim entuzijazmom kao simbol modernosti urbanog života, individualne slobode i neposrednosti, spontanosti umetničkog izraza. Permanentna improvizacija i metamorfoza, ritualno izvođenje, slobodni ritam, frenetični tempo i evokativni zvučni efekti kao suštinske oznake džeza bile su kompatibilne antinormativnoj poetici, anarhičnom stavu dadaizma i njegovoj fasciniranosti primitivizmom. Opširnije: <https://jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Jazz%20as%20Decal.pdf>.

Tank, Dada Jazz deluje vizuelno pročišćenije, grafički smirenije, a sadržajno intelektualnije (Jovanov 1999, 58). Dizajn naslovne stranice počiva na preglednoj geometrijskoj strukturi poput rastera i neznatnim varijacijama slova i simbola, dok je dadaistički radikalizam grafičkog uređenja unutrašnjih stranica evidentno opao. Proglas *Dadaizam* (inicijalno publikovan u *Zenitu* br. 3, 1921), po provokativnom stilu kojim je pisan, nihilističkim idejama i agresivnoj terminologiji, predstavlja paradigmu programskog dadaističkog teksta. U njemu je Aleksić artikulisao postulate vlastite antiuemetničke ideologije utemeljene na principima bruitizma i mašinizma, te afirmaciji apsolutne slobode stvaralaštva kroz uvođenje apstrakcije u likovni i jezički diskurs (Голубовић 2015, 246). Kritičko-teorijskim tekstom o Aleksandru Arhipenku (Alexandre Archipenko), prvi je u jugoslovenskoj sredini skrenuo

pažnju i prepoznao značaj njegovog nemimetičkog tretmana forme, boje i prostora, primene neumetničkih materijala i nestandardnih operativnih postupaka za dalji razvoj moderne skulpture.²⁰ Struktura Aleksićevih pesama lišenih logičkog smisla, kao što je *Kratzkratzikrucikritz*, svedena je na ritmičnu vizuelizaciju stihova i znakovnu artikulaciju nerazgovetnih reči i osamostaljenih slova. U ovim prividno haotičnim i nihilističkim tekstualnim priložima može se detektovati autorova averzija prema zapadnoevropskom civilizacijskom modelu koja, kao i kod Micića, predstavlja izraz egzistencijalnog otpora prema negativnim tumačenjima perifernih kulturnih sredina i naroda Balkana (Прпа-Јовановић 1996, 85; Јовић 1996, 102–103). Izuzet tipografske pesme *Sillogisme colonial* kao *nigger lingue* improvizacije, Carini programski tekstovi ovog puta publikovani su na francuskom jeziku. Specijalno za *Dada Jazz* Fer Mill je napisao pesmu *Кевике цинкају* prožetu ironičnim aluzijama na oponentski zenitistički tabor, dok je vizuelna pesma *Smaknu* mađarskog aktiviste Adama Čonta (Adam Csont) preuzeta iz časopisa *Ma*. Afinitet prema popularnoj kulturi



Sl. 4 *Dada Jazz* (1922), naslovna stranica, Muzej savremene umetnosti u Beogradu

²⁰ Aleksićev tekst prethodio je Micićevoj briljantnoj analizi Arhipenkovog dela u predgovoru „Ka optikoplastici” za monografiju-album *Arhipenko. Nova plastika* (1923), petoj knjizi objavljenoj u ediciji Biblioteka *Zenit* (Голубовић и Суботић 2008, 147).



Sl. 5 *Zenit-ekspres/Dada-Jok* br. 2 (1922), naslovna stranica, Narodni muzej u Beogradu

i kulturi primitivnih naroda, nekonvencionalnim formama umetničkog ispoljavanja i sintezi različitih medija i žanrova demonstriran u *Dada Jazzu*, tokom narednih meseci dostigao je vrhunac u spektakularnim javnim nastupima jugoslovenskih dadaista.²¹

Rešen da odgovori na novi izazov olicen u Aleksićevom *Dada Jazzu*, Poljanski avgusta 1922. u Zagrebu publikuje drugo izdanje dadaističko-antidadaističke revije znatno manjeg obima, u formi letka (sl. 5). Osim futurističkog prefiksa u nazivu *Zenit-ekspres/Dada-Jok*, zaglavljive sadrži i geografske odrednice: Pariz, Berlin, Peking i Beograd, kojima je apostrofirana brzina afirmacije i interkontinentalni publicitet zenitističkog pokreta i njegovih glasila. Tako, ovaj broj na naslovnoj stranici donosi senzacionalističke vesti o prihvatjanju zenitizma u inostranstvu formulisane telegrafski i pozdrave Marinetija upućene Miciću, koje u

skladu sa futurističkim principom prostorno-vremenskog simultanizma smenjuju pamfletski iskazi, provokativni slogani, grafički i tipografski inventivno rešene reklame, te poetski i prozni prilozii Poljanskog. I u ovom broju, on i Micić nastavljaju da se razračunavaju sa lokalnim protivnicima zenitizma, ali ne i sa eksponentima evropskog dadaizma.²² Međutim, grafička rešenja su skromnija i daleko od dadaističke radikalnosti prethodnog broja, te se stiče utisak da su zenitisti izgubili kompeticijski entuzijazam i odustali od dalje konfrontacije sa Aleksićem. Podatak da su na dadaističkoj večernji održanoj avgusta 1922. u Osijeku čitani Micićevi stihovi, a da program poslednjeg dada matinea u Subotici iz novembra iste godine

21 Koncipirane kao multimedijalni, dramsko-vizuelno-muzičko-plesno-scenski nastupi sa elementima šoka i provokacije, dadaističke večernje u Osijeku, Vinkovcima, Novom Sadu i Subotici (1922) realizovane su u saradnji predstavnika jugo-dade i mađarskih aktivista okupljenih oko glasila *Út, Hirlap, Ma* i *Akaszott Ember* (Jovanov 1999, 67–70, 75, 77).

22 Da sukob sa Aleksićem nije uticao negativno na Micićeve kontakte i saradnju sa dadaistima u inostranstvu, potvrđuju njihovi prilozii u *Zenitu* i pozitivna recepcija zenitizma u dadaističkim krugovima i glasilima (Голубовић и Суботић 2008; https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant-garde_review_Zenit_1921-1926_and_its_links_with_Berlin), kao i epistolarna građa koja se čuva u Narodnom muzeju u Beogradu.

najavljuje izvođenje zenitističkih dela Poljanskog, Micića i Aleksića, budi sumnju u ozbiljnost sukoba na relaciji zenitizam–jugo-dada i navodi na pomisao da je možda u pitanju dogovoreni propagandni trik osmišljen sa ciljem da se u lokalnoj sredini tokom 1922/23. preplavljenom antiavangardnom klimom skrene pažnja na ove pokrete, uprkos činjenici da je tvorac zenitizma putem telegrama zabranio realizaciju tog dela programa. Pokazalo se da za tako oštar protestni gest nije bilo potrebe jer Aleksić krajem 1922, a u skladu sa Hausmanovim apelom na obustavu svih dadaističkih aktivnosti do 1999, odlučuje da raspusti centralu u Zagrebu i prekine delovanje pokreta jugo-dada (Jovanov 1999, 69–71).²³

Po načinu oslikovljavanja reči i verbalizacije slike *Dada Tank*, *Dada Jazz* i *Dada-Jok*, uz časopis *Zenit*, predstavljaju najradikalnije primere inventivnog grafičkog dizajna u jugoslovenskoj sredini, a njihov originalan doprinos korpusu periodičnih publikacija međunarodne avangarde je neosporan. Uprkos rivalskim odnosima, zajedničko im je dokidanje strogo kodifikovane, hijerarhijski ustrojene i zatvorene strukture časopisne forme, koja počiva na konvenciji sadržaja, preglednoj organizaciji teksta, linearnoj naraciji i jasnoj diferencijaciji žanrova, kao i autonomiji teksta i slike. Nasuprot tome, u napred razmatranim revijama granica između tekstualnih i ilustrativnih priloga je ukinuta, a časopisna stranica je konstruisana kao otvorena, fragmentovana i dinamična prostorno-vremenska struktura uzajamno disparatnih elemenata jednake važnosti. Postupcima citiranja, kolažiranja, montaže i simultanizma u istu ravan komunikacije dovedene su jezičke i vizuelne forme izvedene iz visoke i popularne kulture i izvanumetničkog konteksta (Шуваковић, 1996, 118–119), čijom su interferencijom nastale poližanrovske i multimedijalne tvorevine (Grdan 2010, 42–43). Njihova semantička polivalentnost, interdisciplinarnost i interslikovni karakter dali su ovim revijama hibridni karakter i osobine avangardnog *Gesamkunstwerka*. Takav časopisni konstrukt u datom vremenu i sredini predstavljao je formalno-sadržinsku inovaciju i značio subverziju dominantnih estetičkih kanona svojstvenih konvencionalno koncipiranim periodičnim publikacijama. Zahvaljujući napred razmatranoj konfrontaciji i kompeticiji, pojam umetničkog dela proširen je na područje primenjenih umetnosti i, tako, otvoren put artikulaciji kasnijih, neoavangardnih formi umetničkog ispoljavanja u Jugoslaviji (knjiga umetnika u konceptualnoj umetnosti).

23 Nakon prelaska u Beograd, Aleksić se bavio novinarstvom, umetničkom teorijom i kritikom, esejistikom i filmom. Sa Tokinom je režirao filmsku burlesku *Kačaci u Topčideru* (1924), a kritičko-teorijske tekstove i dadaističke književne priloge objavljivao je u časopisima *Misao*, *Hipnos*, *Večnost*, *Crno na belo*, *50 u Evropi*. Tokom nemačke okupacije bio je uhapšen i nekoliko meseci mučen u zatvoru, a teške povrede i telesna oštećenja lišili su ga mogućnosti daljeg stvaralaštva. Posle rata živeo je povučeno (Jovanov 2017, 11, 18–37; http://knjizevnaistorija.rs/editions/156/todorovic_156.pdf).

LITERATURA

- Benson, Timoty O. and Éva Forgács (eds.). *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes*. Cambridge & London: The MIT Press, 2002.
- Brooker, Peter. "General Introduction. Modernity, Modernisms, Magazines." In *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. III, Europe 1880–1949, eds. Peter Brooker et al., 1–21. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Циндори, Марија. „Авангарда као предмет сазнања и превођења.” у *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 395–410. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Denegri, Ješa. *Modernizam /Avangarda. Oglеди о међуратном модернизму и историјским авангардима у југословенском уметничком простору*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Dottori, Riccardo. "Dream, Presage and Disquieting in de Chirico's Metaphysical Art." *Metaphysical Art* 14–16 (2016): 301–326.
- Gale, Matthew. *Dada & Surrealism*. London: Phaidon, 1997.
- Golubović, Vida i Irina Subotić. *Zenit i avangarda '20-ih godina*. Београд: Народни музеј, 1983.
- Голубовић, Видосава. „Дада-Јок Бранка Ве Пољанског.” у *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 157–166. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Голубовић, Видосава и Ирина Суботић, *Zenit 1921–1926*. Београд и Загреб: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета, 2008.
- Голубовић, Видосава. „Дадаизам Драгана Алексића.” у *Авангарда: од даде до надреализма*, ур. Бојан Јовић, Јелена Новаковић и Предраг Годоровић, 245–256. Београд: Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, 2015.
- Grdan, Lada. *Zenit i simultанизам*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Horvat-Pintarić, Vera. „Oslikovljena riječ.” *Bit International* 5–6 (1969): 3–69.
- Jovanov, Jasna. *Demistifikacija apokrifa: dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*. Novi Sad: Apokrif, 1999.
- Јованов, Јасна. *Драган Алексић – ликовне крџице*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2017.
- Јовић, Бојан. „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног периода.” у *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 91–110. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Јовић, Бојан. *Јунаци модерних времена: Чарли Чаплин у очима европске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Јовић, Бојан. „Шарло и Словени – Чарли Чаплин у постикама словенских авангардиста између два рата.” *Зборник Матице српске за славистику* 83 (2013): 119–132.
- Marjanović, Igor. "Zenit: Peripatetic Discourses of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski." in *On The Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of*

- Interwar Serbia (1918–1941)*, eds. Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović, 63–84. Leuven: Leuven University Press, 2014.
- Прпа-Јовановић, Бранка. „Српска књижевна авангарда и антиевропски дискурси.” У *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 85–90. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Richter, Hans. *Dada, Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson, 1965.
- Strožek, Przemysław. “The Chapliniade, Proletarian Art and the Dissemination of Visual elements in Avant-Garde Magazines of the 1920s.” in *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, eds. Gábor Dobó et Merse Pál Szeredi, 116–133. Budapest: Petőfi Literary Museum, Kassák Museum et Kassák Foundation, 2018.
- Суботић, Ирина. „Типографска и ликовна решења Зенита и зенитистичких издања.” У *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 443–454. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Службени гласник, 2009.
- Годић, Миланка. „Фотографија и авангардни покрети у уметности.” у *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 455–463. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Тодоровић, Предраг. *Антологија српског дадаизма*. Београд: Службени гласник, 2014.
- Шуваковић, Мишко. „Контекстуални, интерконтекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа.” у *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, 111–122. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 1996.

Elektronski izvori:

- https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant-garde_review_Zenit_1921-1926_and_its_links_with_Berlin (pristupljeno: 16.2.2016).
- <http://www.openculture.com/2017/06/download-36-dadaist-magazines-from-the-the-digital-dada-archive.html> (pristupljeno: 1.8.2019).
- https://www.academia.edu/29145605/_I_am_Barbarogenius_Yugoslav_Zenitism_of_the_1920s_and_the_Limits_of_Performativity_in_Slavic_and_East_European_Journal (pristupljeno: 2.8.2019).
- http://knjizevnaistorija.rs/editions/156/todorovic_156.pdf (pristupljeno 4.8.2019).
- <https://jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/Jazz%20as%20Decal.pdf> (pristupljeno: 10.8.2019).

Vesna Kruljac
Faculty of Applied Arts
University of Arts in Belgrade

**CONFRONTATIONS ON THE RELATION ZENITISM – YUGO-DADA:
A JOURNAL AS A PLATFORM FOR A PROPAGANDA BATTLE
FOR THE HEGEMONY OF SIGNIFICANCE**

Summary:

As a multimedia and collective work accomplished under the auspices of the Avantgarde, a journal contains components which are in function of verbal confirmation and visual accentuation, as well as affirmation of the key ideas of the movement. In this paper, the focus of explication is directed on the content and the form of the Dadaist journals *Dada Tank* and *Dada Jazz*, on the one hand, and, on the other, the Zenitist editions *Dada-Jok* and *Zenit Express/Dada-Jok*, as platforms for promoting and confronting these avant-garde, but competitive Yugoslav movements. In 1922, a kind of propaganda war for the hegemony of significance was waged on the pages of the abovementioned journals. Not only the written word was used, but also the graphic design of the front and internal pages, the typographic solutions, as well as the visual symbols and illustrative contributions. Fighting for the priority position of Yugo-Dada and Zenitism as true bearers of the radical upheaval in Yugoslav society, culture and art, Dragan Aleksić and Branko Ve Poljanski relied upon the experiences and solutions of the German Dada in creating the aforementioned journals.

Keywords:

Zenitism, Dadaism, journal, propaganda, confrontation, Yugoslavia, the 20th century

PRIMLJENO / RECEIVED: 29. 8. 2019.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 30. 9. 2019.

Sofija Milenković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

STRANAC U PARIZU: KRITIČKA RECEPCIJA SAVA ŠUMANOVIĆA NA PARISKOJ UMETNIČKOJ SCENI OD 1926. DO 1928. GODINE

Apstrakt:

Šumanovićev drugi boravak u Parizu, između 1925. i 1928. godine, obeležila je njegova namera da se, kao strani umetnik, integriše u parisku umetničku sredinu i postane jedan od njenih aktera. Pojedina dela iz obimne produkcije koja nastaje u ovom periodu izlaže redovno na *Salonu nezavisnih* i *Jesenjem salonu*. Njegove nastupe prati dnevna i specijalizovana periodika, a najveću pažnju likovne kritike dobija u periodu između 1926. i 1928. godine. Imajući u vidu karakteristike Šumanovićeve prakse, intelektualni krug sa kojim se identifikuje i strategije oblikovanja umetničkog identiteta koje usvaja, težište analize biće recepcija njegovih dela u pariskoj likovnoj kritici između 1926. i 1928. godine. Pažnja će, isto tako, biti posvećena ambivalentnoj poziciji stranog umetnika u Parizu dvadesetih godina koja se iščitava iz kritičke recepcije Šumanovićevog dela i njegovog iskustva u okviru pariske umetničke scene u ovom periodu.

Ključne reči:

moderna umetnost, dvadesete godine dvadesetog veka, Pariz, Sava Šumanović, likovna kritika, kritička recepcija, strani umetnici u Francuskoj

U jesen 1925. godine, Šumanović kreće po drugi put u Pariz, sa namerom da se, kao jedan od mnogih stranaca u francuskoj prestonici, trajno integriše u njen umetnički sistem i pronađe način da živi od svoje umetnosti. Njegova nadanja nisu bila bez osnova. Jedan od razloga zbog kojih je pariska umetnička scena privlačila strance je njena dinamična i raširena ekonomska mreža koja počinje da se razvija u šezdesetim godinama devetnaestog veka i u potpunosti se formira do dvadesetih godina dvadesetog veka (Moulin 1989, Gee 1981).

Povod za razvoj novih kanala promocije i diseminacije moderne umetnosti na francuskom umetničkom tržištu bio je rigidan sistem zvanične Akademije, koja je odbijala da prigrli i podrži umetničke pojave koje su izlazile iz okvira stilske dogme koju je branila. Kao državna instanca, Akademija je kontrolisala obrazovanje umetnika, Salon kao glavnu platformu prezentacije, trgovine umetničkim delima i afirmacije umetnika, a uticala je i na zvanične državne porudžbine i otkupe. Umetnik koji je želeo javnu potvrdu nije imao drugog izbora nego da postane deo sistema za koji je Akademija bila nadležna. Međutim, pojava rastućeg broja savremenih slikara, predvođenih impresionistima, čija praksa izlazi iz okvira akademskog koncepta, kao i klijentele zainteresovane za njihova dela, dovela je u pitanje smisao nefleksibilne strukture zvaničnog sistema, koji ne samo što nije priznavao validnost njihovih nastojanja već nije bio u stanju da im obezbedi adekvatan okvir prezentacije i distribucije dela, kao ni egzistencijalna sredstva (Moulin 1989, 24–34).

Ovi razlozi su podstakli razvoj tržišta moderne umetnosti, paralelno sa tržištem tradicionalne umetnosti, u vidu mreže čije glavne aktere predstavljaju novi tip trgovca i kolekcionara, zainteresovani za spekulaciju delima mladih i neafirmisanih umetnika progresivnih gledišta, u kojima vide ulagački potencijal, i likovna kritika kao primarni informacioni kanal. Uspostavljanje nove tržišne mreže prati razvijanje novih vidova prezentacije i promocije umetnika, među kojima najvažnije predstavljaju izložbe u privatnim galerijama, koje do međuratnog perioda preuzimaju ekonomsku i legitimacionu ulogu koju su do tada imali saloni (Gee 1981, 12–22). Pored stabilnosti i kontinuiteta koje je omogućavala razvijena umreženost i jasna hijerarhija i podela uloga, bitan aspekt pariskog tržišta moderne umetnosti predstavljala je i njegova otvorenost prema strancima (Gee 2000, 127). Čak i ako je statistički mali broj umetnika mogao zaista da živi od prodaje svojih dela, karakteristike ovog sistema činile su izvesnom integraciju mladih i neafirmisanih umetnika, bez obzira na njihovo poreklo.

Pa ipak, iskustvo Save Šumanovića potvrđuje da pozicija stranih umetnika u okviru francuske države i društva, uprkos načelnoj toleranciji stranaca, nije jednostavna – Šumanović se suočava sa brojnim administrativnim problemima koji utiču i na njegovu profesionalnu aktivnost.¹ Uprkos ovim teškoćama, o kojima nemamo

1 Osim što nije mogao da dobije odgovarajuću vizu za ulazak u Francusku, prema Šumanovićevim svedočenjima, po odlasku u Pariz nije mogao da dobije regularnu, već samo privremenu dozvolu boravka, dobio je zabranu prodaje slika, u jednom periodu je bio podvrgnut brojnim policijskim ispitivanjima i nije bio siguran da li će moći da ostane u Francuskoj, da bi mu na kraju bila

celovita saznanja, ali čije posledice ne treba potceniti, različiti izvori ukazuju da u ovom periodu Šumanović održava intenzivnu umetničku produkciju i kontinuiranu izlagačku aktivnost, premda sa određenim ograničenjima.

Godine 1926. nastaje slika *Mrtva priroda sa flašama*. (sl. 1, potpis: Sava Šumanović, *Mrtva priroda sa flašama*, 1926, ulje na platnu, 130 x 99 cm, Zbirka Draginje i Voje Terzić, vlasništvo Grada Banja Luka) Daleko više prema tematskom sadržaju nego prema izvedbi koja predstavlja derivat osnovnih sezanovskih kompozicionih principa, ovo delo se može shvatiti kao izjava naklonosti određenom krugu pariske umetničke scene. U oštrom skraćanju i kombinaciji frontalnog i iskošenog plana, vertikalna kompozicija kreće se od vrha prizora i keramičkim ćupom pričvršćene bele draperije, čiji se krajevi šire na stolu i vode pogled posmatrača ka trima bocama i kompotijeri sa voćem, dok se na samom dnu kompozicije nalazi nekoliko časopisa i knjiga, nagomilani jedni preko drugih. Naslovi koji se jasno čitaju potvrđuju da motiv u prvom planu nema isključivo plastičku vrednost – razaznajemo naslovne strane časopisa *L'Art Vivant* i *L'Amour de l'Art*, kao i zbirku pesama *Peindre*, pesnika i likovnog kritičara Andrea Salmona (André Salmon). Iste časopise, zajedno sa časopisom *Cahiers d'Art*, koji potiču iz perioda između 1926. i 1930. godine, odnosno perioda Šumanovićevog drugog i trećeg boravka u Parizu, kada nastaje i slika *Mrtva priroda sa flašama*, pronalazimo u umetnikovoj zaostavštini.

Gravitacioni centar francuske likovne kritike između se, nakon Prvog svetskog rata, na specijalizovanu periodiku u čijem se dinamičnom razvoju ogleda porast interesovanja za modernu umetnost. *L'Art Vivant*, *L'Amour de l'Art* i *Cahiers d'Art*, ubrajaju se u najvažnije časopise međuratnog perioda čije je primarno ili isključivo polje interesovanja predstavljala moderna umetnost. Mada su *L'Amour de l'Art* i *Cahiers d'Art* bili zasnovani na sličnom modelu koji je favorizovao eseje analitičkog karaktera o savremenim umetničkim pojavama, po svojim stavovima

dodeljena „dačka” dozvola boravka, zbog kojih mu je administrativni status bio ograničen i bio je primoran da se formalno upiše na Akademiju Andrea Lota (Шумановић 1939, 13–14).



Sl. 1 Sava Šumanović, *Mrtva priroda sa flašama*, 1926, ulje na platnu, 130 x 99 cm, Zbirka Draginje i Voje Terzić, vlasništvo Grada Banja Luka

zastupali su dva suprotna stanovišta. *L'Amour de l'Art* je obuhvatao relativno širok spektar najsavremenijih tendencija u slikarstvu, ali podvlačeći njihovu vezu sa priznatim umetnicima prethodnih generacija ili sa istorijom umetnosti, uopšte, zbog čega je bio usmeren prevashodno na tip figuralnog slikarstva čiji su predstavnici Matis, Difi, De Segonzak i Andre Favori. Elitistički *Cahiers d'Art* prednost je davao avangardnim idejama i specifičnom doprinosu kubizma u reorijentaciji razvoja slikarstva dvadesetog veka i pažnju je poklanjao manjoj grupi umetnika predvođenih Pikasom, Brakom, Ležeom i Grisom.

L'Art Vivant je, s druge strane, bio manje analitičkog, a više informativnog karaktera i posvećivao je značajniji prostor opštim umetničkim vestima. Podržavajući široki raspon mišljenja objavljivanjem članaka kritičara različitih usmerenja, *L'Art Vivant* se nalazio na srednjem putu između časopisa *L'Amour de l'Art* i *Cahiers d'Art*. Pa ipak, dominantni prostor zauzimale su kritike i stavovi kritičara Žaka Gena (Jacques Guenne), Florana Felsa (Florent Fels) i Žorža Šarensola (George Charensol) koji su bili orijentisani ka umetnicima okupljenim pod pojmom *Pariske škole*, dok su među umetnicima starije generacije primarno mesto davali Vlamenku, kao predstavniku nove vrste instinktivnog slikarstva okrenutog prirodi i zemlji, aktuelnog na pariskoj sceni dvadesetih godina. Iako je sa časopisom *L'Amour de l'Art* delio istu suzdržanost prema avangardnim strujanjima, *L'Art Vivant* je pokazivao manjak poštovanja prema umetnosti prošlosti (Gee 1981, 106–111). Činjenica da u Šumanovićevoj zaostavštini pronalazimo sva tri časopisa ukazuje da se o umetničkim dešavanjima obaveštavao iz tada najaktuelnijih izvora, dok njihove međusobne razlike potvrđuju da njegova interesovanja nisu bila isključiva. Ipak, indikativno je da Šumanović isključuje iz izbora časopisa u *Mrtvoj prirodi sa flašama* avangardno usmereni *Cahiers d'Art*.

Principe kroz koje uobličava svoja dela, Šumanović sistematično elaborira u teorijskim tekstovima objavljenim 1921. i 1924. godine (Šumanović 1921, Šumanović 1924a, Šumanović 1924b), ne ostavljajući dileme po pitanju umetničkog i teorijskog modela koji predstavlja osnovu njegove prakse. U njima on analizira pitanje kreacije slike kao nove i autonomne realnosti, osnovne zakone konstituisanja prizora i njihovu matematičku bazu, odnos modernog slikarstva sa pojmom tradicije i klasike, kao i umetničku genealogiju, od starih majstora, preko impresionista i Sezana, do kubista, kroz čija iskustva objašnjava logiku razvoja koji je doveo do modela na kome uspostavlja svoj pristup, dajući mu, istovremeno, istorijsko opravdanje (Денегри 1993/1994). Elementi koji čine Šumanovićevu teorijsku analizu zapravo predstavljaju sintezu najvažnijih komponenti diskursa koji se formira oko stilistički eklektičkog pravca figuralnog slikarstva u čijem se središtu nalazi konceptualizacija odnosa klasike i moderne i koji se zasniva na ideji modernog umetničkog iskaza koji baštini teme i oblikovne principe iz umetničke tradicije i istorije umetnosti. Šumanovićev prvi pariski boravak, tokom kog usvaja osnovne principe ovog modela, vreme je aktuelnosti *neoklasicizma*, kao jedne od inkarnacija ovog slikarstva, i retorike *povratka redu* koja zagovara vraćanje iskustvima umetničke tradicije, slikarskoj veštini i tradicionalnim žanrovskim formama. Oni se ogledaju

ne samo u produkciji dela koju predvode protagonisti predratne avangarde, kao što su Pikaso, Deren, Severini, Brak i Gri, već i u iskazima i teorijskim tekstovima umetnika i kritičara čiji je fokus klasični antički ideal, koji se u pariskom kontekstu, pod uticajem tradicije pojma klasike u francuskoj umetnosti, proširuje i na umetnost renesanse, Pusena, Davida i Engra (Silver 2010, 20–23).

Podudarnost tema koje Šumanović analizira u svojim tekstovima i principa kroz koje uobličava svoja dela sa temama i principima koje pronalazimo u delima i tekstovima predstavnika *neoklasicizma*, a naročito značaj koji pridaje pojmu klasike i umetnosti Pusena, ukazuju na Šumanovićevu prijemčivost ovom umetničkom modelu i važnost francuske kulture i tradicije za njegov umetnički koncept. Imajući u vidu da prekretnicu u njegovom formiranju predstavlja tromesečni kurs kod Andrea Lota, ličnosti koja je svojim opusom i obimnom teorijskom i kritičkom produkcijom sistematizovala i promovisala ideje *neoklasicizma* i *povratka redu*, postaje jasan i put kojim ih je Šumanović usvojio. Iako njegovo delo tokom dvadesetih i tridesetih godina prolazi kroz različite stilističke faze, principi koje usvaja u Lotovom ateljeu i koje izlaže u svojim teorijskim tekstovima čine skelet njegove ukupne prakse (Мереник 2016). Oko iste istorijske linije, od renesansne do savremene umetnosti, konstituisana je i Salmonova zbirka pesama *Peindre*, objavljena 1921. godine (Salmon 1921). Imajući u vidu da se među savremenim umetnicima koje spominje u svojim pesmama nalaze Pikaso, Deren, Modiljani, Šagal, Difi, Vlamenk, Severini, Matis i Friez, o kojima je Salmon pisao i kao likovni kritičar, odnosno isti krug umetnika koje podržavaju *L'Amour de l'Art* i *L'Art Vivant*, nije neobično što je Šumanović ova dva časopisa i Salmonovu zbirku ujedinio u svojoj slici kao produkte istog intelektualnog konteksta.

* * *

Šumanovićevo prisustvo u francuskoj štampi najintenzivnije je u periodu između 1926. i 1928. godine. Dok njegovo ime srećemo u različitim naslovima umetničke i dnevne periodike i u tekstovima prominentnih francuskih kritičara², najučestalije su njegova dela komentarisana i/ili reprodukovana u kritikama objavljenim u časopisima *L'Art Vivant*, *Le Crapouillot* i *L'Amour de l'Art* posvećenim *Salonu nezavisnih* (Salon des Indépendants) i *Jesenjem salonu* (Salon d'Automne), za koje je Šumanovićeva izlagačka aktivnost u Parizu prevashodno vezana. Tako je, na primer, povodom Salona nezavisnih 1926. godine, u časopisu *L'Art Vivant*, sa komentarom u kritičkom odeljku, reprodukovano delo *Mrtva priroda sa flašama*

2 U tom periodu, on privlači pažnju prominentnih kritičara tog vremena, među kojima Florana Felsa, Žaka Gena, Luja Vosela (Louis Vauxcelles), Pola Fierensa (Paul Fierens), Rene-Žana (René-Jean), Luja Leona-Martana (Louis Leon-Martin), Lika Benoa (Luc Benoist) i Frica Vanderpila (Fritz Vanderpyl).

(Fels 1926), a iste godine, uz kritiku posvećenu *Jesenjem salonu*, reprodukovana je i komentarisana slika *Toaleta*³ (Guenne 1926). Časopisi *L'Amour de l'Art* i *Le Crapouillot* takođe uključuju reprodukciju *Toaleta* u članke posvećene *Jesenjem salonu* 1926. godine, prvi bez komentara u tekstu (George 1926), a drugi sa kratkim komentarom (Benoist 1926). Isti časopisi sledeće godine reprodukuju *Dva akta*⁴ povodom *Salona nezavisnih* 1927. godine, ali bez komentara u kritičkom odeljku (Fosca 1927, Vaudoyer 1927), dok u kritici objavljenoj u časopisu *L'Art Vivant*, Žak Gen posvećuje ovom delu jedan pasus (Guenne 1927a).

Posebnu pažnju umetničke i dnevne periodike privlače Šumanovićeva monumentalna dela *Doručak na travi*⁵, koje izlaže 1927. godine na *Jesenjem salonu*, i *Pijani brod*⁶, koje predstavlja 1928. godine na *Salonu nezavisnih*. Prvo delo reprodukovano je i praćeno komentarom u časopisu *Le Crapouillot* (Benoist 1927). Reprodukuje ga na naslovnoj strani i nedeljni list posvećen kulturi *Comœdia*, sa natpisom: „Jedna od najzapaženijih slika na Jesenjem salonu”⁷, dok Žak Gen, kao kritičar *L'Art Vivant*-a, izjavljuje da je *Doručak na travi* delo od „onih koja najavljuju jednog slikara” (Guenne 1927b). Još više komentara dobila je slika *Pijani brod*, reprodukovana na naslovnoj strani specijalnog broja časopisa *Le Crapouillot*, posvećenog *Salonu nezavisnih* i u okviru kritike ovog salona u časopisu *L'Art Vivant* (Guenne 1928).⁸ Dok kritičar dnevnih novina *Le Rappel* primećuje da je delo *Pijani brod* podstaklo dosta diskusija različitih ishodišta (F. J. 1928), Pol Fijerens zaključuje da „ova slika svedoči o izuzetnoj evoluciji [...] umetnosti slikara koji je kapriciozan, ali koga treba pratiti” (Fierens 1928).

Činjenica da dnevna i specijalizovana periodika, među kojima su *L'Art Vivant*, *L'Amour de l'Art* i njima srodan *Le Crapouillot*, redovno komentarišu Šumanovićeve nastupe i objavljuju njegove reprodukcije, svedoči o važnom reciprocitetu – časopisi koji su za Šumanovića predstavljali važnu referentnu tačku pratili su i podržavali njegovu umetničku aktivnost. U tekstu objavljenom 1927. godine, u kome je kritikovana praksa umetničkih časopisa različitih orijentacija da prostor poklanjaju uvek istom krugu umetnika, razmatrajući primer časopisa *L'Art Vivant*, autor konstatuje: „U ovom trenutku u Parizu ima najmanje deset mladih, *siromašnih* slikara, koji vrede koliko i Terešković, Šumanović i Per Krog. Poklonite malo pažnje i njima, molim vas”⁹ (De Tahours 1927), sugerišući time da je Šumanović u tom trenutku bio prepoznatljivo ime u konstelaciji umetnika koju je ovaj časopis podržavao. Iste godine objavljena je knjiga *Montparnasse, hier et aujourd'hui: ses artistes et*

3 Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

4 Vlasništvo Galerije Matice srpske, Novi Sad.

5 Vlasništvo Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, Novi Sad.

6 Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

7 *Comœdia*, 5. 12. 1927.

8 *Le Crapouillot*, februar 1928.

9 „Il y a actuellement à Paris au moins dix jeunes peintres *pauvres* qui valent Téréchkovitch, Choumanovitch et Per [K]rohg, un peu de cimaise pour eux, s. v. p.”

écrivains étrangers et français les plus célèbres (Monparnas, juče i danas: njegovi najslavniji strani i francuski umetnici i pisci), čiji autor, hroničar pariskog umetničkog života, Žan Emil-Bajar (Jean Émile-Bayard) uključuje Šumanovića u poglavlje o koloniji stranih umetnika u četvrti Monparnas tog vremena, potvrđujući time Šumanovića kao jednog od njegovih aktera u tom periodu (Émile-Bayard 1927, 391).

Međutim, Fijerensov komentar simptomatičniji je pokazatelj dobronamernog, ali suštinski uzdržanog, odnosa koji francuska likovna kritika uspostavlja prema Šumanoviću između 1926. i 1928. godine. Iako se na osnovu analize učestalosti komentara o njegovim delima i reprodukcija koje pronalazimo uz njih može zaključiti da je Šumanović postao uobičajeno ime kritika posvećenih Salonu nezavisnih i Jesenjem salonu, njegova prisutnost u štampi i podrška kritike imale su ograničenja. Mada je redovno verbalno i vizuelno istican među učesnicima salona i preporučivan kao umetnik čiji je razvoj vredan pažnje, prostor koji mu je likovna kritika poklanjala nikada nije prevazišao formu relativno kratkih komentara u okviru pregleda salona. U istom smislu, dok Šumanovićeva kontinuirana izlaganja na salonima ukazuju na njegova nastojanja da, kroz dostupne mogućnosti, plasira svoje delo na parisko umetničko tržište, postavlja se pitanje zbog čega njegovo delo nikada nije privuklo interesovanje privatnih galerija kao jezgra umetničke ekonomije, prezentacije i afirmacije nakon Prvog svetskog rata.¹⁰

Indikativne su dve anegdote koje pronalazimo u Šumanovićevom autobiografskom tekstu. Prisećajući se različitih epizoda koje svedoče o njegovim teškoćama da se asimiluje u francusko društvo, Šumanović posebno ističe probleme koje je imao sa svojim prezimenom: „Sećam se još i danas kada sam iz Zagreba došao u Pariz, pa sam se obratio Floranu Felzu, mome znancu iz 1921. g., a on mi je rekao, promenite ime, sa slavenskim imenom zarade u Parizu nećete naći, dostaje nam Terešković da pamtimo njegovo ime, pa nemojte od nas, taj drugi napor tražiti” (Шумановић 1939, 14–15). Šumanović takođe govori o epizodi kada mu je Per Krog (Per Krohg), kao član žirija Jesenjeg salona 1926. godine, rekao da su dela svih umetnika Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca inicijalno bila odbijena te godine zato što poreklo ovih umetnika žiriju nije delovalo dovoljno interesantno (Шумановић 1939, 6–7). Sve što je moguće potvrditi jeste da je Per Krog bio član žirija Jesenjeg salona 1926. godine, kao i da je Felsov savet Šumanoviću sasvim izvestan, budući da u monografiji posvećenoj Tereškoviću (Kostia Terechkovitch) Fels konstatuje da je potrebna određena odvažnost da bi se uspelo sa takvim prezimenom (Fels 1928, 9). Iako nije moguće utvrditi verodostojnost ovih anegdota, simptomatično je da one uvode pojam koji je ključan za pitanje recepcije stranih umetnika u pariskom miljeu – pojam stranog porekla.

10 Jedini trag koji svedoči o Šumanovićevim vezama sa pariskim galerijama predstavlja beleška o aktuelnim izložbama u Parizu, objavljena u časopisu *L'Art Vivant* u brojevima od 1. i 15. februara 1929. u kojima stoji da se Šumanovićeva dela mogu videti u Galeriji Dim (Galerie Dim) u Ulici Kolize, broj 40 (40, rue de Colisée), zajedno sa delima Raula Difija, Kislinga, Vlamenka, Tereškovića i drugih.

Iako je prisustvo stranaca u francuskom prostoru bilo pozdravljano kao dokaz francuskog internacionalizma, kosmopolitizma, slobode i otvorenosti (Fabre 2000, 30), analiza kritičke recepcije pojedinih primera ukazuje da se integracija stranih umetnika odvijala pod određenim uslovima, kao i da je recepcija ovih umetnika zavisila od aspekata koji nadilaze neposredni domen svojstava njihove prakse – naličje tolerancije i otvorenosti pariskog miljea za strane umetnike predstavljalo je interesovanje za egzotičnost njihovog porekla (Silver 2000, Bertrand Dorléac 1995, 252). Premda su pojedini umetnici, kao Fužita i Šagal, sami učestvovali u konstruisanju sopstvene egzotične persone kroz fizički izgled ili mitologizaciju biografije, iskoristivši interesovanje za ove aspekte kao taktiku profilisanja u okviru pariske scene, jednako interesovanje za elemente porekla, biografije i fizičke pojave poklanja se i umetnicima kod kojih nacionalna, etnička, religijska ili kulturna različitost nije predstavljala profesionalnu strategiju (Silver 2000).

Ilustrativan primer je recepcija Sutinovog (Chaïm Soutine) dela, za čije je razumevanje likovna kritika ključ videla u njegovom jevrejskom poreklu i teškim životnim uslovima pre dolaska u Francusku, uprkos činjenici da se u njegovim slikama ne pronalazi nijedna referenca na autorovo etničko poreklo i religijsku pripadnost. Osim piktoralnih karakteristika njegovih dela, mitologizovana verzija Sutinovog odrastanja izgrađena oko različitih stereotipa o primitivnom životu u selima Istočne Evrope i/ili njihovim jevrejskim zajednicama, pa čak i Sutinov fizički izgled, služili su kao argument konstrukciji njegove umetnosti kao instinktivne, urođene, autentične, ekspresivne, primitivne, nezavisne, duhovne i naivne i kao produkta njegovog jevrejskog iskustva, patnje i dara. Ovi elementi su na različite načine instrumentalizovani u plasmanu Sutinovog dela u okviru pariske umetničke scene i tržišta, pri čemu je ciljano u drugi plan stavljano njegovo klasično akademsko obrazovanje i važnost koju je za njegovu praksu imala refleksija o delima starih majstora (Silver 1998). Jednako insistiranje na biografskim elementima koji svedoče o komplikovanom, višegodišnjem itinereru do Pariza i teškim uslovima života po dolasku u Pariz, pronalazimo u tri različita teksta o Tereškoviću čiji su autori Fels, Gen i Šarensol. U njima oni dobijaju značenje potvrde neminovnosti ispoljavanja prirodnog talenta i originalnosti, uprkos uslovima razvoja. Sva trojica potcrtavaju, takođe, Tereškovićevu privrženost francuskim umetnicima, prevashodno Pizarou, kao i tematski korpus u čijem su središtu francuski predeli. Međutim, istovremeno naglašavaju da su oni predstavljeni kroz „agresivnu”, „vatrenu”, „neprijatnu” i „haotičnu” stilistiku koja odstupa od klasičnog koncepta francuskog pejzaža i nudi sliku koja u francuskom kontekstu ne evocira ništa što je poznato, ali istovremeno ne poriče vrednost francuskih majstora (Charensol 1927, Fels 1928, Guenne 1928).

Upravo pitajući se koji su aspekti bili presudni za Sutinovu afirmaciju u okviru pariskog miljea dvadesetih godina, autor analize kritičke recepcije ovog umetnika Kenet Silver (Kenneth E. Silver), pored uočavanja pojedinih specifičnosti scene i tržišnog sistema koji su ovom umetniku išli u prilog, zaključuje da on nije mogao biti integrisan i priznat u francuskom kontekstu sve dok nisu istaknuti oni

elementi koji ga u tom kontekstu čine *drugim*, prepoznati u stilističkim i tematskim karakteristikama njegovog dela: „Sada postaje jasno da je diskurzivni 'ugovor' putem kog je Sutinova umetnost bila integrisana u 'francusku tradiciju' zahtevala da slikar bude percipiran kao 'drugi' koji nam liči na nas, kao neko iz spoljašnjosti koji je sposoban da trasira put ka nama. Sredstva kojima mu je bilo dozvoljeno da obnovi francusku umetnost [...] bila su ista ona koja po pravilu ne bi dopustila asimilaciju umetnosti stranca u francusku umetnost: njegove 'deformacije' tradicije” (Silver 1998, 31).¹¹

Sutinova „deformacija” tradicije i Tereškovićeve „agresivna” i „haotična” interpretacija francuskog pejzaža iščitavaju se kao intervencija drugosti u prepoznatljivim okvirima francuske kulture i umetnosti, odnosno kao odstupanje od lokalne referentne tačke, ali ne i njena negacija. Razlika, kao oznaka posebnosti i originalnosti koja se ispoljava u francuskom kontekstu i kao lični doprinos stranog umetnika sredini koja ga prihvata, uslov je njegove asimilacije u parisku umetničku scenu iz kog proističe i zvanično terminološko i institucionalno razdvajanje na „Francusku” (École française) i „Parisku školu” (École de Paris), odnosno na francuske i strane umetnike (Golan 1985, Bertrand Dorléac 2000, 251). Iz iste ideje proističe sugestija da Fužita (Tsuguharu Foujita) francuskoj publici omogućava da vidi elemente sopstvene kulture na nov način, putem interpretacije motiva tipičnih za francuski kontekst kroz neobično stilsko rešenje koje proističe iz njegove kulturne razlike i kolebanja između japanskog i zapadnoevropskog umetničkog modela (Silver 2000, 41–46). Ili zaključak da taloženje orijentalnih elemenata u delu Hane Orlof (Chana Orloff), koje kritika argumentuje pretpostavkom da umetnici poreklom iz Istočne Evrope azijska kultura mora biti bliža nego evropska, u francuskom kontekstu njenom delu daje karakter iznenađujuće novine (Des Courières 1927, 3. Citirano prema: Silver 2000, 47).

Iste elemente recepcije uočavamo u dve kritike Florana Felsa i Žaka Gena koje predstavljaju jedini pokušaj definisanja Šumanovićevog umetničkog profila u okviru pariske scene. Obojica Šumanovića predstavljaju kao mladog, stranog umetnika, koji ulazi na parisku umetničku scenu i podvlače da je nekada bio učenik Andrea Lota, od čijeg uticaja, kako Fels kaže, teži da se oslobodi. Fels takođe sugerise da bi Šumanović „mogao da nam pruži neočekivane prizore zemlje koja još uvek nema svog slikara” (Fels 1926). Takođe ističući njegovo obrazovanje kod Lota, Gen kaže da je „[Šumanović] zadržao [Lotov] kompozicioni duh, ali da se malo po malo odvaja od svakog uticaja, da bi postao svoj”. Pored primedbe o Lotu, Gen potcrtava i Šumanovićevo „seosko poreklo”, a Šumanovića karakteriše kao „snažnog i vatrenog čoveka sa sela”. Analizirajući *Doručak na travi*, temu i dimenzije

11 „It now becomes clear that the discursive ‘contract’ by which Soutine’s art was integrated into ‘la tradition française’ required that the painter be viewed as an ‘other’ who bears a resemblance to oneself, as an ‘outsider’ who could make his way to the inside. The very means by which he was allowed to revivify French art [...] were the same ones that would normally exclude a foreigner’s art from French assimilation: his ‘deformations’ of the tradition.”

ove slike dovodi u vezu sa delom Andrea Favorija (André Favory), ističući da je taj „lep, veseo, osunčani prizor, nastao bez očiglednog napora” (Guenne 1927b).

Rekavši da bi Šumanović mogao da pruži „neočekivane prizore zemlje koja još uvek nema svog slikara”, Fels sugerše u kojem neiskorišćenom domenu aktuelnog slikarstva pariske scene leži potencijal Šumanovićeve posebnosti, koji proizilazi iz njegovog stranog porekla i koju čini izvesnom i njegovo udaljenje od Lotovih principa, pa samim tim i od umetničkog modela koji je on promovisao. Odredivši prizore kao „neočekivane”, Fels je ukazao na mogućnost iznenađenja, kao poželjne karakteristike, koje Šumanovićeve dela mogu da proizvedu u francuskom kontekstu zahvaljujući nedovoljnoj obaveštenosti francuske publike o zemlji Šumanovićeovog porekla. S druge strane, Genovo poređenje njegovog dela sa delom Andrea Favorija i komentar koji sugerše lakoću nastanka i emocionalnu neopterećenost i pristupačnost dela u skladu su sa afinitetima časopisa *L'Art Vivant* prema tipu figuralnog, instinktivnog i senzualnog slikarstva, orijentisanog ka slici prirode, čiji je Favori bio jedan od mlađih francuskih predstavnika. Sa ovim kontekstom Gen nastoji da poveže Šumanovićevo slikarstvo i na taj način ga pozicionira u okviru pariske umetničke scene, argumentujući svoje nastojanje Šumanovićeovom vezom sa seoskim kontekstom i njegovom naklonjenošću prema prirodi, iako Šumanovićeova biografija potvrđuje neadekvatnost ovakve karakterizacije.¹² Indikativno je da oba kritičara u drugi plan stavljaju važnost koju su francuska umetnička tradicija, Lotovi klasični oblikovni principi i Pikasov i Derenov *neoklasicizam* imali za Šumanovićeov pristup. Premda se zna da *L'Art Vivant* ovim umetnicima, pravcima i principima u načelu nije bio privržen (Gee 1981, 109), postavlja se pitanje zbog čega Fels i Gen vide veći interes u sugerisanju pravca u kome bi Šumanovićeova umetnost mogla da se razvije i u biografskoj i identitetskoj fabrikaciji kao argumentu povezivanja sa umetničkim pravcem sa kojim suštinski nije imao veze, umesto u sagledavanju elemenata na kojima se uistinu zasniva njegova praksa, u trenutku dostizanja svoje zrelosti.

Felsovi i Genovi iskazi mogu se shvatiti kao dva različita pokušaja Šumanovićeovog pozicioniranja u francuskom okruženju, koji se zasnivaju na njegovom stranom poreklu i biografskim elementima. Međutim, za razliku od Sutina, Tereškovića, Fužite ili Hane Orlof, Šumanovićeovo strano poreklo, biografija i delo ne nude dovoljno specifične komponente na osnovu kojih su kritičari mogli da izgrade ubedljivi umetnički identitet – Šumanovićeovo poreklo nije ni egzotično ni neobično, baš kao ni njegova biografija, niti u kulturnom ili religijskom pogledu postoje značajnije razlike između sredine iz koje dolazi i francuskog okruženja. Njegov dolazak u Pariz nije posledica političkih, verskih ili etničkih progona, niti je primoran da živi na društvenoj margini. Njegov izgled ne privlači pažnju u francuskom okruženju, niti se kao stranac izdvaja nedovoljnim poznavanjem

12 Šumanović je poticao iz porodice imućnih zemljoposjednika i vinogradara. Veći deo njegovog odrastanja odvijao se u građanskom okruženju Zemuna i Zagreba, u kojima je stekao obrazovanje i započeo svoju profesionalnu karijeru, pre odlaska u Pariz.

francuskog jezika ili običaja. Naposljetku, stil i tematika njegovog dela ne pokazuju osobine koje bi se mogle okarakterisati kao iznenađujuće i strane u francuskom kontekstu, niti kao remećenje važećih umetničkih vrednosti.

Upravo suprotno, Šumanović ulaže veliki napor da se asimiluje u francusku sredinu, čime je suštinski želeo da postane umetnik jednak Francuzima u društvu koje je, mada je prihvatalo strance i omogućavalo im integraciju pod određenim uslovima, istovremeno ulagalo znatnu energiju u razdvajanje francuskih od stranih umetnika na ideološkom nivou (Kangaslahti 2009). Već prilikom prvog dolaska u Pariz, Šumanović usvaja francusku transkripciju prezimena – *Choumanovitch* – kojom se sve do kraja dvadesetih godina potpisuje na svim slikama, bez obzira na mesto nastanka. Imajući u vidu njegove aspiracije, ona se ne shvata isključivo kao čin prilagođavanja novom okruženju, već i kao prvi korak ka transformaciji identiteta. Iz Šumanovićevog autobiografskog teksta jasno je da je iskazivao nadanje da će ne samo kao strani umetnik postati deo pariske umetničke scene već i da će postati francuski državljanin. Sebe je video kao frankofila i zastupnika francuskih vrednosti, kulture i umetnosti, svoj umetnički pristup zasnivao je na iskustvima francuske umetničke tradicije u čijem se genealoškom nizu posredno pozicionirao kao jedan od njenih idejnih nastavljača, a svoja dela je smatrao vernim umetničkom modelu koji je karakterisao kao francuski i koji je postavio kao ideal (Шумановић 1939). Drugim rečima, Šumanović ni u jednom aspektu nije potencirao svoju različitost u francuskom okruženju, već je težio u svakom pogledu da je poništi. U stvarnosti, međutim, usvojio je strategiju identitetske konstrukcije, suprotnu onoj koja je očekivana od stranog umetnika u pariskom kontekstu dvadesetih godina. Premda nije dovoljno pripisati razloge Šumanovićevog ograničenog uspeha u pariskoj sredini isključivo disparitetu između strategije koju je primenjivao i one koju je francuska sredina očekivala od stranih umetnika, primer Šumanovićeve kritičke recepcije i njegovog iskustva tokom perioda kada je nastojao da se integriše u francusko okruženje doprinosi razumevanju aspekata pozicije stranca u okviru pariske umetničke scene dvadesetih godina iz kojih proizilazi zaključak o njenoj ambivalentnosti.

LITERATURA

- Benoist, Luc. „Le Salon d’automne.” *Le Crapouillot*, novembre 1926.
- Benoist, Luc. „Salon d’automne.” *Le Crapouillot*, novembre 1927.
- Bertrand Dorléac, Laurence. „L’École de Paris: un problème de définition”, *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n. 2 (1995–1996): 249–270.
- Bertrand Dorléac, Laurence. „École de Paris, suites.” u: *L’École de Paris, 1904–1929: la part de l’autre*, ur. Suzanne Pagé, 148–157. Paris: Paris-Musées, 2000.
- Charensol, Georges. „Les expositions. Terechkovitch.” *L’Art Vivant*, 1. 5. 1927.

- De Tahours, L. „Histoires sans dessin.” *Le Rappel*, 14. 6. 1927.
- Денегри, Јеша. „Текстови Саве Шумановића ‘Сликар о сликарству’ и ‘Зашто волим Пусеново сликарство’”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 29/30 (1993/1994): 145–157.
- Des Courières, Édouard. *Chana Orloff*. Paris: Gallimard, 1927.
- Émile-Bayard, Jean. *Montparnasse, hier et aujourd’hui: ses artistes et écrivains étrangers et français les plus célèbres*. Paris: Jouve et Cie, 1927.
- F. J. „Le Salon des Indépendants.” *La Lanterne*, 27. 1. 1928.
- Fabre, Gladys. „Qu’est-ce que l’École de Paris.” u: *L’école de Paris, 1904–1929: la part de l’autre*, ur. Suzanne Pagé, 25–40. Paris: Paris-Musées, 2000.
- Fels, Florent. „Le dernier Salon des Indépendants.” *L’Art Vivant*, 1. 3. 1926.
- Fels, Florent. *Terechkovitch*. Paris: Éditions „Le Triangle”, 1928.
- Fierens, Paul. „Le Salon des Indépendants.” *Journal des débats politiques et littéraires*, 20. 1. 1928.
- Fosca, François. „Le Salon des Indépendants.” *L’Amour de l’Art*, février 1927.
- Gee, Malcolm. *Dealers, critics, and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*. New York: Garland Pub., 1981.
- Gee, Malcolm. „Le réseau économique.” u: *L’école de Paris, 1904–1929: la part de l’autre*, ur. Suzanne Pagé, 127–137. Paris: Paris-Musées, 2000.
- George, Waldemar. „Le Salon d’automne.” *L’Amour de l’Art*, novembre 1926.
- Golan, Romy. “The Ecole Française versus the Ecole de Paris: The Debate over the Status of Jewish Artists in Paris Between the Wars.” u: Kenneth E. Silver and Romy Golan, *The Circle of Montparnasse: Jewish artists in Paris, 1905–1945*, 81–87. New York: Universe Books, 1985.
- Guenne, Jacques. „Le Salon d’Automne de 1926.” *L’Art Vivant*, 5. 11. 1926.
- Guenne, Jacques. „Le Salon des Indépendants.” *L’Art Vivant*, 1. 2. 1927a.
- Guenne, Jacques. „Le XXe Salon d’Automne.” *L’Art Vivant*, 5. 11. 1927b.
- Guenne, Jacques. „Le 39^e Salon des Indépendants.” *L’Art Vivant*, 1. 2. 1928a.
- Guenne, Jacques. „Portraits d’artistes. Le rayonnement de la peinture française. Un peintre de l’école de Paris: Kostia Terechkovitch.” *L’Art Vivant*, 1. 6. 1928b.
- Kangaslahti, Kate. “The École de Paris: Critical and Institutional Ambivalence between the Wars.” u: *Academics, pompiers, official artists and the arrière-garde: defining modern and traditional in France, 1900–1960*, ur. Natalie Adamson, 165–191. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009.
- Мереник, Лидија. *Сава Шумановић: Шидијанке, велика синтеза и откриће нове стварности*. Шид: Галерија слика „Сава Шумановић”, 2016.
- Moulin, Raymonde. *Le Marché de la peinture en France*. Paris: Ed. de Minuit, 1989.
- Salmon, André. *Peindre*. Paris: La sirène, 1921.
- Silver, Kenneth E. “Where Soutine Belongs: His Art and Critical Reception in Paris Between the Wars.” u: *An expressionist in Paris: the paintings of Chaim Soutine*, ur. Norman L. Kleblatt and Kenneth E. Silver, 19–40. Munich; New York: Prestel, 1998.

- Silver, Kenneth E. "Made in Paris." u: *L'école de Paris, 1904–1929: la part de l'autre*, ur. Suzanne Pagé, 41–57. Paris: Paris-Musées, 2000.
- Silver, Kenneth E. "A more durable self." u: *Chaos and classicism: art in France, Italy and Germany, 1918–1936*, ur. Kenneth E. Silver, 15–51. New York: Guggenheim Museum, 2010.
- [Šumanović, Sava.] *Izložba Save Šumanovića*, Zagreb: Umjetnički paviljon, novembar 1921.
- Šumanović, Sava. „Slikar o slikarstvu.” *Književnik*, 1, maj 1924a.
- Šumanović, Sava. „Zašto volim Pusenovo slikarstvo.” *Književnik*, 2, jun 1924b.
- Шумановић, Сава. „Место предговора.” у: *Каталог изложбе Саве Шумановића на новом универзитету, септембра 1939*, 3–21. Београд, 1939.
- Vaudoyer, Jean-Louis. „Le Salon des Indépendants.” *Le Crapeauillot*, 1. 2. 1927.

Sofija Milenković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**A FOREIGNER IN PARIS: CRITICAL RECEPTION
OF SAVA ŠUMANOVIĆ
ON THE PARIS ART SCENE FROM 1926 TO 1928**

Summary:

Šumanović's second stay in Paris between 1925 and 1928 was marked by his intention to integrate, as a foreign artist, into the Parisian artistic environment and to become one of its participants. He regularly exhibited his paintings at the *Salon des Indépendants* and *Salon d'Automne* from the large body of his work produced during this time. These exhibitions were followed by daily and specialized periodicals, and they received the greatest attention by the art critics between 1926 and 1928. Bearing in mind the characteristics of Šumanović's practice, the intellectual circle with which he identified himself, and the strategies of forming an artistic identity that he adopted, the focus of the present analysis is on the reception of his works in the Paris art critique between 1926 and 1928. Furthermore, this analysis also examines the ambivalent position of a foreign artist in the French capital during the 1920s that is recognizable in the critical reception of Šumanović's work and his experience in the Paris art scene during this period.

Keywords:

modern art, 1920s, Paris, Sava Šumanović, art criticism, critical reception, foreign artists in France

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 9. 2019.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 9. 2019.

UDK BROJEVI: 316.662-055.2(497.11)"19"
82.02АВАНГАРДА
ID BROJ: 281274124

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Milanka Todić
Fakultet primenjenih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

**SUPRUGA, MUZA, UMETNICA:
ŽENA U BEOGRADSKOM NADREALIZMU**

Apstrakt:

Umetnički opusi beogradskih nadrealistkinja, fragmentarno sačuvani i skromni u pogledu broja radova, rezultat su brojnih ograničavajućih faktora a ne samo rodnih stereotipa da se od žene očekuje da bude anđeo kuće i ispuni svoje zadatke dobre majke i dobre domaćice. Eksperimenti na papiru, kolaži i prevodilački rad u polju nadrealizma Lule Vučo (1899–1985), Ševe Ristić (1906–1995) i Lele Matić (1907–1986) posmatran je iz perspektive Nove žene koja uspešno gradi svoj ženski identitet u kontekstu beogradske međuratne avangardne scene. Sve tri žene, o čijem se radu govori u tekstu, bile su supruge slavnih nadrealista Aleksandra Vuča, Marka Ristića i Dušana Matića, obožavane muze i modeli u njihovim fotogramima i stihovima, ali i samosvesne kreativne ličnosti.

Ključne reči:

Lula Vučo, Ševa Ristić, Lela Matić, nadrealizam, le cadavre exquis, moda

Ako volite ljubav, volite nadrealizam.

A. Breton

U katalogu izložbe *Fantastična umetnost, dada, nadrealizam* (Fantastic art, dada, surrealism) održanoj 1936. godine u novootvorenom Muzeju moderne umetnosti u Njujorku objavljena su dva eseja Žorža Injea (Georges Hugnet), francuskog nadrealiste, od kojih je jedan posvećen dadaizmu a drugi nadrealizmu, pod naslovom *U svetlosti nadrealizma* (In the Light of Surrealism). Autor je želeo da predstavi datume, mesta i fakta nadrealizma, novog i revolucionarnog pokreta koji se više ne piše pod navodnicima jer, konačno, kako kaže Inje, „ima opšteprihvaćeni termin” (Hugnet 1936). U tom smislu, posle iscrpnog predstavljanja francuskog nadrealizma, on svoju pažnju usmerava ka internacionalnim prostorima nadrealizma i naglašava da je to „pokret koji već postoji u Jugoslaviji i Čehoslovačkoj”, ali i da se uspešno širi u mnogim zemljama, a to su: Belgija, Japan, Engleska, Španija, Kanarska ostrva itd.

Žorž Inje nije slučajno pomenuo baš nadrealizam u Jugoslaviji, kao „pokret koji već postoji”, u katalogu njujorške izložbe 1936. godine. On je bio dobro informisan o jugoslovenskom nadrealizmu, pre svega zato što je bio u prijateljskoj prepisci sa Markom Ristićem. Umetnička kolekcija Marka Ristića, u kojoj je već bila slika Maksa Ernsta, obogaćena je objektom Žorža Injea 1935. godine. To je bila kutija za razglednice, dimenzija 36 x 41 x 8 cm, a stigla je iz Pariza na Ristićevu beogradsku adresu kao poklon sa posvetom (Тодић 2013). Kutija za razglednice na poklopcu ima originalni Injeov kolaž *Le rendez-vous* sa inicijalima umetnika i godinom 1935. Prvi put je bila javno izložena u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu 2002. godine, gde se i danas čuva kao poklon Jelene Jovanović, istoričarke umetnosti i rođake Marka Ristića (Тодић 2002).

U segmentu posvećenom dadaizmu i nadrealizmu bila su već tada slavna imena nadrealizma – Ernst, Dišan, Dali, Pikaso i mnogi drugi – a među njima i dve fotografije Dore Mar (Dora Maar) pored čijeg imena je pisalo da je jugoslovenski fotograf koji živi u Parizu (Barr 1936). U brojnim, kasnije objavljenim studijama i knjigama, umetnička aktivnost Dore Mar neće se vezivati za jugoslovenski, već za francuski kulturni prostor. Naravno, u svim biografijama Dore Mar uvek piše da je rođena 1907. godine kao Henrijeta Teodora Marković i da je njen otac Jozef Marković bio arhitekta koji je studirao u Zagrebu, Beču i Parizu. Dora Mar je bila predstavljana kao Pikasova muza i *Žena koja plače*, naziv slike za koju je pozirala velikom umetniku. Pokazalo se, tokom vremena, da je „Žena koja plače” postao njen „pravi pseudonim”, mnogo popularniji od onog „Dora Mar” koji je sama odabrala i pod kojim je izlagala i objavljivala svoje umetničke fotografije (Caws 2000).

U novijim istraživanjama nadrealizma, dve fotografkinje, Dora Mar (1907–1997) i Li Miler (Lee Miller, 1907–1977), navode se kao prve žene umetnice koje su oblikovale i jasno pozicionirale svoj umetnički i autorski identitet u kontekstu nadrealizma, koji se, rado, percipira kao „muški klub” (Stent 2011). Obe umetnice su bile rođene iste godine, delile su i slične sudbine: bile su obožavani modeli,

omiljene muze, a onda i partnerke umetnika velikana kakvi su bili Pablo Pikaso i Man Rej. Ipak, obe su našle način da, izvan tog uobičajenog rama namenjenog ženama, izgrade prostor za sebe i za samostalni kreativni izraz u fotografiji, tada marginalizovanom umetničkom mediju. Fotografije Dore Mar i Li Miler, kao medijske i mehaničke slike, donose teatralnost ili „performans”, kako kaže Hopkins, tokom kojeg se gradi potpuno nova semantička predstava u svetu nadrealističke vizuelne umetnosti (Hopkins 2004).

Lula Vučo zna da crta, da pravi asamblaže, da organizuje izložbe...

Nadrealizam, za Benjamina poslednji avangardni pokret, bio je okrenut ispitivanju novih poetskih i vizuelnih izražajnih formi, o čemu je već dosta pisano poslednjih godina, ali ovaj rad nastoji da osvetli samo jedan segment unutar kolektivne umetničke prakse beogradskih nadrealista, a to je: kreativna aktivnost žena iz kruga trinaestorice potpisnika srpskog nadrealističkog manifesta. Na pomenutoj Mominoj izložbi iz 1936. godine, osim Dore Mar izlagale su još Leonora Fini (Leonore Fini), Ajlin Ejgar (Eileen Agar) i Meret Openhajm (Meret Oppenheim) čiji će antologijski objekat *Objekat, doručak u krznu* (Object, Breakfast in Fur) ostati u fokusu kasnijih javnih nastupa nedrealističkih umetnica (Mundy 2001). U proučavanjima umetničkog delovanja nadrealistkinja, posebno je važna i izložba održana 2009. godine u Mančesteru (Manchester Art Gallery) pod naslovom „Anđeli anarhije” (Angel of Anarchy). Na njoj su predstavljeni javnosti, uglavnom, radovi na papiru – razglednice, pisma, kolaž, *le cadavre exquis*, naravno, kolažno-montažni objekti. Svi eksponati, osim što pripadaju marginalizovanim muzejskim artefaktima, ilustruju nekonvencionalnu i blisku saradnju, pa i neobaveznu igru između žena i muškaraca u nadrealističkim umetničkim grupama. Izložba i istoimeni katalog predstavljaju, zapravo, tri različite generacije umetnica, a naziv *Anđeli anarhije* (1936/7) pozajmljen je od Ajlin Ejgar i njene fascinantne serije objekata koja smelo suprotstavlja umetničke i neumetničke materijale i arhetipske i konvencionalne forme predstavljanja (Allmer 2009).

Le cadavre exquis je bila igra, jedna od najpoznatijih u krugu nadrealista, a u njoj su učestvovali svi muškarci i žene koji su prisustvovali nadrealističkim soareima. Kada je Andre Tirion (André Thirion), nadrealista iz Pariza, posetio Beograd 1930. godine, organizovana je, između ostalog, ta zabavna igra *le cadavre exquis* (Izuzetan leš) u stanu Lule i Aleksandra Vuča, a u njoj su učestvovali osim domaćina Lule i Aleksandra Vuča, još Ševa i Marko Ristić, Katija Drenovska i Andre Tirion i Dušan Matić. Pravila igre i njen ishod, serija nasumično povezanih pitanja i odgovora i jedan crtež olovkom, objavljeni su, potom, u almanahu *Nemoguće – L'impossible* pod naslovom „Društveni život u 1930. godini” (Thirion 1930).

Le cadavre exquis je skraćeni naziv, a dolazi od jednog ranog rada i kolektivnog iskustva automatskog pisanja u kome su učestvovali pesnici i slikari 1925. godine u Parizu kada je nastalo delo „Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau” (Izuzetan leš će popiti novo vino) (Monneau). Pre nadrealističkih primera, igra *le cadavre exquis* je bila poznata u kontekstu dečjih igara u Francuskoj kao *Petits papiers*, u Engleskoj *Heads, Bodies and Legs*, a kod nas je znamo kao igru *Savijanja papira*: parče hartije se presavije na tri ili više delova da bi svako od učesnika u igri dobio po jedno polje za svoj crtež, ali tako da ne gleda šta su oni pre njega nacrtali (Brotchie 1995). Međutim, nadrealističko kolektivno delo *le cadavre exquis* insistira na diktatu misli i otvara ogromno polje slobodnim asocijacijama i subjektivnoj kreativnosti, kako to pokazuju brojni sačuvani radovi ove vrste u francuskom i srpskom nadrealizmu (Chéroux 2009, Protić 1994).

Dakle, u Vučovoj trpezariji, tamo gde je i osnovana beogradska grupa nadrealista 25. januara 1930. godine (Ristić 2003, 73), nastali su, u proleće iste godine, i prvi radovi, *le cadavre exquis*, u kojima su aktivno učestvovala kao autorke, a ne kao posmatrači, tri žene: Lula Vučo, Ševa Ristić i Katia Drenovska. Sve tri žene pripadale su najužem nadrealističkom krugu kao supruge, Lula i Ševa, ili kao buduća supruga, Katia (Andonovski 2017). „Društveni život u 1930. godini”, kao kolektivni nadrealistički rad na papiru, pokazuje marginalizovanu autorsku poziciju žena učesnica u tom nadrealističkom „performansu”, budući da u almanahu stoji samo Tirionov potpis ispod teksta, dok je crtež ostao neautorizovan i potpisan samo kao *Le cadavre exquis*. Tako je autorski doprinos Lule Vučo, Ševe Ristić i Katie Drenovske zanemaren u kolektivnom delu objavljenom pod naslovom „Društveni život u 1930. godini” i potpisan kao delo Andre Tiriona, muškog autora. Sve tri učesnice nadrealističkog okupljanja su kao supruge i kao partnerke značajnih osnivača avangardne grupe ostale „neme” i u čitavoj multimedijalnoj strukturi ključne publikacije, *Nemoguće – L'impossible* iz 1930. godine. Naime, njihovih „dragih” imena nema ni u sadržaju almanaha gde su, inače, navedeni spoljni saradnici poput Nikole Vuča, Radeta Stojanovića itd.



Sl. 1. Ševa Ristić, Marko Ristić i Lula Vučo, 1927.

U avangardnom kontekstu umetnosti nadrealizma žena je zadržala svoju tradicionalnu ulogu supruge i muze. (sl. 1) Ona je mogla učestvovati u efemernim radovima na papiru kakvi su bili *le cadavre exquis*, ali se njena pozicija time nije suštinski menjala. Radovi na papiru, a pre svega *le cadavre exquis*, nosili su oznake igre i performansa ispitujući intimne međusobne granice u polju binarne saradnje među partnerima. Dakle, svojim učešćem u kolektivnoj

umetničkoj praksi nadrealizma žena je pomerila granice krutih građanskih konvencija, ali time ona nije dobila ni „pravo glasa”, ni slobodu samostalnog delovanja u polju vizuelnih umetnosti. Drugim rečima, umetnica nadrealistkinja je ostala nevidljiva i u ramu avangardnog dela, baš kao što je bila i tokom čitave istorije umetnosti i, naravno, iz istih onih razloga o kojima je diskutovala Linda Noklin (Linda Nochlin) u svom antologijskom eseju *Žašto nema velikih umjetnica* iz 1971. godine (Nochlin 1999).

Umetnice prve generacije nadrealizma „stidljivo”, prvenstveno kao supruge, muze i saradnice, preispituju hijerarhijske odnose u umetničkoj grupi ne dovodeći u pitanje vodeće pozicije muških autora i čitavu lidersku hijerarhiju. Njihova ženska umetnička ambicija je duboko potisnuta brojnim poslovima ne samo oko kuće i dece već i mnogim drugim obavezama vezanim za prostore privatnosti: one rade sekretarske poslove, redigovanje i korekturu brojnih tekstova za svoje slavne muževe. Međutim, sve one su i dalje nevidljive u sferi javnosti zato što pružaju logistiku i ukazuju podršku i razumevanje za važnost umetničkog delovanja svojih muškaraca „iza kulisa” privatnosti.¹³

Ipak, nadrealistkinje nisu uvek bile u senci svojih muževa nadrealista, one su i same, ponekad, dekonstruisale tradicionalne modele ponašanja i konstruisale nove prostore vlastitog javnog delovanja unutar modela Nove žene, oblikovanog posle Oktobarske revolucije i Prvog svetskog rata (Todić 2008/9, 145). Lula Vučo, Ševa Ristić i Lela Matić pravi su primeri samosvesti i novoosvojene lične slobode iz prve generacije nadrealizma koje su uspele „da govore drugim akcentom” i da koriste svoje „mnogobrojne glasove” u izgradnji vlastitog identiteta unutar revolucionarnog i avangardnog vizuelnog polja umetnosti nadrealizma (Caws 1990).

Dela Lule Vučo i Ševe Ristić na papiru, mada marginalizovana u vreme nastanka, bila su izlagana zajedno sa radovima ostalih predstavnika beogradskog nadrealizma i potpisnicima nadrealističkog manifesta. Njihov autorski doprinos avangardnim nadrealističkim tokovima je, post festum, jasno pozicioniran i doveden u istu ravan sa mnogo poznatijim stvaralaštvom predstavnika beogradske nadrealističke grupe na izložbi i u katalogu *Nemoguće, umetnost nadrealizma*, koja je održana u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu 2002. godine. Tada je bio izložen i kolaž/asamblаж *Une atmosphère du printemps et de jeunesse* Lule Vučo, rađen u koautorstvu sa Aleksandrom Vučom i Dušanom Matićem, iz 1930. godine iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti, Beograd, a iz Kolekcije Macura u Beogradu specijalno je bio pozajmljen kolaž Ševe Ristić, pod naslovom *Žan Gaben*, nastao oko 1968. godine (Todić 2002).

13 U posveti koja je pratila „malu ćiriličnu pisaću mašinu” koju je Nada Doroški, dugogodišnja novinarka lista *Politika*, dobila posle smrti Aleksandra Deroka, pisalo je: „Pisaća mašina Aleksandra Deroka. Sve što je ikad objavio, otkucano je na ovoj mašini (daktilografkinja je bila Ivanka Deroko),” Нада Дорoшки, *Отргнуто од заборава, сећање на људе и догађаје од 1922. до 1996. године*, Београд 1997, 267. Више о Ивани Павловић, изузетно образованој жени и супрузи Александра Дерока у *Легенде Београдског универзитета, Александар Дероко*, каталог изложбе, Београд 2004, http://arhiva.unilib.rs/unilib/o_nama/izdanja/2004/deroko.pdf.



Sl. 2. Lula Vučo, Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *Une atmosphère du printemps et de jeunesse*, 1930.

Kolaž-asamblaž *Une atmosphère du printemps et de jeunesse* dimenzija 30,2 x 23,5 cm, koji su napravili Lula Vučo, Aleksandar Vučo i Dušan Matić, stigao je u Muzej savremene umetnosti u Beogradu kao delo iz dragocenog Legata Marka Ristića. Rad je potpisan, u donjem desnom uglu, L U L A. (sl. 2) Status muzejskog artefakta rad je najpre osvojio na izložbi i u katalogu izložbe *Nadrealizam – socijalna umetnost (1929–1950)*, koja je održana u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1969. godine.¹⁴ Prema rečima Miodraga B. Protića, na ovoj izložbi su „kao otkriće najviše privlačili pažnju asamblaži *Une atmosphère du printemps et de jeunesse*, 1930, Aleksandra i Lule Vučo i Dušana Matića i *Urnebesni kliker*, 1930. Dušana Matića i Aleksandra Vuča [...]” Protić još napominje da je „odjek

izložbe i knjige-kataloga bio u jugoslovenskoj štampi, kritici i javnosti znatan i u osnovi pozitivan iako je u pojedinim napisima bilo i nekoliko političkih zamerki – bez posledica” (Protić 1993). Muzej savremene umetnosti u Beogradu je 1969. godine postao prvo vidljivo mesto na kome je uspostavljena ne samo nova muzeološka paradigma već i estetska i politička evaluacija nadrealističke vizuelne umetnosti u koju je bilo uključeno i delo jedne umetnice nadrealistkinje – Lule Vučo.

Sa *Legatom Marka Ristića, poklon Marka, Ševe i Mare Ristić* i istoimenom izložbom koja je otvorena novembra 1993. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu delo *Une atmosphère du printemps et de jeunesse* preselilo se trajno u ovu muzejsku kolekciju, zajedno sa grupom *le cadavre exquis* u čijem je nastanku, takođe, učestvovala Lula Vučo.

14 „Kada mi je, prvi put, posle jednog razgovora o almanahu *Nemoguće*, Marko Ristić, s kojim sam se viđao i prijateljivao, pokazao zbirku originala te eksperimentacije, koju je kao celinu jedino on čuvao i sačuvao, opčinjen, počeo sam, 1967, druge godine postojanja Muzeja savremene umetnosti, govoriti o potrebi da se u seriji izložbi iz programa Jugoslovenske umetnosti XX vek, koju je Muzej te godine pokrenuo i počeo izložbom Treće decenije – konstruktivno slikarstvo, priredi izložba tzv. 'angažovane' umetnosti koja bi bila sastavljena od dva dela, diptihalno, nadrealizma beogradske grupe i socijalne umetnosti,” M. B. Protić, *Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939), Legat Marka Ristića*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1993, s.p.

Biografija Lule Vučo je dosta oskudna, a prvi put je objavljena u katalogu izložbe *Nemoguće, umetnost nadrealizma* 2002. godine, a onda je dopunjena i uključena u *Rečnik pojmova likovnih umetnosti i arhitekture*, koji je objavila SANU u Beogradu 2014. godine (Popović 2014). Julijana Lula Vučo, devojjačko Simeonović, rođena je 15. februara 1899. u Požarevcu, a umrla je 16. decembra 1985. u Beogradu. Isto ime, Julijana Vučo (1953), nosi i njena unuka, autorka značajnih udžbenika italijanskog jezika i profesorka na Filološkom fakultetu u Beogradu. U vreme Prvog svetskog rata Lula je završila gimnaziju u Nici, a zatim je u Parizu bila student medicinskog fakulteta od 1917. do 1919. Naredne godine je došla sa mužem Aleksandrom Vučom u Beograd. Mladi par Vučo dobio je dva sina Đorđa i Jovana, 1921. i 1922. godine, a u veliku porodičnu kuću, koja je postala omiljeno mesto okupljanja nadrealista, preselili su se 1926. godine.

Nadrealisti su, kao i dadaisti pre njih, koristili privatne i javne prostore za predstavljanje vlastitih publikacija, slika i multimedijalnih dela sa namerom da propagiraju svoju revolucionarnu ideologiju i avangardne stavove. Lula Vučo je tako bila glavni organizator nadrealističke izložbe u Beogradu. Naime, ona je „ugovorila da imamo pravo da izložimo, na najlepšem mestu, sve naše edicije”, kaže njen suprug Aleksandar i naglašava: „Dozvolite nam, iako je katalog već štampan, da u njega ubacimo i spisak naših knjiga i časopisa,” u jednom od pisama upućenih Marku Ristiću iz Beograda u Vrnjce 16. januara 1932. godine (Ristić 2007). Kako je trebalo da na manifestaciji „Dani knjige” u Cvijeti Zuzorić u Beogradu svi učesnici sami urade „aranžiranje” svog nastupa, nadrealistički izložbeni prostor su osmislili i realizovali Lula Vučo i Radojica Živanović Noe. To je bila prva javna prezentacija nadrealističkih izdanja koja je odlično primljena u beogradskoj kulturnoj javnosti, a među posetiocima izložbe bio je i prinčevski par Olga i Pavle Karađorđević, koji je tom prilikom uzeo i primerak almanaha.¹⁵

Osim učešća na nadrealističkim izložbama, Lula Vučo je imala poseban smisao za modu pa je zajedno sa Elzom Pops otvorila „krojačku radnju za ženska odela” u porodičnom stanu u Gospodar Jevremovoj 32a (1932–1941) (Popović 2014). Kao urednica modnog lista *Ukus*, u izdanji Centralnog odbora Antifašističkog fronta žena Jugoslavije, oblikovala je brojeve od 1946. do 1949. godine. Njenu uredničku fotelju je nasledila Lela Matić, koja je nastavila da vodi jedini modni časopis u komunističkoj Jugoslaviji sve do 1956. godine.

Lula Vučo je zajedno sa Milicom Babić-Jovanović objavila i knjigu *Lepo i praktično odevanje* 1957. godine (Narodna knjiga, Beograd). Deset godina kasnije, Lula Vučo je potpisana i kao urednica *Savremenog kuvara* (Jugoslavija, Prosveta,

15 Кнез Павле и Кнегиња Олга на изложби књига у павиљону „Цвијета Зузорић”, *Политика*, 28. 1.1932. <http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1932/01/28#page/7/mode/1up>; V. Živančević, Od vidinskog poljančeta do Helikona u Moskvi, u *Beograd u sećanjima 1930–1941*, Srpska književna zadruga Beograd 1983, 172–180.



Sl. 3. Lula i Aleksandar Vučo, oko 1970.



Sl. 5. Ševa i Marko Ristić, oko 1930.

Beograd, 1967) koji je ponudio 3200 recepata i saveta na 1039 strana Novoj ženi u socijalizmu. Njene saradnice na ovom projektu su bile Milica Simeunović, Zorica Kuzmanović i Ljubica Makiedo, a crteže, objavljene na 40 tabli, uradila je skulptorka Ana Bešlić. Treba još, spisku brojnih kulturnih aktivnosti Lule Vučo, dodati i njeno učešće u osnivanju knjižare *Kultura* (1945) i *Jugoslovenska knjiga* (1947), kao i saradnju na izložbi *Umetnost na tlu Jugoslavije* održane u Parizu i Rimu 1950. godine. Bila je zaposlena u izdavačkom preduzeću *Jugoslavija* (1950–1965) i paralelno radila na redigovanju novih izdanja književnih dela svoga slavnog supruga Aleksandra Vuča (Popović 2014). (sl. 3)

Ševa Ristić, velika odanost nadrealizmu

„Beograd bez Ševe,” stoji u dnevničkim beleškama Marka Ristića iz jula 1933. godine gde su objavljeni i delovi pisama koje joj je, tokom čitavog leta, svakodnevno slao u Vrnjce i na Korčulu (Ristić 2007). Ševa i Marko Ristić su razmenili ogroman broj pisama ne samo u periodu pre venčanja već i tokom zajedničkog života koji je trajao od 1926. do 1984. godine, do Markove smrti. Velika ljubav i brojne porodične veze koje su spajale ovaj par, u izvesnom smislu, nije ni smrt sasvim prekinula. (sl. 5) Naime, Ševa je brinula o svim posthumnim

izdanjima Ristićevih knjiga kao i o neobjavljenim rukopisima, kakav je bio *Oko nadrealizma I i II*, na primer.¹⁶

Ševa Ristić, devojačko Jelica Živadinović, rođena je 1906. godine u porodici istaknutog lekara Dragutina i Desanke Živadinović. Imala je dva brata, Vuka i Stevana Vana Bora, jednog od potpisnika manifesta beogradske nadrealističke grupe i njenog istaknutog predstavnika. Beogradsko školovanje, prekinuto Prvim svetskim ratom, nastavila je u Nici. Posle kratkotrajnog života u Zagrebu, sve do udaje je živela sa porodicom u novosagrađenom Sanatorijumu dr Živojinovića u Vnjačkoj banji. Venčanje sa Markom Ristićem, zakazano za 10. oktobar 1926. godine, održano je u ambijentu srednjovekovnog manastira Ljubostinja. Par je, potom, otputovao u Veronu, mesto koje je i danas prepuno mladenaca iz celog sveta koji tragaju za najboljim mestom za svoje selfije.

Bračno putovanje ih je vodilo dalje, do Pariza, gde su stigli već početkom novembra. Od novca dobijenog kao svadbeni poklon kupili su sliku *Sova* (Ptica u kavezu) na pariskoj samostalnoj izložbi Maksa Ernsta 1927. godine (Aleksić 1990). Tokom boravka u Parizu Ševa je, zajedno sa Markom, upoznala predstavnike francuskog nadrealizma, ali taj veliki put joj je doneo mogućnost da vidi ne samo nove forme umetničkog delovanja nego i novu slobodu u oblikovanju ženskog identiteta. Ševa Ristić ni pre ni posle rođenja ćerke Mare (1928–1996) nije „slepo” sledila model tradicionalne žene čije je mesto u zatvorenim prostorima kuće, već je rado učestvovala u kolektivnim aktivnostima nadrealista i vredno pomagala Marku Ristiću u prepisci sa francuskim nadrealistima, posebno u godinama kada je on imao probleme sa vidom.

„Vid je u strahovitom stanju. Je li to sad anginom pogoršano ili slabi konstantnom linijom”, napisao je Marko Ristić u svom dnevniku 18. decembra 1931. godine (Ristić 2007). Usledila su putovanja u Zagreb i Beč radi brojnih lekarskih intervencija na kojima je Ševa uvek bila uz svoga muža, čija se slabovidost povećavala. Uz Marka je bila i kada je on obavljao dužnost jugoslovenskog ambasadora u Parizu 1945–1951. godine. Vodila je, takođe, sve poslove oko Legata Marka Ristića (1926–1939), koji je stigao u Muzej savremene umetnosti u Beogradu kao poklon 1993. godine. Umrla je 1995. godine, a samo godinu dana kasnije i njena ćerka Mara Ristić (Ćirić 2008).

Ševa Ristić je aktivno učestvovala u kolektivnim radovima na papiru, pre svega le cadavre exquis-ima nastalim 1930. godine. Bila je model za čuvenu seriju fotograma Marka Ristića iz 1928. godine, koja je sasvim osobena po specifičnom

16 „Posle Markove smrti, 1984. gospođa Ševa Ristić je Markovu zamisao i ostvarila,” kaže Miodrag B. Protić, a namera je bila da se gradu Beogradu (Univerzitetској biblioteci) poklone knjige, arhivski materijal, deo nameštaja itd. Taj ugovor nije realizovan, pa se danas delimično sačuvan Ristićev materijal nalazi u Arhivu SANU i u Biblioteci SANU u Beogradu, kao poklon Jelene Jovanović, rođake Marka Ristića i istoričarke umetnosti. Likovna dela su, prema ranijim dogovorima, poklonjena Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, Miodrag B. Protić, *Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1993. s.p.



Sl. 4. Marko Ristić, *Fotogram*, 1928.

pretapanju fotografskih slika negativa i pozitivima i transparentnih objekata, a sve je to vodilo ka istraživanju optike filmskog jezika i slike-ekrana (Todić 2014). (sl. 4) Krajem šezdesetih godina prošlog veka Ševa Ristić je uradila seriju koža od kojih je *Žan Gaben* (Jean Gabin) bio predstavljen na izložbi *Nemoguće, umetnost nadrealizma*, u Muzeju primenjene umetnosti 2002. godine (Todić 2002, Toroman 2018). (sl. 6)



Sl. 6. Ševa Ristić, *Žan Gaben*, oko 1965.

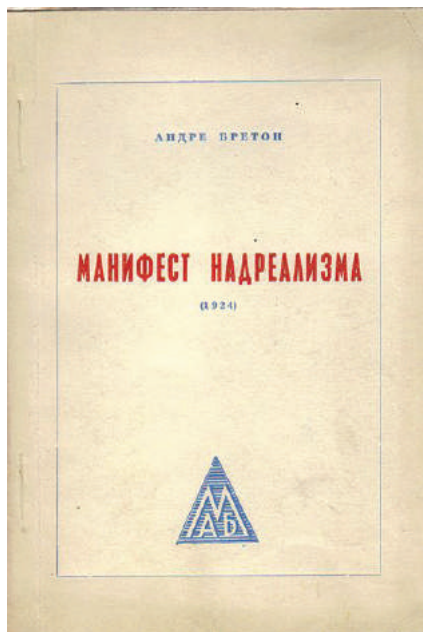
Lela Matić i Bretonov nadrealistički manifest

Dušan Matić, jedan od trinaestorice potpisnika manifesta nadrealizma, razboleo se na studijama u Parizu i zbog lečenja se vratio u Beograd, na oporavak. Roditelji su mu stanovali u Molerovoj 33, na Slaviji, a u istoj kući bio je i prof. Miodrag Ristić sa porodicom. „Matić, stasiti mladić, student sa Sorbone, tu će upoznati i profesorovu kćerku Jelenu, koju su svi zvali iz milošte Lela. Matić će te 1920. godine upoznati i Marka Ristića” (Popović 2015). Jelena Lela Ristić (1. 8. 1907 – 18. 2. 1986) i Dušan Matić su se venčali 15. februara 1931. godine u Beogradu, a već naredne godine Dušan Matić je bio uhapšen, zajedno sa drugim članovima nadrealističke grupe.

U posleratnom „domu Matićevih, poslednjem velikom beogradskom književnom salonu, sretali su se veliki i mali: Pol Elijar, Ivo Andrić, Milan Konjović, Saša Petrović, kao i mnogi tada mladi umetnici kojima je upravo Matić dao krila. Ovde je Matić ravnodušno i odsutno primio vest da su ga predložili za Nobelovu nagradu, što se manje zna. Ovde je – apatrid u svom gradu, čutao u vreme rigidne



Sl. 7. Lela Matić, oko 1960.



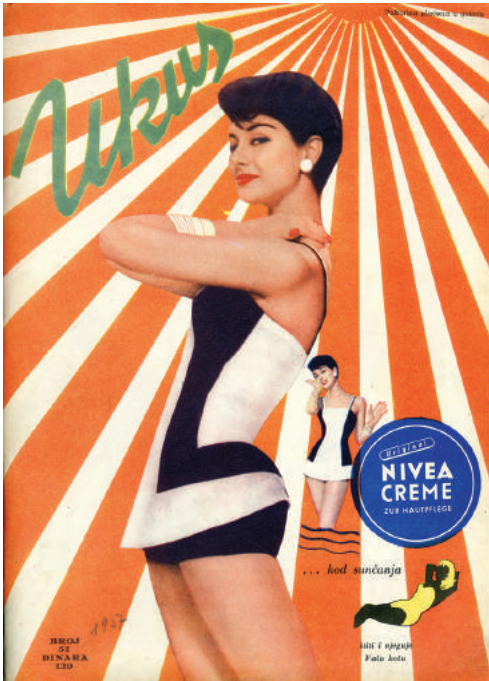
Sl. 8. Andre Breton, Manifest nadrealizma (1924), prevela Lela Matić, 1961.

cenzure Radovana Zogovića, ovde je polemisaio o snu i dogmatizmu, o modernoj drami...,” rekao je, pored ostalog, Draško Ređep na svečanom otvaranju spomen-ploče na kući u Ulici vojvode Dobrnjca 26 u Beogradu u kojoj su Lela i Dušan Matić živeli od 1941. godine.¹⁷

Dom Matičevih, taj „poslednji veliki beogradski književni salon”, imao je i jednu drugu, manje vidljivu funkciju, a ona je bila vezana za „anđela kuće,” za Lelu Matić. Naime, u tom društveno vidljivom mestu, kakav je bio dom Matičevih, postojalo je i jedno nevidljivo mesto u kome se odvijao prevodilački rad Lele Matić. (sl. 7) Unutar enterijera kuće, u kome je sve bilo u službi slavnog muža i njegovih beskrajno dugih časova razgovora sa mladim pesnicima ali i uglednim ljudima od pera, Lela Matić je izgradila privilegovani prostor za svoju prevodilačku radionicu.

Manifest nadrealizma Andre Bretona iz 1924. godine svi nadrealisti su godinama čitali, citirali, diskutovali o njemu, ali na srpski jezik ga je prevela Lela Matić. Njen prevod Bretonovog manifesta objavljen je u kruševačkoj Bagdali 1961. godine, doživio je brojna izdanja i do danas ostao na spisku obavezne literature svih istraživača istorijske avangarde i nadrealizma. (sl. 8) Posebno je značajno još spomenuti knjigu Andre Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, u kojoj se kao prevodilac, osim Lele Matić, pojavljuje i Nikola Trajković, dok je Dušan Matić napisao jedan

17 Spomen-ploča u Beogradu, <http://cubib.rs/aktivnosti/legat-dusana-matica-2/spomen-ploca-u-beogradu/>; Velikani dobijaju spomen-ploče, *Večernje novosti*, 21. oktobar 2010; <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:304772-Velikani-dobijaju-spomen---ploce>



Sl. 9. Časopis *Ukus*, urednice Lula Vučo i Lela Matić (1946–1956), Beograd 1957.

derativnoj Narodnoj Republici Jugoslaviji, a izlazio je dvomesečno, sa obiljem ilustracija, i bio je od ogromnog značaja za „izgradnju” Nove žene u eri komunizma. (sl. 9) Ali *Ukus* je pored modnih imao i propagandno edukativne ciljeve jer, teško je bilo uređivati jedan modni časopis u vreme kada je „zvanično bio favorizovan ahromat” koji je modi diktirao ograničen izbor boja: crna, bela i siva uz malo zelenih, smeđih i plavih tonova. Medijski se nudila „uniformnost koja je bila povezana i sa projektom rastakanja poretka hijerarhije i nejednakosti” koju je zastupala proleterska revolucija (Velimirović). Srpski časopis *Ukus*, kao i hrvatski *Naša moda*, zahvaljujući svojim dvema nadrealistkinjama-urednicama, Luli Vučo i Leli Matić, nastojao je da artikulise osnove modne pismenosti u uslovima simboličke napetosti između ekonomske nestašice Istoka i konzumerske želje za modom Zapada (Čuljak, Vene).

18 Lela Matić je kao član Udruženja književnih prevodilaca Jugoslavije penzionisana 1957. godine, ali je nastavila da radi kao prevodilac: Nikos Kazancakis, *Hristos ponovo razapet*, (Beograd, 1958); Alexis Curvers, *Tempo di Roma* (Beograd, 1963), Italo Zvevo, *Ženova savest* (Beograd, 1963), Andre Žid, *Granice umetnosti*, (Beograd, 1967), Sören Kierkegaard, *Osvrt na moje delo*, (Beograd 1981). Prevela je pesme i odlomke iz romana Elze Triole i Luja Aragona (nisu objavljeni). Radila je kao sekretar prevodilac u udruženju za zaštitu dece, organizovala je rad čitaonica i pravila programe predavanja u okviru AFŽ-a, bila je član međunarodne Lige za mir i slobodu od 1937, član Svetskog sabora za mir i učesnik mnogobrojnih kongresa u zemlji i inostranstvu. Najlepše zahvaljujem na ovim biografskim podacima Gordani Marković iz biblioteke „Dušan Matić” iz Čuprije koja vodi Legat Dušana Matića, <https://cubib.rs/aktivnosti/legat-dusana-matica-2/>

Stan-atelje: kreativna nadrealistička radionica Lule Vučo, Ševa Ristić i Lele Matić

Umetnički opusi beogradskih nadrealistkinja, fragmentarno sačuvani i skromni u pogledu broja radova, rezultat su brojnih ograničavajućih faktora, ne samo rodnih stereotipa koji su od žene očekivali da ispuni svoje zadatke dobre majke i dobre domaćice. Emancipacija i žensko pravo glasa su teme o kojima se diskutuje posle Prvog svetskog rata, ali kao i u prethodnim epohama, žena je prinuđena da izbalansira svoje svakodnevne kućne i porodične obaveze sa vlastitim interesovanjima i ličnim stvaralačkim impulsima. Njena pozicija u društvu nije fiksirana i njen autoritet se i dalje vezuje za autoritet muža, pa su se tako i Lula Vučo, Ševa Ristić, Lela Matić našle u ramu nadrealizma, najpre kao supruge istaknutih članova beogradske nadrealističke grupe. Ali te tri žene su pronašle nove metode aktivizma i delovanja iz marginalizovane pozicije „anđela kuće.” One su uspele da „prevrnu kaput” i da naprave asamblaž, kolaž, le cadavre exquis, da prevedu tekst na drugi jeziki, da uspostave modnu radionicu, tiražni modni časopis i da, u vreme dok su bile žene slavni muževa, budu i omiljene muze i modeli.

Lula Vučo, Ševa Ristić i Lela Matić su, kao predstavnice prve generacije nadrealizma, razvijale svoja interesovanja za umetnost u prisustvu i uz podršku svojih muževa-nadrealista, pa se mora reći da je ta međusobna saradnja bila ključna za nastanak njihovih radova, ali, ponekad, to važi i obrnuto. One su bile muze i modeli u pojedinim radovima svojih muškaraca umetnika, kao što to pokazuju fotografiji Marka Ristića. Naravno, ta pozicija žene objekta muškog pogleda a, ne subjekta, dobro je poznata umetnička praksa i o njoj je poslednjih godina opširno diskutovano u korpusu feminističkih teorija. Ovdje se nećemo vraćati na te teme, ali u zaključku želimo da podvučemo jednu značajnu intervenciju koju je napravila nadrealistkinja u svom habitusu, tačnije, u svom stanu.

Trpezarija Vučovi, dom Matićevih, Ristićev stan, sanatorijum Živojinović u Vrnjcima osobena su mesta i ključni toposi srpskog nadrealizma u kojima se oblikuju avangardni modeli ponašanja i kolektivnog umetničkog delovanja, „nadrealistička eksperimentacija”, kako je govorio Marko Ristić. Ti životni ambijenti su postali kreativni prostori i privilegovana mesta u kojima prva generacija nadrealistkinja artikuliše nove modele ženskog iskustva i stvaralaštva. Lula Vučo, Ševa Ristić, Lela Matić su izrazite predstavnice Nove žene koja je svesna svojih potreba i svojih interesovanja i koja ne priznaje zadate okvire patrijarhalnog ponašanja koji su vladali kako u kući tako i u sferi javnosti. One su, u skladu sa svojim potrebama, pretvorile moderni enterijer gradskog stana u svoj radni prostor, tačnije, u svoj atelje. U trpezariji nastaju njihovi radovi na papiru, u stanu u Vojvode Dobrnjca se prevodi manifest nadrealizma, a u stanu Ristićevih se arhivira istorija nadrealizma. „Povezivanje života u kući i eksperimentalnog rada u ateljeu vodi ka mešanju dva različita prostora u jedan – životni prostor je bio i prostor

kreacije, a atelje je transformisan u stan, može i obrnuto”, a to je praksa koju u dizajn enterijera uvodi pariska avangardna žena dvadesetog veka (Foster 2002, Mehmetoglu). Kućni radni prostor je osmislila heroína pariskog modernog načina života, kakva je bila Sonja Delone (Sonia Delaunay) ili Šarlota Perien (Charlotte Perriand), na primer, ali i beogradska moderna scena je imala svoje heroíne, među njima su svakako bile Lula Vučo, Ševa Ristić, Lela Matić, Ivanka Pavlović, Danica Kojić, Ruža Koen, Milica Babić i mnoge druge. Prostor porodičnog doma je u međuratnom Beogradu pretrpeo revolucionarnu transformaciju i postao enterijer u kome su udobno i paralelno bile artikulisane i usklađivane svakodnevne kućne i porodične potrebe sa stvaralačkim navikama njihovih stanovnika, kako to pokazuje vila Zloković, porodična kuća Kojić, stan porodice Vučo, Ristić, Matić, Deroko, na primer (Blagojević 2000, Toševa 1996, Popović 2011). Privatnost doma više nije bila tvrđava koja čuva ukućane od nepoželjnih događaja spolja, već mesto u kome su svi njeni stanovnici dobili mogućnost za izražavanje vlastite individualnosti. Ovaj pomak u osmišljavanju modernog doma, koji je ponudio ukućanima ne samo salon već i radnu sobu, bio je od ogromnog značaja za emancipaciju žene jer je vodio ka oblikovanju njenog ženskog identiteta, dajući joj priliku da enterijer porodičnog doma artikulise u stan-atelje kako bi realizovala svoje kreativne projekte i zaboravila na predrasude o ženskoj nesposobnosti i odsustvu profesionalizma.

LITERATURA

- Алексић, Бранко, Хронологија, *Стеван Живадиновић Бор*, Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 142.
- Andonovski, Biljana, *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*, 2017, file:///C:/Users/Milanka/Downloads/Disertacija%20(4).pdf [pristupljeno: 16.7.2019].
- Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, ed. P. Allmer, Manchester: Manchester City Art Gallery, 2009.
- Chéroux, Clément, Bajac, Quentin, Poivert, Michel, *La subversion des images: Surréalisme, photographie, film*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2009.
- Barr, Alfred H. Jr., *Fantastic art, dada, surrealism*, December 9, 1936 – January 17, 1937, ed. Alfred H. Barr, Jr., essays by Georges Hugnet, New York: The Museum of Modern Art, 1936, str. 272.
- Blagojević, Ljiljana, *Moderna kuća u Beogradu (1920–1941)*, Beograd, 2000.
- Brotchie, Alastair, Gooding, Mel, *A Book of Surrealist Games*, 1995
https://monoskop.org/images/e/e0/Brotchie_Alastair_Gooding_Mel_eds_A_Book_of_Surrealist_Games_1995.pdf.
- Caws, Mary Ann, Seeing the Surrealist Woman: We Are a Problem, *Dada/Surrealism*, 18 (1990), 11–16.
- Caws, Mary Ann, *Picasso's Weeping Woman: The Life and Art of Dora Maar*, Little, Brown, and Company, 2000.

- Ćirić, Sonja, *Oko nadrealizma*, *Vreme*, 24. januar 2008.
- Čuljak, Ivana, Vene, Lea, *Žena u borbi / Žena u modi: Odjevne prakse u poslijeratnom periodu socijalističke Jugoslavije na primjeru časopisa „Žena u borbi” i „Naša Moda”*, https://www.researchgate.net/publication/301484141_Zena_u_borbi_Zena_u_modi_Odjevne_prakse_u_poslijeratnom_periodu_socijalisticke_Jugoslavije_na_primjeru_casopisa_Zena_u_borbi_i_Nasa_Moda
- Desire Unbound*, ed. J. Mundy, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. https://monoskop.org/images/b/bf/Mundy_Jennifer_ed_Surrealism_Desire_Unbound_2001.pdf.
- Дорошки, Нада, *Отргнуто од заборава, сећање на људе и догађаје од 1922. до 1996. године*, Београд 1997, 267.
- Hopkins, David, *Dada and Surrealism, A very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004, 47.
- Hugnet, Georges, In the Light of Surrealism, u *Fantastic art, dada, surrealism*, New York: The Museum of Modern Art, 1936.
- Кнез Павле и Кнегиња Олга на изложби књига у павиљону „Цвијета Зузорић”, *Политика*, 28. 1.1932.
- Legat Marka Ristića, Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1994.
- Легенде Београдског универзитета, Александар Дероко*, Београд: Универзитетска библиотека Светозар Марковић, 2004.
- Mehmetoglu, Yildiz İpek, Parisian Avant-garde Women and the Production of Domestic Space in Early Twentieth Century, <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12617566/index.pdf>.
- Monneau, Boris, *Un cadavre exquis: le cinéma vu par les surréalistes, projet pour une exposition*, https://www.academia.edu/8316691/Un_cadavre_exquis_le_cin%C3%A9ma_vu_par_les_surr%C3%A9alistes_projet_pour_une_exposition.
- Nochlin, Linda, Zašto nema velikih likovnih umjetnica, u *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ed. Lj. Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999, 1–27.
- Поповић, Бојана, Јула Вучо, у *Речник појмова ликовних уметности и архитектуре*. Том 1, А-Ђ, Београд: Српска академија наука и уметности, 2014, стр. 424.
- Поповић, Бојана, *Мода у Београду 1918–1941*, Београд: Музеј примењене уметности, 2000.
- Поповић, Радован, *Прича о Душану Матућу*, Нови Сад: Прометеј, 2014.
- Protić, Miodrag, B., Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939), u *Legat Marka Ristića*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1993, s.p.
- Rice, Charles, *The Emergence of the Interior, Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, 2007.
- Ristić, Marko, *Oko nadrealizma* T. I, Beograd 2003, 73.
- Ristić, Marko, *Oko nadrealizma*, T. II, Beograd 2007, 99.
- Thirion, André, Društveni život u 1930. godine, *Netoguče – L'impossible*, Beograd 1930, 113.
- Тодић, Миланка, *Немогуће, уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002, 13, 296.
- Тодић, Миланка, *Нова жена или робињница луксуза: насловне стране женских часописа у Србији (1920–1940)*, *Зборник Музеја примењене уметности*, Београд 2008/9, бр. 04/05, 145–164.
- Тодић, Миланка, *Умрежена авангарда – српски, француски и шпански надреалисти*, *Култура*, Београд 2013, бр. 138, 175–176.

- Todić, Milanka, *Krustentiere auf der Brust, Kino auf Papier im serbischen Surrealismus*, u: *Bewusste Halluzinationen der filmische Surrealismus*, Frankfurt am Main: Filmmuseum, 2014, str. 134–140.
- Тороман, Татомир, Чикање – (Неочекивана) критика југословенског друштва у забавном листу Чик, *Култура*, бр. 161, 2018, 173.
- Toševa, Snežana, Danica Kojić (1899–1975), *Godišnjak grada Beograda XLIII* (1996), 112–119. *Transformations of Domesticity in Modern Women's Writing*, ed. Thomas Foster, Palgrave, 2002.
- Stent, Sabina Daniela, *Women Surrealist, Sexuality, Fetish, Femininity and Female Surrealism*, The University of Birmingham, 2011. https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3718/1/Stent_12_PhD.pdf.
- Živančević, Vladimir, *Od vidinskog poljančeta do Helikona u Moskvi*, u *Beograd u sećanjima 1930–1941*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1983, 172–180.
- Velikani dobijaju spomen-ploče, *Večernje novosti*, 21. oktobar 2010.
- Velimirović, Danijela, *Ekonomija nestasice: proizvodnja, distribucija i potrošnja odeće u socijalističkoj Jugoslaviji u doba dirigovane ekonomije (1945–1951)*. https://www.researchgate.net/publication/304743911_Ekonomija_nestasice_proizvodnja_distribucija_i_potrosnja_odece_u_socijalistickoj_Jugoslaviji_u_doba_dirigovane_ekonomije_1945_-_1951.
- Woman's Creativity since the Modern Movement (1918–2018)*, ed. Helena Seražin, Caterina Franchini, Emilia Maria Garda, Ljubljana, 2018.

ELEKTRONSKI IZVORI

- <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8622>
- https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2823_300061909.pdf
- https://monoskop.org/images/b/bf/Mundy_Jennifer_ed_Surrealism_Desire_Unbound_2001.pdf
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/agar-angel-of-anarchy-t03809>
- http://arhiva.unilib.rs/unilib/o_nama/izdanja/2004/deroko.pdf
- <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1235&context=dadasur>
- https://www.academia.edu/1562934/L_impossible_umetnost_nadrealizma
- <http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1932/01/28#page/7/mode/luphttps://www.vreme.com/cms/view.php?id=570099>
- <http://cubib.rs/aktivnosti/legat-dusana-matica-2/spomen-ploca-u-beogradu/>
- <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:304772-Velikani-dobijaju-spomen---ploce>
- <https://epdf.pub/emergence-of-the-interior-architecture-modernity-domesticity.html>

Milanka Todić
Faculty of Applied Arts
University of Arts in Belgrade

WIFE, MUSE, ARTIST: WOMAN IN BELGRADE'S SURREALISM

Summary:

The artistic oeuvres, fragmentarily preserved and modest in terms of the number of works by Belgrade women surrealists, are the result of several limiting factors, not just gender stereotypes, that expected a woman to be an angel of home to fulfill her tasks as a good mother and good housewife. Experiments on paper, collages and translation work in the field of surrealism by Lula Vučo (1899–1985), Ševa Ristić (1906–1995) and Lela Matic (1907–1986) were viewed from the perspective of a New Woman who successfully builds her female identity in the context of Belgrade's interwar avant-garde scenes. All three were the wives of celebrated surrealists, Alexander Vučo, Marko Ristić, and Dušan Matic, adored muses and models in their photograms and lyrics, but also self-conscious and self-expressing personalities.

Keywords:

Lula Vučo, Ševa Ristić, Lela Matic, surrealism, le cadavre exquis, fashion

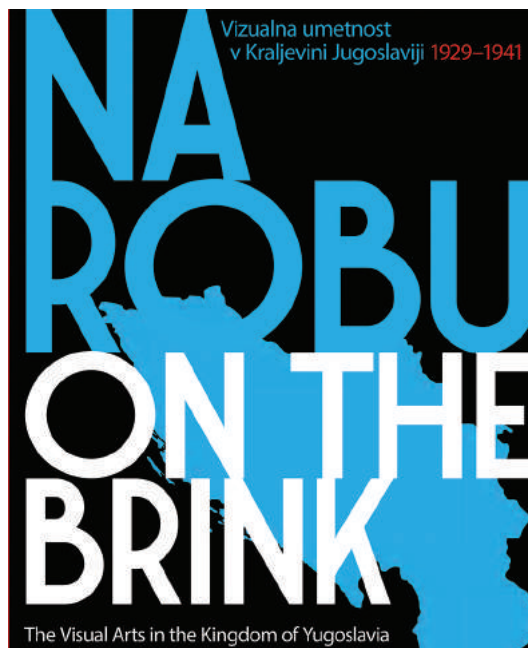
PRIMLJENO / RECEIVED: 2. 9. 2019.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 25. 9. 2019.

Marko Jenko
Moderna galerija, Ljubljana

IZMEĐU OBJEKTIVNOG I SUBJEKTIVNOG: O IZLOŽBI*

Osnovne postavke koncepta izložbe

Zbog čega Jugoslavija i šta je tačno kontekst? Moglo bi mnogo toga da se kaže o Jugoslaviji i, naravno, mnoge stvari već su i rečene i napisane o ovom – tako reći – „zaveštanju problema”, koje je nesumnjivo bogato, raznoliko, a ipak, zbog dobro poznatih društveno-političkih okolnosti i njihovih još prisutnih posledica, isto toliko teško koliko je, naime, delikatno. O ovom zaveštanju mnogo puta se govorilo ili pisalo sa tačke gledišta istorije, ali i istoricizma, stalno iznova doživljavalo kao egzotika ili čak namerno zaboravljalo, kao da se nikada nije dogodilo ili nije trebalo



Na ivici: Vizuelne umetnosti u Kraljevini Jugoslaviji (1929-1941), naslovna strana kataloga izložbe

* Uredništvo časopisa zahvaljuje dr Marku Jenku na dozvoli da se objavi prevod njegovog teksta iz kataloga izložbe *Na robu: Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929-1941*, koja je 2019. godine prema njegovoj kustoskoj koncepciji održana u Modernoj galeriji u Ljubljani.

[Glavnina teksta je nepromenjena. Dodao sam samo jednu fusnotu (#4), koja se tiče uloge filma, a koja nije mogla da bude uključena u tekst koji se prvi put pojavio u katalogu izložbe *Na ivici: Vizuelne umetnosti u Kraljevini Jugoslaviji (1929-1941)*. Razlog za ovaj dodatak je jednostavan: on pokazuje kako gledanje svih ovih dela zajedno, „lično” ili u svoj njihovoj konkretnosti, može da pruži dodatni podsticaj tački gledišta kustosa i njegovom planiranju.]

da se dogodi, nije se čak ni istinski postavilo kao pitanje, kao da je prestalo da bude čak i puka istorijska činjenica. Drugo je pitanje u kojoj meri mi i dalje nosimo sa sobom takozvani republički, ili lokalni ključ, bez obzira na to koliko se pretpostavlja da je nasleđe bivših zemalja, raznih Jugoslavija ili jugoslovenstava prevaziđeno, i bez obzira na to koliko umetnost treba da bude međunarodna ili da prevazilazi granice čak i ako je, sasvim logično, prepoznatljiva po svojim lokalnim, regionalnim ili drugim naročitim vizuelnim svojstvima – čak i u onim svojstvima intimne prirode koja ne znače samo izvesnu psihologizaciju.

Lajtmotiv izložbe vizuelnih umetnosti koja istražuje probleme u Kraljevini Jugoslaviji stoga više jeste a manje nije pokušaj da se zaobiđe, a ipak ne u potpunosti, oslonac (takođe sa stanovišta istorije umetnosti) kategorisanja niza nacionalnih osobenosti i, posledično, identitarizam koji – kao što svi znamo – nikada nije puko geografsko, topografsko ili vremensko smeštanje umetničkih dela u određen prostorno-vremenski okvir. Problematiku ili problem ovakve ekonomije mišljenja, koja je nesumnjivo istoricizam te stoga ne naprosto „objektivno” istoriografska, verovatno najbolje sažima sledeći navod, mada bi se moglo reći da se pitanje „svojstava” i „osobnosti” može i drugačije objasniti, u smislu neočekivanih odjeka između načina atribucije koje koristi istorija umetnosti i drugih postupaka.¹ Citiram: „I poslednje, ali ne i najmanje važno, svaka umetnost koja pretpostavlja granice neće biti umetnost. 'Lokalna umetnost' pokazaće i slaviti samo partikularizme. Oni su suprotnost univerzalnosti i singularnosti kao središta umetnosti. Delo koje pripada umetnosti, koja je jedinstvenost, neće biti umetnost upravo zbog toga što je lokalno. [...] Ovde možemo da suprotstavimo zanat i umetnost. Zanat se zasniva na partikularnom. Partikularnosti zanata su generičke: očekuje se da svi vezeni stolnjaci iz Briža imaju ista svojstva. Generičke partikularnosti zanata takve su da mi možemo i moramo da ih povezujemo s nekim mestima, sa geografski omeđenim prostorima, koji zauzvrat postaju još uži i partikularizovaniji [...] Prostor zanatske veštine, njegova mera, po definiciji je lokalno. Prostor umetnosti po definiciji je univerzalno i njegova mera je konkretno delo. [...] Zbog toga ćemo biti u stanju da pripišemo nekom delu sve partikularnosti nekog određenog mesta, vremena, stilova, svega što poželimo; delo ćemo moći da pripišemo, koliko god nam je volja, nekoj školi, zemlji, a ono će ipak na kraju zadržati svoju potvrdu univerzalnosti. Jer jedina univerzalna stvar jeste singularnost.”²

Da li bi bilo skandalozno reći da ne samo istorija umetnosti već u najmanju ruku i veći deo njene sada reakcionarne tradicije ili zaveštanja, kao i određene

1 Videti razmišljanje Sigmunda Frojda o Morelijevom postupku i pitanju simptoma u njegovom čuvenom eseju *Mikelandelov 'Mojsije'* (1914).

2 Jasno je da ovde koncept univerzalnosti nije sinonim za globalnost. Blizak je promišljanju umetnosti kao rasepa ili raskida (kao univerzalno) sa globalnim koje se sastoji od mnoštva partikularnosti. Gérard Wajcman, *Collection* (Caen: Nous, 2014).

politike, kako bi obavile svoj posao, imaju potrebu da umetnost svedu, takođe uz pomoć historiografije, na logiku zanatske veštine, čak – kulture? Ovo nije lako pitanje i odgovori ne mogu da budu samo potvrdni. Međutim, u svetlu partikularizama čovek može da se približi određenim aspektima jugoslovenstva u umetnosti ili jugoslovenske umetnosti ne samo kao prazne posude za sve partikularnosti kojima je bilo potrebno sopstveno mesto, naročito posle Prvog svetskog rata kada je one koji su se borili na suprotstavljenim stranama trebalo spojiti ili ujediniti, već kao osnivački mit. Drugim rečima, kako čovek može, na izložbi, da izbegne ovakvu vrstu partikularizama, koji su neporecivi, a ipak nisu krajnji horizont? Čak i ako ništa nismo naučili iz istorije (a stanje u današnjem svetu još je jedan dokaz koliko činjenice mogu da budu nedelotvorne), 20. vek, bar, lepo pokazuje koliko sudbina čovečanstva može da postane crna zbog sistemskog trijumfalizma ili gušenja partikularizama. Četvrta decenija 20. veka, na neki način, već je jasan primer našeg savremenog kapitalističkog globalizma: sadržalac jugoslovenstva (ili onog globalnog), pun partikularnosti koje teritorijalizuju ili dovode kući „neutralan” i sveobuhvatni ili ujedinjujući sadržalac. Partikularnosti moraju i da se ohrabruju i „neutrališu”, da ne bi bile ne previše radikalno identitetske. Ova problematika očigledno je višeslojna i složena, ali jedno je sigurno: ako partikularnost određujemo kao etničku pripadnost ili korene, onda mi, prema Kantu, padamo u zamku lične upotrebe uma, pune dogmatskih pretpostavki. U tom smislu konflikt će uvek biti konflikt različitih grupa, takođe u smislu logike reprezentacije koja, naravno, nije sama po sebi pogrešna – naprotiv. A ipak ona ne može da se prikaže kao krajnji horizont pošto već može da bude potpuno sistemska.

Istorijske činjenice, opravdani ponos i poštovanje, čak ljubav prema sopstvenim korenima – to nije nivo (filozofske) istine, koja naprosto nije istina na nivou činjenica. Da kažemo to parafrazirajući Valtera Benjamina: Kada istorija može da postane filozofska istina? Ili, možda, više istorijski rečeno: Gde čovek može da uoči horizont nesistemskog, emancipatorskog jugoslovenstva? Nove, drugačije ideje? Ideje koja će ne samo iznutra rascepiti svaku grupu nego i u biti posvedočiti već postojeću unutrašnju granicu svake grupe koja se realno i tužno može pokazati kao niz borbi između različitih grupa. To ograničenje već probija kraljevo integralno jugoslovenstvo. Da li to umetnost pokazuje – i da li zaista to može da pokaže? Moguće je stoga da kontekst nije jednostavno van umetnosti, tako da možemo da ga spolja primenimo na umetnost, ili da umetnost samo odražava kontekst. Moguće je da kontekst treba tek da razvijemo iz umetnosti, u njoj. Kako? Svakako ne insistiranjem na „objektivnom” ili (njegovom nužnom dodatku) „subjektivnom”, niti na njihovoj mogućoj sintezi, koja bi bila sinteza između tradicionalne historiografije i neke vrste subjektivnog idealizma krajnje diskurzivnosti. Mi smo u potrazi za četvrtom mogućnošću ili dimenzijom.

Koncept izložbe

Jasno je da tradicionalan pristup istorije umetnosti, koji će neutralisati celinu kroz prikaz lokalnih partikularnosti, nije dovoljan. Uzmimo, na primer, izložbe u Jugoslovenskom paviljonu u Veneciji 1938. i 1940. godine. Može da se prihvati ključ njihovih izbora i prikaza razvoja stilova na način istorije umetnosti, itd., i da se zatim na moderan način celina kontekstualizuje hronologijom Kraljevine Jugoslavije, arhivima i drugim materijalima. Ipak, u svetlu prethodno navedenih problema, izgledalo je da je najdelotvorniji i nov pristup bio paralelno odvijanje socijalnih i umetničkih/vizuelnih problema tog vremena: umetničkih ne samo u jednostavnom smislu umetničkih postupaka, već u smislu vizualnih problema koji namerno, ili čak nenamerno, intimno, imaju posla s društvom i njegovim slepim mrljama.

Izložba tako sledi niz subjekata, različitim vizuelnim umetnostima ili medijima (slikarstvo, skulptura, grafika, crtež, fotografija i film), bilo u dijalogu ili u konfliktu. Desno krilo Moderne galerije, niz od njenih pet sala, sledi pet subjekata, združenih jednim ključem: ne republičkim, već problemskim ključem koji se ponavlja na različite načine u skladu sa subjektom svake sale. Šta bolje svedoči o društvenim i socijalnim problemima u Kraljevini i o njoj umetnosti nego takozvani sukob na levisi? Već na ovoj tački sva objektivnost, težnja za opštim, nepristrasnim, panoramskim pogledom, odmah postaje izlišna: suočeni smo sa onim što je iznutra rascepilo društvo tridesetih godina – u svim njegovim grupama i staležima. Centralna sala (treća u nizu) tako je ključ čitave izložbe – pošto je izložba kao *roman s ključem*. Ključ koji otvara vrata je odabrani problem: centralna sala nosi naziv „Kontrast i razlika”. U njenom središtu visi uvećana verzija slike „Redakcija časopisa *Danas*” srpskog slikara Petra Dobrovića, praćena istorijom sukoba na levisi, Miroslavom Krležom kao centralnom figurom i poveznicom sa Krstom Hegedušićem (preko njegove knjige „Podravski motivi”), ideologijom Udruženja umetnika Zemlja i pitanjem društvenog u umetnosti. Na slici „Redakcija“ je i portret umetnika Marka Ristića, pripadnika beogradskih nadrealista, čija su dela izložena doslovno iza poleđine časopisa „Danas” u kom su nadrealisti takođe objavljivali. Ova veza s nadrealistima je ključna: sukob na levisi počeo je s njima. Zbog toga centralna sala prikazuje i suprotstavljene umetničke vizije, uključujući one o mogućnosti drugačijeg društva, i kritiku tada postojećeg sistema, takođe „predstavljenu” delima koja okružuju časopis „Danas” i nadrealiste: slike društvenih razlika i klasnih razlika. Siromaštvo, bogatstvo, modernost, stare običaje... Ova dela nisu odraz tih vremena, ona *jesu* ta vremena, *i ona su kontekst*, ne samo metafora ili refleksija.³

3 Beogradski nadrealisti ocenjeni su u Sloveniji brzo i vrlo oštro, čak ljutito. Prikaz Antona Ocvirka o almanahu *Nemoguće/L'impossible* bio je čak i za to vreme izuzetno kratkovid. Kad zamera nadrealistima zbog nedostatka „više konkretnosti, sveta duhovne stvarnosti u kome su sve konkretne stvari uzdignute u simbole, izražavajući jednu drugačiju, višu, nadindividualno

Okvir ovog društvenog nerva u umetnosti – kao da kontekst nije bio samo vremenski, prostorni ili neki drugi tip okvira, već simptom u umetnosti ili sama umetnost, ili umetnost kao simptom svog vremena – nastavlja se kao kontrast u sledećoj sali posvećenju „Pejzažima”, gde vidimo razliku između gradskih prizora i seoskih pejzaža, gradsko i prirodno, i razlike i u selu i u gradu. Među ovim pejzažima su i oni izmaštani: selo viđeno iz grada, u umu umetnika, kao, na primer, slučaj sa Jovanom Bijelićem koji Bosnu vidi iz Beograda. Ovaj kontrast i razlika ponavljaju se i u četvrtoj sali s nazivom „Ljudi”, posvećenju žanrovskim slikama iz gradova, varoši, sela. Središnju salu i pejzaže opet povezuje Petar Dobrović. Njegov portret američkog-slovenačkog pisca Luja Adamića visi nad salom, nadgledajući Jugoslaviju, uz pridruženu mapu Kraljevine s hronologijom njegovog putopisnog dnevnika *The Native's Return* (1934), arhivskim i bibliotečkim materijalima. Pejzaži tako stiču kontekstualnu i političku dimenziju a izložba glas – glas koji ne egzotikuje; glas jednog „stranog domaćeg” ili „unutrašnjeg emigranta”, sve usredsređeniji na ono što iznutra jede društvo u njegovoj domovini.⁴ Uprkos njenom feminističkom ili emancipatorskom zaveštanju ili današnjoj slavi, to bi se teško moglo reći za Rebeku Vest i njen (u to vreme drugačiji) putopisni dnevnik (ili spisak jugoslovenskog bogatstva) *Crno jagnje, sivi soko* (1941).⁵

Stranac u sopstvenoj kući

Stoga ne bi samo pejzaži i žanrovska dela, na način nekog putopisnog dnevnika, mogli da nam pomognu da pokažemo jugoslovenstvo kao identitet u različitosti, bilo pozitivno (bogatstvo pluralizma) ili negativno,

shvaćenu metafizičku stvarnost”, on naprosto ostaje nesvestan činjenice, ili namerno neznački, da je nadrealizam moguć samo na (tekućem) raspadu takve dimenzije, što je veoma nalik na predvečerje takozvanog modernog doba, od početka prosvetiteljstva nadalje. Sa ove tačke gledišta teško bi bilo da se Stane Kregar svrsta u nadrealiste. Videti: Anton Ocvirk, „Nemoguće. Almanah. Nadrealistička izdanja,” *Ljubljanski zvon*, 50, n. 9 (1930).

- 4 [Dodatak: Veza između centralne sale „Kontrast i razlika” i sale „Pejzaži” takođe je bio i film Miodraga Đorđevića *Pod jugoslovenskim nebom* (premijerno prikazan 1934, tj. u godini časopisa *Danas*, putopisnog dnevnika Luja Adamića *The Native's Return*, i ubistva kralja Aleksandra I). To je zvanični propagandni film o lepotama Jugoslavije, veoma turistički po prirodi, koji prikazuje sve etničke, verske i druge, ponekad vrlo egzotične osobnosti Jugoslavije. Prikazan je kao zvanična slika Jugoslavije u centralnoj sali, na poledini zida na kojem je visila Dobrovićeva *Redakcija*. U stvari, ova zvanična slika (Jugoslavije kao panoramskog filma) bila je okružena hrpom ranije pomenutih kontrasta, razlika ili antagonizama, umetničkih i društvenih po prirodi. Ovaj film, zauzvrat, obezbedio je još jednu poveznicu: poveznicu sa prijemom prvog integralnog pregleda jugoslovenske umetnosti u Sloveniji, Milana Kašanina. U ključu istorije umetnosti, Jugoslavija se odjednom vidi kao film. Stoga se mnogo toga može reći o moći sedme umetnosti tridesetih godina u Jugoslaviji, naime, koliko je duboko uticala na razmišljanje. Kašaninov slučaj pominje se dalje u tekstu.]
- 5 Za oštru kritiku videti: Ivo Pirković, „Preludij Adamićeve tragedije: razprodaja jugoslovenskega gospodarstva”, *Sodobnost*, 25, n. 1 (1963).

kao otuđenje (oštre društvene razlike, laž o integralnom jugoslovenstvu, itd.). U stvari, obe mogućnosti već se oslanjaju na otuđenje i uvod kako za domaću tako i za stranu publiku. Zbog toga je potreban još jedan zaokret: otuđujući aspekt „spoljnog oka” označava ne samo rastakanje identiteta već i njegovo uspostavljanje. Sa ove tačke gledišta prva integralna istorija jugoslovenskog slikarstva Milana Kašanina, *L'art yougoslave des origines à nos jours* veoma je rečita. Zabavno je, recimo, to što je objavljena godinu dana posle prve izložbe Jugoslavije u paviljonu Venecijanskog bijenala, 1939, kada je, sušinski, kraj već bio blizu. Ovaj kontrast je ključ za poslednju, petu salu, „Kraj igre”, gde smo svedoci i uspostavljanja zvanične istorije umetnosti i rastakanja jugoslovenske celovitosti tokom poslednjih predratnih godina i to uz buntovničke umetničke stavove.

Sa tačke gledišta inostranstva, Kašaninovo delo je udžbenički simptomatično već na nivou jezika. Objavljen je samo na francuskom – za strance. Nešto slično moglo bi se reći, ali ipak ne isto, i za Adamiča i američku publiku. Sve u svemu, pitanje nije bilo samo kako će se integralizam održati na domaćem terenu, već i u inostranstvu. Kod kuće takođe uz pomoć inostranstva. Ovde se može videti Kašaninov napor da izvuče jugoslovensko iz pukog lokalnog uspostavljanja, jačanja i priznanja, i da ga umetne u evropsko i svetsko. Drugim rečima, priznanje u svetu i priznanje kod kuće međusobno su isprepletani. Priznanje je prvo stiglo iz Italije, putem diplomatskih odnosa sa fašističkom vladom. Ipak, koliko god da ova predratna priča ili magijska priča o jugoslovenskoj umetnosti zvuči – da budem blago ciničan – kao bajka, već zbog naslova knjige, ona ipak služi kao osnov za mnoge vrlo slične, ako ne iste priče posle 1945, čak i za muzejske priče, o jugoslovenskoj umetnosti, bez obzira na to što je Kašanin izvesno vreme bio *persona non grata*. Poslednje, ali ne i najmanje važno, s Bijenalom u Veneciji Jugoslavija je dobila kulturno/umetničkog preteču posleratnog izbora prema ključu (Srbi : Hrvati : Slovenci = 2 : 2 : 1). Sistem u nastajanju.

Da budemo direktni: identitet je uvek identitet za drugog ili u očima drugog. U godini kada je objavljena *L'art yougoslave*, slovenački istoričar umetnosti France Mesesnel, u svom inače pozitivnom prikazu knjige za *Zbornik za umetnostno zgodovino* (Časopis za istoriju umetnosti) ispostavio je to sasvim jasno na svoj način.⁶ Ako ostavimo po strani ne nužno neosnovano, ali ipak prečesto automatsko gundanje (koje zvuči toliko savremeno) o tome šta je ili ko je izostavljen iz izbora i ko je bolje a ko lošije prikazan, Mesesnelova sledeća opaska udara u živac, čak i ako možemo samo da nagađamo koja je prethodna „manje ili više uspešna” izdanja imao na umu: „Lepe umetnosti su svakako naše najraznolikije kulturno polje, s posebnim razvojnim svojstvima, i upravo zbog toga zvanični propagandisti toliko dugo nisu uspeli da ga uoče. Nova knjiga Milana Kašanina tako je izašla upravo pre kraja našeg društva usmerenog ka zapadu. Ova divna ogromna knjiga,

6 France Mesesnel, „Kašanin M., *L'art yougoslave des origines à nos jours*”, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XVI (1939/40): 117–119. [Naglašavanje italikom: M. J.]

izuzetno uređena, već plaća danak svom jeziku i još više svom sadržaju osmišljenom kao *lep poklon za stranca, koji manje brine o istorijskim razlozima iza kulturne raznolikosti jedne balkanske države a ipak želi jednu dobro zaokruženu sliku celine određenog kulturnog pejzaža uz čiju će pomoć on ili ona bolje shvatiti živopisan film o putničkim utiscima iz planinskog severozapada preko visoravni prema južnjačkim ravninama uz planinski okvir*. Odmah se mora reći da je M. Kašanin istinski uspeo kao niko pre njega. Izgled knjige toliko je pažljivo promišljen da je to zaista izdvaja iz poslovične aljkavosti dotadašnjih jugoslovenskih izdanja, naime, onih koja je trebalo da nam približe, kao i strancima, našu kulturu i umetnost.⁷ Čovek je u iskušenju da promeni poslednji deo poslednje rečenice i napiše: „da nam našu kulturu i umetnost približe kao da smo mi stranci.”

Jer tuđe oči i sopstvene oči kao da su oči stranca koji otkriva nepoznate dimenzije, bogatstvo sopstvene domovine. Zaustavimo se malo na ovim tuđim-sopstvenim očima i naglašavanju u prethodnom citatu: „divan poklon za stranca”, i Jugoslaviji kao živopisnom filmu o „putničkim utiscima iz planinskog severozapada preko visoravni prema južnjačkim ravninama uz planinski okvir”. Pejzaž kao platno politike? Putovanje po Jugoslaviji – i ne samo za strance? Jugoslavija odjednom postaje film na platnu koje je kao prozor automobila ili voza. Šta se događa kad povučemo platno koje je prozor? Da li unutra uleti stvarnost i poremeti unutrašnjost koja je uvek malo udaljena? Ili se i stvarnost rastoči?⁸ Sve u svemu, putovanje je, bilo da je istorijsko, kulturno, geografsko itd., slično filmskom platnu koje doslovce „izlaže” Jugoslaviju ili je čini vidljivom. I, još preciznije, ne postoji stvaran pejzaž bez umetničkog okvira uglavljenog u stvarni pejzaž. Ovaj okvir podjednako daje identitet i otuđuje.

Lako je, odviše lako reći da je platno laž i da ćemo konačno zadobiti istinsku, objektivnu stvarnost čim otvorimo prozor-platno. Stvarnost po sebi će nestati pošto joj je potreban ovaj fantazmatski dodatak ili okvir da bi zaista funkcionisala kao stvarnost. Svađe tridesetih bile su i svađe oko ovog platna Jugoslavije/za Jugoslaviju, koje su se tako jasno osećale u takozvanom sukobu na levisi (oko 1928–1952). Platno nije automatski lažno samo zbog toga što je platno. Sama mogućnost platna sadrži istinu, upravo onoliko koliko je sadrži i konstitutivna laž kao osnova za čitavo društvo. Stoga se pitanju konteksta možemo istinski približiti samo uzimanjem u obzir ove četvrtre tačke, to jest, dimenzije platna, koja nije ni objektivna ni subjektivna, a ne samo preko umetnosti ili samom umetnošću, već počinjanjem iz umetnosti. To nam takođe omogućava da zaobiđemo lažne pokušaje pomirenja svih strana, veoma nalik na liberalnodemokratski moto o 1001 istini.

7 *Ibid.*, 118.

8 Za ovu medijumsku logiku platna videti: Slavoj Žižek, „The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan”, *New Formations*, n. 9 (1989): 12–13.

Kontekst kao simptom, ne samo kao okvir

Naš lajtmotiv u pristupu pitanju konteksta stoga je daleko od samoočiglednog, ne naprosto u pogledu društveno-političkih okolnosti koje umetnost odražava (na sebi svojstven način) kao ogledalo ili koji su interpretativno primenjeni na umetnost. Ogledalo je na izvestan način dvostruko ili ponovo odraženo u sebi: Početna tačka jeste da kontekst teži da se razvije iz umetnosti, čak i iz njenih najvizualnijih problema, njenog oblika ili načina pojavljivanja – iz modusa njene pojave, „načina na koji jeste ili izgleda”. Navikli smo na izložbe koje predstavljaju kontekst pomoću neumetničkih materijala, vremenskih odrednica, hronologije istorijskih događaja, i tako dalje, a ipak njihova uloga nije da uokvire umetnička dela već da nam pomognu da iz samih umetničkih dela izvučemo njihov kontekst i uočimo *materijalnu čestitost* vizuelnog, koja je takođe materijalna čestitost samog konteksta, doslovce kao paradoks „istinitih laži” ako, na primer, imamo posla s propagandnom umetnošću. Međutim, treba dodati da kontekst i kontekstualizacija, u meri u kojoj ih prati veoma moderna i ovovremena ekonomija kritičkih napada na mnoge oblike neutralnosti, u njihovoj ispoljenoj želji za što više realnosti, ako time ne i za nekakvim povratkom kući, u stvari može da posluži kao najbolji alat za nastavak neutralnosti – onoga protiv čega su se isprva borili. Naglasak na realno, na upoznavanje, i na znanje, svakako može da bude najbolji oblik fetišizacije. Da ponovim: platno nije lišeno istine.

Kontekst je u pretpostavci da je umetnost simptom *nesaznatljivo samoj sebi* ili *uprkos sebi*, bez obzira na to koliko može da bude režimska ili propagandistička. Sve što uznemirava određeno vreme, čak i ako je skriveno ili nepriznato, nalazi se tu, ispred nas, ispisano na zidu. Moglo bi se i reći da je umetnost *intimno određenog mesta i vremena*, što je ključ prve izložbene sale „Spolja, iznutra”. Međutim, ova postavka može i da se preokrene: sam kontekst je simptom umetničkog stvaranja, i to upravo unutar tog stvaranja. Obično, i zdravorazumski, mi kontekst vidimo kao okvir ili širu sliku, naime, u smislu smeštanja umetnosti u okvir određenog vremena, mesta ili lične priče. A ipak ova logika nije dovoljna – previše je zdravorazumska, previše je opšte mesto. Okvir konteksta pada u ono što uokviruje, u umetnost, upravo kao kontekst. Da li su Jugoslavija i jugoslovenstvo takođe simptom – simptom reza, koji je stigao s novim okvirom? Možemo li da kažemo da su najličnije, intimne priče, ono što otkriva celinu određenog društva, miljea, i tako dalje?

Vratimo se, poslednji put, na pitanje okvira. Da li problem okvira ne sadrži upravo onaj nerv Adamičeve konačne *elegične* misli u njegovom *Povratku*? Nerv otelovljen u onom neočekivanom uzvraćenom pogledu seljaka prema Adamiču, koji već sedi u vozu za Trst, odlazeći iz Jugoslavije, a ipak je posmatrajući poslednji put *na platnu svog prozora*? Jugoslavija je već mrtva, ali to još ne zna. Niti to zna seljak koji ore, potpuno nesvestan činjenice da kopa, u stvari, sopstveni grob. I da ima ulogu u Adamičevoj (lično tužnoj) „idili”, obeleženoj smrću od samog

početka. To je kao da seljak ne zna da živi u živoj-mrtvoj kraljevini. *I ja sam u Arkadiji* (*Et in Arcadia ego*) – ako se setimo Pusenove slike. Adamič već tuguje. Može se govoriti o nostalgiji, a ipak je suština nostalgije da ona komemoriše (već ostvarenu) mogućnost da postanete iskorenjeni, ili to već jeste, ne samo da ostavljate svoj dom. Da u potpunosti, još intimnije gubite sve. Pogled tog seljaka je pogled Jugoslavije – i pogled Adamičevog doma. Stoga se možemo samo saglasiti s opaskom da čim Adamič izgubi (fantazmatsko) platno i, shodno tome, distancu od idile, on gubi i stvarnost. To je razlog za mnogo dublje osećanje teskobe, ne samo zbog činjenice da su Adamiča pratili. Nešto drugo – to iskorenjivanje – našlo je svoj odjek u stvarnosti. Jugoslavija uzvraća pogled, sasvim iznenađujuće, i ne tamo gde se očekuje. Ali i to je jedna prilika: mogućnost egalitarnosti.

Prevod: Nevena Mrđenović

Dragan Čihorić
Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju

LJUBO BABIĆ U SARAJEVSKOM IZRAZU. 1959.

Apstrakt:

„Problem izraza u crtežu”, tekst Ljuba Babića, objavljen 1959, u sarajevskom časopisu *Izraz*, predstavljao je idejnu intervenciju iz ugla antimodernističkog i uopšte konzervativnog razumevanja nacionalne kulture. Za Babića, homogeni likovni jezik nacionalne kulture reprezentovan je realizmom, u čijem je izvođačkom korenu stajao crtež, siguran i postavljen u znaku reda i pravilnosti. Na taj način, crtež i projektovana stvarnost nacionalnog, istorijom potvrđenog interesa, podudarali su se s činjenicama razvijene svesti i dubokim moralnim standardima, dominantno ksenofobnim i autarhičnim. Babić je u *Izrazu* intervenisao pred opasnošću da pojedini kritičari, Grgo Gamulin, pre svih, modernističkom relativizacijom likovnih oblika ugroze činjenice unutar nacionalnog konsenzusa i da kvarenjem kulturnog jezika dovedu u pitanje ravnopravnost opstanka hrvatske nacionalne kulture u okvirima jugoslovenskog sporazuma pedesetih, ali i u širim evropskim okolnostima kulturne modernizacije i destaljinizacije.

Ključne reči:

Babić, crtež, modernizam, realizam, ideologija, nacija

„Problem izraza u crtežu”, studijski tekst Ljuba Babića, publikovan 1959, u martovskom broju sarajevskog časopisa *Izraz*, nije moguće posmatrati kao usamljenu ili usputnu epizodu u njegovom već bogatom prisustvu u hrvatskoj/jugoslovenskoj kulturnoj javnosti (Babić 1959). Istovremeno, taj tekst nije predstavljao ni nekakvu proizvoljnu tačku u dugačkom kontinuitetu Babićeve misli (Peić 1960; Uskoković 1975). Institucionalno odlično pozicioniran, Babić je svoje učešće u hrvatskoj/jugoslovenskoj umetničkoj stvarnosti pedesetih formirao na temeljima vlastitog i uvek autoritativno saopštavanog znanja o ključnim istorijskoumetničkim činjenicama.¹ Ali, i to je potrebno naglasiti, njegove analize i tim povodom izrečene primedbe, koliko god da su stajale daleko i tematski odvojene od aktuelne problematike hrvatskog i jugoslovenskog likovnog trenutka, nikako nisu bile autonomne i u potpunosti obavezane metodološkim standardima naučnog istraživanja. Brojgel, Pizanelo, Pusen i niz umetnika renesansnog klasicizma nisu u Babićev repertoar ušli isključivo iz razloga puke naučničke znatiželje. Bili su pažljivo odabrani da bi činili doktrinarnu kičmu njegovom antimodernizmu i uopšte pokazanoj nameri da idealizacijom davno prošlih vrlina uspostavi aktivnu opoziciju umetničkoj savremenosti. Takvo ponašanje, bez većih problema, bilo bi moguće obuhvatiti jedinstvenom poveznicom konzervativizma, što je već u međuratnim godinama i bila osnovna odlika Babićevog učešća u širem idejnom diskursu (Šeparović i Dulibić 2013).

Rekli bismo da je dobro upućeni čitalac *Izraza*, nakon što je u sadržaju martovskog broja pročitao i Babićevo ime, mogao bez naročitog napora da zaključi u kojem će se pravcu razvijati narativna struktura njegovog teksta. Ipak, u ovom slučaju inercija Babićevog pristupa dobila je nešto drugačiji smer: apersonalan i zainteresovan za tačno određenu činjenicu likovnog govora – crtež. Crtež je sada predstavljao okosnicu, i to na jedan puniji, moralno zahtevniji način, što, opet, nije bitnije odudaralo od uobičajenog okvira Babićevog stila. „Crtanje je prvobitna i osnovna djelatnost ne samo slikarstva i grafike, već ono obuhvata sva ostala likovna područja. Crtanje naime povezuje ta područja: ono, koje ostvaruje prostor (arhitekturu), zatim ono, koje tvori obline i volumene (kiparstvo), konačno ono, koje stvara jedinstvo volumena i prostora, projicirano na jednu plošnu (slikarstvo i grafiku)” (Babić 1959, 267). Vešto ostavljajući nazive umetničkih disciplina unutar pojedinačnih zagrada, Babić je dodatno pojačao utisak o kreativnom identitetu crtanja. Vitalno i nezamenljivo, ono je proizvelo i prostor i obline i volumene, ali je, iznad svega, a u tome se i skrivao razlog Babićevog obraćanja, označavalo nivo kognitivne zrelosti društva iz kojeg je poteklo.

Umesto za Babića uobičajenog pasatizma, tekst u *Izrazu* odisao je pedagoškom strašću i potrebom da u prvi plan bude postavljeno razmatranje proceduralnih aspekata likovne konstrukcije. Babić je celo pitanje dodatno zaoštrio. „Crta je jedno od sredstava likovnog izraza, i to glavno. A to sredstvo, taj potez ili

1 Tokom šeste decenije, Babić je bio profesor, a od 1956. i rektor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, redovni član JAZU, a od 1957. i glavni urednik *Bulletina Odjela VII za likovne umjetnosti JAZU*.

linija ili rez ne postoji nigdje u prirodi, ono je u svojoj biti umišljena granica između zapaženih i viđenih likova i oblina. Prema tome je ta crta čista apstrakcija naše svijesti, a nije drugo nego znak, kojim naša svijest označuje sebe prema vanjskom svijetu stvarnosti” (Babić 1959, 268). Realnost likovne svesti, njena veština da se orijentiše i da egzaktno prepoznaje oblike sveta u kojem je postojala, izrastala je iz sposobnosti te iste svesti da uoči specifične ili, kako je to Babić naglasio, apstraktne rezove kojima je bila konturirana ta ista realnost i da se na osnovu tako ocrtane topografije konstituiše kao ključna perceptivna tačka celokupne društvene egzistencije. Babić je bio otvoren: između likovne imaginacije i stvarno postojećeg sveta stajao je znak jednakosti. Da bi u tom odnosu sve bilo korektno, bilo je neophodno da likovna svest na pravilan način stasa, što je zahtevalo odgovarajuće institucije, brižljivu zaštitu i kontrolu uspostavljenu od onih koji su posedovali iskustvo i na odgovarajući način razvijene stavove (Babić 1958).

Crtnanje je predstavljalo osnovu. Ono je bilo odgovorno za onaj prvi i odlučujući rez i tu nije smelo da dođe do bilo kakvih ustupaka. Babić je stoga bio oprezan, obeležavajući celi proces biologijom čovekove kognitivne svesti. „Ta se svijest tokom rasta mijenja, postaje punija, jača i veća. Prolazi postepene faze. I znakovi se kod likovno nadarenih svijesti pretvaraju u sve jasniji likovni izraz, da bi postali likovnim govorom. Taj se proces vrši u svakoj normalnoj svijesti, da se svijest od najranije dobi kreće od mutnih i neodređenih stanja u sve jasnija i određenija stanja, a nipošto se taj razvitak ne ostvaruje obratnim usmjerenjem. Likovni se govor naime razvija isto tako, kao i naš govor od tepanja i mucanja do jasnog izricanja, a ni u kojem slučaju obratno od jasnoće prema mucanju i buncanju” (Babić 1959, 268). Analogija je bila očigledna i sa namerom se usecala u čitaočevo razumevanje opštih kulturnih normi. Neophodna gramatička pravila, govorna koliko i likovna, stajala su u znaku reda i pravilnosti, sinhrono evoluirajući i na taj način legitimišući apstrahovanu mrežu javnih odnosa kao nešto opipljivo i dostojno same stvarnosti.

Ovde je moguće zastati i postaviti pitanje zašto je Babić odlučio da u martu 1959. uputi čitaoca *Izraza* ka fenomenu postupno stasalog realizma i zašto je odlučio da red i pravilnost likovnog jezika skopča sa redom i pravilnošću tadašnje hrvatske/jugoslovenske stvarnosti? Primedba Dejana Jovića o uslovnom karakteru hrvatske obnove nakon 1945, o tome da su određena ubeđenja o međunacionalnim odnosima ili o razumevanju neprijatnih činjenica iz bliske prošlosti apstrahovana, indukovana odozgo i da su predstavljala posledicu agresivnog rada hegemonog diskursa, omogućava nam širu sliku idejnog trenutka u kojem se u sarajevskom časopisu pojavljuje Ljubo Babić (Jović 2007). Pitanje prvog reza pred ne uvek čistim činjenicama bilo je od ključne vrednosti, što je i opravdavalo simbiozu uspostavljenu između ideje hrvatskog/jugoslovenskog „povratka u red” pedesetih i Babićeve idejne rutine, koja je javnost mogla da pridobije u smislu produbljenog poverenja u projektovanu viziju socijalističkog racionalizma. Njihova integracija usaglašavana je na platformi principijelnog odbijanja apsolutnih dometa modernističke kulture i na saglasnosti da je racionalistička svest socijalističke Hrvatske/Jugoslavije bila

evolutivna i karakterno usmerena ka sazrevanju u jednu pozitivnu i sveobuhvatnu činjenicu postojanja. U nominativnom smislu, sve je dovršeno oslobođenjem i višestrukom nacionalnom emancipacijom nakon 1945, s tim da je i to oslobođenje bilo evolutivno, a njegovi fragmenti činili su dugotrajnu i nasilnu istoriju težnji jugoslovenskih naroda da zbače jaram okupacije i da progovore svojim objektivnim i na elementima realnosti stasalim jezikom.

Za Miroslava Krležu, a on je u ovoj priči neizbežan, sve je to imalo duboko racionalni karakter, a dostignuta hrvatska/jugoslovenska zrelost bila je konačno u stanju da iza sebe ostavi kulturno profilisano svedočanstvo o fragmentima otpora i narodne volje za slobodom (Krleža 1953). Kao i svaki drugi racionalista i Krleža je težio objedinjenju unutar jedne enciklopedije, unutar niza pretinaca o dinamičnim relacijama između Jugoslovena i različitih tuđina, o porazima, trpljenju, žrtvama i zabludama, ali i o konačnom oslobođenju i pobedi u vidu Narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije. Krležin koncept, statičan i kulturno konzervativan, pretpostavljao je postojanje zajedničke, narodne i revolucionarne svesti – univerzalnog supstituta traženoj revolucionarnosti radničke klase – koja je iz odrednice u odrednicu istorijske enciklopedije sazrevala, ali uvek u znaku istine i nepogrešivog osećaja za svet u kojem je egzistirala.

Aktuelna politika KPJ/SKJ na taj je način predstavljala logičan kraj, označen trenutkom konačnog formiranja gramatički precizno kodiranog jezika, kojim su međusobno komunicirale klasna i nacionalna svest jugoslovenskih etničkih kolektiva. Revolucionarna promena društvenih odnosa dovela je do toga da je novi svet hrvatske/jugoslovenske stvarnosti bio lako čitljiv i samorazumljiv i da je bilo kakvo iskrivljenje njegovih konturnih obrisa moglo da predstavlja samo anahronu aberaciju ili kakav moralni suficit neke pojedinačne, nedovoljno osvešćene ličnosti. Dejan Jović smatra da su ravnopravnost hrvatskog naroda i države, kolektivna abolicija i republikanski poredak bili više nego dovoljne mere sigurnosti, a da im se nekada skeptični hrvatski nacionalisti ne bi idejno priklonili (Jović 2007, 65–69). Bila bi to i trajektorija Babićevog idejnog sazrevanja, koje je na kraju i dovelo do delimičnog transformisanja njegove stare teze o „našem izrazu” i to na način da je u njegovo jezgro, umesto imaginacije o katoličkom identitetu i njegovoj likovnoj trodimenzionalnosti, smeštena ideja istinitosti i gramatičkog reda, a sve u iskrenom uverenju da se politička realnost neizbežno pretvarala u umetnički realizam i da je na toj idejnoj metamorfozi moralo biti rađeno odozgo i odlučnim jezikom doktrine i nacionalnog interesa (Babić 1929).

Osnovne vrednosti tako formiranog sveta bilo je neophodno predano braniti. Babić nije ustuknuo pred obavezom i gotovo da nema sumnje da je „Problem izraza u crtežu” predstavljao jednu od instanci njegovog otpora. Osnovne teze spomenutog teksta precizno su razvijene još 1954, Babićevim nastupom u zagrebačkoj *Republici*. Braneći umetničku samostalnost hrvatske renesanse, posebno delo Nikole Božidarevića, insistirao je na lokalnim merilima i afirmaciji autentičnih kodova hrvatske stvarnosti. „Zar zaista treba da zatajimo i negiramo u likovnome

sav naš stvarni život, naš svijet i našu zemlju, samo da budemo stilski progresivni? Zar da se naša današnja likovna vitalnost sastoji u tome, da jurimo za nekim efemernim i umišljenim progresom, negirajući sami sebe u priglupom, suvišnom i štetnom nasljedovanju i imitiranju negativnih elemenata cjelokupnoga evropskog likovnog meteža u zadnjih 50 godina? Ne! Mi hoćemo afirmaciju, a ne negaciju apstrakcije. Mi hoćemo život, a ne smrt!” (Babić 1954, 373).

Zašto je sve izrečeno bilo potrebno dopuniti i publikovati u *Izrazu*? Logično je potražiti razlog u nekom od detalja tadašnje uređivačke politike časopisa. Inkluzivna i dobrim delom vezana za ideju mekanog modernizma, ona je tokom prvih godina postojanja okupila nekolicinu jugoslovenskih istoričara umetnosti i nešto šire zainteresovanih kulturnih analitičara, a sve u pokušaju da što je moguće šire zahvati u problematiku modernosti i u još uvek neraščišćene činjenice njenog lokalnog razumevanja (Čihorić 2018). U smislu formulisanja tih lokalnih kodova najdalje je otišao Grgo Gamulin. „Tamni pejzaži Frana Šimunovića”, jun 1958, ponudili su jedan drugačiji stav, estetiku koja nije marila za pedagoška pravila i čije poreklo nije bilo smešteno unutar utvrđenog koloseka institucionalizovanog diskursa (Gamulin 1958). Likovno analizirajući šturu geografiju Zagore, Šimunović je pomešao različite slojeve iskustava, infantilizujući ih i napuštajući u trenutku kada bi u njemu pobudili elementarnu, gotovo taktilnu senzaciju. Šimunović je realizam čistog oka zamenio psihozom i ličnim nemirom, već smeštenim na granici iza koje nisu opstajali ni neznatni tragovi predmetnog sveta. Gamulinov prikaz bio je rezolutan. U zguljenoj koži zagorskog krajolika, u svim tim usahlim tetivama i žilama, u tamnoj materiji vekova, detektovao je samo nataloženi užas lokalnog postojanja, onaj koji je udarao životni pečat, od detinjstva oblikujući Šimunovićev nerv i njegovu buduću jezičku podlogu. „Sve je gusto i puno tragičnih značenja, te mi stisnuta srca čitamo na ovim platnima našu vlastitu balkansku i dinarsku prošlost. I sadašnjost, nažalost, još uvijek prisutnu” (Gamulin 1958, 700).

Gamulinova teza videla je u Šimunovićevim tamnim pejzažima odgovarajuću sintezu naše realnosti i egzistencijalistički intoniranog ekspresionizma, onu koja je trebalo svetom likovnih simbola i snagom elementarnih senzacija da na hrvatsku/jugoslovensku scenu donese vitalnu aktuelnost modernističke gramatike. Likovna umetnost predstavljala je značajan ulog u dinamizaciji odnosa za zapadnim zemljama, u stvaranju uverenja da je proces destaljinizacije bio supstancijalan i već integrisan u biće jedne drugačije i individualnim slobodama naklonjene zajednice. Bila je to rizična i konfliktnim smernicama opterećena kulturna politika. Njena nedovršenost obeležavala je i opšti stav uredništva *Izrasa*, prelomljen oko namere da leksički kapaciteti modernizma budu formirani ne kao *lingua franca* savremene senzibilnosti, već da ih se pretvori u nerazmrsivi splet lokalnog i nekako uvek dominantno realističkog likovnog govora, koji bi, poput kakve mekane modernističke košuljice, prekrpio, prikrio ili možda onemogućio konačnu transformaciju i raskid sa činjenicama kulturne prošlosti. Međunarodne izložbe, pre svih *Bijenale* u Veneciji, nudile su odličnu priliku da na licu mesta i pred očima zapadne javnosti

bude demontirana tamošnja predrasuda o teoriji odraza i likovnom naturalizmu kao osnovnim afinitetima jugoslovenskog kulturnog modela (Bogdanović 2017). Antistaljinistički konsenzus činio je srž jugoslovenske likovne politike, još od ranih pedesetih, što istovremeno nije značilo i da je taj konsenzus rezultovao apsolutnom saglasnošću ili formiranjem nekakvog idejnog monolita. Različite idejne struje prožimale su poprilično rastresito telo jugoslovenske likovne umetnosti, nekada se dodirujući jedino u onoj referencijalnoj tački celokupnog sporazuma – realizmu. U zavisnosti od toga na koji je način posmatran odnos spram realnosti, na koji je način likovno transformisana i da li je od nje trebalo imati tragove i neugodna sećanja ili je razumeti kao optimalno stanje trenutka, formirani su i stavovi, pisana je likovna kritika i, u celini uzevši, činilo se da je različitim jugoslovenskim scenama upravljala unutrašnja dinamika sukoba dva po tom pitanju suprotstavljena krila. Poslužimo li se političkom analogijom, bila bi to ona opštepoznata relacija leve i desnice, a jugoslovenske okolnosti se tu nisu preterano razlikovale od aktuelnih zapadnih.

Gamulin, reprezent leve struje, vraćenog samopouzdanja i više nego solidno obavешten, pred čitaocima *Izraza*, februara 1959, žestoko je negirao stavove sovjetskog kritičara Skaterščikova (Gamulin 1959).² Bila je to izuzetno zanimljiva situacija, u kojoj je kulturno „otopljavanje”, pokrenuto oprezno i nakon Hruščovljevog tajnog referata, izloženog pred članovima Centralnog komiteta KPSS, februara 1956, najavljivalo moguće preraspodele u evropskoj umetnosti, a nadasve u onim zonama koje su nekada bile likovno paralisane doktrinarnim kategorijama socijalističkog realizma (Bown 2012). Svestan da je način na koji su italijanski domaćini uredili centralnu sekciju *Bijenala* upozoravao da je, te 1958, modernistička, apstraktna i nefigurativna umetnost odnela prevagu u ideološkom odmeravanju snaga, kako u Italiji tako i u ostalim zapadnoevropskim zemljama, Gamulin je odlučio da Skaterščikova dočeka upravo na pitanju realizma i njegove unutrašnje sposobnosti da se menja (Jachec 2007, 86–100). Njegov interes prevazilazio je konzervativnog sovjetskog kritičara, a mi danas sa izvesnošću možemo da tvrdimo da je odgovor upućen u moskovskom smeru istovremeno predstavljao i odgovor Babiću i zagrebačkoj likovnoj desnici.

U promenjenim uslovima, nakon Staljinove smrti i 20. kongresa KPSS, Moskva je u svom kulturnom repertoaru počela da odgaja nešto nalik modernizovanoj stilsko-tematskoj celini, nešto što je negde bilo u stanju da podseti na ostatke preživelog šarma ruskog avangardističkog projekta i kao takva pretila je mogućnošću da možda već u narednom trenutku promeni odnose i da eliminiše onu dragocenu prednost koju je od ranih pedesetih posedovao jugoslovenski kulturni model. Da li je nešto od te pretnje osećalo i uredništvo *Izraza*? Vrlo verovatno – o Borisu Pasternaku i njegovom tadašnjem životnom procepu, uostalom, pisao je ozbiljno i sa naklonošću Midhat Begić – a takav zaključak potkrepljivalo je štampanje neobičnog i idejno delikatnog teksta Anrija Lefevra, januara 1959. (Begić 1959; Lefevre 1959).

2 Osuđujući revizionizam savremene jugoslovenske umetnosti, Skaterščikov je 1958, u *Iskustvu*, kao pozitivne primere naveo samo narativne slike Bože Ilića, Đorđa Andrejevića-Kuna i Frana Klemenčića.

Autor je u njemu, punim zamahom i sa gotovo eshatološkim predispozicijama, onakvim na kakve je senzitivni nerv tadašnje evropske levice mogao da pristane, odbacio akademski klasicizam kao preživeli relikv srednjovekovne nedovršenosti, u kojoj je između različitih interesnih grupa bilo potrebno umetnuti element kulturne ravnoteže i makar fiktivno formiranog ekvilibrijuma. U okolnostima poznih pedesetih i u prisustvu preteće degolističke pretenzije, nikako ne jedino i isključivo prikopčane uz stvarnost tadašnjeg francuskog društva, akademizam je predstavljao mračnu čežnju i nečistu savest (Kritzman 2007). „Fetišizam klasika bi se danas ograničio na školsko obrazovanje i na akademizam, da se, usljed jednog paradoksa, napredni elementi 'inteligencije' (od kojih bi se moglo očekivati da zauzmu ili da zadrže subverzivan stav) nisu njemu priključili, i da nisu pokušali vještački da ga ožive” (Lefevre 1959, 113). Preispitivanje takvog idejnog poremećaja, nečega što se kod Lefevra činjenično kristalisalo poput ideološki injektiranog papocezarijuma, u Gamulinovoj interpretaciji zaista je bilo u stanju kritički da dobaci do moćnih figura hrvatskog kulturnog konsenzusa pedesetih (Babića, da li i Krleže?). Lefevrova inicijativa bila je neophodna, čvrsto uveravajući da stvari dijalektičke gramatike nisu bile zamislive bez direktnog uranjanja u stvarnost, pomalo naivno i sa pojačanom strašću da se u bogatstvu njenog fluida mogu naći dobre konsekvence pomirenja, uvek borbenog i nikada do kraja izvesnog, između onoga što je bilo moguće i onoga što je u imaginaciji uglavnom pasivne većine slovalo za nemoguće, a često i za moralno nezamislivo. Kontrasti sadržaja i oblika sada su predstavljali jedinu moguću meru moderno koncipirane kulturne levice, a konstanta njihovog pritiska menjala je perceptivnu svest pojedinaca (lične traume bile su otuda potpuno očekivani ožiljci) i leksičke kapacitete klasno ili na neki drugi način formiranih društvenih grupa. Lefevrova obrada delovala je i na još uvek prisutnu kulturnu kopču – realizam – i Gamulin je tu činjenicu upotrebio da bi idejno stalozio i uopšte ojačao vlastiti pogled na modernistički trenutak hrvatske/jugoslovenske umetnosti.

Odgovarajući Skaterščikovu, posredno i Babiću, principijelni kvalitet realizma smestio je u činjenicu njegove sposobnosti da se emancipuje od predmeta i od zahteva da se sve dovrši egzaktnim opisom prisutnih realija. Modernošću dotaknuti realizam, a takav je jedino i pokazivao znakove vitalnosti, menjao se i transformisao u nešto što je u kritičnim trenucima bilo u stanju da stupi na korak od granice i konačne jezičke autoreferencije. „(P)roblem savremenog realizma je u tom pogledu (u suštini) jasan, premda pitanje stupnja transformacije ostaje otvoreno; no može li se ono drugačije rješavati negoli, uvijek konkretno, u samom stvaralačkom aktu. Tako ga veliki umjetnici savremenog realizma i rješavaju. Na njihovim su djelima vidljivi različiti stilski dodiri s ekspresionizmom, primitivizmom, pa čak i s kubizmom, a ovi dodiri znače ipak novu kvalitetu, stilsku i ideološku” (Gamulin 1959, 165). Ponudio je za njega dva ponajbolja primera: Šimunovića i Ivana Generalića. Njihov aktuelni rad i način na koji su obeležili vlastito odvajanje od predmeta kao prisutne i vrednosno statične činjenice, upućivali su ka onim visinama, koje su, individualnošću i ličnim ulogom, ostajale nedostupne Skaterščikovljevom razumevanju ili Babićevoj akademizovanoj okoštalošću.

Babić nije izbegao odgovor. „Problem izraza u crtežu” u svojim je redovima integrisao celi sistem, onu pažljivo odmerenu ontologiju, baziranu na nacionalnom konsenzusu o uslovima i razlozima kolektivnog viđenja sveta i o crtanju kao njegovom pouzdanom i nezamenljivom alatu. Iskovan na činjenicama reda i pravilnosti, taj je alat dozvolio Babiću da čitaocu *Izraza* ponudi antimodernistički osigurač pred sovjetskom ili nekom drugom opasnošću. Njegova zrelost i čvrsti jezički principi nisu mogli da budu spolja inficirani i demontirani naivnim pokušajima da mu se umesto evolutivno savršene ponudi nekakva diletantska, psihotična i uopšte nezrela gramatika. Razlog tome počivao je u samoj strukturi nacionalnog kolektiva, u njegovom posebnom osećaju za pojedinačno i modernom civilizacijom netaknuto kulturno dobro. „Suprotno tom nepotpunom i negotovom izražavanju, tom likovnom mucanju, postojao je još donedavno naš istiniti, primitivni izraz; naravno u taj se ne može ni u jednom slučaju pribrojati onaj likovni izraz, koji bi bio vještački izazvan, taj nije u pravom svom značenju primitivan, već primitivistički. Istiniti primitivizam rastao je iz kolektiva od davnine, bio je nošen generacijama poput govora... taj primitivan izraz nije bio samo neka vrsta simbolskog pisma pojedinačnog društvenog sloja, već je taj izraz bio općenit, tek kasnije on je održan jedino kod seljačkih masa uslovljen i povezan primitivnim gospodarstvom tih istih seljačkih masa” (Babić 1959, 269).

Gamulinova teza tako se nalazila nasukana, izvučena na suvo i pogrešno zapitana pred opasnošću sa ideološkog istoka. Svest hrvatskog naroda (i drugih jugoslovenskih) plod je dugotrajne evolucije, nepodeljenog istorijskog iskustva – Babić i Krleža nisu prestajali da insistiraju na toj pravilnosti – a svoju je zrelost ta ista svest potvrđivala sposobnošću da unutar realizmu naklonjenih parametara razvije vlastitu imaginaciju o svetu i čoveku u njemu. Red i pravilnost likovne predstave, njen na kolektivnom iskustvu stečeni subjektivitet, nisu bili nešto o čemu je moglo da se pregovara. Nešto što je, na osnovu pomodnih impulsa sa zapada, trebalo da bude idejno secirano i pretvoreno u mucanje i primitivističku deluziju, a sve da bi Hrvatska i Jugoslavija pokazale da ih procesi moskovskog „otopljanja” neće neizbežno povući za sobom, u mulj ideologije i sumnjivih nagodbi. Babić je izvesno verovao u jugoslovenski kompromis pedesetih, tačno onako kako je predstavljen kod Jovića, sa svim njegovim manama i nepodudarnostima, sa svesnim zanemarivanjima i fikcionalizacijama, ali i dubokom verom u novoformiranu nacionalnu publiku i njen kolektivno stečeni osećaj za sve ono što je istinito i društveno odgovorno. Struktura Babićeve antropološke vizije bila je u stanju da formira svet idealno postavljenih relacija, jedan idejno zaleđeni pejzaž, u kojem su dnevne manipulacije ili naknadna interesna premeštanja predstavljali nezamislive pojmove, što je značilo da je ta ista struktura, onoliko koliko je to bio i Babić kao kritičar dnevnih događanja, bila potpuno nemoćna pred rastresitošću i promenljivim karakterom savremenosti. U likovnom smislu razmotreno, Babićeve kvalifikovana publika nije za svoj ukus mogla da nađe nijedno aktuelno delo. Nijednu činjenicu modernističkog likovnog jezika nije bilo moguće dešifrovati gramatičkim zakonitostima organske i, po zajedničkoj

joj imaginaciji, duboko predmoderne publike. Za Babića, navedena aglosija pred modernističkim, apstraktnim i nekonvencionalnim oblicima pedesetih, nije u istom trenutku predstavljala i deficit. Insistirao je na takvom razumevanju, nenametljivo i u punoj svesti da su njegova kratka uputstva o crtačkim linijama samo jedna nit u već sigurno i čvrsto spletenom idejnom čvoru (Ekl 1959).

Amortizujući početkom 1959. snagu Gamulinovog optiranja za mekana područja modernizma, ona u kojima se realnost predstave nije gubila u pomodnosti i eksperimentalnim afektacijama, Babić je pred čitaocima *Izraza* ostao suzdržan i akademski dostojanstven. Na stranicama časopisa pojavio se tek u martu 1961, tekstom o crtačkim principima Nikole Pusena (Babić 1961). Sukob nije eskalirao, nije prešao granicu uobičajenog javnog ponašanja, a manje zainteresovanom čitaocu nije ni ostavljao utisak o nekakvom preteranom nesporazumu. Njegovo rešenje možda naziremo u kratkoj i posrednoj polemici o apstraktnoj umetnosti i kolektivnim predispozicijama likovne forme, koju su u septembarskom i oktobarskom broju, te iste, 1959, vodili Ivan Foht i Hrvoje Lisinski.

Babićeva sigurnost posedovala je ozbiljno uporište. Jugoslovenski ideološki trenutak insistirao je na samostalnosti i narodnoj volji, ključnim tekovinama oslobođenja i socijalističke revolucije. Samoupravljanje i narodna demokratija bili su izraz kolektivnog interesa, u koji se elementi zapadne, liberalne demokratije, sa njenim potrebama i konsenzusima nisu uklapali. Apstrakcija u potpunosti odvojene državne moći, na način kako je razumevana i sprovedena tokom evropskih pedesetih, simbolički je praćena odvajanjem društvene percepcije od činjenica pojavnog sveta, a taj korak ka apstrakciji za Babića je predstavljao ključni znak neorganičnosti i tamošnje životne dekadencije (Miler 2013, 148–175; Adamson 2016, 217–232). Uostalom, osnovna premisa o zapadu i kapitalističkoj kulturi i dalje je bila suštinski prožeta uverenjem o moralnom propadanju, formalnoj ispraznosti i uopšte o hirovitim i sveprisutnim ambicijama tržišta i kapitala. Nimalo slučajno, Babić je uz Pusenovo delo dodao primedbu o trajnoj vrednosti, posredno obeležavajući vlastiti, a time i hrvatski idejni svet kao nešto što je bilo nepremostivo distancirano od modnih trendova i promenljivog karaktera poslovnih interesa. Ustupci nisu bili mogući. U drugačijem slučaju hrvatska umetnost našla bi se pred posledicama o kojima je svedočio Alfred Verner, suočen sa eksponatima Pikasove njujorške retrospektive 1957. (Werner 1957).

Liberalno nastrojen, Verner je zbunjeno konstatovao promenu u kvantitativnom prihvatanju Pikasovog modernizma nakon 1945. „The 1957 ratio is: fifty panegyrics to one condemnation – in 1939 this was reversed” (Werner 1957, 621). Razmišljajući o dubljim razlozima promene u stavu američke publike, Verner je postavio zanimljivo i nekako očekivano pitanje za trenutak u kojem se nalazio. „But the nearly unanimous acceptance of Picasso in 1957 is as disturbing a phenomenon as the preponderantly negative attitude of Americans to the earlier show. Perhaps it may not be an advantage to be twenty with a virgin mind, if such a mind cannot be greatly disturbed by Picasso’s own metaphysical anxiety,

by his paroxysmal handling of media and forms” (Werner 1957, 621). Zatečen ravnodušnošću, Verner nije u logičnu celinu mogao da poveže kritičarskim napisima promovisani entuzijazam američke likovne estetike nakon 1945, njenu glorifikaciju mladosti, individualizma i pionirske strasti, sa ćutanjem koje ga je zbolelo u prostorima njujorškog muzeja (Guilbaut 1991, 60–67). Kako je bilo moguće da je ista, mlada i na razne načine agilna publika, pred primerima američkog akcionog ekspresionizma osećala vitalnu strast, dok je Pikasovu umetnost od sebe odvajala zidom afirmativnog ćutanja? Čuđenje je bilo tim veće jer je Pikaso aktuelnim delom ponudio simboličku i lucidno kompresovanu viziju opipljivog sveta. „See also the recent statuette of a Woman, made of corrugated cardboard, a cake-tin, and a motor cycle gasoline tank” (Werner 1957, 623).

Babić je već 1955. anticipirao i delimično odgovorio na Vernerovo pitanje. U metaforičku negaciju pretvoreni kontakt sa fenomenima savremenog Pariza – automobilima kao nezamislivim mehaničkim reptilima koji su pojeli prostor i obezvređili sećanje – dobio je dopunu jednim detaljem izvučenim iz sveta aktuelne Pikasove ambicije (Babić 1955, 5). Filmska industrija (američka?) uzela je u zadatak da kamerom uhvati esenciju Pikasovog crtačkog manira. „Po novom nekom postupku neće se vidjeti ni majstor ni njegove ruke, već će filmska vrpca otkriti samo nastajanje stvaranja demonskog slikara našeg veka” (Babić 1955, 5). U celini uzevši, Babićeva hermeneutika negirala je autentičnost Pikasove namere, na isti način na koji je negirala moć i sposobnost američke ili uopšte zapadne publike, uprkos njenoj agilnosti, da autentično razume sve stilsko-sadržajne varijetete savremenog likovnog izraza. Njihov senzibilitet bio je pozajmljen, indukovan interesom kapitala i separatne političke volje i sukcesivno razdraživan pred nezaobilaznim činjenicama finansijskog ili ideološkog dobitka. Ušavši u igru kompozitnim ženskim figurama, Pikaso nije modernizovao standarde realizma, kako je to Verner tvrdio, nego je svesno naglasio neorganički karakter vlastitog umetničkog jezika. Površnog, naklonjenog modnom trendu i korozivnim elementima hegemonog diskursa. Ništa osim potrebe tržišnog uspeha, makar i posredstvom bezumne mehanizacije, nije stajalo iza njegove namere. Ličnost je izbledela, uostalom nepotrebna na ionako ispražnjenoj pozadini, a mehanika interesa i artificijelnog erosa postala je leksički ambijent modernističkog eksperimenta i na njega pažljivo pripremljene publike.

Bila je to opasna zona, nešto letalno i u potpunosti drugačije od hrvatskog/jugoslovenskog kulturnog konsenzusa, od njegove iskustveno potvrđene dijalektike u odnosima umetnika i društvenog ambijenta. Babić je tekstom u *Izrazu* upozorio, kritički sekući kroz opasnost da uređivačka politika ili neki od saradnika časopisa – poput Gamulina, na primer – neoprezno i iz pogrešne namere ne dovedu do urušavanja ili čak demontaže teško stečenih parametara dogovora. Napretnog i obezbeđenog idejnom imaginacijom odozgo, imaginacijom koja je kolektivu i njegovoj evolutivno sazreloj svesti pripisivala onu odlučujuću i vrednosno statičnu moć u očuvanju reda i pravilnosti. „Likovna je naime umjetnost društvena pojava, a nije neka solipsistička tajnovita igrarija, koju samo oni tek posvećeni mogu shvatiti” (Babić 1959, 268). Statična koncepcija kulture, ksenofobna i antimodernistička, u

individualno začetim odlukama, političkim ili umetničkim, videla je samo rizik, nešto poput zlokobne neodgovornosti i ulagala je značajan napor u njihovom obezvređivanju.

U kompleksnoj jugoslovenskoj igri pedesetih, igrana je i ništa manje komplikovana igra po pitanju pravilnog čitanja svih onih nejasnoća i nedorečenosti u Marksovom delu, onih koje su neizbežno otvarale pozamašno polje za takmičenje među marksističkim naslednicima. Njegova teza da je klasa, pa time i radnička, predstavljala samo kolektivizovanu posledicu sistemskih kontradikcija i da ju je mehanički karakter ekonomskih odnosa otuda angažovao da permanentno opstaje kao neistrošivi agens revolucije, primorala je konzervativno krilo hrvatskih i jugoslovenskih ideologa da tu činjenicu preurede. Na mesto klase nastupila je nacija – kod Harolda Rozenberga, staljinistička partija – nepogrešiva i u redu i pravilnosti borbenih vekova za njom, donoseći materijal posebnoj konstrukciji: stalženoj, duboko ukopanoj u nasleđu i na sigurnom odstojanju od drugačijih gledišta, političkih ili umetničkih (Rosenberg 1949). Babić je postavio trasu, a zaključak je prepustio već spletenom diskurzivnom čvoru, iz čije se sredine, komentarišući izložbu riječkog *Salona 59*, Josip Depolo vajkao pred mnogobrojnim primerima „manirizma, slikarske dosade, imitacije, tzv. dogmatske apstrakcije i tašističkog eksperimenta” (Depolo 1959, 32). Odvraćajući pogled, Depolo je, umesto epigonstva i besplodne eksperimentacije, predložio „neaktuelnost i povučenost.”

LITERATURA

- Adamson, Natalie. *Painting, Politics and the Struggle for the Ecole de Paris 1944–1964*. London and New York: Routledge, 2016.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.” *Hrvatska revija* 3 (1929): 196–202.
- Babić, Ljubo. „O progresu i tradiciji na likovnom području.” *Republika* 5 (1954): 369–373.
- Babić, Ljubo. „Motorni reptil u srcu Pariza.” *Narodni list*, 30. 10. 1955.
- Babić, Ljubo. „Crtanje i slikanje.” u *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu*, ur. Ljubo Babić, 37–47. Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, 1958.
- Babić, Ljubo. „Problem izraza u crtežu.” *Izraz* 3 (1959): 267–270.
- Babić, Ljubo. „O trajnim vrednostima. O Nikoli Poussinu.” *Izraz* 3 (1961): 274–282.
- Begić, Midhat. „Izraz i savremenost.” *Izraz* 2 (1959): 133–137.
- Bogdanović, Ana. „Aleksa Čelebonović i jugoslavenski nastupi na Venecijanskom bijenalu.” *Peristil* 60 (2017): 117–128.
- Bown, Matthew. „1954–64.” in *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920–1970*, ed. Matthew Bown, Evgenia Petrova and Zelfira Tregulova, 96–113. Milano: Skira, 2012.
- Čihorić, Dragan. „Modernost, nasleđe i likovna kritika. Dva godišta sarajevskog *Izraza* 1957–1958.” *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 14 (2018): 145–162.

- Depolo, Josip. „Za 'neaktualnost' i ako treba – 'provincijalizam'. Bilješka uz riječki Salon 59.” *Republika* 6 (1959): 32.
- Ekl, Vanda. „3. riječki salon.” *Republika* 7/8 (1959): 56.
- Gamulin, Grgo. „Tamni pejzaži Frana Šimunovića.” *Izraz* 6 (1958): 696–700.
- Gamulin, Grgo. „Tragedija bez stila.” *Izraz* 2 (1959): 160–171.
- Guillbaut, Serge. “Postwar Painting Games. The Rough and the Slick.” in *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964*, ed. Serge Guillbaut, 30–79. Cambridge and London: The MIT Press, 1991.
- Jachec, Nancy. *Politics and painting at the Venice Biennale 1948–1964. Italy and the Idea of Europe*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.
- Jović, Dejan. „Hrvatska u socijalističkoj Jugoslaviji.” *Reč* 75 (2007): 61–98.
- Kritzman, Lawrence D. “A Certain Idea of de Gaulle.” *Yale French Studies* 111 (2007): 157–168.
- Krleža, Miroslav. „O nekim problemima enciklopedije.” *Republika* 2/3 (1953): 109–132.
- Lefevre, Anri. „Prema revolucionarnom romantizmu.” *Izraz* 1 (1959): 112–127.
- Miler, Jan-Verner. *Osporavanje demokratije. Političke ideje u Evropi dvadesetog veka*. Beograd: Fabrika knjiga, 2013.
- Peić, Matko. „Između dva svijeta.” *Republika* 4 (1960): 4–7.
- Rosenberg, Harold. “The Pathos of the Proletariat.” *Kenyon Review* 4 (1949): 595–629.
- Uskoković, Jelena. *Ljubo Babić. Retrospektiva 1905–1969*. Zagreb: Moderna galerija, 1975.
- Šeparović, Ana i Frano Dulibić. „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37 (2013): 199–209.
- Werner, Alfred. “Art Letter. Dr. Picasso and the Toothache.” *Kenyon Review* 4 (1957): 620–625.

Dragan Čihorić
University of East Sarajevo
Academy of Fine Arts Trebinje

LJUBO BABIĆ IN SARAJEVO'S *IZRAZ*. 1959.

Summary:

„The Problem of Expression in Drawing”, the text by Ljubo Babić, published in 1959 in Sarajevo’s *Izraz*, was a conceptual intervention from the perspective of the anti-modernist and generally conservative understanding of national culture. For Babić, the homogeneous visual language of national culture was represented by realism, in which the artist’s root was a drawing, secure and set in a sign of order and regularity. In this way, the drawing and the projected reality of a national, historically confirmed interest were matched by facts of developed consciousness and deep moral standards, predominantly xenophobic and autarchic. Babić intervened in *Izraz* under the danger that some critics, first of all Grgo Gamulin, would threaten the facts of inter-national consensus with the modernist relativization of art forms, by spoiling of cultural language to question the equality of the survival of Croatian national culture within the framework of the Yugoslav agreement in the 1950s, but also in wider European circumstances of cultural modernization and destalinization.

Keywords:

Babić, drawing, modernism, realism, ideology, nation

Dobriła Denegri
Polimoda Institute, Florence; Independent researcher

IS NO MORE: ON GUSTAV METZGER

Abstract:

Is No More is a title of the last – and one of many – unrealised projects by Gustav Metzger. It references the so-called Strop Report, which was written by Jurgen Strop to document the liquidation of Warsaw Ghetto. Its author titled it *The Warsaw Ghetto Is No More*. For the first time Metzger was conceiving a work that inscribed the artist's personal, individual (hi)story into the larger frame of collective history. Born in a family of Polish Jews, he was taken to England in 1939 under the auspice of Refugee Children's Movement, and was orphaned shortly after, his parents having perished in the Holocaust. Being deprived of family, home and country ushered in Gustav Metzger's sensibility and awareness, which made him the person and artist that we know today: engaged, radical and uncompromising when it comes to the issue of the ethic in art. Today Metzger is considered a precursor and pioneer of awareness-raising movements against political violence, against destructiveness of capitalistic greed, against commercialisation of art. He has been, and still acts as "the consciousness of the world", faithful to his initial vow to apply all of his intellectual and creative potentials to contribute to the social emancipation and wellbeing of the collective. Departing from his monumental and unrealised projects, this text will seek to analyse the cardinal points of Metzger's oeuvre that address the phenomena of destruction, along with its opposite: creation. Through this dualistic and dialectic relation, Metzger depicts history, which for him is never a static concept. Most of all, it is never definite.

Key words:

Gustav Metzger, history, destruction, Auto-Destructive Art

On statelessness

Today we are gradually losing the sense of belonging to any place, but we are not becoming “citizens of the World”. Quite on the contrary, we are becoming stateless, in a sense of lacking a state, or as Greek root of the word a-polis indicates, no-polis: without citizenship, without solidarity and without fraternity. Therefore without rights, not human, nor civil. This seems to be the consequence of the actions of biopolitics: the gradual erasing of the rights of man (and citizen) and shifting to post-democracy and/or authoritarian democracy. This is the direction that our globalised planet, threatened by two huge monsters: politics obstructed by finance and ecological self-destruction, seems to be taking. This is the direction indicated by Julia Kristeva, against which her recently reedited classic *Strangers to Ourselves* takes a stand.

In it Kristeva puts the condition of statelessness on a wider, universal level, alluding that it is becoming common to us all. But for some artists and intellectuals it has been indeed a condition experienced on a direct, existential level. Gustav Metzger is one of them. Born in a family of Polish Jews, he experienced this condition from early childhood, when he was taken to England in 1939 under the auspice of Refugee Children’s Movement, and was orphaned shortly after, his parents having perished in Poland, victims of the Holocaust. Even though he held a Polish passport, for the most of his life Metzger moved around Europe with specially issued temporary travel-documents. Yet, it was not ever the question of legal status, but rather the fact of being deprived of family, home and country that ushered in Gustav Metzger’s sensibility and awareness, which made him the person and artist that we know: engaged, radical and uncompromising when it comes to the issue of the ethic in art.

Who was Gustav Metzger?

For a long time he was known as “an artist without artworks”. The moment he created a piece of art, he would automatically destroy it. This was not because he thought that art should destroy or be destroyed, but because he was looking for ways to visualise the process of destruction as a consciousness-raising action: being confronted with the process of material destruction should make us aware of the destructive motivation of our civilisation.

But what made him aware of this motivation? What haunted him to call for action against self-destructiveness? To answer this question I would start with his early life and formative years that led him to decide, as he once affirmed, “to become an artist instead of a professional revolutionary”.

Gustav Metzger was born in 1926 in an era of ultimate destruction initiated by the rise of National Socialism in Germany in the early 1920s. His birthplace was Nuremberg, a fascinating medieval town where was born great renaissance painter Albrecht Dürer.

Nuremberg of 1920s and 1930s was a town in which anti-Semitic propaganda was stronger than in many other places in Germany. It culminated with publication of *Der Stürmer*, a weekly newspaper that called for the extermination of the Jews. Furthermore, it was a centre of celebration of the rise of Nazi power through party meetings and the notorious Nuremberg Rally.

Visual power of these highly-choreographed mass gatherings was best captured by Leni Riefenstahl in her famous film *Triumph of the Will*. This monumental Wagnerian fantasy of an ordered, hierarchical and aestheticised vision of society left a strong impression on the young Metzger. In several occasions he recalled his childhood memories in relation to his later resolve to act through art: “When I saw the Nazis march, I saw machine-like people and the power of the Nazi state. Auto-Destructive Art is to do with rejecting power.”

But he was also aware that the visual impact of marches ushered in him the sensibility that would lead him to art, as the following quote testifies:

“All these marches came past, and they took maybe a whole day to pass. Well, this is all to do with art, this is all to do with design. And there is no question that one of the reasons that I became an artist was that in Nuremberg I had this extraordinarily powerful presentation of art, of design, of architecture, of modern light experiences. What a background for becoming an artist. (...) You couldn’t just reject all that because it was Nazi period (...) and it had connections with a regime that destroyed my family and destroyed millions of others, and destroyed Germany, destroyed a country.”

In 1938 Gustav Metzger’s father Juda and his two sisters were deported in a camp on the German-Polish border, while his mother Fanny, before joining the rest of the family, managed to send her two sons, Gustav and Max, to England, in January 1939. Both his parents and oldest brother, Chaim, perished in the following years, as did his grandparents and many other close relatives.

From becoming revolutionary to becoming an artist

Deprived of their family, home and country, two brothers moved to Leeds, where they started to learn artisan skills and came in touch with progressive leftist groups.

Metzger joined a Trotskyite-anarchist commune where he stayed until 1944, and then moved to work at an organic farm at Champneys, choosing to become a vegetarian. His role models at the time were typoface designer, artist,

pacifist and activist Eric Gill and natural healer Edmund Székely. The writings of Hungarian healer had especially strong impact on Metzger, as he recalls: “I read books by Székely, the doctor who wanted to change society; he wanted to change the whole world. (...) He was all about changing man’s relation to the cosmos and changing society. This was way before Auto-Destructive Art. Fundamental change, which I am still concerned with. That’s what it is all about: fundamental change to capitalism, fundamental change to the use of information.”

Influenced by the ideas and ideals of Székely and Wilhelm Reich, Metzger profiled himself as an artist and activist conceptually more upfront than his colleagues who shared the same fate of Jewish children refugees: painters Frank Auerbach and Leon Kossoff. From the late 1950s, when he distanced himself from the post-war painterly Expressionism and Informalism in favour of formally more radical and experimental approaches, Metzger became a precursor and pioneer of awareness-raising movements against political violence, against destructiveness of capitalistic greed, against commercialisation of art. He acted as “a consciousness of the world”, faithful to his initial vow to apply all of his intellectual and creative potentials to contribute to the social emancipation and wellbeing of the collective.

At least, that is how Gustav Metzger was seen for many years. He was known for organising what is today considered almost a mythical event, *Destruction in Art Symposium* in London, in 1966, which gathered some of the key figures of Fluxus and Viennese Actionism, and landed organizers, including Metzger himself, in jail because of scandalous and outrageous artistic actions. He was known for inspiring legendary frontman of the rock band The Who, Pete Townshend, to smash his guitar and become the symbol of counterculture revolution of late 1960s. He was known for calling for an art strike as the ultimate gesture of rebellion and resistance against corruptive dominion of the art market. He was known mostly for public actions and lectures as opposed to artworks presented in institutions that generally act as temples of art.

But not much was known about his artistic formation and his painterly period. It was only recently that a body of Metzger’s very early works came to light and became an instrument for studying and understanding the genesis of his thought and his practice as an artist and activist. Some of this paintings and drawings were presented at *Documenta 14*, some at Tate Britain and some in the course of the last retrospective exhibition *Act or Perish*, which toured Poland, Norway and Spain and was curated by Pontus Kyander and the author.

We will to shed some light on this early phase, not only because it helps complete the artistic portrait of Gustav Metzger, but because it shows the importance of the role that Antwerp played in his formation.

Initially Gustav Metzger wanted to become a sculptor. In late 1944 he met Henry Moore at the National Gallery in London, and from that moment on he started to attend various art courses. He made his first sculptures out of stones found among debris of bombed sites in London. There is almost nothing left from

this phase, except a few sketches and one photo of a sculpture, *Reclining Female Figure*. After 1945 he also studied painting and drawing, becoming strongly involved with David Bomberg, who soon became a mentor and a key-figure in Metzger's artistic development.

In 1948 Gustav Metzger obtained a stateless person passport and took a study-trip to the Netherlands, Belgium and France. Most of this journey he will spend in Antwerp, thanks to a grant provided by the local Jewish Community, which allowed him to attend three semesters at the Fine Arts Academy, studying under Prof. Gustaaf de Bruyne (1914–1981). In a later conversation with the author, Metzger said: "In Antwerp I became more open and interested in painting." In fact, a number of sketches and drawings testify that it was during this journey



Gustav Metzger, *Homage to Starving Poet*, ca. 1949–1950, oil painting on canvas, 63 × 53 cm, Courtesy of the Artist © Photo: Wojciech Olech, Photo courtesy: CoCA Toruń

that Metzger started to develop a stronger obsession with the topic of the artist perceived as a victim of his own vocation, as well as the topic of destruction. While in Netherlands he got in contact with the Van Gogh family, reinforcing his fascination with the tragic fate of the Dutch painter. One of rarely titled and dated drawings, *Homage to the Starving Poet*, dates from the Antwerp period. The fact that it is dated 7 April 1949 suggests the importance that this subject had for Metzger in reinforcing his own identity as both a refugee and an artist. It also echoes the words that charismatic and, during his lifetime, highly-marginalized painter David Bomberg addressed once to his student: "If you want to be an artist, you must be prepared to starve."

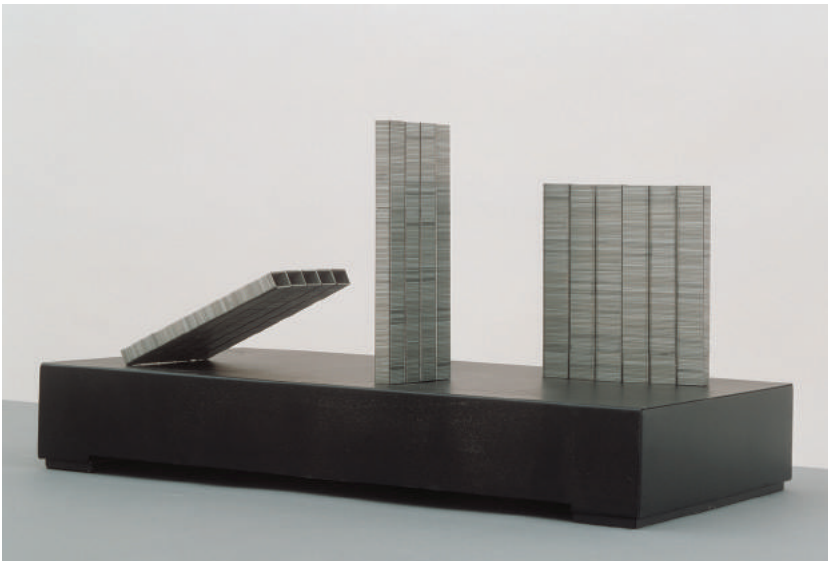
The same theme of a "starving poet" would re-emerge in a series of later paintings that show the gradual passage from figuration to gestural abstraction, epitomizing Metzger's commitment to make Bomberg's words his own: "It is the example the artist gives of fulfilling himself in his work that is of social use to others."

During the Antwerp period this type of artistic ethos was taking form on the one hand, while on the other, the theme of destruction started to emerge. Now lost, but still remembered by Metzger, there was a "painting of the town and the Schelde ... (a painting) titled *Antwerp After a Nuclear Attack*".

In the following years Gustav Metzger would become one of the main protagonists of anti-nuclear movement, particularly through the active role he played in the Committee of 100, founded in the autumn of 1960, together with Sir Bertrand Russell. The strength of people united by a common cause, as experienced through activism and participation in the Aldermaston marches, enforced Metzger's urge to create an artistic movement in order to effect a change in society. From this premises stems his spiritual alliance with historic avant-garde movements, such as Futurism and Russian Constructivism, and his tireless determination to publish manifests and call artists to join, above all, his Auto-Destructive Art movement.

He channelled his ferocious criticism through various manifests, which were at the same time programmatic scores of what he envisioned as a form of initiation of larger artistic commotion. Parallel with issuing manifests, he also followed Futurist example of using printed media as own megaphone. The *Daily Express*, a London tabloid particularly sensitive to the Jewish diaspora, was the platform where Metzger chose to announce his first *Auto-Destructive Monument*: a project for intervention in public spaces that would act as a permanent reminder of the entropic and destructive forces inherent to man and the world he creates.

The monument was envisioned as a large construction made of polished steel sheets, which, exposed to the elements, would rust, corrode and crumble over a number of years, until its total disappearance. This project was announced in an article published on 15 March 1960, just two days before Jean Tinguely would present his famous *Homage to NY* at the MoMA. Already quite known and

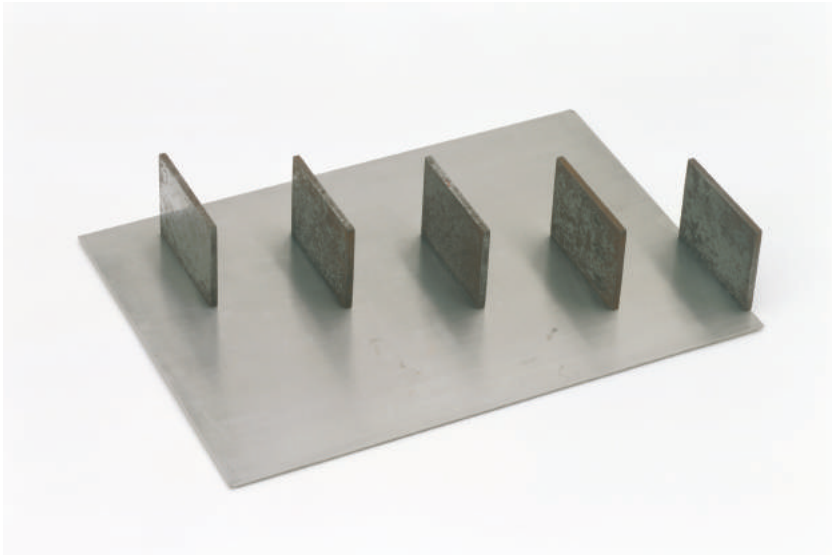


Gustav Metzger, *Auto-Destructive Monument*, 1960, Model, Staples, steel, varnished, 20 × 40 × 23 cm, Reconstruction Generali Foundation 2005 © Generali Foundation Collection, Permanent Loan to Museum der Moderne Salzburg, Photo: Werner Kaligofsky

controversial, Tinguely, together with a group of collaborators, including Robert Rauschenberg and engineer Billy Klüver, built a self-destructing machine that almost totally collapsed in front of New York audience after a 27-minute performance, marking the beginning of the Experiments in Art and Technology (E.A.T.) events.

In order to inscribe himself in history as the initiator of the Auto-Destructive Art movement, Metzger would anticipate Tinguely, but his project remained unrealised, as many others to follow. Yet, it held the essence of the artist's concerns, as reported by the journalist John Rydon: "Auto-destructive art demonstrates man's power to accelerate disintegrative processes of nature. It re-enacts the obsession with destruction, the pummelling to which individuals and masses are subjected." This endeavor, as all subsequent ones, would be imagined as monumental, or – to use Metzger's term – pharaonic, with a high degree of expressive impact, although never sensational nor explicitly provocative.

At the time one of the leading art critics and expert in what would become the new media art Frank Popper, defined both Metzger and Tinguely as "revolutionaries in the true sense of the word: (since) they want to have done with an order of things whose original impulse has been dissipated and whose values have become pure repetition or outright dynamic refusal." For Metzger though, Auto-Destructive Art wasn't about refusal *tout court*; it was about launching a call for a collective action, since he saw it as "a desperate last-minute subversive political weapon to be used by artists."

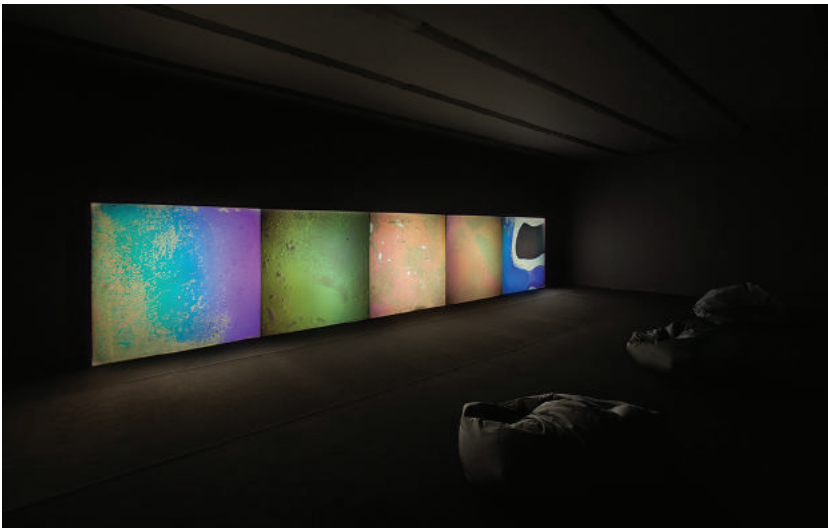


Gustav Metzger, *Five Screens with Computer*, 1969, Model Computer-controlled Auto-Destructive monument, Steel, 7.2 × 44.4 × 30.9 cm, Donation by Alan Sutcliffe and Gustav Metzger © Generali Foundation Collection, Permanent Loan to Museum der Moderne Salzburg, Photo: Werner Kaligofsky

His next Auto-Destructive monument was even more colossal in terms of scale and conceptual and technical outreach. Titled *Five Screens with a Computer*, it was envisioned as an elaborate construction which Metzger developed with the assistance of a computer engineer for almost seven years, between 1963 and 1969. Conceived for a public space, possibly between two apartment blocks, the sculpture would consist of five large walls, built using 10,000 uniform three-dimensional elements, which would be ejected in a temporal order controlled by a computer programmed to follow inputs from the artist, the audience, as well as random inputs, such as atmospheric conditions. The progressive detachment of units would cause self-destruction of the sculpture over a period of 10 years. Various scenarios of the disintegrative process were imagined: from slow and random ejections, to a quick and massive expulsion that would – in artist’s own words – “resemble masses of birds in motion”.

Even though unrealised, Metzger’s public projects came to be included in catalogues of important exhibitions of the time. The project for *Five Screens with a Computer* was published in the catalogue of the legendary *Cybernetic Serendipity* exhibition, the first large presentation of computer art, curated by Jasja Reichardt at the Institute of Contemporary Arts (ICA), London, in 1968.

In 1972 Harald Szeemann organised a 100-day event in Kassel, which we know today as the seminal *Documenta 5* exhibition. Gustav Metzger was invited to take part with project *Carba*, initially imagined as an outdoors installation of four cars



Gustav Metzger, *Liquid Crystals Environ*, 1965–1966, Installation, slide projectors, liquid crystals, 35mm slides with glass, polaroid filter, computer control, dimensions variable, Long-term loan: Migros Museum of Contemporary Art, Zürich, *Act or Perish! Gustav Metzger – a Retrospective*, installation view, Centre of Contemporary Art, Toruń © Photo: Wojciech Olech, Photo courtesy: CoCA Toruń

releasing exhaust into a plastic box, which he later increased to 120 cars. Again, this project remained unrealised, but Metzger is present in the *Documenta 5* catalogue.

That same year he elaborated further the idea of this massive installation proposing it as an accompanying artistic event to The United Nations Conference on the Human Environment, held June 5–16 in Stockholm. The work was titled *Stockholm June* and consisted of two phases: in the first 120 cars were suppose to exhaust fumes in the large-scale plastic pavilion; in the second these 120 cars would be blown-up and burned, remaining as the carbonised carcasses of the modern era.

Commissioned by the Club of Rome, the *Limits to Growth* report, by Dennis Meadows et al., was published in 1972, greatly raising awareness of the problems of damage and destruction to the environment (pollution of seas and rivers, air-pollution, salinisation and desertification of the soil, and species extinction) and it was sold in 12 million copies in more than 30 translations, becoming the best-selling environmental book in world history. UN Secretary General U Thant said: “Members of the United Nations have perhaps 10 years left in which to subordinate their ancient quarrels and launch a global partnership to curb the arms race, to improve the human environment, to defuse the population explosion, and to supply the required momentum to development efforts.” These words were stated in 1969. They reflect the same sense of urgency which pervaded Gustav Metzger’s work, from early pioneering steps up to later ones, when he co-organised *Extinction Marathon* at The Serpentine Gallery in London, involving artists and global intelligentsia to raise their voice against the extinction of cultures and species. Time has proven him right. Furthermore in 2007, at the Sharjah Biennial, the *Stockholm June* (Phase 1) project was realised. It was a work of stunning visual and emotional impact: 120 cars exhausting fumes, filling a transparent pavilion with white gas, inevitably evoking images of horror: gas-chambers, systematic poisoning and annihilation through invisible, but mortal agents, from bio-weapons to industrial waste.

There are numerous other unrealised large-scale public projects. Some of the particularly fascinating ones include *Steel Plate on the Thames* – which moved from the idea to install a massive steel plate that would hover above the surface of the water under Waterloo Bridge, held only by the compressed air; another is titled *The Button* and it was conceived for Frank Popper’s big new media exhibition *Electra*, held in Paris in 1982. It was envisioned as a complex interactive multimedia project thematising the Mutually Assured Destruction Strategy of the superpowers USA and USSR, whose large nuclear arsenals could wipe out humanity with a single push of a button.

The issue of realised and unrealised works was addressed by Metzger himself through a series of photos depicting sites in London for which he was imagining public sculptural interventions that were not accepted by local authorities. Some of these photos, now part of the Tate Collection, are titled *Realised Works*, although in fact they were not. Yet, we don’t want to create a false image. Since early 1990s a large number of early site- and time-based works were re-enacted



Gustav Metzger and *Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938*, 1996, b/w photograph on PVC, cotton, 315 x 425 cm © Photo: Wojciech Olech, Photo courtesy: CoCA Toruń, Courtesy of the Artist

the annexation Austria by Nazi Germany in March 1938, showing Jewish men, women and children being forced to wash the streets of Vienna as their fellow citizens look on.

The importance of physical engagement of the viewer was crucial for Metzger, and in the case of this particular work referenced the occasion in 1970 when Willy Brandt, then leader of West Germany, knelt before a monument to the 1943 Warsaw Ghetto Uprising, during a state visit to Poland. Recalling that episode Metzger explained his work: “I think what I’m doing is offering everybody a chance to kneel down in front of history... accepting the heaviness, the weight of history... to go in and confront the past.” This physical engagement was triggered by the artist’s intentional act of hiding the image. Initially nothing can be seen. Auto-Destructive Art ended with nothing, while here, in *Historic Photographs*, we begin with nothing.

Notes for the lecture *A Little Talk on Architecture*, held in Tate Archives, can be a relevant source for understanding the wider referential field that Metzger taps

or realised as exhibition copies, and a whole new body of large-scale installational work came to be, so Gustav Metzger is actually a very accomplished artist.

From the early 1990s he started to focus on his Jewish descent through a series titled *Historic Photographs*, opening a new thematic chapter in his oeuvre. The intention of this works was to reveal by concealing. Taking as a starting point images that are highly charged with dramatic content, of both current and past events, he would obstruct direct visual access transforming the perception process into an experience of physical and emotional unease. For example: a large-size image would be placed on the floor and covered with a yellow (a David-star yellow) cloth. To see the image, one needed to crawl under the cloth, and from a short distance perceive, in a disrupted and fragmentary manner, an enlarged press photograph taken shortly after

into when discussing notions such as hiding, invisibility and disappearance. This he sees as crucial concepts in Judaism; he compares his gesture of covering images to covering the Torah.

He hides the image in order to provoke the viewer to find it, and in doing so to ask questions about the reality of the image and their own reaction to it. The viewer's role shifts from passive to active, from one who receives to one who acts, and in doing so uncovers the truth. In some cases Metzger vests the viewer with this power, and in others, he precludes entirely this possibility, leaving images locked behind steel plates or wooden planks, irretrievably hidden.

In 2014 he conceived an ultimate chapter of this narrative line, initiated with *Historic Photographs*, summarising, sublimating and subverting in it both content and form.

Its working title was *Is No More*, as a paraphrase of the Jurgen Stroop's document on liquidation of Warsaw Ghetto: *The Warsaw Ghetto Is No More*. The Stroop Report was a starting point for this work, articulated as monumental multimedia installation, dedicated to what was one of the focal points of Metzger's concerns for more than half-a-century: the fight against political amnesia and against loss of historical memory.

In line with the principle guiding the creation of the works from the *Historic Photographs* series, this new piece was imagined as a visual narrative consisting of a sequence of private and press photographs telling a diachronic story of the artist and his family history, interwoven with a larger history of traumatic events that hit Europe during the period of World War II.

Conceived as a panoramic display of photos taken from archival sources, merged together as a film presented through a sequence of frozen frames, each of which carrying its own micro-story with its own density and historic weight, this work was supposed to function as a journey through time and space. It was supposed to start during the period of the artist's childhood, spent in Nuremberg during the rise of the Nazi regime, and unfolded through a wider temporal dimension marked by scenes and stories speaking not only of death and destruction, but also of human bravery and heroism in history's darkest moments.

The installation could also be called *Destruction Panorama*, because it is in the form of the panorama that Metzger seeks to concentrate all of its symbolic potential, which at the same time is both subjective and objective, narrative and documentary, individual and universal. So for the first time he doesn't cover the image, but uses it as the physical environment that he bends around the viewer. Etymologically, panorama stands for "all-encompassing view", which here is not related to the visual, but mainly to the psychic, imaginative and emotional dimension that this work inevitably involves. All-encompassing view stands for the ability to go beyond images and the facts they tell, in order to grasp the deeper levels of meaning that they convey: awareness of destruction as a force that perpetuates itself in all the times and all the places.

Destruction has been a key theme of Metzger's artistic oeuvre, along with its opposite: creation. It is through this dualistic and dialectic relation that Metzger depicts history, which for him is never a static concept, and most of all, it is never definite. This "historic panorama", consisting of images that strongly resonate within our collective memory, not only pays homage to a specific place and time, but it also a reminder that the same forces of destruction, devastation, disappearance are on the rise right now.

From *Historic Photographs* up to his newer work, Metzger selected images with striking impact. What they are about is almost unrepresentable and in fact, his work verges on representability. Following the principle of Malevich's *Black Square* and Ad Reinhardt's *Black Paintings*, he erases perspective, symbolically cancelling the possibility of encompassing the image with a single gaze, because his work seeks to establish a physical relation with the viewer. In this case it "embraces" the viewer, revolves around them as a strip, as a film, leading from one micro-story to another. As mentioned earlier, some of these micro-stories are conveyed through images documenting destruction, others are constructed through visual transpositions of an episode (reported in the daily news, archived by Metzger) speaking of great heroism and bravery that humans are capable of in moments of immense threat and distress. This episode is like a counterpart, necessary in order to highlight what Metzger always considered crucial: even if working with the theme of annihilation, he was never nihilistic or cynical. Here, as elsewhere, he expresses concern, as well as deep humanistic urge to warn, cure, enhance, elevate, both himself and all those who are in contact with his work. Today, when the sense of crisis is pervading all areas of our society, affecting our daily lives, it is this sincere glimpse of idealism that is needed the most. With this work Metzger wanted to encourage and inspire individual and collective actions aimed at achieving a higher level of dignity and rights, both as citizens and as humans.

Literature

- Denegri, Dobriła and Pontus Kyander. *Gustav Metzger: Act or Perish!: A Retrospective*. Rome: Nero Edizioni, 2016.
- Gioni, Massimiliano. *Gustav Metzger – Historic Photographs*. New York: New Museum of Contemporary Art, 2011.
- Hoffmann, Justin et al. *Gustav Metzger: History History*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2005.
- Metzger, Gustav. *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*. London: Coracle@workfortheeyetodo, 1999.
- Metzger, Gustav and Mathieu Copeland. *Gustav Metzger: Writings (1953–2016)*. London: JRP | Editions, 2016.
- Obrist, Hans Ulrich et al. *Gustav Metzger: Decades, 1959–2009*. Berlin: Buchhandlung Walther König GmbH, 2009.

Dobriła Denegri
Polimoda Institut, Firenca; nezavisni istraživač

**IS NO MORE:
O GUSTAVU MECGERU**

Apstrakt:

Is No More je naslov poslednjeg i jednog od mnogih nerealizovanih projekata Gustava Mecgera. Odnosi se na takozvani Stropov izveštaj, koji je napisao Jirgen Strop da dokumentuje uništenje Varšavskog geta. Autor ga je naslovio *The Warsaw Ghetto Is No More*. Mecger prvi put stvara delo u kome je umetnikova lična, individualna istorija upisana u širi okvir kolektivne istorije. Rođen u porodici poljskih Jevreja, on je pod okriljem Pokreta dece izbeglica odveden u Englesku 1939. godine, nakon čega je ostao siročić kada mu roditelji nestaju u Holokaustu. Lišenost porodice, doma i zemlje je ostavilo traga na senzibilitet i svest Gustava Mecgera, učinivši ga osobom i umetnikom kakvim ga danas poznajemo: angažovan, radikalno i beskompromisno po pitanju etike u umetnosti. Mecger se danas smatra pretečom i pionikom pokreta za podizanje svesti protiv političkog nasilja, protiv destrukcije kapitalističke pohlepe, protiv komercijalizacije umetnosti. On je bio i još uvek deluje kao „savest sveta”, odan svom inicijalnom zavetu da će primeniti sve svoje intelektualne i stvaralačke potencijale kako bi doprineo društvenoj emancipaciji i dobrobiti kolektiva. Polazeći od njegovih monumentalnih i neizvedenih projekata, u tekstu se analiziraju kardinalne tačke Mecgerovog opusa koje se bave fenomenom destrukcije, zajedno sa njegovom suprotnošću – stvaranjem. Kroz ovaj dualistički i dijalektički odnos, Mecger prikazuje istoriju koja za njega nikada ne predstavlja statički koncept. Ona nikada nije konačna.

Ključne reči:

Gustav Mecger, istorija, destrukcija, auto-destruktivna umetnost

POLEMIKE

POLEMICS

Ana Vrtačnik
Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti
Dijana Metlič
Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

**POSTMINIMALNA SKULPTURA EVE HESE
NA AMERIČKOJ SCENI 1960-IH:
IZMEĐU FEMINISTIČKIH, FORMALNO-ESTETSKIH
I PSIHOLOŠKIH DISKURSA**

Apstrakt:

Šezdesetih godina dvadesetog veka u Njujorku se okupljaju umetnici koji u okolnostima Vijetnamskog i Hladnog rata, kao i s pojavom pokreta za građanska, rasna i rodna prava, nisu mogli ostati distancirani od aktuelnih društvenih previranja. Među njima bila je i jevrejska umetnica Eva Hese (1936–1970), koja je između 1965. i 1970. godine stvorila sedamdesetak skulptura, neočekivano naglašavajući organski i intimni karakter umetničkog dela. Radeći s materijalima poput lateksa, voska, kanapa, gaze i fiberglasa, ona je istakla krhkost i senzibilnost kao primarne vrednosti skulpture, ustajući protiv „logike” distancirane umetnosti minimalizma. U ovom tekstu pružena je kritička recepcija stvaralaštva Eve Hese kroz analizu odabranih skulptura spram tada dominantnih pravaca pop-arta, minimalizma i antiform umetnosti. Istovremeno, pažnja je usmerena na stav autorke prema feminističkoj misli šezdesetih godina dvadesetog veka, čija pojava koincidira s njenim delovanjem u Njujorku. Egzistencijalistička skulptura Eve Hese odraz je njenih stavova i emocija, a specifičan odnos prema traumatičnoj prošlosti i Holokaustu otkriva mehanizme funkcionisanja savremenog društva.

Ključne reči:

Eva Hese, repetitivne forme, neortodoksni materijali, minimalizam, feminizam, Holokaust

I. „Feministički” projekat Eve Hese

Eva Hese označava *pojavu* u kulturi stvorenu predanom praksom, istraživanjem, kao i kontinuiranom željom da angažuje gledaoce, kritičare i istoričare umetnosti da se posvete tumačenju umetnosti koja provocira neprolaznom vitalnošću. Započinjući studije kasnih pedesetih godina, Heseova je do kraja šezdesetih stekla priznanje likovnih kritičara u generaciji njujorških autora čija su radikalna preispitivanja umetnosti uključivala ne samo preoblikovano shvatanje skulpture već i relacija na liniji umetnost i materijalnost, umetnička teorija i praksa. Nakon 1965. aktivno predstavlja dela na brojnim izložbama – *Apstraktna inflacija* (1966), *Ekscentrična apstrakcija* (1966), *Normalna umetnost* (1967), *Antiforma* (1968), *Mekane i naizgled mekane skulpture* (1968), *Lančani polimeri* (1968), *Plastično prisustvo* (1969), *Žice i konopci* (1970) – sugerišući otvorenost za nove procese, formate, materijale i konceptualizaciju prakse sumirane izložbom *Kada stavovi postanu forma* u Bernu, 1969. godine. Heseova se zato može smatrati kreatorkom „događaja” u istoriji umetnosti konstruisanih kroz niz pitanja i samosvojnih odgovora koji vode ka savremenom multimedijalnom izrazu.

Ima li feministička misao nešto da doda u susretu s delom Eve Hese? Teoretičarka Grizelda Polok u članku „Osobenost i različitost u kritičkom pisanju o Evi Hese”, povodom simpozijuma održanog u toku njene retrospektive u San Francisku 2002. godine, razmatra slučaj istoričara umetnosti koji je zauzeo stav da ukoliko želimo da tretiramo Evu Hese „ozbiljno”, moramo odbaciti feministički govor, njenu biografiju i jevrejski senzibilitet, jer sve to remeti generalno razumevanje umetnika koga treba razmatrati unutar čvrsto postavljenih istorijsko-umetničkih odrednica. Polokova dovodi u pitanje pripisivanje kategorije „generalnog” bilo kom individualcu, postavljajući pitanje: „Zar nismo uvek jedinstveni u svojim istorijama i posebni zbog brojnih faktora koji obezbeđuju bogatstvo raznolikosti i kreativnost drugosti?” (Pollock 2006, 24). Pripremajući izložbu umetnice, kustoskinje Elizabet Susman i Renata Petcinger su želele da novim generacijama ponude intrigantni pogled na materijale i procese stvaranja umetničkog opusa Eve Hese, ujedinjujući fizičko i materijalno sa metaforičkim i filozofskim. „Susmanova poziva na ponovni susret s delom Eve Hese početkom dvadeset prvog veka, na integralan način, kojim je 'stvaranje' shvaćeno kao oblik mišljenja, a materijal postao zamena za emociju i ideju” (Pollock 2006, 24). U kontekstu postfeminizma dvadeset prvog veka, Polokova smatra krucijalnim da se ponudi istorijski osvrt na doprinos feminističkih teorija u studiji Eve Hese, kroz sagledavanje feminizma kao kritičkog diskursa – od njegovih polemičkih početaka do proširenih intelektualnih postignuća, teorijskih prečišćavanja i unutrašnjih debata.

Termin „feminizam” danas je prilično devalviran i gotovo izjednačen sa žalopojkama o socijalnoj diskriminaciji žena, te ne treba da čudi stav likovnih kritičara

koji Evu Hese ne žele da razmatraju na taj način. Feministička misao, ipak, formira struju složenih istraživanja koja vodi poreklo od vremena prosvetiteljstva i traje do danas, s različitim istorijskim momentima velikih i malih transformacija. Unutar te istorije, brojne spisateljice, umetnice i aktivistkinje istraživale su raznorodne dimenzije pola, kako socijalno i politički tako estetski i intelektualno. U istoriji modernosti feminizam konstantno provocira kritičku misao s ciljem prihvatanja žene kao potpunog ljudskog bića, izazivajući ustaljene konvencije koje je sputavaju ne samo u smislu pola već i u polju interaktivnih mreža sukoba identiteta.

Istorijska veza pojave specifičnog umetničkog projekta Eve Hese tokom šezdesetih godina dvadesetog veka s ranom artikulacijom feminizma neizbežno usmerava tumačenje njenih radova kroz prizmu feminističke kritike. Ako je rano poštovanje feministkinja doprinelo zasluženom priznanju umetnice, onda je njen slučaj uticao na oblikovanje tendencija unutar američke feminističke likovne kritike. Poseban doprinos pripada nezavisnoj kritičarki Sindi Nemzer koja je objavila delove razgovora sa Evom Hese maja 1970. godine u časopisu *Artforum*. Ovaj intervju izuzetno je vredan dokument ne samo zbog savremenog dijaloga sa umetnicom o njenom stvaralaštvu neposredno pre tragične smrti već i zbog činjenice da kritičarka pokreće polemiku o tome kako je biti umetnica na sceni kojom vladaju muškarci. Ako se sa ovog intervjua skrene pažnja na knjigu *Drugi pol (Le Deuxième Sexe)* Simon de Bovoar (originalno objavljenu u Francuskoj 1949, a prevedenu na engleski 1953), na koju Heseova upućuje u svojim dnevnicima – otkriva se tromost u javnim artikulacijama privatno doživljenih aspekata rodne različitosti tokom šezdesetih godina u Americi. Iako Lusi Lipard koristi ovaj intervju kao primarni izvor za posthumnu recepciju Heseove, važno je primetiti da Nemzerova i Lipardova, iako obe kreiraju feministički diskurs, prilaze umetnici na različite načine. Nemzerova razvija institucionalnu kritiku pitajući sagovornicu kako ostvaruje praksu u pretežno muškom umetničkom svetu. Tražeći odgovor, pažnju usmerava na takozvanu politiku sveta umetnosti čija je struktura definisana kao muška i diskriminišuća¹ uprkos kreativnim odnosima između pojedinih muškaraca i žena autora, poput Eve Hese i Sola Levita. U detaljnoj diskusiji Nemzerova pokušava da identifikuje značaj materijala, procesa rada, kao i stav umetnice o snažnim institucionalnim razmimoilaženjima. Lipardova, s druge strane, želi da istraži i potvrdi postojanje rodni razlika u umetnosti stvorenoj rukom žene. Ona ikonografski tumači rad Heseove tražeći značenja koja ukazuju na suštinsku seksualnu različitost čitljivu u formi i motivima i sadržanu u prvenstveno kružnoj/koncentričnoj kompoziciji:

„Danas je jasno da je žensko iskustvo u društvu potpuno drugačije od muškog (biološki, društveno, politički) i, ako je umetnost suština, kao što je to Heseova predstavila, koja dolazi iz unutrašnjosti osobe, tada bi

1 Odnos umetnika i umetnica koji su imali samostalne izložbe od 1966. do 1969. godine u Njujorku: MoMA (53/2), Whitney (38/7), Guggenheim (14/0).

bilo očigledno da postoje elementi u ženskoj umetnosti koji su drugačiji od muških, ne elementi kvaliteta, nego estetski elementi. Činjenica je da Heseova [...] koristi krugove i centralne kompozicije da bi iskrivila geometriju, slojeve i forme. Primenjuje savršenosti i nesavršenosti da pomiri suprotnosti, postupak tako tradicionalno ženski” (Lippard 1976, 207).²

Grizelda Polok ističe da se Lipardova hrabro usudila da osvesti mogućnost estetske razlike otvarajući kritički prostor za prevazilaženje strukturne ravodušnosti modernističke kritike, ne insistirajući da neki rad ima univerzalni feministički estetski kvalitet (Pollock 2006, 30). Početkom šezdesetih godina veliki broj umetnica, poput Eve Hese, Nensi Spero, Adriane Pajper, Jajoi Kusame, Luize Buržoa, Marisol, Li Bonteku, Agnese Martin, Nensi Grejvs, Doroti Rokburn, Joko Ono, Marte Rosler, obogatile su njujoršku umetničku scenu radikalnim praksama u performansu, slikarstvu, skulpturi, kolažu, fotografiji i instalaciji. Polokova ističe da uznemiravanje hegemonog modela modernizma pojavom umetnica svesnih rodnih razlika formira solidne istorijsko-umetničke osnove da se feminizam ne posmatra kao sporedna pojava u istoriji. S tim u vezi, 1965. godine Heseova piše prijateljici Etelin Honig:

„Malo je onih koje su uspele, a još manje onih koje nisu na sebe preuzele i ulogu muškarca. Potrebne su fantastična snaga i hrabrost. Moja odlučnost i volja su jake, ali mi nedostaje samopouzdanje. Stalno se takmičim s čovekom koji je samouveren i uspešan. [...] Želim da postignemo nešto značajno i smisljeno i da osećamo da nas naš angažman čini vrednim mislećim bićima” (Stiles 2012, 705).

Kako feministički pokret tada još uvek nije bio dovoljno „glasan”, Heseova je nastojala da kvalitetom pobedi institucionalnu diskriminaciju. Januara 1970, pri dnu pozivnog pisma za intervju na koji ju je pozvala Sindi Nemzer, ona zapisuje: „Način da se pobedi diskriminacija u umetnosti jeste kroz umetnost. Izvršnost nema pol”, čemu Lipardova kasnije dodaje: „Sva umetnost, bez obzira koliko bila racionalna, dolazi iz unutrašnjosti umetnika, a društvena i biološka iskustva bilo koje žene su sasvim različita od iskustva muškaraca u ovom društvu. Umetnost naravno nema pol, ali umetnik ima” (1976, 205). Heseova stoga, posthumno, deli mesto s brojnim umetnicama i spisateljicama u borbi za prekoračenje granica duboko ukorenjene sociološke i psihološke definicije ženskosti.

2 U vezi s kružnom formom u svom radu Heseova kaže: „Mislim da je krug veoma apstraktan. [...] Smatram da je u pitanju forma, sredstvo. Nisam imala u vidu seksualno, antropomorfnu ili geometrijsko značenje. Nije bila u pitanju dojka, niti krug kao simbol životnog ciklusa ili večnosti. Mislim da je pogrešno tumačiti krug kao simbol života ili geometrijsku teoriju. [...] Moj život nikada nije bio normalan, niti je imao centar. Uvek su u pitanju bili ekstremi. U formama koje koristim sadržane su pomenute kontradikcije” (Nemser 2002, 9).

II. Egzistencijalistička skulptura Eve Hese: erotičnost repetitive i njen apsurd

Između jeseni 1965. i maja 1970. godine Eva Hese je napravila oko sedamdeset skulptura i brojne crteže koji su joj „osigurali” mesto u istoriji umetnosti. Bila je počastvovana izložbom radova u muzeju Gugenhajm u Njujorku zakazanoj za 1972, koju nažalost nije doživela, kao i brojnim prikazima kritike koja ju je videla kao umetnicu, a ne kao tragični feministički stereotip. Neposredno suočavanje Heseove sa životom transponovanim u umetnički materijal stvorilo je celinu izrazite estetske moći. Humor i apsurd koji provejavaju kroz seksualne aluzije u ranim radovima omogućili su joj da apsorbuje patos bez preterane sentimentalnosti:

„Prvo, kada stvaram, radim samo sa apstraktnim kvalitetima, a to je materijal, oblik koji će on poprimiti, veličina, pozicioniranje, odakle dolazi – plafon ili pod. Međutim, ne vrednujem celinu na osnovu apstraktnih ili estetskih aspekata. Za mene slika ima veze sa mnom i mojim životom. [...] U stvari, moja ideja je da se suprotstavim svemu što sam naučila, da pronađem nešto drugo, tako da je neizbežno da je to drugo moj život, moj osećaj, moje misli. [...] Sadržaj je najveći na tom nivou – totalna apsurdnost života u tom smislu” (Lippard 1976, 6).

O skulpturi, kao potencijalnom mediju izražavanja, počinje da razmišlja tokom rezidencijalnog boravka u Nemačkoj 1965. godine dok je živela sa suprugom, skulptorom Tomom Dojлом. Inspirisana napuštenom fabrikom tekstila u kojoj su imali atelje, pravi nekoliko radova od drveta, kanapa, tekstila i papir mašea. U njenom slučaju, kako primećuje Svensonova, prelaz na trodimenzionalno modelovanje dešava se posle višemesečnih frustracija i intenzivnog eksperimentisanja s kolažom i crtežima mehaničkih objekata, otpacima Dojlovih skulptura. Ti crteži mašina podsećaju na ljudske organe, dokazujući da umetnica



Sl. 1. Eva Hese sprema atelje u Boveriju za fotografkinju Grečen Lamber, 1966 © Zaostavština Eve Hese / The Estate of Eva Hesse. Ljubaznošću Hauser & Wirth, foto: Gretchen Lambert

registruje mehanizaciju tela kao modernistički motiv, a apsurd i besmisao smatra suštinom ljudske egzistencije (Swenson 2015, 68). Poput Dišana i Pikabije, Hausmana i Grosa, čiju su umetničku preokupaciju činili disfunkcionalni odnosi između čoveka i mašine, i Heseova s ironijom posmatra ljudske organe kao delove automata koji zakazuje u presudnom trenutku.

Postepeno, ona počinje da radi sa sintetičkim polimerima i smolama, poliesterom i lateksom, a apstraktnim skulpturama nastalim kapanjem, spajanjem, rastezanjem i sušenjem, nagoveštava organske oblike koji provociraju seksualne asocijacije. Već 1965. nastaje prva serija radova od balona obmotanih užetom umočenim u emalj, sa oblicima povezanim hirurškim crevima i ribarskim mrežama. Humor proizašao iz stvorenih formi poredi s „čekanjem Godoa, u kome je glavna stvar čekanje. Ti ljudi su tu, i tu ne rade ništa, a opet nastavljaju da žive. [...] Samo nekolicina razume da moj humor dolazi odatle, ceo moj pristup” (Nemser 1975, 32). Lipardova primećuje da se egzistencijalistički humor Eve Hese i erotičnost susreću ne toliko u samim oblicima (forme grudi, falusni oblici) nego u kombinaciji visokoosetljive teksture i forme, u načinu na koji je ona nabrekla ili ulegla, položena ili naslonjena, načinu na koji se telo može zamisliti u takvom položaju: „Privlačnost između suprotnosti je potencijalno erotična koliko i potencijalno smešna” (Lippard 1967, 187).

Sličan spoj humora i erotike uočava se u delima Jajoi Kusame koja opsesivno ponavlja seksualno sugestivne forme u mekim materijalima, a falusni oblici apsurdno izviruju iz fotelje – narušavajući „udobnost” omiljenog komada nameštaja svakog doma. Kako bi naglasile apsurd erotike, Heseova i Kusama grupišu i ponavljaju oblike. Heseova o tome govori: „Ako je nešto naglašeno apsurdno, apsurdnije je ako se ponovi. Beskonačna repeticija može se smatrati prilično erotičnom” (Rosen 2016, 854). Iako Vorhol (čijem je modelu izjednačavanja života i umetnosti Heseova težila)³ ne pominje erotičnost kao ključnu komponentu svoje repetitivnosti, apsurd svakako jeste jedan od efekata kome teži. Njegovo ponavljanje treba da „ohladi” posmatrača koji s (apsurdnom) ravnodušnošću podjednako posmatra slike sreće i užasa. Upravo u radu *Several* (1965) Heseova istražuje repeticiju nastalu iz dijaloga s vizuelnim postupkom pop-arta: nezgrapne forme različitih dužina i oblika, napravljene od papir mašea nonšalantno vise sa zida, najavljujući antiformalnu umetnost koja destabilizuje stabilne forme minimalizma. Za razliku od mehaničkog ponavljanja, ona uvodi varijaciju veličine i oblika (približavajući se Vorholovoj integralnoj grešci), stvarajući jedinstvena dela koja proizvode osećaj intimne, unutrašnje metamorfoze. Lipardova naglašava da opsesivna upotreba repeticije u radovima Eve Hese služi da preuveliča apsurd koji je obeležio njen život. Koristeći se žicom obmotanom oko naduvanih balona, lopti za plažu i gumenih cevi, ona evocira telesnu erotičnost.

Rad *Accession* iz 1968. godine ostaje jedno od najličnijih ostvarenja, uprkos činjenici da je delom fabrički proizveden. Na svakoj strani otvorene

3 Videti dalje: Corby 2010, 67.

kočke od metala izbušene su rupe kroz koje Heseova provlači hirurške cevčice. Ovaj opsesivni višemesečni proces uspostavlja ravnotežu između industrijski proizvedenog objekta i ručnog rada. Spoljašnjost čini kruta metalna kocka, dok je unutrašnjost sačinjena od 40.000 plastičnih cevi provučenih kroz rupice na kutiji izazivajući erotična osećanja. Formalni kontrast između spoljašnje pitome (kontrolisane) i unutrašnje divlje (neukrotive) strukture izaziva različite asocijacije. U razgovoru s Nemzerovom, Heseova je istakla da umetnost, kao i život, posmatra kroz prizmu apsurdna, ispunjenu kontradikcijama: „Oduvek sam bila svesna potrebe da istražim sve neortodoksne materijale u traženju nove forme, kako bih sukobila geometrijsko i organsko, red i kaos, logično i apsurdno, ogromno i malo, s ciljem da pronađem najapsurdnije ekstremne suprotnosti” (1975, 201). Ovaj rad poseduje taktilne vrednosti koje privlače posmatrača da dodirne delo, da bude deo njega, da kroz „psihičku identifikaciju sa skulpturom” (Lippard 1967, 197) ostvari vezu sa umetnikom koja je „na totalno apstraktan način, stvorila autoportret” (Lippard 1967, 104).

Otkriće lateks gume u jesen 1967, omogućio je Heseovoj da koristi sofisticiraniji materijal osetljiv na dodir i svesno oblikuje sopstvenu umetničku fizionomiju bez površnog upućivanja na „ženski” rukopis, nesvojestven čak i njenim ranim divljim, gestualnim slikama.⁴ Niko drugi nije uložio toliko vremena i energije u neodrživ materijal, o čemu je umetnica govorila: „Umetnost nije trajna i život nije trajan” (Nemser 1975, 200). Ova izjava implicira izjednačavanje života i umetnosti, a da bi umetnost bila zaista „živa”, ona kao i ostala živa bića mora da „ostari” i „umre”. Može zvučati apsurdno, ali najsnažniji kvalitet njene skulpture leži u osećanju krhkosti, istrošenosti i raspadanja. Lateks i fiberglas, toksični, opasni i nepostojani materijali, jedva da su korišćeni pre, ne samo kao sredstvo u umetnosti već i kao efektivan jezik koji naglašava relacije vremena, prostora, erosa, života i smrti (Pollock 2006, 14). Pretvaranje lateksa u živu materiju sličnu koži najizrazitiji je u radu *Area* iz 1968: deset gumenih pavougaonika povezani prošivanjem u jedan komad evociraju ljudsku kožu. Okačena na zid, *Area* se proteže i preko poda, nagrizajući prostor posmatrača. Ovaj rad, više od svih drugih, pripada antiformalnoj umetnosti koja i nastaje 1968. godine, kada Robert Morris, kritikujući minimalnu umetnost, pravi filcane objekte i „oblak pare”, izlažući proces isparavanja. Ostaje otvoreno pitanje nije li Eva Hese nekoliko godina ranije radom *Several* već najavila antiformalnu umetnost? Ideja antiformalne u njenom stvaralačkom opusu delimično je

4 Do povratka u Nemačku 1965, Heseova intenzivno slika figuralne predstave u ekspresionističkom maniru nalik De Kuningu i Gorkom. Uznemirujuće figure u klaustrofobičnom prostoru sugerišu otuđenje, uvodeći u polje slikarstva rane egzistencijalne dileme. Može se samo pretpostaviti da je reč o odnosu na liniji umetnica i porodica ili umetnica i društvo. Makinonova ističe da su autoportreti Eve Hese sabrali nekoliko oblika anksioznih neuroza izazvanih paničnim strahovima (odlazak roditelja, samoubistvo majke i razvod od ljubavnog partnera), utičući na razvijen osećaj inferiornosti i bespomoćnosti (McKinnon 2010, 38). Sa ovim strahovima Heseova će pokušati da se suoči kroz skulpture s kanapima koji meko padaju ka podu sugerišući mentalnu zatočenost ili se zapliću u nepregledni kaos linija ukazujući da je njeno nebo vezano žicom.

predstavljala reakciju na minimalizam, zamenjujući geometrijsku rigidnost mekim formama, te estetiku reda estetikom haosa. U razgovoru s Nemzerovom umetnica je objasnila: „Volela bih da rad ne bude rad. To znači da nađe svoj put van mojih predrasuda” (Lippard 1976, 131). Meke antiforme, nastale van racionalne kontrole i uz integrisane greške, činile su specifičnost skulptura Eve Hese. Prenoseći u materiju intimne krize i sumnje, od ovih savitljivih egzistencijalističkih struktura ona je stvorila svojevrstne apstraktne emocionalne dvojnike sopstvenog života.

III. Uticaj Holokausta: psihološka analiza opusa Eve Hese

Kratak život Eve Hese bio je obeležen čudesnom, intenzivnom razmenom spoljašnjih, (i)racionalnih strahova i bogatih, unutrašnjih vizija. Rođena u Hamburgu, u nacističkoj Nemačkoj 1936, sa samo dve godine, u pratnji sestre Helen, poslata je u Amsterdam kako bi izbegla pogrom jevrejske dece. U poslednjem emigracionom talasu porodica Hese seli se 1939. u SAD, gde saznaju da im je ostatak familije stradao u logorima. Razvod roditelja i majčino samoubistvo 1946. godine, razlog su duševnog sloma. Neuspeh sopstvenog braka, smrt oca 1966, kao i završni udarac zadat tumorom na mozgu uzrokuju tragičnu smrt umetnice u trideset četvrtoj godini.⁵

Iako je formalna analiza njenog rada korisna na jednom nivou, ona se nužno oslanja i na psihološko tumačenje efekta forme na posmatrača. Heseova je nesumnjivo bila introspektivna osoba. U njenom dnevniku primetno je opsesivno vraćanje bizarnim događajima iz nacističke Nemačke (Rosen 2016, 441), što ukazuje da je, iako vrlo mala, bila svesna posledica Holokausta na intimnu istoriju porodice. Njeno detinjstvo pažljivo je dokumentovano u dnevnicima koje je otac vodio za obe ćerke, uključujući fotografije i isečke iz novina. Maja 1939. u Londonu, Vilhelm Hese u Evinom dnevniku beleži da sa svega tri i po godine ona zna ponešto o Hitleru (Corby 2017, 64). Rano odvajanje od roditelja, izmeštanje iz Hamburga, kao i čitanje dnevnika koje je otac pisao za nju, od fundamentalnog su značaja za formiranje Eve Hese, kao i za njen doživljaj istorije. Posredno proživljen Holokaust, naknadno oblikovan pričama drugih, čini važan deo narativnog sećanja umetnice. Vanesa Korbi upućuje na činjenicu da Holokaust ne može ostati u fusnotama biografije Eve Hese, kao što ni tradicionalni historiografski pristupi nisu adekvatni za potpuno razumevanje njene individualne umetničke prakse.⁶ Heseova je vodila dnevnike u kojima se sebi često obraćala u trećem licu. Ratni događaji psihički

5 Dnevnicima Eve Hese bolna su svedočanstva o njenoj borbi da vodi „običan” život. Godine 1965. ona piše: „Želim da umrem, jer ne mogu da živim. Vidim lepotu, ljubav, sreću, ispunjenje, umetnost, decu, porodice. Ali osećam da nikada ništa od toga neću imati. I zato želim da umrem. Ne sećam se da sam u životu imala jedan dan bez patnje koju opisujem danas” (Rosen 2016, 456).

6 U poglavlju studije o Heseovoj pod nazivom „Kultura sećanja, trauma i odsutna istorija” Korbijeva analizira značaj Holokausta za formiranje ličnosti umetnice, oslanjajući se na njene

su mučili podjednako nju i majku, koja se posle raspada braka ubila, skočivši kroz prozor. Vizualizacija ovog gubitka uočljiva je u crtežima s motivom prozora iz kasnih šezdesetih. Dnevnicu iz tinejdžerskih godina prožeti su osećanjem patnje i obeleženi anksioznošću, koje kasnije, kao zrela žena, Heseova osvešćuje i integriše u stvaralaštvo (Lippard 1967, 206).

Umetnica je oklevala da se 1965. godine vrati u ozloglašenu domovinu u kojoj su stradali brojni pripadnici njene porodice i jevrejskog naroda (Lippard, 1976, 24). U Ketzvigu je crtežom pokušala da razvije lični pristup umetnosti: „Dobro je biti ono što jesi. U stvari, što sam više ja, bolje ću slikati jer će to biti autentično moje, jer niko drugi nije ja” (Lippard 1976, 25). Postepeno prelazi na trodimenzionalne objekte i pravi prve skulpture od žica i gaze, upućujući, izborom materijala, na emotivne ožiljke koje joj je nanela Nemačka. Boravak u otadžbini, s druge strane, oslobodio je Heseovu pritisaka takmičarski nastrojene njujorške scene i formirao buduću umetnicu koja je upravo tu, u nekadašnjoj fabrici tekstila otkrila nežne materijale izražavajući u njima težinu nasleđa bliske prošlosti. Moglo bi se reći da Heseova materijalizuje slojeve podsvesti kroz gazu, nalik Albertu Buriju, koji je na njoj „ispisao” sećanja na strašne rane kojima je bio svedok.

Po povratku u Sjedinjene Države iz Nemačke, Eva Hese obnavlja prijateljstva s umetnicima koji su zainteresovani za njen rad. Ohrabrenje koje stiže od Sola Levita i primeri novog minimalnog jezika bili su joj važni, ali izvori većine njenih njujorških skulptura nalaze se u nemačkim komadima (*Repetition Nineteen* asocira na konzerve ciklona B koji su nacisti koristili u gasnim komorama u koncentracionim logorima). Emotivna bliskost s radovima Karla Andrea bila je uslovljena asocijativnom prirodom njegovih naizgled apersonalnih olovnih polja koja su je vraćala u traumatično detinjstvo obeleženo strahom od Holokausta: „Njegov opus utiče na moju psihu. Njegove metalne ploče bile su koncentracioni logor za mene. [...] On kaže da je umetnost i život nemoguće pomešati. Ali mislim da je reč o jednoj celini” (Hese u Corby 2010, 67). Slično ovome, nemački umetnik Anselm Kifer primenjuje olovo kako bi ukazao na strašne posledice Holokausta. Olovo je jedan od ključnih gradivnih materijala njegovih monumentalnih slika i



Sl. 2 Radovi iz 1965–66. godine u ateljeu Eve Hese
© Zaostavština Eve Hese / The Estate of Eva Hesse.
Ljubaznošću Hauser & Wirth, foto: Gretchen Lambert

izjave i koristeći se Frojdovom psihoanalizom, kao i savremenim studijama o jevrejstvu i antisemitizmu u Evropi i Americi. Videti: Corby 2017, 63–105.

upućuje na dvojaku prirodu elementa: dok alhemičari pokušavaju da ga pretvore u zlato, dotle Kifer potencira njegovo svojstvo zaštite od radijacije.

U pismu ocu Eva Hese objašnjava rano opredeljenje da bude umetnica: „Za mene biti umetnik znači videti, zapažati, istraživati... Želim da učinim više nego samo da postojim, da živim srećno u kući, s mužem, decom i istim poslovima svaki dan” (Lippard 1976, 8). Nakon završenih studija na Jeju, potraga za srećom, mirom i intelektualnom zrelošću teme su koje konstantno promišlja u dnevnicima. Njen romantični pogled na umetnika kao socijalno izolovanog, neuklopljenog pojedinca postepeno se menjao, ali nikad i potpuno preoblikovao: „Zapravo, osoba koja jesam rezultat je onoga s čim se susrećem, opažam i učim. Dalje stečena spoznaja rezultiraće pozitivnim stavovima koji će omogućiti da postanem produktivna osoba osetljiva na spoljašnje uticaje” (Lippard 1976, 8). U ranu jesen 1961. primljena je u bolnicu zbog prehlade, osećajući se krivom jer zapravo nije bila bolesna već „detinjasta”, očekujući da se neko brine o njoj. Očajnička potreba za naklonošću u kombinaciji sa izvanrednom odlučnošću činili su značajan deo karaktera Eve Hese. Ove osobine uticale su na njenu umetnost, podjednako kao i bilo koja estetska komponenta, i Lipardova ne greši kada ih ističe kao faktore „odgovorne” za snagu njenih zrelih skulptorskih radova (Lippard 1976,15).

Kako bi se na najbolji mogući način istražila trajnost skulptura Eve Hese u lateksu ili fiberglasu, treba istaći promenu kao njihovo integralno svojstvo. Upravo zato što je efemernost u srži pomenutih materijala (neka dela su potamnela do braon boje, a druga su se osušila i pukla, pretvarajući se u prah), skulpture kao da nenadano progovaraju iz sfere kratkotrajnog života umetnice, upućujući na njenu osetljivost, kao i čudesan osećaj vidovitosti koji je posedovala. Ona namerno ostavlja skulpture da se menjaju i propadaju, a vreme, prema rečima Korbijeve, prodire u njih poput nevidljive četvrtre dimenzije (Corby 2006, 116). Na konferenciji u galeriji *Tate Modern* (London, 2002. godine), Polokova je istakla vezu između nenadoknadivih gubitaka u životu Eve Hese kao posledice Holokausta i kreativne upotrebe materijala koji ne dozvoljavaju prepravke i obnovu ukazujući, posredno, da nema bekstva od sigurne smrti. Debata u vezi s krtim i tamnim lateksom ili bezbojnim i lomljivim fiberglasom vodi do novih tumačenja o uticaju Holokausta na inventivnu praksu s neortodoksnim materijalima u toku šezdesetih godina dvadesetog veka (Pollok 2006, 17). Heseova je o primeni ovih materijala govorila: „Zbunjena sam kada mislim o tome, baš kao i kada mislim o životu. Deo mene smatra da je trajanje suviše i ako moram da koristim lateks onda će biti tako. Život ne traje; umetnost ne traje” (Nemser 2002, 18). Nestajanje porodičnog, etničkog i nacionalnog identiteta (usled iskorenjenosti iz rodne Nemačke kao države u kojoj su Jevreji bili nepoželjni) uočljivi su u brojnim prostornim strukturama umetnice. Ne treba zaboraviti jedan od poslednjih radova *Seven Poles* iz 1970. čiji izduženi tanani stubovi od fiberglasa evociraju đakometijevsku egzistencijalističku dramu. Upravo ove apstraktne figure pretvaraju se u tela logoraša koja u svojoj potresnoj ispošćenosti postaju simboli svih žrtava Holokausta kome je 1939. godine, emigrirajući u Ameriku s porodicom, Heseova fizički umakla, ali ga nikada nije emotivno prevazišla.

IV. Zaključak

Iako je karijera Eve Hese trajala tek nešto više od jedne decenije, njen rad postao je uticajan među umetnicima mlađih generacija. S jedne strane, trajna fascinacija njenom ličnošću potiče iz života punog ekstrema. Ona sama, međutim, bila je u velikoj meri deo jedinstvenog perioda u istoriji u kome su umetnici tragali za novim formama izražavanja. Apstraktne, suptilne organske forme pokazuju da je njen rad ostavio posebno nasleđe savremenim i kasnijim sledbenicima, poput Brusa Mardena, Aniše Kapura, Luize Buržo, Martina Purieara i Bila Džensena.

Heseova je govorila: „Ne smeta mi da budem miljama daleko od drugih. Smatram da su najbolji umetnici oni koji su stajali sami i koji mogu da se izdvoje van svih pravaca koji su nastajali oko njih” (Nemser 2002, 22). Po povratku iz Nemačke 1965. godine, u Njujorku je zatekla novu klimu redukcije, jasnoće i reda. Njen fokus na sivo i crno bio je rezultat prijateljstva sa Solom Levitom, koji je kategorički izjavljivao da su crno i belo jedini mogući izbor za njegove skulpture (Lippard 1976, 196). Umetnica je imala ponešto zajedničko sa svakim od njenih prijatelja: s Robertom Rajmanom je intenzivno saradivala u studiju, s Frankom Vinerom je delila afinitet za bizarno. Verovatno je njeno pojačano interesovanje za serijske sisteme bilo izazvano i prijateljstvom s Donaldom Džadom, iako je Heseova isticala apsurdni kvalitet ponavljanja. Smitson ju je video „kao introspektivnu osobu koja je stvarala intimne psihološke modele” (Lippard 1976, 6).

Eva Hese dala je doprinos umetnosti šezdesetih godina dvadesetog veka svojim specifičnim skulpturama koje žive i umiru, osvajajući nove emotivne, fizičke i psihološke prostore posmatrača. Poigravajući se sa industrijskim sirovinama, dozvolila je sebi slučajnosti i integralne greške otvarajući put za niz originalnih umetničkih praksi. Ona posredno progovara o svojoj prirodi i egzistencijalnim strahovima birajući neortodoksne materijale, dok raspadanje, kao jedno od njihovih ključnih svojstava, otkriva shvatanje umetnosti kao neuhvatljive i nedokučive zone u kojoj se materija pretvara u prah upućujući na prolaznost ljudskih bića i njihovih kreacija.

LITERATURA

- Corby, Vanessa. *Eva Hesse: Longing, Belonging and Displacement*. London: I.B. Tauris, 2010.
- Corby, Vanesa. “Doodling in the margins of Eva Hesse’s histories.” u *Encountering Eva Hesse*, ed. Griselda Pollock and Vanessa Corby, 97–137. London, New York: Prestel, 2006.
- Lippard, Lucy. *Eva Hesse*. New York: New York University Press, 1976.
- McKinnon, Luanne. “Eva’s *Eva*.” u *Eva Hesse: Spectres 1960*, ed. Luane McKinnon, 26–40. New Haven, London: Yale University Press, 2010.
- Nemser, Cindy. *Art Talk: conversations with 12 women artists*. New York: Charles Scribners Sons, 1975.

- Nemser, Cindy. "A Conversation with Eva Hesse." u *October files – Eva Hesse*, ed. Mignon Nixon, 1–27. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Pollock, Griselda. "A very long engagement: singularity and difference in the critical writing on Eva Hesse." u *Encountering Eva Hesse*, ed. Griselda Pollock and Vanessa Corby, 23–89. London, New York: Prestel, 2006.
- Rosen, Barry (ed.). *Eva Hesse: Diaries*. New Haven: Hauser & Wirth Publishers, Yale University Press, 2016.
- Stiles, Kristine. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
- Swenson, Kirsten. *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt and 1960s New York*. New Haven, London: Yale University Press, 2015.

Ana Vrtačnik
University of Novi Sad, Academy of Arts
Dijana Metlić
University of Novi Sad, Academy of Arts

**POST-MINIMALIST SCULPTURE OF EVE HESE
ON THE 1960S AMERICAN SCENE: BETWEEN FEMINIST,
AESTHETIC FORMALIST AND PSYCHOLOGICAL DISCOURSES**

Summary:

During the 1960s in New York, young artists could not remain distanced from the current social changes caused by the Vietnam and Cold Wars, as well as with the advent of the civil, racial and gender rights movements. Among them was Eva Hesse (1936–1970), a Jewish artist from Hamburg, whose opus can be approached from the feminist discourse and understood as part of a wider struggle to improve the position of women artists in New York, or it can be analysed as a response to the Holocaust trauma and psychological pressures induced by the divorce of her parents, her mother's suicide and her brain tumour. Between 1965 and 1970, Eva Hesse created more than seventy sculptures using a repetitive process that unexpectedly emphasized the organic and intimate character of her art. Working with unorthodox materials, such as latex, wax, ropes, gauze and fibreglass, she highlighted the fragility and sensibility of her sculptures, confronting the „logic” of cold and distant Minimalism. In this paper, we will provide a critical reception of Eva Hesse's oeuvre by examining her selected sculptures and its connections with the then predominant Pop art, Minimalism and Antiform art. At the same time, we will pay attention to Hesse's thoughts on Feminism of the 1960s. The existentialist sculpture of Eva Hesse expresses her thoughts, experiences and emotions, and her original use of unusual industrial materials unexpectedly reveals the repressive mechanisms of contemporary society.

Keywords:

Eva Hesse, repetitive patterns, unorthodox materials, Holocaust, Minimalism, Antiform

PRIMLJENO / RECEIVED: 28. 8. 2019.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 9. 2019.

Maja Stanković
Fakultet za medije i komunikacije
Univerzitet Singidunum

ZAŠTO DIGITALNA ISTORIJA UMETNOSTI?

Apstrakt:

Tematski okvir rada predstavlja digitalna istorija umetnosti kao nova metodološka platforma koja se pojavljuje na početku dvadeset prvog veka u sklopu digitalne humanistike, čiji je cilj povezivanje humanističkih nauka i digitalnih tehnologija. Polazište u radu je tzv. *digital divide* (digitalna podeljenost), ambivalentnost prema digitalnim tehnologijama koje su postale sastavni deo života, a ipak nedovoljno prisutne u sklopu istraživanja i uvođenja novih istraživačkih metoda u humanističkim naukama. Pitanja koja se problematizuju u radu su: Koji su mogući novi metodološki pristupi u istraživanju u kojima se koriste prednosti i dostupnost digitalnih tehnologija? Šta su prednosti, a šta nedostaci digitalne istorije umetnosti? Da li je kompjuterska analiza velikog broja podataka kao trenutno dominantni pristup u digitalnoj istoriji umetnosti jedini novi pristup? Teza rada je da se sa digitalnim tehnologijama otvaraju mogućnosti za inoviranje istraživačkih pristupa u kojima se slika (vizualizacija) koristi kao istraživački alat. Ovakav pristup za polazište ima, pre svega, Warburg (Aby Warburg) u istraživanjima s početka dvadesetog veka, koji je tehničku reprodukciju uveo kao novi istraživački alat, koji tek sa digitalnim tehnologijama otvara nove mogućnosti u istraživanju, analizi umetničkih radova i ujedno predstavlja tačku povezivanja i kontinuiteta između istorije umetnosti i digitalne istorije umetnosti.

Cljučne reči:

digitalna istorija umetnosti, digitalna humanistika, *digital divide*, tehnička reprodukcija, *Big Image Data*, vizualizacija, savremena umetnost, umrežena slika

Digital Divide

Šta je digitalna istorija umetnosti? Da li je u pitanju nova oblast istraživanja ili je reč o postojećoj naučnoj disciplini koja dobija novi tehnološki predznak? Danas je, čini se, nemoguće povući liniju koja razdvaja analogno od digitalnog, tako da se stiče utisak da je reč o nekakvim pseudokategorijama, čije se granice sve teže mogu odrediti. Slično se može primetiti i kada govorimo o granici između prirodnih i humanističkih nauka ili teorijskih i praktičnih veština. Gotovo je izvesno da će i ono što se trenutno naziva digitalnom istorijom umetnosti uskoro biti samo istorija umetnosti. Pitanje koje se, samim tim, nameće jeste: zašto uvoditi novi tehnološki okvir uz postojeću oblast kada su digitalne tehnologije već uveliko integrisane u sve aspekte našeg života?

Digitalna istorija umetnosti se pojavljuje na početku dvadeset prvog veka u sklopu digitalne humanistike, nove metodološke platforme čije je polazište povezivanje humanističkih nauka i digitalnih tehnologija. Glavni ciljevi digitalne humanistike su: pronalaženje i uvođenje novih digitalnih alata u istraživanju u skladu sa digitalnim okruženjem u kojem živimo, eksperimentisanje sa novim modelima prenošenja znanja, proširivanje vidljivosti i socijalnog uticaja humanističkih nauka, kao i pronalaženje novih kolaborativnih modela saradnje izvan uskih strukovnih opredeljenja.

Digitalna humanistika je, istovremeno, reakcija na krizu u humanističkim naukama. Proces marginalizovanja humanističkih nauka u velikoj meri je kolateralni efekat neusklađivanja sa dominantnom profitabilnom logikom i vladajućom paradigmom neoliberalnog kapitalizma. Pored toga, jedan od ključnih razloga koji se dovodi u vezu sa krizom humanistike je tzv. digitalna podeljenost (*digital divide*). U svom bazičnom značenju, *digitalna podeljenost* se odnosi na ekonomske, zatim socijalne i obrazovne nejednakosti između onih kojima su digitalne tehnologije – pre svega, kompjuteri i internet – dostupne i onih kojima nisu. O digitalnoj podeljenosti se, međutim, može govoriti kao o svojevrsnom paradoksu, koji se prepoznaje u različitim registrima. Kler Bišop ga koristi za objašnjenje ambivalentnog odnosa između savremene umetnosti i digitalnih tehnologija (Bishop 2012). Ona polazi od toga da su, danas, digitalne tehnologije gotovo nezaobilazne u radu većine umetnika, bez obzira na to da li koriste tradicionalne ili nove tehnologije, ali da se u *mainstream* umetnosti retko problematizuju novine koje su one donele i njihovi efekti na svakodnevni život. Staviše, u porastu su interesovanje za analogne medije i analogni umetničko-istraživački postupci, poput sakupljanja i arhiviranja. Takođe, kako navodi, digitalne tehnologije još uvek nisu integrisane u institucionalni sistem (galerije, muzeji). Ovaj tekst je naišao na burne reakcije umetnika digitalnih umetnosti. Njihov je glavni argument da je produkcija digitalnih umetnosti razvijena i ne samo to već da ima i sopstvenu logistiku, polje delovanja, a to su festivali kao što su Ars Elektronika u Lincu i Transmediale u Berlinu. Ipak, čini se da i ovaj argument upravo potvrđuje tezu

o „podeljenosti” između savremene i digitalne umetnosti koja, u izvesnom smislu, funkcioniše kao niša u okviru savremene umetnosti.

O digitalnoj podeljenosti se može govoriti u još jednom registru, a to je nauka. To je, možda, najslikovitije objašnjeno u tekstu “How to Bring Science Publishing into the 21st Century” (Cantiello 2016). Kantijelova teza je da se novine i potencijal koje su donele digitalne tehnologije ne prepoznaju u savremenom istraživačkom radu. Kao ilustraciju svoje teze koristi isečak iz čuvenog naučnog rada Galilea Galileja objavljenog 1610. Može se zaključiti da se ovaj rad, u načinu na koji je pisan i prezentovan, gotovo ne razlikuje od naučnih radova koji se objavljuju i danas, pogotovu u humanističkim naukama. Kako je moguće da su digitalne tehnologije postale sastavni deo našeg života, od načina na koji pišemo do načina na koji komuniciramo, a da istovremeno nisu uključene u istraživanje, naročito ne u humanističkim naukama? Digitalna humanistika i digitalna istorija umetnosti traže odgovore upravo na to pitanje. Ipak, povezivanje novih tehnologija i istraživanja nije sasvim „nov” pokušaj, niti je ekskluzivno povezan sa digitalnom istorijom umetnosti. Ako govorimo o odnosu između istorije umetnosti i novih tehnologija na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, moglo bi se reći da je i tada bilo pokušaja da se istraživački aparat unapredi uz pomoć novih tehnoloških mogućnosti kao što je pojava tehničke reprodukcije. U tom kontekstu, posebno su zanimljiva trojica istraživača: Velflin, Malro i Varburg.

Tehnička reprodukcija

Hajnrh Velflin (Heinrich Wölfflin, 1864–1945) je nezaobilazan kada se govori o formalnoj analizi kao metodološkom postupku u istoriji umetnosti. Velflin je, međutim, iz istraživačkog ugla zanimljiv i po tome što je u svojim predavanjima među prvima počeo da koristi projektor. Na prvi pogled, taj se podatak ne čini toliko bitnim. Ipak, reč je o presedanu: slika je tada, po prvi put, postala deo predavanja, do tada uglavnom svedenog na narativ. I pored litografija i drugih grafičkih tehnika prenošenja slika koje su u to vreme relativno dostupne, ali čiji se obim distribucije ne može porediti sa promenama koje je donela tehnička reprodukcija, slika je tek tada postala dostupni i „stalno prisutni” izvor informacija što je, u istraživačkom kontekstu, takođe novina. Mogla bi se uspostaviti veza između upotrebe slika, koje postaju sastavni deo Velflinovih predavanja i istraživanja, i formalne analize zasnovane upravo na preciznoj analizi pojedinačnih elemenata slike. Tome u prilog ide i činjenica da je Velflin, najčešće, imao dve projekcije, što mu je omogućilo da komparira formalne elemente slika. Ključnu ulogu u tome ima tehnička reprodukcija kao sredstvo pomoću kojeg je analizirao umetnička dela. Iz toga se nameće zaključak da je projekcija slika za Velflina ne samo puko tehnološko pomagalo već novi istraživački alat koji sliku uključuje kao svoj konstitutivni deo.

Andre Malro (André Malraux, 1901–1976), francuski književnik, takođe je u tehničkoj reprodukciji prepoznao novi istraživački potencijal. To se, pre svega, odnosi na njegovu ideju „imaginarnog muzeja”, „muzeja bez zidova” (*le musée imaginaire*). Malro je smatrao da svako može da „napravi” svoj imaginarni muzej, nezavisno od postojećeg institucionalnog okvira ili konkretnog fizičkog prostora i da kombinuje do tada nespojiva umetnička dela i artefakte. Ključnu ulogu u tome ima, slično kao i kod Velflina, tehnička reprodukcija. Bilo bi, međutim, pogrešno zaključiti da njega zanima reprodukcija sama po sebi, da joj daje prednost u odnosu na samo umetničko delo. Za njega je reprodukcija, slično kao i kod Velflina, sredstvo koje sliku čini dostupnom, koje omogućava novi način povezivanja, upoređivanja i posmatranja slika, nezavisno od postojećih institucija i dominantnih narativa.

U eksperimentisanju sa tehničkom reprodukcijom kao istraživačkim alatom najdalje je otišao nemački istoričar umetnosti Aby Warburg (Aby Warburg, 1866–1929). On je uveo ikonologiju kao novu metodološku praksu, ali kada je reč o novim istraživačkim pristupima posebno je zanimljiv njegov *Atlas slika Mnemosine* (*The Mnemosyne Atlas*, 1924–1929) koji doskora, za razliku od njegove ikonološke analize, nije toliko bio predmet izučavanja niti je imao veći uticaj na način istraživanja u istoriji umetnosti. *Atlas slika* je kolekcija koja se sastoji od šezdeset tri panoa sa preko hiljadu slika. To su, uglavnom, fotografije, ali ima i ilustracija iz knjiga, grafika, isečaka iz novina, brošura, čak i poštanskih markica. Njega, slično kao i Malroa, nije zanimala fotografija, niti tradicionalna slika sama po sebi, već kako mogu slike, dostupne preko najrazličitijih reprodukcija, da budu istraživački alat. Predmet njegovih analiza je kako su se određeni motivi iz antičke civilizacije sačuvali tokom srednjeg veka i postali sastavni deo evropske kulture u renesansi. U fokusu njegovog interesovanja bilo je kako se značenje i smisao određenih slika (skupa motiva) menja kroz epohe, različite kontekste. Za njega je tehnička reprodukcija, takođe, sredstvo pomoću kojeg je mogao da otkriva „putanje” slika i učini ih vidljivim – kritičkim i sistematičnim povezivanjem slika kao referenci iz različitih oblasti.

Ovaj istraživački iskorak Abija Warburga povezan sa, u tom trenutku, najnovijim tehnološkim otkrićem, tehničkom reprodukcijom, za razliku od njegove ikonološke metode, nije zaživeo. To pokazuje i činjenica da je *Atlas slika Mnemosine* prvi put publikovan tek 1993. Pre izvesnog vremena, međutim, počinje da raste interesovanje za ovaj atlas, pa je tako 2016. godine, na stopedesetogodišnjicu od rođenja Warburga, organizovan kongres posvećen njegovom istraživačkom radu. Tom prilikom rekonstruisana su sva šezdeset tri panoa i izložena u Centru za umetnost i medije u Karlsruheu. Jedan od razloga zašto njegov istraživački pristup nije zaživeo jeste, sasvim sigurno, to što je ostao nezavršen nakon njegove smrti. Drugi, podjednako bitan razlog je to što nije uspeo da ga publikuje – u tom trenutku to je bilo tehnološki komplikovano jer ništa slično nije postojalo. On ga je dokumentovao fotografski, tako da su na osnovu tih snimaka i rađene rekonstrukcije. Međutim, činjenica je da se na fotografijama nisu sasvim jasno mogli videti svi detalji, odnosno sve reprodukcije koje su se nalazile na panoima, tako da je i to, sasvim sigurno, još jedan od razloga zašto je atlas ostao neistražen, kao i da je malo ljudi imalo priliku

da se neposredno susretne s tim. Tek 2016. dekodirane su sve slike koje su se nalazile na panoima. Reprodukcije koje je on koristio su većinom izgubljene.

Čini se da su ovi historijski pokušaji uvođenja slike kao istraživačkog alata pomoću tehničke reprodukcije ostali na nivou eksperimenta, usamljeni primeri koji, u istraživačkom smislu, nisu zaživeli i bili prihvaćeni. I pored toga, reprodukcija je dobila svoju primenu, kao manje-više neizostavni pratilac u funkciji ilustracije teksta. Ipak, pokrenuta su neka nova pitanja koja, u trenutku krize humanističkih nauka, ponovo postaju aktuelna. Jedno od njih je, svakako, upotreba slika u istraživanju. U novom tehnološkom okruženju, sa uvođenjem digitalnih tehnologija – kompjutera, interneta i *online* prostora – dostupnost i cirkulisanje slika podignuti su na još višu razinu u odnosu na prethodnu tehnološku paradigmu, čime je iznova aktuelizovano pitanje: kako slika može biti u funkciji istraživanja? Digitalna istorija umetnosti kao nova metodološka platforma nastoji da, između ostalog, ponudi odgovor na ovo pitanje.

Big Image Data

Jedna od ključnih novina koje su donele digitalne tehnologije je *Big Data*: „ne sasvim precizno definisan pojam koji se koristi za opisivanje skupova podataka koji su toliko veliki i složeni da se sa njima ne može raditi korišćenjem standardnih statističkih metoda.” (Manovich 2013) Manovič polazi od toga da je „kvantitativni obrt” (*quantitative turn*) neka vrsta nužnosti u svakoj naučnoj disciplini, da se u psihologiji desio u trećoj deceniji prošlog veka uvođenjem statistike, u ekonomiji u četvrtoj deceniji, u političkim naukama tokom devedesetih, a da je sada trenutak kada se odvija i u humanističkim naukama (Manovich 2015, 14). Kada je reč o digitalnoj istoriji umetnosti, srodan pojam predstavlja *Big Image Data*, koji se odnosi na velike baze slika, pokretnih i nepokretnih, digitalizovanih ili digitalnih, slika na socijalnim mrežama i drugim *online* platformama:

U avgustu 2008. YouTube.com je objavio da korisnici svakog minuta aplouduju trinaest sati video-materijala; u novembru iste godine broj slika postavljenih na Flickr dostigao je broj od tri milijarde. (Manovich 2009)

U poslednjih deset godina, ove cifre su se, najverovatnije, još drastičnije uvećale, što znači da se suočavamo sa sasvim novim kulturnim fenomenom. Jedan od aspekata produkcije velikih količina slika je i sadržaj proizveden od strane korisnika (*user-generated content*). Manovič uvodi pojam „kulturna analitika” (*Cultural Analytics*) kao metodološki pristup za proučavanje velikih količina slika. Reč je o kombinovanju digitalne obrade slika i različitih tehnika vizualizacije, pomoću kojih se podaci transformišu u obrasce. Ako je jedan od bazičnih metodoloških pristupa u tradicionalnoj istoriji umetnosti komparativna analiza, pri čemu se to odnosi na analizu ograničenog broja artefakata, kompjuterskom analizom se mogu

istovremeno analizirati hiljade, čak milioni slika, što nikad pre nije bilo moguće. Ključnu ulogu u tome, ne slučajno, ima vizualizacija, upravo ona daje preglednost tom velikom broju slika.

Druga istraživačka metoda, takođe nezaobilazna u digitalnoj istoriji umetnosti je mrežna analiza (*network analysis*). Kao što sam naziv upućuje, u ovakvoj analizi naglasak je na povezivanju, prepoznavanju veza koje određuju kako određeni fenomen funkcioniše. Postoje različite metodologije u mrežnim analizama, a najprisutnije su analiza socijalnih mreža (*Social Network Analysis*) i teorija aktera-mreže (*ANT: actor-network theory*) (Manovich 2015). U prvoj, mreža je zapravo socijalni konstrukt sastavljen od ljudi koji su međusobno povezani. Ljudi su predstavljeni kao čvorišta u mreži, a cilj ove analize je da ocrtavanjem socijalnih veza (po unapred zadatim parametrima, npr. prijateljske, poslovne i sl.) osvetli na novi način određeni fenomen (način rada, umetnički pravac, pokret...).¹

Drugi tip mrežne analize je, kao što sam naziv sugerise, više teorijski i dovodi se u vezu pre svega sa Laturum. Mreža je za njega „modus ispitivanja” (Latur 2017, 46), a ne površina omeđena granicama ili stvar koja ima oblik mreže kao što je npr. kanalizaciona mreža, poštanska mreža ili metro. To je način na koji se pristupa analizi određenog fenomena, tako što se uočavaju veze koje možda nisu na prvi pogled vidljive, ali određuju način na koji ona funkcioniše. U teoriji aktera-mreže akter je uvek akter mreže, neodvojiv od mreže koja određuje način njegovog funkcionisanja i obratno. Konsekvence ovakvog pristupa su razbijanje dualnog koda kao dominantne matrice mišljenja u zapadnoevropskoj kulturi. Latur to ilustruje na primeru sociologije koja je, kako kaže, zatvorena u sopstvene metafore pomoću kojih nastoji da pruži odgovore na uvek ista pitanja kao što su: odnos između društva i pojedinca, individue i kolektivnog, celine i njenog dela, prirode vs. društva... Novi pristup koji predlaže je ekološki, koji u stvari predstavlja napuštanje dualnog koda, prevladavanje razlike između celine i dela – svaki deo je entitet, a ako je entitet, onda ima svoje attribute koji čine mrežu. U formalnom smislu ovaj tip analize se od prethodne razlikuje i po tome što čvorišta u mreži nisu nužno samo ljudi već i neljudski entiteti, koncepti, fenomeni ili apstraktni pojmovi.

Ono što je glavni problem u većini ovih istraživačkih pristupa povezanih sa *Big Image Data* je određivanje parametara po kojima će se slike analizirati. To naročito važi za digitalnu istoriju umetnosti: kako uspostaviti jedinstvene parametre za analizu hiljadu, sto hiljada ili milion slika? Sam Manovič uočava ovaj problem i nastoji sistemski da ga reši tako što uvodi formalne elemente: karakteristike (*feature*) ili varijable koje imaju funkciju da definišu predmet istraživanja (Manovich 2015, 15–17). To su: opseg istraživanja (određivanje granica fenomena koji se istražuje – da li je to jedan stil/pravac, jedan period ili jedan medij); predmet istraživanja (određeni umetnik/umetnici, određena umetnička dela...) i odabir karakteristika po kojima se analiza vrši (to su najčešće metapodaci koje svaki digitalni zapis nosi: boja, osvetljenost, saturnacija i sl.). Ove karakteristike se selektuju, sistematizuju i vizualizuju pomoću softvera za prepoznavanje (*recognition systems*), pretraživanje

1 Primer ovakve analize je vizualizacija koja je bila sastavni deo izložbe *Inventing Abstraction, 1910-1925* (MOMA, 2012), <https://momadesignstudio.org/Inventing-Abstraction>. Pristupljeno 15. 8. 2019.

(*search engines*) i algoritma, tako da se automatski izvršavaju, a na istraživaču je da prepozna, uporedi i interpretira obrasce koji se pojavljuju u vizualizacijama. Još jedan problem koji Manović uočava je tzv. semantička praznina (*semantic gap*).²

I pored toga, Manović zaključuje da je analiza velikog broja podataka nešto u potpunosti novo u metodologiji istorije umetnosti. S druge strane, Kler Bišop se vrlo kritički odnosi prema Manovićevoj analizi. U svom tekstu decidiranog naziva „Protiv digitalne istorije umetnosti” (Bishop 2018), koji je zapravo odgovor na Manovićev tekst, ona se poziva na teoretičarku Džoanu Draker koja smatra da se u metodologiji istorije umetnosti ništa bitno nije promenilo još od osamdesetih godina, kada se otvorila ka semiotici, marksizmu, psihoanalizi, postkolonijalizmu, poststrukturalizmu. Ona smatra da je uvođenjem kompjuterskih analiza kompleksnost evaluacije svedena na statistiku, merne jedinice, adresiranu na već poznate i opšteprihvaćene kanone u istoriji umetnosti, bez kritičkog preispitivanja i bez iniciranja istraživačkih pitanja, a da je efekat toga dolaženje do podataka koji teško mogu da se dovedu u vezu sa saznanjem. Njena teza je da je digitalna istorija umetnosti ne samo „okasneli prilepak digitalne humanistike” već i da se može povući paralela između uspona digitalne humanistike i neoliberalnog upliva u humanistiku i obrazovanje, a čiji je efekat svođenje prenošenja znanja na transakciju, profesora na prekarijat, a studenata na „jedinicu kapitala” koji sam u sebe investira.

Zaključna razmatranja

Kada se kaže digitalna istorija umetnosti, pojavljuju se dva oprečna mišljenja. Jedno je da se svaki istoričar/istoričarka umetnosti danas kreće u polju digitalne umetnosti jer u svom radu koristi kompjuter. S druge strane, puno autora smatra da bi trebalo praviti razliku između digitalizovane istorije umetnosti, kada su digitalne tehnologije samo novi tehnološki okvir za već postojeći način rada, i digitalne istorije umetnosti koja uključuje nove metode i nove pristupe kao što je kompjuterska analiza slika. Slična oprečnost postoji i u definisanju digitalne umetnosti: da li je to sva umetnost koja uključuje rad sa digitalnim medijima kao što je npr. fotografija obrađena u postprodukciji ili digitalizovani filmski zapis? Ili o digitalnoj umetnosti možemo da govorimo samo onda kada su i produkcija i prezentacija i distribucija umetničkog rada povezane sa digitalnim tehnologijama? Da li je digitalna umetnost sastavni deo savremene umetnosti ili je reč o dva odvojena autonomna fenomena?

U sva tri slučaja polazište je identično: potreba da se povuče jasna granica – jedna, čini se, prilično opsolentna navika nasleđena iz dvadesetog veka, modernističke provenijencije, zasnovana na preciznim podelama, dualnom kodu mišljenja i kategorizacijama. Na početku dvadeset prvog veka ovakav pristup ne samo da nije više operativan, jer ne odgovara „stanju na terenu”, već i blokira

2 „[...] čitalac razume značenje teksta, dok kompjuter samo „vidi” kombinaciju znakova i razmaka.” Manovich, Lev, “Data Science and Digital Art History”. *Digital Art History* 1 (2015), 22.

razumevanje promena koje su se u međuvremenu odigrale u gotovo svim registrima: prelaz iz bipolarnog u multipolarni svet, iz takozvane čvrste moderne u fluidnu modernu (Bauman 2009), od proizvodne u informacijsku i globalnu ekonomiju (Castells 2000). Umesto povlačenja granica, gomilanja podela i insistiranja na formalizmima, glavni problem je: kako zaustaviti proces marginalizacije humanističkih nauka? Kako prevladati krizu u humanističkim naukama? Čini se da je jedini izlaz osavremenjivanje u skladu s vremenom u kojem živimo, osavremenjivanje istraživanja u skladu sa digitalnom paradigmom kao njenim glavnim obeležjem i mogućnostima koje digitalne tehnologije nude. Te mogućnosti se odnose na prevazilaženje tehnološkog jaza, zatim na približavanje *digital born* generacijama i dostupnost: dostupnost podataka na mreži, različitih softvera kao alatki u istraživanju i mogućnosti da se rezultati tih istraživanja učine dostupnim, pre svega, u *online* prostoru. To su ujedno ciljevi digitalne humanistike, te utoliko digitalna istorija umetnosti nije neka odvojena oblast, već metodologija koja je sastavni deo savremenog načina istraživanja.

Uvođenje kompjuterske analize za obradu velikog broja slika (*Big Image Data*) svakako je novina u istraživanju, naročito u oblasti istorije umetnosti, ali je istovremeno i veliki izazov jer može da implicira izjednačavanje informacije i znanja.³ Jedna od teza koja ukazuje na efekat ovog izjednačavanja jeste da je rad sa velikim brojem podataka nova vrsta „znanja” koja čini izlišnom teoriju, pa čak i istoriju. Glavni argument u prilog ovoj tezi je da su se nekada predviđanja radila na osnovu teorije u društvenim naukama i formula u prirodnim naukama, a da je danas mogućnost analize velike količine podataka (*Data Science*) preuzelo tu funkciju (Carpo 2018). U ovakvom pristupu previđa se da je interpretacija ono što podatak čini relevantnim, zatim da se svaki podatak može interpretirati na puno različitih načina, kao i to da je za interpretaciju podataka neophodan teorijski okvir.

Pored toga, uvođenjem kompjuterske analize destabilizovana je i pozicija istraživača: proces istraživanja se automatizuje, a interpretacija svodi na algoritam po unapred postavljenim parametrima. Ono što je posebno problematično jeste svođenje umetničkog rada na podatak. Ishod ovakve analize najčešće je skup metapodataka (broj piksela, osvetljenost, oštrina...), nezavisno od funkcije same slike, umetničke ili neumetničke. Time se osobenost umetničkog iskaza gubi u korist formalnih, metričkih ili drugih kvantitativnih elemenata svojstvenih slici kao digitalnom zapisu. Čini se da je ovakav tip kvantitativne analize odgovarajući, pre svega, za analizu različitih kulturnih i socijalnih fenomena kao što su socijalne mreže, *online* baze, kulturne industrije, a mnogo manje za samu istoriju umetnosti, bar u ovom trenutku. Zato nije slučajno što je većina Manovičevih istraživačkih projekata povezana sa socijalnim mrežama, velikim bazama slika na internetu, koje nisu same po sebi umetnički, već kulturni fenomeni. Utoliko se argument Kler Bišop o svođenju analize na statistiku, preuzimanju gotovih kanona i kategorija iz istorije umetnosti i odsustvu kritičkog čini opravdanim (Bishop 2018). Čini se da statistički podaci, koliko god bili zanimljivi sami za sebe, ne mogu da maskiraju nedostatak

3 O razlici između informacije i znanja videti: Castells, Manuel, *Uspón umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing, 2000, 52.

istraživačkog pitanja i odsustvo interpretacije, što su i dalje ključni problemi kada se govori o analizi velikog broja slika u kontekstu istorije umetnosti.

Takođe, kompjuterska analiza velike količine podataka zahtevna je i u hardverskom i u softverskom smislu, tako da je korporativno pokriće uglavnom neophodno. Utoliko argument Kler Bišop o povezanosti digitalne humanistike i neoliberalnog kapitala nije zanemarljiv. Ipak, svodenjem na vezu sa korporativnim kapitalom degradira se pozicija digitalne humanistike kao nove metodološke platforme inicirane krizom u humanističkim naukama. Ta kriza je, u velikoj meri, posledica nametanja profitabilnosti kao ultimativne vrednosti neoliberalnog kapitala. Time se i previđa mnogo širi spektar pitanja koje ova platforma pokreće, a koja nisu isključivo povezana sa korišćenjem najnovijih tehnologija. To je eksperimentisanje, pronalaženje novih metoda i pristupa u istraživanju, zatim povezivanje različitih disciplina, kao i stvaranje mreža u kojima participiraju ljudi iz različitih oblasti. To su, ujedno, i strategije prevazilaženja krize u humanističkim naukama.

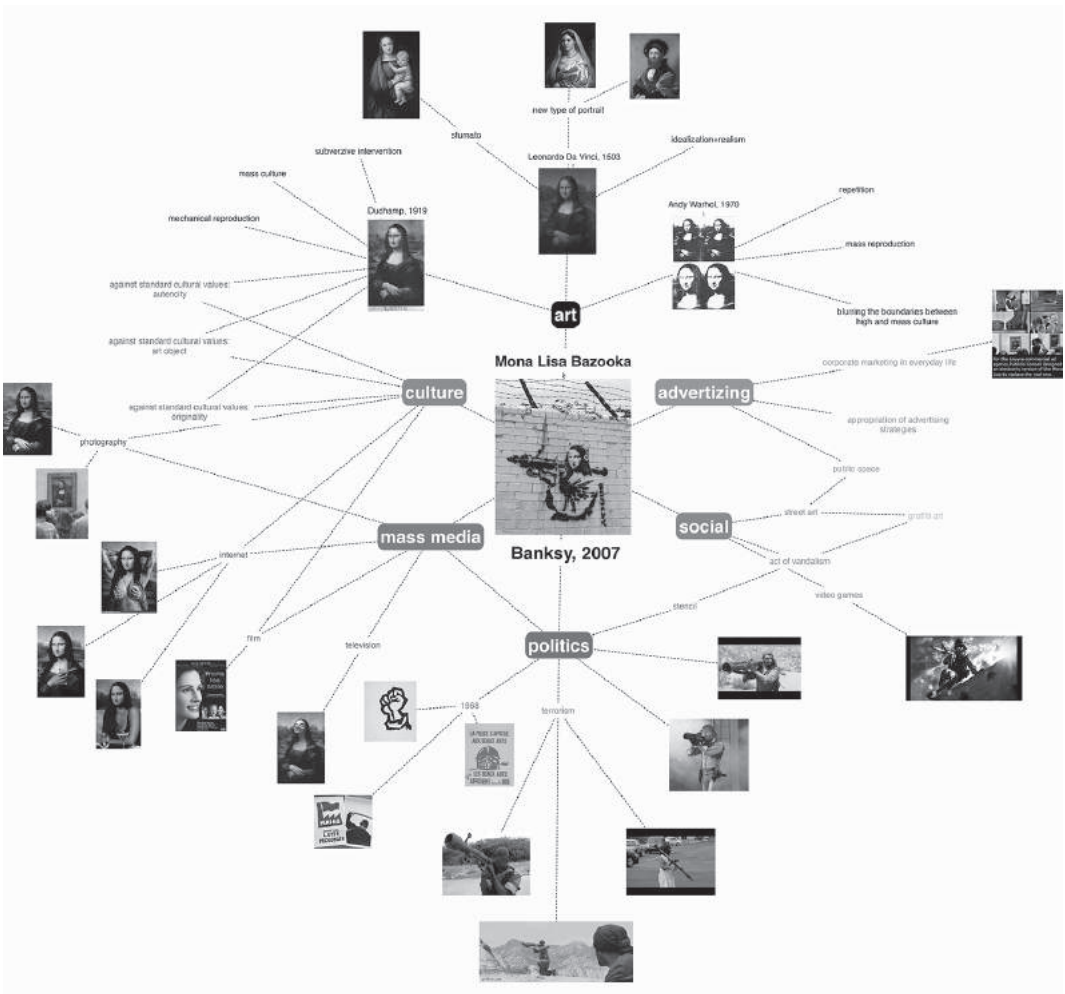
Ovo su samo neki problemi sa kojima se susreće digitalna istorija umetnosti, naročito ukoliko se izjednači samo sa kompjuterskom analizom velike količine podataka. Stoga se nameće pitanje: na koji način je moguće inovirati metodološki pristup, uključiti prednosti digitalnih tehnologija, a sačuvati ono što je „višak smisla”, a što određeni digitalni zapis čini umetničkim radom? Kako je moguće sačuvati poziciju istraživača? Možda u tome polazište može da bude Varburg i njegovi pokušaji uvođenja slike kao istraživačkog alata u vizualizacijama. Vizualizacija kao postupak nije novina, štaviše ona je standardni alat u mnogim naučnim disciplinama, posebno prirodnim. Međutim, ovde nije reč o grafikonima i dijagramima, s čim se, najčešće, dovodi u vezu, već o povezivanju vizualizacije koja korespondira sa metodologijama digitalne humanistike, sa teorijom mreža, pre svega sa Laturovom teorijom aktera-mreže, o čemu je bilo reči. Zašto sa teorijom mreža? Zato što je „umreženost” način na koji funkcioniše umetnički rad u savremenom svetu.

Jedno od ključnih obeležja umetnosti dvadesetog veka je aproprijacija. Aproprijacija je postupak u kome se već postojeći elementi – predmeti, motivi, slike, umetnički radovi – koriste kao „materijal” od kojeg se pravi umetnički rad, od Maneovog *Doručka na travi* do postprodukcije devedesetih kao umetničkog postupka (Bourriaud 2002). Za aproprijaciju je bitan odnos između originala i njegove kopije, izvora i ponavljanja, odnosno izmeštanje iz izvornog, originalnog konteksta u novi kontekstualni okvir. U prvom planu je rad, ne sa materijalom, već sa smislom koji se iznova konstituise u novom kontekstualnom okruženju. Umnožavanjem kontekstualnih izmeštanja relativizuje se odnos između izvora i ponavljanja i u prvi plan stavlja kretanje kroz različite kontekstualne okvire. To, ujedno, predstavlja ulazak aproprijacije u svoju postfazu, odnosno početak umreženog funkcionisanja, povezivanje određene vizuelne celine, motiva, skupa motiva sa nizom različitih kontekstualnih okvira koji čine mrežu u kojoj se konstituise smisao. Aproprijacija je neodvojiva od tehničke reprodukcije, a umrežena slika od digitalne reprodukcije. To bi značilo da je umetnički rad – bez obzira na medij, format ili materijal od kojeg je napravljen – čvorište kroz koje se prelamaju različita kretanja, registri, slike, različita kontekstualna izmeštanja koja najčešće nisu ni vidljiva na prvi pogled. U

tom ključu, interpretacija samog rada odnosi se na otkrivanje, detektovanje različitih kretanja, slika i kontekstualnih izmeštanja koji konstituišu smisao samog rada.

Osmeh, bazuka itd.

Benksijev rad *Mona Lisa Bazooka* (Banksy, Soho district, London, 2007) primer je na kojem se može pokazati kako funkcioniše vizualizacija umreženog načina funkcionisanja umetničkog rada. Jedno od ključnih obeležja savremene umetnosti je gubitak specifično umetničkih obeležja umetničkog dela kao što



Sl. 1. Vizualizacija za Benksijev rad *Mona Lisa Bazooka* (London 2007)

su umetnički materijali, umetničke tehnike, mediji, postupci i slično. Umetnici su oдавно prestali da se bave isključivo „umetničkim problemima” kao što su kompozicija, boja, tehnika, estetski doživljaj ... Umetnički rad je postao tačka preseka različitih registara: umetnosti, kulture, socijalnih kretanja, politike, advertajzinga. Ova presecanja različitih registara postaju vidljiva u vizualizaciji ukazujući na kompleksnost koja se krije iza nečega što na prvi pogled može izgledati kao „caka” ili „šala” – bazuka u rukama Mona Lize!

U istorijsko-umetničkom registru Leonardov portret *Mona Liza* (1503) predstavlja rez u odnosu na dotadašnju tradiciju uglavnom profilnih portreta karakterističnih za period rane renesanse. Slika je u istorijsko-umetničkom smislu bitna i zbog nove tehnike slikanja, sfumato. Istovremeno, ono po čemu postaje uzor za generacije umetnika, pre svega Rafaela, jeste kombinacija *nespojivog*, realizma i idealizma, jedno od ključnih obeležja visokorenesansnog stila. Pored ovih, moguće je govoriti i o nizu drugih argumenata na osnovu kojih se može objasniti njen značaj za istoriju umetnosti i zapadnoevropsku umetnost uopšte. Ipak, ovi argumenti nisu dovoljni za razumevanje njene popularnosti u kulturi dvadesetog veka u kojoj dobija status tzv. remek-dela, u ključu dominantne modernističke paradigme tog doba sa atributima autentičnosti, originalnosti i „neprolazne” vrednosti. Upravo ovaj status izgrađen presecanjem triju različitih registara – visoke kulture, popularne kulture i masovnih medija – problematizuje se u umetničkim intervencijama koje su takođe bitne za razumevanje Benksijevog rada. To su Dišanova iz 1919. i Vorholova intervencija iz 1970. godine. Dišanova intervencija predstavlja uvođenje tehničke reprodukcije u registar umetnosti, čime se otvara prostor za različite aproprijativne prakse koje funkcionišu izvan dominantnih kulturnih vrednosti kao što su autentičnost, originalnost i estetski doživljaj. S druge strane, Vorholov rad sa repetitivnim ponavljanjem Mona Lize predstavlja ulazak u postaproprijativnu fazu, koja najavljuje početak funkcionisanja slike u mreži. Benksijeva *Mona Lisa Bazooka* objedinjuje sve te reference koje idu iz registra umetnosti, kulture i masovnih medija u kojima se Mona Liza reinkarnira kao „neprolazna lepota”, ideal majke, ali i pervertiranje tih atributa kao dominantnih kulturnih stereotipa i kič proizvoda, spajanjem sa nečim banalnim, komičnim, čak blasfemičnim.

Tehnika kojom Benksi interveniše je stensil. To je tehnika koja je svoju popularnost stekla u demonstracijama '68, kao akt otpora, neposlušnosti, delovanja u javnom prostoru van institucija, kao čin izražavanja neslaganja prema zvaničnoj politici. U tom ključu, upotreba ove tehnike nužno uključuje i politički registar, na koji se nadograđuje jedan od prepoznatljivih fenomena na početku dvadeset prvog veka – terorizam, ratovi na Bliskom istoku, intervencije Zapada, konstantno produkovanje političke nestabilnosti – što su sve reference za motiv oružja koje nosi Mona Liza, povezane sa Benksijevim radom.

Nedozvoljena intervencija u javnom prostoru je, čak i kada je *street art* u pitanju, čin vandalizma koji se, do danas, tumači kao gest otpora, društvena neposlušnost, te je utoliko i referenca na socijalni registar bitna za sam rad. Javni prostor je, istovremeno, nešto što je već uveliko okupirano slikama – billboardima,

ekranima, plakatima, reklamama... – od strane korporativnog advertajzinga. Benksi ulazi u javni prostor, moglo bi se reći i da preuzima strategiju advertajzinga, tako što okupira javni prostor svojim slikama, brendira ga. Njegove intervencije se ne obraćaju kupcima, tako da ga time preuzima od korporativnog kapitala i vraća svima.

Ove i mnoge druge reference koje se mogu povući postaju vidljive već na prvi pogled u vizualizaciji. Vizualizacija, ipak, nije zamena za tekst, zamena za analizu, već jedan tip analize koji može da stoji zajedno sa tekstom, ali i odvojeno. U tom smislu, to nije ilustracija teksta, već interpretacija kompatibilna pisanjoj, kritički tekst, pisan ili sastavljen od slika koji pokazuje kako rad funkcioniše: na koji način se produkuje njegovo značenje iz niza referenci koje se u njemu ukrštaju. Ako bismo pokušali da definišemo ovaj pristup u metodološkom smislu, onda je to kombinacija vizualizacije – jer se vizuelnim jezikom izvodi interpretacija – teorije akter-mreže, jer se rad posmatra kao deo mreže koji čine akter (umetnički rad) i njegovi atributi koji mogu biti konkretni fenomeni, ali i apstraktni pojmovi – i *distant learnig*, jer se rad posmatra šire, u mnogo različitih registara, koji omogućavaju da se ocrtta mreža odnosa koju konstituiše. Bitna komponenta ovog metodološkog pristupa je da iza analize i dalje stoji interpretator, a ne automatska obrada definisana algoritmom. To se može posmatrati kao „tradicionalni” pristup ukoliko povučemo znak jednakosti između digitalne istorije umetnosti i kompjuterske analize. Ukoliko pak nismo opterećeni preciznim razgraničavanjem formalističkog tipa, ova metoda se može posmatrati kao još jedan mogući alat za analizu, čija je prednost da je dostupan, u smislu da istoričar/istoričarka umetnosti/istraživač može da je razvija sam ili uz pomoć dizajnera, programera. Moglo bi se predvideti da čitava vizualizacija može biti i u 3d formatu, interaktivna ili virtuelna. Pored ovih, nazire se još jedna moguća prednost, a to je da možda bolje komunicira u smislu prenošenja znanja sa tzv. *digital born* generacijama odraslim na slikama i ekranima za koje već uveliko postoje indicije da mnogo slabije komuniciraju sa tekstom, pre svega zbog njegove linearnosti koja nije bliska iskustvu gledanja slike. I na kraju, ovakav tip vizualizacije kompatibilan je sa tekstom, a nije zamena za tekst. Štaviše, mogao bi biti „mapa” koja bi olakšala upravo kretanje kroz tekst.

LITERATURA

- Bauman, Zigmunt, *Fluidni život*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.
- Bishop, Claire, “Digital Divide: Contemporary Art and New Media”. *Artforum*, September (2012).
- Bishop, Claire, “Against Digital Art History”. *Digital Art History* 3 (2018): 123-132.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Cantiello, Matteo, “How to Bring Science Publishing into the 21st Century” (2016) <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/how-to-bring-science-publishing-into-the-21st-century/>. Pristupljeno: 4. 3. 2017.

- Carpo, Mario, "Big Data and the End of History". *Digital Art History* 3 (2018): 21-38.
- Castells, Manuel, *Ušpon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing, 2000.
- Latur, Bruno, *Mreže, društva, sfere*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017.
- Manovich, Lev, "Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of 'More Media'" (2009), www.softwarystudies.com. Pristupljeno: 26. 7. 2019.
- Manovich, Lev, Almila A. Salah, Albert A. Salah and Jay Chow, "Combining Cultural Analytics and Networks Analysis: Styding a Social Network Site with User-Generated Content". *Journal of Broadcasting&Electronic Media* 57 (2013), 409-426.
- Manovich, Lev, "Data Science and Digital Art History". *Digital Art History* 1 (2015): 13-34.

Maja Stanković
Faculty for Media and Communications
Singidunum University

WHY DIGITAL ART HISTORY?

Summary:

The main topic of this paper is digital art history as a new methodological platform, which appeared at the beginning of 21st century, related to digital humanities. The main goal of this platform is connecting humanities with digital technologies. The starting point is so called *digital divide*, understood as an ambivalence towards digital technologies which became a part of our everyday life, but still insufficiently present in research, especially in humanities. The main issues in this paper are: what are new methodological approaches to research using digital technologies? What are advantages and disadvantages of digital technologies? The Big Image Data related to computer analysis is indisputably dominant and completely new method in art history, but is it the only one? The concluding marks of this paper are related to digital technologies as a new set of possibilities in which image can be used as a research tool and visualization as a method for researching in art history. The starting point for this approach is related primarily to Aby Warburg's research conducted at the beginning of the 20th century. He introduced mechanical reproduction as a new research tool in art history which opens new possibilities in interpretation of art only with digital technologies. At the same time, it is continuity between art history and digital art history.

Keywords:

digital art history, digital humanities, digital divide, mechanical reproduction, Big Image Data, visualization, contemporary art, networked image

PRIMLJENO / RECEIVED: 2. 10. 2019.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 15. 10. 2019.

KRITIK



REVIEWS

Nikola Krstović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PREISPITIVANJA MEĐUSOBNIH ODNOSA:
„PROŠIRENI” MUZEJ I SAVREMENA UMETNOST***

Apstrakt:

Koncept „proširenog” muzeja i predlog nove IKOM-ove definicije muzeja koja bi trebalo da je u saglasju s vrednostima dvadeset prvog veka inspiriše polemike o poimanju savremenosti i mesta savremene umetnosti u predloženoj strukturi. Položaj savremene umetnosti u sferi (institucionalizovanog) kolektivnog pamćenja i pitanje kako viđenje savremenosti preoblikuje muzeje, a kako muzeji poimaju savremenost u fokusu su ovog teksta. Kroz studije slučaja muzeja savremene umetnosti u Poljskoj i Srbiji, razmatra se i cho globalnih dilema o odnosu muzej–zajednica i savremenost–društvo, pozicije moći i instrumentalizacije u procesima kreiranja budućeg sećanja.

Ključne reči:

„prošireni” muzej, savremenost, zajednice, muzeologija, savremena umetnost, Poljska, Srbija

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

„Prošireni” muzeji i proširenje definicije?!

Muzejski s(a)vet je poslednjih godina bio zaokupljen debatama o novoj ulozi muzeja u razvoju zajednica i savremenijim modelima dijaloga između prošlosti i sadašnjosti. Ishod je predlog nove definicije muzeja koja se odriče tradicionalne forme (šta *je* muzej) a dvoumi oko nove, gotovo motivacione (šta *bi trebalo da je* muzej). Novom predlogu prethodilo je nekoliko skupova. Jedan od njih, održan u Varšavi (ICOM 2017), fokusirao se na promišljanje dva ranija dokumenta: 1. *Odgovornost muzeja prema pejzažu* (ICOM 2016) i 2. šendženska *Deklaracija o muzejima i kolekcijama* (UNESCO 2016). Rezultat je zbornik u kojem se „prošireni” muzej definiše kao institucija koja oblikuje aktivan, bilateralan odnos sa svojim društvenim okruženjem postajući tako centar specijalizovanog znanja. „Prošireni” muzej, kombinujući nasleđeno sa onim što vidi kao horizont budućnosti, pre je ekonomski i humanistički pristup nego teoretski. Iz ugla operativnog planiranja i upravljanja ovaj „preduzetnički” muzej nije okrenut samo prikupljanju već i stvaranju vrednosti u svom okruženju. Vrednosti mogu biti edukativne, etičke, naučne i umetničke, ali i merljive po broju događaja, saradnji, prihoda. *Bilateralni odnos* (muzej–zajednica) odnosi se na promociju svesti o ulozi muzeja kao organizatora društvenog života i doživljava se kao investicija sa *odložanim profitom* (Folga-Januszewska 2018, 9–11).

Po Milanskoj rezoluciji, odnos „proširenog” muzeja i kulturnog pejzaža doprinosi i razvoju simboličkih okvira: „kulturni pejzaž postaje instrument procene šta mora biti zaštićeno, unapređeno i predato budućim generacijama bez preispitivanja, kritika i promena” (ICOM 2016). Cilj Rezolucije je ambiciozan. No, setimo se, i Tomislav Šola se bavio bliskim konceptom *totalnog* muzeja (Šola, 2014), ali i Zbinek Stranski (Zbynek Stransky), kao jedan od očeva osnivača muzeologije, što evocira Fransoa Meres (Francoise Mairesse) u svom tekstu u pomenutom zborniku (Mairesse 2018). Stranski je formulisao zadatak muzeologije kao spoznaju i identifikaciju dokumenata realnosti koji na najbolji način reprezentuju društvene vrednosti, čime se garantuje izbor, prikupljanje i prezentacija u interesu društvenog razvoja. Bulatović govori o „ekspanzivnom muzeološkom modelu, danas ne bez razloga zastupljenom u teoriji, u kome svaki predmet/činjenica/stvarnost jeste/može biti muzealija/muzealnost, jer je već svojim postojanjem/prisustvom uključen u izgradnju totaliteta” (Bulatović 2017, 163). Ovo diskvalifikuje muzej kao ekskluzivnog imaoca prava na kolektivnu memoriju i postavlja ravnopravan odnos zajednice i muzeja kao relevantan izvor. Problematično u operativnom smislu je to što muzejska praksa, iako se načelno zalaže za dijalog sa zajednicom (savremenim realnostima), suštinski istrajava u poziciji moći čuvajući prava da selektivno pohranjuje pamćenja i instrumentalizuje sećanja.

Novi IKOM-ov predlog definicije muzeja, kojoj je cilj bio harmonizacija sa govorom/vrednostima dvadeset prvog veka, kritikovan je kao idealizovana vizija i politizovani manifest, iako se „rodio” u participativnom procesu (ICOM 2019a). Predlog nove definicije (u prevodu autora) glasi:

„Muzeji su demokratizujući, inkluzivni i višeglasni prostori kritičkog dijaloga o prošlostima i budućnostima. Prepoznajući i baveći se konfliktima i izazovima današnjice, oni se odgovorno staraju o artefaktima i primercima značajnim za društvo, čuvaju raznolika pamćenja za buduće generacije i garantuju jednaka prava i jednak pristup nasleđu za sve ljude.

Muzeji ne ostvaruju profit. Oni su participativni i transparentni i rade u aktivnom partnerstvu sa raznolikim zajednicama i za njih kako bi prikupljali, čuvali, istraživali, tumačili, izlagali i uvećavali razumevanje sveta u cilju doprinošenja ljudskom dostojanstvu i socijalnoj pravdi, svetskoj jednakosti i planetarnoj dobrobiti.” (ICOM 2019b).

Može se ovom predlogu štošta prigovoriti. U mnogim od preko dvesta pedeset pristiglih predloga očita je ipak težnja da se definicija konstruiše apstraktnije, kao u primeru: „Muzej je mesto koje omogućava ljudskom mozgu da se razvije, transformiše i zasija kroz izložbu predmeta koji nose breme vremena, kulture i iskustva koji prevazilaze i brišu sve linije koje je ljudska vrsta iscrtala kako bi se međusobno razdvojila” (ICOM 2019a). No za nas je izazovnija sintagma iz zvaničnog predloga „konflikti i izazovi današnjice”.

Savremena umetnost i savremeni(ji) muzeji

Institucija muzeja savremene umetnosti, čini se, ulazi u fazu klimaksa razvojem novih modela u Aziji, Amerikama i Evropi i nadnacionalnih franšiza. Međutim, činjenica je da muzeji savremene umetnosti ne nalaze uvek zajednički jezik, a ni interes sa muzejskim asocijacijama, i da radije stvaraju sopstvenu nego slede zajedničku viziju posl(ov)anja. Neretko obrazloženje je da su muzeji savremene umetnosti „mutanti” nastali iz braka dva segmenta kulture: nasleđa i stvaralaštva. To je ipak konzervativan stav: razvojem muzejske scene sedamdesetih (nove teorijske paradigme u muzeologiji i nove umetničke i kustoske prakse) i devedesetih godina dvadesetog veka („virus” interdisciplinarnosti, ICT, pojačane brige za okruženje) „mutanti” počinju značajno da utiču na globalne smernice funkcionisanja muzeja.

Pokušaji klasifikovanja savremene umetnosti i savremenosti nefunkcionalni su u smislu sagledavanja sveukupne raznolikosti globalnih inicijativa. *Savremeno* se može tumačiti kao operativna fikcija kojom se razdvaja prošlost od sadašnjosti, ali se ne prepoznaje već projektuje izvesna savremenost koja će tek doći (Osborne 2013, 24 i 2014), ili pak „bremenita sadašnjost originalnog značenja *moderno*, ali bez posledičnog ugovora sa budućnošću” (Smith 2006, 703). Prisetimo se i prakse: „tenzija” u tumačenju odnosa moderno–savremeno rezulturala je promenom imena Instituta za modernu umetnost u Bostonu (Gibo 2013), ali osnivanjem Gradske

galerije savremene umetnosti u Zagrebu, sredinom dvadesetog veka. Savremenost karakterišu sumnja, oklevanje, neizvesnost, neodlučnost, a *odlaganje* (akcije) može biti večno. Savremenost je stanje zarobljenosti u dosadnoj sadašnjici, u kojoj se većito planira budućnost i iznova ispisuje prošlost, višak (istorijskog) vremena koji se (ne) troši kao u repetitivnom video-radu (*video-loop*) (Groys 2009, 2–3). Kler Bišop (Claire Bishop) pozicionira savremenost kao težnju za usklađivanjem višestrukih privremenosti na političkom horizontu. Umesto tvrdnje da su mnoga ili sva vremena prisutna u svakom istorijskom predmetu, potrebno je zapitati se zašto se određene privremenosti pojavljuju u izvesnim umetničkim delima u specifičnim istorijskim momentima. Iako bi ovaj pristup mogao biti shvaćen kao oblik prezentizma, cilj je demontiranje relativističkog pluralizma sadašnjeg trenutka u kojem se svi stilovi i uverenja smatraju podjednako validnim (Bishop 2013, 23). Grojs mobilise još jedno, drugačije, značenje: *sa-vremenost* ne znači neminovno *biti prisutan*, *biti ovde-i-sada*. Savremenost se može razumeti kao *comrade of time* – saradnja s vremenom, pomoć kada vreme ima svoje probleme i poteškoće (Grojs 2009, 5).

Ovo otvara pitanje kako muzej razume ideju savremenosti. Prva opcija je stvaranje kritičke samosvesti o kolekciji i instituciji. Obrise ovog pristupa na globalnom nivou mogli smo videti u kulturno-istorijskim muzejima kroz kurirane intervencije Takašija Murakamija (Takashi), Džefa Kunsa (Jeff Koons) i Ksavijera Velona (Xavier Vailhan) u Versaju, ili Jana Fabra (Fabre) u Luvru, *VJ-ing* i video performanse Pitera Grineveja (Peter Greenaway) u Rajks muzeju tokom renoviranja, ali i u onima koji u svom fokusu imaju savremeno stvaralaštvo, kakva je bila izložba *Granica svetova* (Le Bord des Mondes) u Palati Tokio (Palais de Tokyo) u Parizu (Krstović 2016). Projekat *Percepcije* Galerije Matice srpske i Britanskog saveta ukazao je na mogućnosti ovog modela u tumačenju savremenih pitanja koje preokupiraju društvo u Srbiji (GMS 2018). Druga opcija je otvoren i operativan odnos sa okruženjem. To može voditi paradoksu: muzej savremene umetnosti, na primer, uopšte ne mora biti u harmoniji sa vrednostima koje se percipiraju kao savremene. Ovim pitanjem ćemo se detaljnije baviti u radu.

S druge strane je zanimljivo posmatrati kako neko iz pozicije sadašnjeg stvaraoaca ali, po sopstvenom ubeđenju ne i savremenog umetnika, razmatra pitanje savremene umetnosti. Kćerka istaknutog Ljube Popovića, Adriana Popović, navodi da joj je bilo prilično teško da prati diskusije s obzirom na to da (se) nije smatrana/ smatrala specijalistom. Biti „izvan (ili protivnik) sistema ili reći bilo šta protiv savremene umetnosti etiketiralo ju je kao konzervativnu ili čak fašoidnu” (Popović 2016, 127). Pozicija autsajdera bila je uslovljena neprepoznavanjem modela, ideja i vrednosti po kojima se savremena umetnost ne manifestuje samo u radovima već i u njihovoj funkciji u svetu, u modelu njihovog izlaganja, ulozi koju posrednici i umetničko tržište (moraju da) igraju (Heinich 2014, 99). Jačanjem uloge posrednika (i kapitala) raste i distanca između koncepta savremenog u umetnosti i generalne publike, kao i sveukupnog razumevanja funkcionisanja odnosa, pa u „krugu (pre) poznavanja” mesto druge najvažnije karike preuzimaju trgovci i kolekcionari

umesto kritičara i kuratora (Bownes 1989, 37). No i pozicija kolekcionarstva se menja: milijarder Dakis Joana (Joannou) uplovljavao je svojom jahtom, čiji dizajn potpisuje Džef Kuns, čime je započelo pretvaranje malog grčkog ostrva Hidra u globalni rezidencijalni umetnički *hub*. Po rečima Joana, antikolekcionara dela, ali „kolekcionara umetnika” „kolekcioniranje umetnina je sebičan pristup koje odvaja delo i publiku” (Freeman 2019). Ne treba pak zaboraviti da je Joana član borda direktora njujorškog Novog muzeja, i to od momenta izlaganja njegove kolekcije na tri sprata koje je kurirao, opet, Kuns. Poslednju deceniju obeležavaju izrazita preplitanja kapitala i savremene umetnosti upravo u muzejskom polju: diler umetninama, Džefri Dič (Jeffrey Deitch), imenovan je za direktora Muzeja savremene umetnosti u Los Anđelesu (MOCA), a MoMA redovno izlaže poslednje akvizicije bogatijih članova borda. Posmatrajući globalnu panoramu muzeja savremene umetnosti stiče se utisak da je ono što ih objedinjuje ne toliko briga za kolekciju, istoriju ili misiju koliko uverenje da je *savremenost* stvar imidža i dobre slike u javnosti.

Vratimo se na pitanje kako muzej savremene umetnosti može biti savremena institucija bez iluzije da je rešenje aksiom čitljiv već u samom imenu. Studije slučaja u Španiji, Holandiji i Sloveniji, koje analizira Bišopova, ukazuju na veći potencijal muzeja sa istorijskom zbirkom za istraživanja neprezentističke multitemporalne savremenosti u odnosu na globalna bijenala koja ostaju zarobljena u ideji afirmacije *zeitgeist*-a. Njih vodi *osećaj* za sadašnje društvenopolitičke neuralgije: islamofobija i neuspeh socijalne demokratije, kolonijalna krivica i diktatorska era, balkanski ratovi i kraj socijalizma. To su primeri osmišljenog operativnog odnosa sa zajednicom i alternativa privatnim ili privatizovanim muzejima savremene umetnosti kreativno i intelektualno obogaljenim oslanjanjem na izložbe-spektakle. Ono što ih izdvaja jeste multitemporalno viđenje istorije i umetničke proizvodnje izvan nacionalnih i disciplinarnih okvira (Bishop 2013, 29–54).

Rubovi „sveta”, rubovi logika

Procesi na periferijama globalne moći, kojima nedostaje integritet aktivne zajednice, oslanjaju se na simulacije institucionalnog tumačenja (sopstvene) savremenosti. U tom svetlu ćemo i razmatrati paralele između (ponovo) otvorenih muzeja u Poljskoj i Srbiji.

Početak novog milenijuma u Poljskoj okarakterisan je kao „eksplozija” ne samo muzeja već i centara savremene umetnosti. Ovi drugi su pre funkcionisali kao laboratorije privilegovane da komentarišu savremenost i trenutne društvene probleme ubrzano menjajućeg društva bez tereta prošlosti i stalne postavke (Jagodzińska 2015, 91). Nacionalni program u kulturi *Znaci vremena* imao je veliku ulogu u stvaranju nacionalne kolekcije bazirane na regionalnim, promociji poljske savremene umetnosti, preispitivanju tradicije pokroviteljstva, angažovanju različitih društvenih grupa kroz kulturu i umetnost, korišćenju umetnosti kao sredstva za

iniciranje socijalnog dijaloga i razvoja civilnog društva i, konačno, razvoju tržišta (Znaki czasu 2004).

Politika je, naravno, imala veliki uticaj: Poljska je postala članica EU 2004. godine. Sistemsko ulaganje u rekonstruisanje ili osnivanje novih muzeja u zemljama Višegradske grupe, a u Poljskoj naročito, ovenčano je značajnim evropskim nagradama tokom 2016. godine.¹ No kako je proces razvoja bio mahom forsiran od strane političkih elita u cilju preoblikovanja slike o prostoru „iza Gvozdene zavese” i verifikacije pripadnosti evropskoj kulturi, obelodanjivao je i nespretne primere promišljanja savremenosti. Distancirajući se od debate o umetnosti koju kolekcionira i prezentuje (moderna ili savremena) i naglašavajući misiju suočavanja sa savremenošću i stvaranja veza umetničke scene/realnosti i publike, muzej u Vroclavu poneo je ime Savremeni muzej (Muzeum Współczesne Wrocław) (Krajewski i Monkiewicz 2007, 5). Međutim, metodologija rada je ta koja određuje da li je ustanova savremena, ne ime. Paralelan i simptomatično sličan primer imamo i u Srbiji – (ranije Moderna, danas) Savremena galerija u Subotici je doskoro bila percipirana kao (metodološki) savremena ustanova.

Burne rasprave o mestu na kojem će se nalaziti krakovski Muzej savremene umetnosti – MOCAK (Muzeum Sztuki Współczesnej) rezultirale su kompromisnim rešenjem. Napuštenu „fabriku” Oskara Šindlera delile su dve ustanove: istoimena franšiza Istorijskog muzeja Krakova (Muzeum Historycznego Miasta Krakowa), čiji je fokus sećanje na Holokaust i katkad kontroverzna uloga Poljaka u zločinu, i MOCAK (Jagodzińska 2014, 42). Najbolju ilustraciju ovog kompromisa dao je Firentinac Klaudio Nardi (Claudio Nardi), pobednik konkursa za dizajn MOCAK-a: „Ideja da se [fabrika] preobrati u mesto posvećeno umetnosti, kulturi i savremenim vremenima pokazuje da pamćenje može postati vodeći princip na putu za budućnost” (Nardi 2011, 31). Prvi projekat Muzeja bio je međunarodni i imao je simboličan naziv: *Istorija u umetnosti* (Historia w sztuce). Cilj je bio istražiti načine na koje istorija utiče na konstruisanje identiteta društva i pojedinaca, ali i na kontradiktorna umetnička tumačenja naizgled opšterazumljivih problema. Izložba je trebala da razotkrije umetničke mehanizme koji omogućavaju raznolikost vizija – fascinacija raznolikošću pristupa i interpretacija stvara osnov za toleranciju (MOCAK 2012). No koliko god angažovano izgledao kuratorski napor da u fokus postavi raznolike analize odnosa savremenosti i disciplinarnosti, rezultat je bio već istrošen narativ prilagođen perspektivama projektnog menadžmenta.

Narednim projektima rasprave su makar ušle u prostor kontrolisane provokacije. Izložba *Poljska – Izrael – Nemačka: Iskustvo Aušvica danas* (The Experience of Auschwitz Today) (2015) akcentovala je personalizovane priče kroz tri perspektive u čijem središtu je užas konclogora, a ne Holokaust kao fenomen. Ipak,

1 Poljska je, zapravo, oborila sve rekorde: to je jedina zemlja čiji su muzeji (Polin, Muzej emigracije, Muzej solidarnosti i Krikoteka) u istoj godini dobili najprestižnija priznanja Saveta Evrope, EMYA, EMA, EUHA. Na osnovu tromesečnog istraživačkog projekta autora *East&W/Rest* 2017. godine sprovedenog u Međunarodnom kulturnom centru u Krakovu u okviru programa Thesaurus Poloniae.

show „je ukrao” video-rad *Berek* (dečja igra, *Šuga*) Artura Žmijevskog (Zmijewski). Jedan od najznačajnijih radova poljske kritičke umetnosti Holokausta devedesetih (Skowrońska 2015) provocirao je javnost predstavom grupe golih muškaraca i žena koji igraju šugu u gasnoj komori bivšeg nacističkog kampa. Reakcije jevrejskih zajednica i organizacija suštinski su bile usmerene na problematičan odnos umetnosti prema „njihovoj” baštini. Ali performativnost spora je bila ono što izdvaja ovo umetničko delo od ostalih, a ne njegova (re)prezentativnost. Rad je izolovan u posebnu sobu uz oznaku da nije prikladan za maloletnike (Jagodzińska 2018, 127). Ukoliko *savremenost* umetnosti tumačimo utopijski, isključujući performativnost odnosa zajednica – prošlost – delo, prvobitna *loop* forma, koju je Grojs kritikovao kao primer nepodnošljive savremenosti, činila je delo gotovo banalnim. Kako je delo/postavku nemoguće posmatrati izvan ideološkog i kulturnog konteksta, a imajući u vidu promenjenu političku klimu u Poljskoj, koja je sve više i sve otvorenije naginjala ekstremnoj desnici, praćenu zakonskim zabranama pominjanja Holokausta i poljskog učešća u njemu u vannaučnom i vanumetničkom kontekstu (Krstović 2018a, 87-90), promena modela izlaganja predstavljala je ustupak pred aktuelnim (globalnim) političkim prtiscima na muzeje uprkos javnim protivljenjima (Krstović 2018b, 8-9). Međutim, ne treba svu „krivicu” pripisati političkim centrima moći. Moć savremene kulture (a setimo se *Deklaracije o kulturnoj raznolikosti* /UNESCO, 2001/ koja kulturu definiše kao totalnost kulturne memorije i kreacije) eksponencijalno raste tako što uspešno pri/u-svaja sve različitosti, pobune i „sistemske iskorake” kreirajući svet „totalitarizma u pluralizmu koji harmonizira” u kojem najkontradiktornija dela i istine mirno koegzistiraju u indiferentnosti (Markuze 1989, 71). Uticaj političke moći vidljiv je samo zbog toga što politika vešto manipuliše relativnošću pojma kulture. Oslanjajući se na Markuzeove (Herbert Marcuse) ideje, termin civilizacija odnosi se na, u najkraćem, nužnost i operacionalizam (u koji bi se svakako svrstala politika), dok se kultura pak odnosi na intelekt i duh. Kako su političko-ekonomsko-finansijski sistemi koji usmeravaju ideologije razvoja civilizacije sveobuhvatni, savremenost karakteriše politička operacionalizacija kulture, te time civilizacija preuzima, kupuje i prodaje umetnost. Stoga se i savremena kultura predstavlja kao inkluzivan sistem čiji je ideal jednakost. U realnosti pak postoji ogroman klasni antagonizam, a u simulaciji prevazilaženja protivurečnosti savremenog sveta i kultura i umetnost ne samo da ne najavljuju promene već rade u cilju održavanja sistema (Todorović 2016, 121-123).

Igrokazi o disfunkcionalnim odnosima muzeja i sveta

Nasumično „hvatanje koraka” obodā Evrope sa imaginarizovanom „normalnošću” globalne civilizacije/kulture preslikava se i na muzejsku operacionalizaciju ideje savremenosti, savremene umetnosti i baštinjenja. Rudnik uglja u Katovicama – nekadašnji simbol identiteta i prosperiteta – izabran je za novu

lokaciju Muzeja Šlezije (Śląskie) koji je, iako muzej umetnosti i istorije, usmerio fokus na savremenu umetnost. To je model revitalizacije (kulturnog) okruženja poduprt smernicama „proširenog” muzeja i simplifikovanim shvatanjem sličnih poduhvata čiji rezultat ne doseže mnogo dalje od džentrifikacije. Poigrajmo se komentarima na delove intervjua² direktorke muzeja kako bismo pojačali slikovitost apsurdna provincijalne percepcije „savremene” muzejske operativnosti i novokolonijalnog pristupa „posednika” vrednosti prema „necivilizovanoj/nekulturnoj” zajednici: „*We met with the local community whose members showed little enthusiasm about the fact that a museum was being established there. From their perspective, it was not important.*” Tradicionalna kolonijalna etnološka koncepcija *Mi-Oni/tamo/njihova perspektiva* odmah postavlja granicu između kulture i nekulture i jasno definiše pripadnost različitim svetovima zbog muzeja koji je postao *činjačica*. Takvom tvrdnjom se definiše stav i status *i u ime* zajednice, a menadžment dobija neophodno polazište – muzej je zajednici nevažan i predstavlja teret. Iz te pozicije svaka kasnija promena se može okarakterisati kao razvoj koji se da pripisati novootvorenom muzeju. „*When the decision was made about the location of the museum, no one asked them if they wanted this investment or not, no one has included them in the process, so that they could express themselves and articulate their needs.*” Menadžment je (zakasnelo) prosvetiteljski jer je simplifikovano tumačenje efekta Bilbao idealno za instrumentalizacije. Nijedan investitor suštinski ne želi takvu vrstu smetnje kakvo je artikulisanje potreba lokalne zajednice. Transfer značenja „govoriću malo o sebi=muzeju”, govoreći zapravo o razumevanju zanemarenih u prošlosti, korisno je za stvaranje budućih alibija i pokazivanje svesti o vizijama i institucionalnim stremljenjima muzeja u kojem su sva mišljenja „dobrodošla”. „*The museum’s desire to get to know its neighbours led to the launch of the project titled The Creative Shift. [...] The Muzeum Śląskie used this experience in the public debate initiated to protect the local landscape.*” Institucionalna želja za upoznavanjem sa *svojim komšijama* više podseća na „želju” Diznilenda da predstavi masakre tokom kolonizacije domorodačkog stanovništva kao istraživačku misiju (*Frontierland*). Naziv projekta je generički slogan namenjen pre međunarodnim fondovima nego „komšijama”. Konačno, iniciranje javne debate o lokalnom pejzažu odzvanja arogancijom koja ne uviđa sopstvenu odgovornost za već izmenjeni kulturni predeo. „*The museum co-published a book devoted to the history of the district. Until the book launch, we thought that the museum did not resonate with the local community, that the locals did not respond to what we had to offer. [...] Knowledge about the past of their immediate environment proved to be fundamental and contributed greatly to the formation of a community.*” Ponuda je isključivo jednosmerna i potvrđuje da se zajednica doživljava kao korisnik/potrošač, a ne saradnik. Takozvana Faro konvencija ističe pravo na kulturno nasleđe kao neodvojivo od prava na učešće u kulturnom životu. *Znanje o prošlosti neposrednog okruženja* mora predstavljati muzej kao vrhunac evolucije kulture, inače bi publikacija bila potpuno besmislena. Najveći

2 Intervju Katarzine Jagodzinske iz Instituta za evropske studije Univerziteta Jagelonian u Krakovu sa direktorkom Muzeja Šlezije Alisjom Knast (Jagodzinska 2018, 128). Izjave su ostavljene u izvornom obliku na engleskom jeziku..

paradoks je u poslednjim rečima – kako je moguće da muzejski sintetizovano znanje *formira* zajednicu koja je već obelodanila svoje postojanje ranije ne-iskazanim entuzijazmom?

Intervju zatrpan opštim mestima ne nudi odgovor zašto je akcenat muzeja na savremenoj umetnosti, dok interpretacija odnosa muzeja i zajednice ilustruje zloupotrebu pozicije moći (i nemoći) i služi opravdavanju politike kojoj je intervjuisana ili saučesnica ili *white-washing PR*. Veza muzeja i savremenog stvaralaštva može kreirati „pozitivnu” sliku *savremenosti* društva u očima drugih i „važnijih” (budućih investitora), ali ako u toj jednačini izostane „komšiluk”, onda se radi samo o poslovnom *deal-u*, a ne javnom dobru.

Nespretna iskliznuća u izjavama nismo čuli ovako eksplicitno u Srbiji, barem ne od muzejskih stručnjaka, što opet zavisi koga tako i poimamo. Ubrzo nakon otvaranja Narodnog muzeja u Beogradu, održan je okrugli sto *Muzej je otvoren. Šta sad?*³. Ni na njemu, a ni kasnije, nisu ponuđeni odgovori na pitanja novog identiteta Muzeja savremene umetnosti u Beogradu u dvadeset prvom veku, uključivanja u živote Beograđana, građana Srbije, regiona, konačno i u globalne tokove, već samo glasnogovornički osvrt na „veliki uspeh” jedinstvenog otvaranja i ogromnog broja posetilaca. Menadžersko-marketinški obojen nastup podseća na iskaz samodovoljnosti i samozadovoljstva pukim postojanjem iz Katovica. Stalna postavka *Sekvence. Umetnost Jugoslavije i Srbije iz zbirke MSU*, hronološki strukturirana u okviru discipline, samo je deo identiteta MSUB-a i jedna od tačaka kontakta sa društvom. Iako pitanja identiteta i vizija razvoja ne treba uputiti samo muzeju, već društvu u celini, MSUB svakako mora prepoznati svoju ulogu inicijatora i aktivnog učesnika svake potencijalne rasprave. Međutim, MSUB još uvek ne pokazuje relevantne znake programske uigranosti, što je stvar organizacije resursa, svakodnevnog „treeninga” i funkcionisanja i odnegovanih komunikacija sa domaćom i međunarodnom scenom. Isuviše lako se, izgleda, možemo pozvati na tvrdnju da se „brižljivo izbegava svaka logička veza koja bi iziskivala sposobnost duha. Razvoj treba po mogućnosti da sledi iz situacije koja neposredno prethodi, a nipošto iz ideje celine” (Adorno i Horkhajmer 2012, 79).

Pozabavimo se, onda, situacijama. MSU u Beogradu (ponovo) je otvoren dan nakon (ponovnog) otvaranja krakovskog MOCAK-a. Skromni krakovski događaj, simultano otvaranje čak pet izložbi (od toga tri u samoj zgradi), praćen je kontroverzom: direktorka je donirala Muzeju deo svoje privatne zbirke koju je formirala tokom upravljanja „konkurentskom” gradskom galerijom *Umetnički bunker* (Bunkier Styki) i kojom je nastavila da upravlja i sa pozicije direktorke muzeja iako dve celine nisu zvanično spojene u jednu. Pitanje javnosti bilo je i etičko i legalno: kako tržište, stvaralaštvo i baština/e mogu biti objedinjeni pod upravom jedne (rukovodeće) funkcije? MSUB je pak „sijao” u neprekidnom

3 Na okruglom stolu učestvovali su direktori Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Narodnog muzeja u Beogradu, Galerije Matice srpske i Welt (Welt) muzeja iz Beča. Autor teksta moderirao je okrugli sto.

sedmodnevnom otvaranju, nesumnjivo vođen idejom da „prevaziđe” Fabrov *Olimp* nešto ranije izveden na 51. *Bitefu*, ali i uživo emitovan na javnom servisu. Otvaranje beogradskog MSU trebalo je da ukáže na grandioznost produkcije, značaj muzeja za srpsku kulturu i stvaralaštvo, pokroviteljski odnos države prema kulturi, te *savremenost* društva i spremnost za priključenje evropskoj kulturi. No, postojanje muzeja posvećenog savremenoj umetnosti podrazumeva postojanje *agore*, intenzivne diskusije kako o umetnosti tako i o kulturnim, društvenim, političkim i ekonomskim problemima. Međutim, od *agore* su najvidljiviji bili (opravdani) novinarski i strukovni lamenti nad predugo zatvorenim muzejom i „umetnički” vapaj iskazan na sportskim tribinama (Božović 2013). Jedini kritički poduhvat koji je postavljao pitanje otvorenosti/zatvorenosti prema okruženju u stanju bizarnog funkcionisanja/nefunkcionisanja ustanove bio je ne-izložba *Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti?* koji je realizovao kustoski trio Sretenović–Popović–Dolinka (MSUB, 2013), Ako se opet pozovemo na Grojsa i savremenost kao neprekidnu reprodukciju istog bez težnje ka budućnosti, otvaranje je bez dileme bilo savremeno. I nepotrebno: pitanje ekvivalencije troškova otvaranja i potencijalnih akvizicija sasvim je legitimno. Dodatno, vlast, koja je bez relevantnih javnih rasprava odlučila ne samo da će muzej biti otvoren (kao u slučaju Katovica), već i *kako* će biti otvoren, stvorila je otklon od društva i struke generalno, ostavljajući profesionalcima muzeja da „popunjavaju” ovaj vakuum. Međutim, na otvaranju „se dogodilo” i nešto bliskije stvarnosti: performans *Povratak kući 24×7* aktuelizovao je pitanje vremenskih okvira stalne postavke, dugotrajnu uskraćenost pristupa mlađih generacija muzeju, kao i diskontinuiteta transfera znanja o umetnosti i društvu (Vesić 2017) i policijsko privođenje dvojice umetnika koji su u svojim performansima, koji su imali za cilj prekidanje navike javnog ćutanja o stanju u kulturi i umetnosti, koristili fotografije predsednika Srbije. No, izreka kaže: grad je onoliko lep koliko je lep jutro posle vatrometa. „Jutro” MSUB-a obeleženo je sa nekoliko programa: *Akzione forme; Na putu oko sveta. Umetnost iz Nemačke; (Re) evolucija* (MSUB 2012). Ako se složimo da muzej „nije [...] puko predstavljanje ili adaptirana dramaturgija istorijsko-umetničkih analiza i sinteza” (Preziosi 2006, 36), zbirna vrednost ovih „zanatski” dobrih i utemeljenih izložbi seže do ekskluzivne distanciranosti prema srpskoj društvenoj stvarnosti.

Muzej (savremene umetnosti) u dvadeset prvom veku je: *nikako* prostor blještavog (ali beskorisnog) spektakla u svrhe političke propagande, *pomalo* prostor disciplinarnе frivolnosti, *više* laboratorija za istraživanje procesa i odlika savremenosti, a *neizostavno* centralni deo razgranate mreže inicijatora kritičke misli o društvenim i kulturnim tenzijama. Stav Gertrude Stajn „ili moderan ili muzej”, preveden kao „savremen/progresivan ili muzej” onda postaje bespredmetan: „Nešto je spomenik [muzej] upravo zato što je moderno [...] i zato što u aktuelnoj društvenoj stvarnosti ima svedočanstvenu vrednost” (Popadić 2013, 258). Pitanje za budućnost je onda: kakvu savremenost dokumentuje i baštini MSUB svojim akvizicijama, programima i porukama koje odašilje u javni prostor?

Zaključak

Možda je „istorija umetnosti shvaćena kao muzej ušla u sadašnjost”, kaže Holms „ali se kritika uslova reprezentacije izlila na ulice” (Holms 2013, 208). Muzejima savremene umetnosti ne ostaje ništa drugo do da sizifovski rade dok se sadašnjost ne pomiri sa svetom oko sebe. Šta da rade? – logično je pitanje. „Ako je muzej slika [savremenog] sveta, a svet je sve, sve ne može, manje-više objektivno, u muzej, ali zato muzej može u sve” (Bulatović 2015, 206). Drugi deo odgovora se odnosi na imaginarno potpitanje: I šta onda? „Predmet dijaloga nije bilo šta o istini sveta [...] već sam način održavanja istorijskih konstrukcija stvarnosti” (Bulatović 2015, 206). Javnost, jednostavno, ima pravo da zna, zahteva i učestvuje u stvaranju i/ili revalorizovanju rada i sadržaja, jer muzej nije i ne sme (se) predstavljati (kao) centar moći. Odricanje od lažnog autoriteta znači da muzej ne edukuje, već podstiče radoznalost, ne deli znanja, već postavlja pitanja o svetu i sebi.

LITERATURA I IZVORI

- Adorno, Teodor i Maks Horkhajmer, „Kulturna industrija.” u Studije kulture, pr. Jelena Dordević, 66–99. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Bishop, Claire. *Radical museology*. London: Koenig Books, 2013.
- Bowness, Alan. *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. London: Thames and Hudson, 1989.
- Božović, Nikola. „Zašto Srbija nema muzeje?”, *Vreme*, 26.12.2013. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1161615> (24.8.2019)
- Bulatović, Dragan. *Umetnost i muzealnost*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2017.
- Folga-Januszewska, Dorota. “Museum and its Milieu.” u *Museologia, Volume 18: Extended museum and its milieu*, ed. Dorota Folga-Januszewska, 9–12. Krakow: Universitas, National Comitee ICOM Poland and Museum of King Jan III's Palace, 2018.
- Freeman, Nate. “Dakis Joannou Turned a Remote Greek Island into an Art Mecca.” *Artsy*, July 22, 2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mega-collector-dakis-joannou-turned-remote-greek-island-art-mecca> (22.8.2019)
- Gibo, Serž. „Zastrašujuća sloboda kičice: bostonski Institut za savremenu umetnost i modernu umetnost.” u *Savremena umetnost i muzej* (edicija Oko umetnosti #1), pr. Jelena Stojanović, 71–96. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013.
- ГМС, 2018. Међународна изложба *Перцепције. Жена по мери друштва?* Галерија Матице српске и British Council, 28. 9. 2018. – 6. 1. 2019. <http://www.galerijamaticesrpske.rs/2018/izlozba-percepcije.html> (17.8.2019. godine)
- Groys, Boris. „Comrades of Time”. *eFlux, online journal #11* (December 2009). <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> (11.8.2019)
- Heinich, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.

- Holms, Brajan. „Izvandisciplinarna istraživanja. Ka novoj kritici institucija.” u *Savremena umetnost i muzej* (edicija Oko umetnosti #1), pr. Jelena Stojanović, 197–208. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013.
- ICOM, 2016. The Responsibility of Museums Towards Landscape, ICOM Resolution No.1, The 31st General Assembly 2016, Milan. https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2016_Eng.pdf (8.8.2019)
- ICOM, 2017. Planning Extended Museum Conference, Warsaw. <http://network.icom.museum/icom-slovakia/aktivitiy/museums-and-identities/> (8.8.2019)
- ICOM, 2019a. Creating the new museum definition: over 250 proposals to check out! <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/> (21.8.2019)
- ICOM, 2019b. Museum definition: Creating a new museum definition – the backbone of ICOM: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (21.8.2019)
- Jagodzińska, Katarzyna. *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2014.
- Jagodzińska, Katarzyna. “Paradoxes of Contemporaneity in Museums of Art: The Temporal Limits.” in *The Limits of Heritage, The 2nd Heritage Forum of Central Europe*, ed. Katarzyna Jagodzińska and Jacek Purchla, 86–101. Krakow: International Cultural Centre, 2015.
- Jagodzińska, Katarzyna. “Do the Buildings Really Matter? Czech, Polish and Slovak Museums and Centres of Contemporary Art in Adapted Buildings.” *Routledge Central Europe*, Volume 16 (2018): 112–133.
- Krajewski, Piotr and Dorota Monkiewicz. *MWW Muzeum Współczesne Wrocław. Koncepcja programowa*. Wrocław: Muzeum Współczesne, 2007.
- Крстовић, Никола. „Мир! У музеју сте!” у *Гласник Етнографског музеја* 79 (2015): 9–22.
- Krstović, Nikola. „Autonomija za muzeje” *Časopis Nacionalnog komiteta međunarodnog saveta muzeja* (Redefinisani muzej – između želja i realnosti), broj 8 (2018b): 8–9. http://network.icom.muuseum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-serbia/pdf/ICOM_jun_br.8_srp_.pdf (24.07.2019.)
- Krstović, Nikola. „Haštag’ kultura sećanja: Muzealizacija i politizacija jevrejske istorije i kulture u savremenoj Poljskoj.” u *Graničnici sećanja: Jevrejsko nasleđe i Holokaust*, ur. Nevena Daković i Vera Mevorah, 79–96. Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije, 2018a.
- Mairrese, François. „Sur trois neologismes liés aux musées: Muséal, Muséalité, Muséalisation.” in *Museologia, Volume 18: Extended museum and its milieu*, ed. Dorota Folga-Januszewska, 39–54. Krakow: Universitas, National Comitee ICOM Poland and Museum of King Jan III’s Palace, 2018.
- Marcuse, Herbert. *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1968.
- MOCAK, 2012. History in Art: <https://en.mocak.pl/history-in-art> (28.8.2019)
- MSUB, 2013. Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti? Neizložba dokumentacije, umetničkih intervencija i enterijera zgrade, <http://www.msub.org.rs/sta-se-dogodilo-sa-muzejom-savremene-umetnosti> (10.8.2019)
- MSUB, 2012. <http://www.msub.org.rs/muzej> (10.8.2019)
- Nardi, Claudio. „Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie: Założenia autorskie.” *Architektura-Murator* 8 (2011): 28–38.

- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013. https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/374986/mod_resource/content/1/osborne-peter-anywhere-or-not-at-all-philosophy-of-contemporary-art.pdf (20.08.2019.)
- Osborne, Peter. *What makes Contemporary Art Contemporary? Or, Other People's Lives*. Video-lecture, University of Nottingham (Centre for Critical Theory), *Art&Education*, December 10, 2014. <https://www.artandeducation.net/classroom/video/66324/peter-osborne-what-makes-contemporary-art-contemporary-or-other-people-s-lives> (10.08.2019.)
- Попадић, Милан. „Невидљива рука Мнемосине и фантазми модерности.” у *Простори памћења*, Том 2 (Уметност – Баштина), ур. Драган Булатовић и Милан Попадић, 252–260. Београд: Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2013.
- Поповић, Адриана. „Поглед на музеологију кроз праксу вајарства у глини наслеђеној кроз личну испреpletену историју: Ићи даље у микро-отпору угрожавања имагинације.” у *Расправе о баштини и музејима: Укрштања Француске и Србије*, ур. Никола Крстовић и Исидора Станковић, 114–139. Сирогојно: Музеј на отвореном „Старо село”, 2017.
- Preziosi, Donald. “Art History and museology. Rendering the Visible Legible.” in *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald, 50–63. London: Blackwell Publishing, 2006.
- Skowrońska, Małgorzata. „Protest przeciwko plakatowi z dziewczyną na tle obozowych drutów.” *Wyborcza.pl*, June 16, 2015. http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,18129113,Protest_przeciwko_plakatowi_z_dziewczyna_na_tle_obozowych.html?disableRedirects=true (11.08.2019.)
- Smith, Terry. “Contemporary Art and Contemporaneity.” *Critical Inquiry* 32 (Summer 2006): 681–707.
- Šola, Tomislav. *Prema totalnom muzeju*. Beograd: Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju; Kruševac: Narodni muzej, 2011.
- Тодоровић, Тања. „Маркузеова критика савремене уметности.” *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику: Етичко читање уметности* 153 (2016): 114–129.
- UNESCO, 2001. Universal Declaration on Cultural Diversity http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/5_Cultural_Diversity_EN.pdf (10.08.2019.)
- UNESCO, 2016. Shenzhen Declaration on Museums and Collections, UNESCO High Level Forum on Museums 2016, Shenzhen. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Shenzhen_Declaration-en.pdf (10.8.2019)
- Vesić, Jelena. „Treba li braniti Muzej na Ušću? O javnom konkursu za izbor direktora Muzeja i drugim problemima.” *Masina*, 21. 8.2019. http://www.masina.rs/?p=10590&fbclid=IwAR0LZd_1y6IH26yWeneF2Zm0bSD78jDICOxR8iLOR1ajwZx16ez5KtQbqCg (21.8.2019)
- Znaki czasu 2004, Narodowy program kultury *Znaki czasu* na lata 2004–2013, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/NPK_Znaki_Czasu.pdf (6.6.2019)

Nikola Krstović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**REQUESTIONING MUTUAL RELATIONS:
„EXTENDED” MUSEUM AND CONTEMPORARY ART**

Summary:

The concept of “extended” museum and ICOM proposal of the new museum definition that resonates the values of 21st century inspire debates about the notion of contemporaneity and the place of contemporary art in the proposed structure. The position of contemporary art in the sphere of (institutionalized) collective memory, the question of how contemporaneity reshapes museums and how museums understand contemporaneity are in the focus of the text. Through the case studies of contemporary art museums in Poland and Serbia, the paper examines the echo of global dilemmas about museum – community and contemporaneity – society relationships, positions of power and instrumentalisation in the processes of creation of future memories.

Keywords:

“extended” museum, contemporaneity, communities, museology,
contemporary art, Poland, Serbia

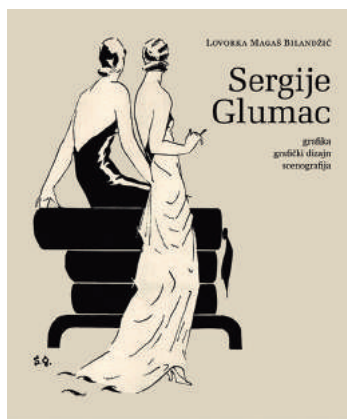
PRIMLJENO / RECEIVED: 8. 9. 2019.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 27. 9. 2019.

PRIKAZI

REVIEWS

Ana Ereš
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

SERGIJE GLUMAC: GRAFIKA, GRAFIČKI DIZAJN, SCENOGRAFIJA



Publikacija *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija* dr Lovorka Magaš Bilandžić, docentkinje na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, koja je 2019. godine objavljena u izdanju Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske, predstavlja prvu sveobuhvatnu monografsku studiju o stvaralaštvu ovog umetnika, jednog od najinteresantnijih i nedovoljno poznatih aktera likovnog života Hrvatske i šireg jugoslovenskog prostora u periodu između dva svetska rata, koji je u domenima grafike, grafičkog dizajna i scenografije ostavio izuzetna ostvarenja. O stvaralaštvu ovog umetnika se do sada pisalo fragmentarno i u retkim prilikama, što iznenađuje kada se u obzir uzme da njegov opus obuhvata oko

četiri hiljade radova nastalih u različitim medijima i disciplinama vizuelnog izraza, od čega značajan deo umetnikovih radova predstavlja jedinstven primer inovativnog i avangardnog istraživanja u oblasti grafike, scenografije i grafičkog dizajna. Sergije Glumac (1903–1964) je domaćoj stručnoj javnosti poznat kao protagonista tzv. socijalne grafike, što je dominantan okvir za istorijskoumetničku kontekstualizaciju njegovog grafičkog rada. Listovi Glumčevog najpoznatijeg ostvarenja, grafičke mape *Le Metro* (1928), donedavno su bili izloženi u okviru nove postavke – izložbe *Sekvence. Umetnost Jugoslavije i Srbije iz zbirki Muzeja savremene umetnosti* u Beogradu.

Lovorka Magaš Bilandžić je u studiji sistematizovala i rekonstruisala Glumčev opus, koji je obuhvatao veliki broj do sada neidentifikovanih radova, a zatim analizirala, kontekstualizovala i valorizovala njegovo raznovrsno stvaralaštvo kroz šest celina koje hronološki i problemski mapiraju centralne aspekte njegovog umetničkog delovanja: period školovanja i umetničkog formiranja; eksperiment u domenu pozorišne i plesne internacionalne avangarde; grafičku i slikarsku delatnost u međuratnom periodu; stvaralaštvo u oblasti grafičkog dizajna; scenografski

angažman u zagrebačkom Narodnom kazalištu 1930-ih godina, rad u domenu grafike i grafičkog dizajna nakon 1945. godine. Uz veliki broj dragocenih ilustracija Glumčevog rada i srodnog vizuelnog materijala koji do sada u velikoj meri nije bio publikovan, monografija nudi i detaljan popis umetnikovih samostalnih i grupnih izložbi.

Svaka od navedenih etapa u Glumčevom stvaralaštvu je u monografiji precizno i detaljno prikazana na osnovu temeljno istražene arhivske građe i literature, te minuciozno kontekstualizovana spram različitih okvira onodobnih društveno-istorijskih, ekonomskih, kulturnih i umetničkih aktuelnosti. Tako poglavlje o umetnikovom školovanju donosi saznanja o metodologiji nastave grafike na zagrebačkoj Kraljevskoj akademiji, dok razmatranje njegovih skica za scenografiju i kostim pruža sveobuhvatni uvid u tendencije avangardnog pozorišta u Parizu i Berlinu prvih decenija dvadesetog veka i njihovu recepciju u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Posebno značajni segmenti ovog dela knjige predstavljaju analiza Glumčevog učešća na *Međunarodnoj pozorišnoj izložbi* (International Theatre Exhibition) u Njujorku 1926. godine, na kojoj su prikazane aktuelnosti radikalne pozorišne produkcije iz Evrope, i kontekstualizacija umetnikovog eksperimenta u polju mehaničkog i plastičkog teatra, koji je izdvojen kao jedinstven primer ovakvog istraživanja u hrvatskoj modernoj umetnosti. Interpretacija Glumčevog kubističkog opusa iz 1920-ih godina donosi za domaću historiografiju veoma značajno i do sada nedovoljno poznato znanje o pedagoškim principima francuskog umetnika Andrea Lota, u čijoj su školi studirali mnogi umetnici međuratne generacije sa jugoslovenskog prostora, što predstavlja značajni doprinos budućim istraživanjima stvaralaštva jugoslovenskih učenika Lotove škole. Neophodnost za revidiranjem postojećih interpretativnih okvira istorijskoumetničke nauke, kada je u pitanju razumevanje međuratne umetnosti, posebno je izražena u sistematičnoj analizi složene vizuelne strukture Glumčevih najpoznatijih dela, pomenute grafičke mape *Le Metro* i grafičke mape *Beton* (1931), koje su bez izuzetka u literaturi prepoznate kao primer socijalnih tendencija u grafici. Autorka knjige mapu grafika *Le Metro* čita u kontekstu dijaloga sa eksperimentalnim filmom u Nemačkoj i ekspresionističkom poetikom, naglašavajući postupak montaže, koji je karakterističan za filmsku sliku, kao ključan za razumevanje Glumčeve metodologije. Ističući da: „Glumac *socijalne teme* prikazuje lišene angažiranosti: njegove scene iz metroa ili s izgradnje tržnice predstavljaju poetizaciju velegrada, stroja i monumentalnih građevnih formi te bilježe čovekovu istodobnu fascinaciju i bojazan pred progresom“, kao i da je „Glumčev fokus ponajpre na prikazu suvremenog metropolisa i u tome je blizak modernistima: utjecaje ne crpi iz kruga socijalno angažiranih umjetnika nego iz drugih medija (filma, kazališta), a srodni su mu suvremeni američki autori koji su grafičkim ciklusima također veličali grad, tehnologiju i *machine eye*“, Lovorka Magaš Bilandžić ubedljivo koriguje dosadašnje razumevanje najpoznatijeg dela Glumčevog grafičkog opusa. Nove kontekste za razumevanje stvaralaštva Sergija Glumca autorka monografije nudi i kroz razmatranje njegovih internacionalnih

dometa, nastavljajući da njegov rad analizira iz perspektive izlagačkih praksi, pa dodatna značenja koje umetnikov grafički opus u međuratnom periodu implicira daje kroz rekonstrukciju učešća na *Troisième exposition de la gravure sur bois* u Parizu (1928) i Svetskoj izložbi u Barseloni (1929).

Svako poglavlje monografije, pored toga što pruža izuzetne uvide o Glumčevom raznovrsnom stvaralaštvu, donosi nova znanja o tendencijama i kontekstima oblasti umetničkog delovanja u kojima je Glumac bio aktivan. Ovo se posebno odnosi na poglavlje posvećeno grafičkom dizajnu koje funkcioniše i kao opsežnija studija o istoriji ovog vida vizuelne komunikacije u međuratnom periodu na hrvatskom prostoru i nudi temeljno razrađen metodološki okvir za istraživanje i interpretaciju istorije modernog grafičkog dizajna. Obimna Glumčeva produkcija u domenu plakata, oglasa i reklamnih kampanja je u knjizi pažljivo analizirana, kako u smislu formalno-morfološke analize, tako i u kontekstu društvene, ekonomske i kulturne funkcije modernih rešenja vizuelne komunikacije koje je u domaći reklamni prostor ovaj umetnik uneo. Glumčev precizan vizuelni senzibilitet zasnovan na dobrom poznavanju aktuelnosti u reklamnom dizajnu uz dobro razumevanje situacije na tržištu u studiji je detaljno razmatran, što čitaocu omogućava da se upozna sa različitim postupcima koje je ovaj umetnik sproveo u oblikovanju reklamnih rešenja: od uvođenja avangardnog jezika u komercijalni grafički dizajn, preko kampanja koje je za različite proizvode na jugoslovenskom tržištu izveo u stilu ar dekoa, do plakata za film koji su korespondirali sa istovremenim rešenjima američkog dizajna. O tome koliko je značenjski i kulturološki slojevit Glumčev rad u oblasti grafičkog dizajna dodatno upućuju kontekstualizacije njegovih reklamnih kampanja kao primera vizualizacije nove kulture tela i modernog plesa (vizuelni identitet za škole ritmičke gimnastike Jelisave Törne i Mirjane Dragane Janeček) i fenomena *nove žene* koja se javlja u reklamama za proizvode za pranje Lux i ilustracijama za naslovnice ilustrovanog časopisa *Svijet*.

Izraziti intermedijski karakter Glumčevog opusa autorka eksplicira i u poglavlju koje se odnosi na njegovu scenografsku delatnost (1930–1937), kada je tokom šest pozorišnih sezona u Narodnom kazalištu u Zagrebu kreirao veliki broj scenografija za dramski, baletski i operski program. Precizna tipologija izvedena prema modelima oblikovanja scenskog prostora, koja obuhvata realistička (iluzionistička, realistička i naturalistička) i moderna (stilizovana i redukovana avangardna) rešenja, te komparativna analiza scenografskih predložaka sa radovima u drugim oblastima Glumčevog stvaralaštva, iznova naglašavaju kompleksnost njegovog pristupa umetnosti koja se adekvatno reflektuje kroz autorkin pažljivo odabran metodološki postupak – interpretacija svakog od segmenata umetnikove delatnosti konsekvatno ukazuje na paralele sa ostvarenjima u ostalim domenima, potvrđujući princip transfera vizuelnih formi i gestova iz jednog medija u drugi kao temelj Glumčeve oblikovne logike.

U izmenjenim društvenopolitičkim i umetničkim okolnostima nakon završetka Drugog svetskog rata, Sergije Glumac nastavlja da afirmiše medij grafike,

što je u monografiji studiozno predstavljeno u kontekstu položaja i razvoja ovog medija i njegovih institucionalnih i izlagačkih okvira u lokalnom jugoslovenskom okruženju. Rekonstrukcija Glumčevog angažovanja u strukovnim udruženjima (ULUH, Likum) i njegove saradnje sa Klubom prijatelja grafike Arta iz Beograda otkriva još jednu važnu ulogu koju je ovaj umetnik imao kao protagonista grafičke scene i zagovornik reaktualizacije ovog medija, čime je u monografiji osvetljen još jedan segment ne samo nepoznatog aspekta delovanja ovog umetnika već i dinamike jednog dela umetničkog života u socijalističkoj Jugoslaviji. Posebna pažnja u vezi sa ovim razdobljem Glumčevog stvaralaštva poklonjena je njegovom radu u oblasti grafičkog dizajna, posebno u polju turističke propagande, odnosno turističkog plakata, na osnovu čije analize je ponuđen izuzetno zanimljiv uvid u fenomen razvoja turizma u specifičnim okolnostima jugoslovenske socijalističke svakodnevice.

Monografija o Sergiju Glumcu je višestruko dragocen doprinos izučavanju moderne umetnosti i vizuelne kulture na jugoslovenskom prostoru. Pored toga što u istraživačkom i sadržajnom smislu predstavlja izuzetan primer monografske studije koja argumentovano uspeva da osvetli i revalorizuje nepravedno zanemaren opus svestrane umetničke ličnosti Sergija Glumca, ona u metodološkom pogledu pruža odličan model za priređivanje publikacije ovog tipa. Temeljan i savremen pristup razumevanju obimnog materijala koji je autorka uzela u razmatranje omogućava ne samo nova saznanja o značaju Glumčevog opusa, već i o različitim kontekstima u kojima se njegov rad razvijao i u kojima je funkcionisao. Zbog toga se knjiga *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija* Lovorke Magaš Bilandžić čita ne samo kao monografski prikaz jednog umetničkog opusa već i kao višeslojna studija o istoriji moderne grafike, grafičkog dizajna i scenografije na hrvatskom umetničkom prostoru.

**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 se navodi prevod stranog termina).
- Reči pozajmljene iz stranih jezika navode se *kurzivom*.
- Fusnote i napomene uz tekst, korišćena literatura i izvori navode se fontom Times New Roman, veličine 10, prored 1,0. Spisak korišćene literature (referenci) navodi se na kraju rada po abecednom ili azbučnom

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

Pravila citiranja i navođenja literature

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

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

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

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

Način citiranja u *spisku literature* na kraju rada

Monografske publikacije i izložbeni katalozi

Primeri za knjige sa jednim autorom, odnosno urednikom:

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

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

Primeri za knjige sa dva ili tri autora:

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

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

Primeri za knjige sa četiri ili više autora:

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

Poglavlja i tekstovi objavljeni u knjigama i zbornicima radova

Primer:

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

Текстови објављени у часописима

Primer:

Ћупић, Simona. „Европа и/или национални идентитет: Павилјон Краљевине Србије на Светској изложби 1900. и његове последице.“ *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду* 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 фондова и назив архива у којима се извори налазе.
- За **изворе са интернета** наводи се URL адреса и датум последњег приступа веб страници у заградама.

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

Место илустрација у тексту је потребно обележити одговарајућим бројем илустрације у заградама. Илустрације је потребно означити на следећи начин у наслову fajla: број илустрације (тако да одговара броју наведеном унутар 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