

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 12 – 2016

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 12 – 2016



ISSN 2217 -3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 12 – 2016

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 12 – 2016



1838

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
12 – 2016

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
12 – 2016

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Vojislav Jelić, dekan

UREDNIŠTVO: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik
prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Ljudmila Kostova (Univerzitet u Velikom Trnovu)
prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)

IZDAVAČKI SAVET: prof. dr Ješa Denegri (Filozofski fakultet, Beograd) – predsednik
prof. dr Aleksandra Kračun (Univerzitet u Tuluzu), prof. dr Tošino Iguć (Univerzitet u Saitami)
prof. dr Katrin Kivima (Estonska akademija umetnosti)
doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

SEKRETAR UREDNIŠTVA: Ana Bogdanović (Filozofski fakultet, Beograd)

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: Ljubomir Micić, Zenit, br. 43, 1926, naslovna strana časopisa.
Reprodukcija: Narodna biblioteka Srbije

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

SADRŽAJ / CONTENT

Ana Bogdanović	5
ISPRELETANE HRONOLOGIJE MODERNIZMA U FOKUSU ZBORNIKA SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI	

PRILOZI I 1926 / CONTRIBUTIONS I 1926

Dejan Sretenović	22
<i>NADREALISTIČKI ZID</i> MARKA RISTIĆA	
Saša Vojnović	33
PRILOG IZUČAVANJU UMETNIČKE BIOGRAFIJE VANA BORA: FORMATIVNI PERIOD (1926–1930)	
Aleksandar Ignjatović	47
KULturna INVENCija KAO IDEOLOŠKA MIMIKRIJA: O „BOSANSKIM PEJZAŽIMA“ JOVANA BIJELIĆA, 1919–1944	
Mišela Blanuša	65
VELJKO STANOJEVIĆ NA UMETNIČKOJ SCENI TREĆE DECENIJE	
Dragan Čihorić	77
„NOVA ŽENA“ I „NOVI ČOVEK“: IDEJNO-LIKOVNI DIJALOG SA MIROSLAVOM KRLEŽOM	
Bojana Popović	89
PARISKI PODSTICAJI: MEĐUNARODNA IZLOŽBA IZ 1925. GODINE I SRPSKA PRIMENJENA UMETNOST	
Aleksandar Kadijević	99
SRPSKA ARHITEKTURA U 1926. GODINI – IZMEĐU KONTINUITETA I REFORME	
Vladana Putnik	121
RAZVOJ STAMBENE ARHITEKTURE U BEOGRADU 1926. GODINE	

PRILOZI II / CONTRIBUTIONS II

Dragan Damjanović	139
ARHITEKT MARKO VIDA KOVIĆ I ARHITEKTURA ZAGREBA IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA	

Vesna Kruljac 167
LAZAR TRIFUNOVIĆ I NARODNI MUZEJ U BEOGRADU (1962–1968)

Iva Leković 199
UMETNOST GERGELJA URKOMA
U RANIM SEDAMDESETIM GODINAMA

Ingrid Gessner 211
"WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING BEYOND THE SURFACE":
RECOVERING MASUMI HAYASHI'S EPA SUPERFUND SITE PHOTO COLLAGES

POLEMIKE / POLEMICS

Chiara Di Stefano 229
BEYOND IDEOLOGIES: UNITED STATES EXHIBITION STRATEGIES
AT THE VENICE BIENNALE FROM 1948 TO 1958

Ulrike Gerhardt 239
SUSPENDING 'THE POST-COMMUNIST CONDITION':
THE GENERATIONAL BREAK AND ITS PECULIARITIES

KRITIKE / REVIEWS

Mohammad Salama 253
COLONIZING A COLONIZER: REPRESSION, MYTH AND MIMESIS IN
MARCEL CARNÉ'S *LES ENFANTS DU PARADIS*

PRIKAZI / REVIEWS

Jovana Milovanović 275
IZLOŽBA GEO STRATEGIC MRDJANA BAJIĆA:
SKULPTOTOTEKTJURA IZMEĐU INDIVIDUALNOG I KOLEKTIVNOG

STUDENSKI PRILOZI / STUDENTS' CONTRIBUTIONS

TEMAT 1: SKULPTURA U JAVNOM PROSTORU 283
TEMAT 2: MUZEJ MACURA U NOVIM BANOVcima 305

ISPREPLETANE HRONOLOGIJE MODERNIZMA U FOKUSU ZBORNIKA SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI

Posvećen objavljivanju rezultata recentnih istraživanja u domenu studija moderne i savremene umetnosti, kao i šireg polja vizuelnog iskustva i kulture modernog i savremenog doba, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* u svom dvanaestom izdanju nastavlja dosadašnju praksu čitanja i preispitivanja ideja, procesa i fenomena koji konstituišu kompleksno istorijsko-umetničko razdoblje 20. i 21. veka. Poseban fokus ovogodišnjeg broja usmeren je ka razumevanju složenih i međusobno uslovljenih odnosa na kojima se zasnivaju pojmovi modernosti/modernizma i njihove artikulacije u kontekstu lokalnih umetničkih kretanja. Prvi i centralni deo Zbornika tako okuplja nove kontekstualizacije pojava u umetnosti i arhitekturi međuratnog razdoblja u srpskoj sredini i na širem jugoslovenskom prostoru koje sa različitih metodoloških pozicija pristupaju ovoj heterogenoj istorijskoj celini. Imajući u vidu višesmerni, neretko nedovršen i protivurečni karakter modernističkog projekta u srpskoj sredini, koji u periodu 1918–1941 „ne izrasta, kao u industrijski razvijenim zemljama Zapada, iz realnih ekonomskih uslova, već iz 'snova o modernizaciji'“¹, za tematski okvir postavljena je 1926. godina – više kao idejna i istorijska prekretnica nego striktna hronološka okosnica – koja se dovodi u vezu sa nekoliko značajnih transformacija u razvoju umetnosti u domaćim okvirima. Odabirom jedne godine kao polazne tačke ili okvira za razmatranje umetničkih procesa čije prostiranje, značenje i uticaji sežu izvan ovog kratkog vremenskog razdoblja, skreće se pažnja na neophodnost za razumevanjem umetnosti međuratnog perioda kao veoma složene istorijske celine koja svoj identitet gradi na nekoliko paralelnih, često suprostavljenih, idejnih i ideoloških tokova. Jedan od njih odnosi se na radikalne umetničke gestove koji su označeni širokim pojmom istorijskih avangardi. Tematsko-problemski deo Zbornika o 1926. godini tako otvara tekst Ljubomira Micića *Legenda o „mrtvom pokretu“ ili između Zenitizma i antizenitizma* koji je objavljen u poslednjem, 43. broju *Zenita* decembra 1926. godine, a koji funkcioniše kao svojevrsna kontekstualna autoistorizacija delovanja međunarodnog časopisa *Zenit* – platforme koja je izvršila ključni doprinos afirmaciji avangardnih ideja na jugoslovenskom prostoru. Korpusu progresivnih

umetničkih praksi priključuju se u beogradskoj sredini oko date godine inicijalni nadrealistički impulsi čiji su dragoceni segmenti analizirani u priložima Dejana Sretenovića i Saše Vojnovića. Na polju umerenijih modernističkih stremljenja koja se afirmišu u bliskim relacijama sa razvojem građanske kulture međuratnog perioda 1926. godina označila je period *povratka boje u slikarstvo* koji je iznedrio pojavu *novog realizma*.² Ove je godine osnovana i umetnička grupa *Oblik*, nosilac modernističkih umetničkih stremljenja međuratnog razdoblja, čemu je sledilo i osnivanje društva umetnika *Žograf* naredne godine. Preispitivanje kulturnih konteksta i ideoloških matrica slikarstva vezanog za ovaj tok međuratnog modernizma u tekstovima iznose Aleksandar Ignjatović, Mišela Blanuša i Dragan Čihorić, dok je polje primenjene umetnosti u Srbiji kroz dijalog sa francuskim uticajima (koji su veoma snažni u umetničkim krugovima ovog perioda) predstavljeno u prilogu Bojane Popović. Neizbežna i ključna pitanja o odnosu kontinuiteta i reformi u vezi sa arhitekturom u Srbiji navedenog perioda analizirana su u tekstu Aleksandra Kadijevića, dok je razvoj stambene arhitekture ostvarenom tokom 1926. godine tema rada Vladane Putnik.

Nastavljajući saradnju sa kolegama iz inostranih naučnih institucija, ali i podržavajući rezultate istraživanja koja su sprovedli studenti i diplomci u okviru Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta, u nastavku Zbornika nalaze se prilozi koji razmatraju šire kontekste umetnosti i arhitekture vezane za srpski i jugoslovenski prostor (Dragan Damjanović, Iva Leković, Jovana Milovanović), polemika o post-komunističkom stanju u savremenoj umetnosti (Ulrike Gerhardt), kao i interpretacije fenomena iz šireg domena umetnosti dvadesetog veka (Ingrid Gessner, Chiara Di Stefano, Mohammad Salama). Negujući tradiciju Seminara za studije moderne umetnosti u ovom broju objavljujemo i prilog posvećen njenom osnivaču Lazaru Trifunoviću autorke Vesne Kruljac. Poseban dodatak Zborniku čine radovi studenata osnovnih studija istorije umetnosti nastali u okviru izbornog predmeta *Ideje i tokovi moderne skulpture* koji je tokom letnjeg semestra 2015. godine vodila profesorka Lidija Merenik, a čime smo najmlađim kolegama želeli da iskažemo podstrek u razmišljanju o temama i problemima moderne umetnosti.

Za podršku u realizaciji ovogodišnjeg izdanja Zbornika zahvaljujemo se Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, Ministarstvu kulture i informisanja i Ministarstvu prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

Ana Bogdanović

Napomene:

- 1 L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd 2010, 14.
- 2 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 2014, 206.

PRILOZI I 1926

CONTRIBUTIONS I 1926

ЛЕГЕНДА О „МРТВОМ ПОКРЕТУ“ ИЛИ ИЗМЕЂУ ЗЕНИТИЗМА И АНТИЗЕНИТИЗМА

— ко није за зенитизам тај је против зенитизма —

Нова уметност, како је ми замишљамо и како смо је одувек замишљали, нема и не може да има корена у данашњем друштву, коме једнодушно служе непријатељи зенитизма као слепо оруђе. Зенитизам зато и не рачуна на љубазан осмех савремене буржоазије, која је целим својим трулим организмом против зенитизма зато, што је зенитизам против ње и против њене културне мртвачнице.

— Што је то зенитизам?

— Зенитизам је хигијена духа. Зенитизам је хигијена ума и срца људскога. Зенитизам је хигијена „моралног“ неморала и неморалног „морала“. Зенитизам је тотализатор свих нових људских осећања и делања. Зенитизам је колективан и синтетичан. Као духовни покрет књижевно-уметнички, зенитизам је против свих лакајских производа „спасоносне“ европске „културе“. Сви наши књижевници-уметници, лакаји су савременог буржоаског друштва, слуге његове хипокризије и његових злочиначких порока. Разумљив је онда чувени антизенитизам: сви књижевници наши (српско-хрватско-словеначки) су против зенитизма. Сви песници су против зенитизма. Сви уметници су против зенитизма. Сви научници су против зенитизма. Сви професори су против зенитизма. Сви полицајци су против зенитизма. Сви посланици су против зенитизма. Сви министри су против зенитизма. Сви новинари су против зенитизма. Сви банкарски су против зенитизма. Сви књижари су против зенитизма. Сви трговци су против зенитизма. Сви студенти су против зенитизма. (И „марксиста“, и „интегрални Југословени“, и „орјунаши“ и „срнаовци“, и „браћа хрватскога змаја“, и „федералисти“, и „Маријине конгрегације“). Друштво је доиста привлачно и тешко му се одупрети. Па ипак: сви су против зенитизма сем — зенитиста. Сви су против зенитизма, јер зенитизам је против свију. Сви су против зенитизма макар и не знали што је зенитизам, јер — незнање је у нашој земљи најбоља препорука за успех, у земљи где су зенитисти већ шест година једини борци за ново и једини творци новог.

Најзад, патолошки феномен: јединствени антизенитизам, постао је важан фактор у нашем поратном духовном животу. Још у првој години часописа ЗЕНИТА и међународног новог покрета ЗЕНИТИЗМА, група младих десператера (који уобразише да се свет око њих окреће) — избачени из часописа ЗЕНИТА и зенитистичких редова — постадоше први и најљући антизенитисти. (Црњански, Краков, Матић, Р. Петровић, Токин, Винавер). Они су за једну једину ноћ успели, да пљуну на оно што су

јуче исповедали и да „презру“ свога вођу „као писца и човека“, макар га већина од њих није никада ни видела. У том грму лежи зец и сва њихова морална вредност. И за врло кратко време, антизенинизам постаде страст као коцка или кокаин. Антизенинизам постаде њихова једина садржина а дозора и професија. Само, та болест гоњења зенинизма, оставила је на њима и њиховим пријатељима — неизлечиве трагове зенинизма. И без много муке, стари и млади, нађоше једну заједничку основу, на којој уједињеним силама утврдише — сваки своју каријеру. Ми се не варамо ако тврдимо: нема ни једног младог песника-писца или уметника уопште, који помоћу антизенинизма није стекао симпатије и благонаклоност тзв. критике и свих осталих „надлежних“ фактора. Јер, помоћу зенинизма то је било сасвим искључено. Јер због зенинизма одузимају се и стара признања. Тако је многи млади песник постао сом — у мрежи моралне и културне реакционарности. Тако је готово једино мерило уметничке вредности постало ово питање: да ли је неко зениниста или антизениниста? Ако је неко антизениниста (потајно и безимено допуштена је крађа свих преимућстава зенинизма), вредност му је неоспорна. Ако је неко зениниста, који не може да сакрије свој таленат ни своју припадност зенинистичком покрету, његова вредност само зато, била је увек „испод нуле“.

А за чим би се обазрели болан, да у нашој књижевности-уметности и у нашем поратном духовном животу уопште, није било — зенинизма и зенинистичке револуције?

— У чем је антизенинизам?

После горњих речи, на ово питање није тешко дати одговор. Тиме више, што смо свесни големог замашаја зенинизма у нашој поратној књижевности и што смо довољно упућени у суштину свих „сила“ које делују против зенинистичког покрета — од његовог славног рођења па до још славнијег његовог пута око света. Те интригантске и клеветничке силе, те аморалне и патолошке силе, те људске и криминалне силе, зовемо ми антизенинизмом и посвећујемо му цео овај напис, пошто га је антизенинизам по својој одиграној улози и неморалној функцији потпуно заслужио.

Има неколико епоха антизенинизма. Али ми се не можемо задржати на свима, пошто је то огроман материјал и заузео би велике размере. Задржаћемо се највише на последњој. Она се јасно оцртава у виду *насилног покушаја убиства*. Сва та епоха испуњена је хистеричним и садистичким оглашавањем смрти зенинизма или смрти његове продорне снаге и активности. Грбари и протагонисте ове епохе су безбројни. Ми ћемо истакнути између њих Симу Пандуровића као барјактара. Наречени Хамлет, понео је барјак антизенинизма и у саму Главњачу. Његов часопис „Мисао“, који је једаред имао и полузенинистичко

и полуантизенистичко обележје (Стефановић-Младеновић), сав је у знаку антизенинизма. Тај новинарски часопис, у коме се није појавио ниједан талентован песник или писац сав се запенио од мржње коју проповеда против свега што је напредно и ново у нашој поратној књижевности, против свега што је зенистичко. Тај часопис самостално-демократске књижевности види само лешеве, јер живе од смрдљивог даха лешева. Али зенинизам чак и „мртав“ проузрокује грчеве у мозгу. Сима Пандуровић је уобразио, да је он зауставио „инвазију књижевних аналфабета и варвара“ и да су „последњи трзаји те акције на умору“ и да „немају више никаква успеха“ (Из предговора једном почетнику без талента). Та пуста жеља за „мртвим зенинизмом“ заразила је и „С. К. Гласник“, који не обраћа пажњу на такве „трице и кучине“, али уме по који пут да прокриумчари и зенистичке следбенике (Растко Петровић, писар при Ватикану и покојни словеначки песник Срећко Косовел). Сем тога уме „С. К. Г.“ тек у 1926. да штампа ђачке и безизразне стихове Владимира Мајаковскога, чије је мушке стихове руске револуције штампао ЗЕНИТ још 1921. године. Надаље у истом часопису може да се прочита како „ми немамо ниједног уметничког часописа“ (Милан Кашанин, чувен због своје писмености и отварања свију изложби), а неколико светских библиотека би им једногласно одговориле, да има у нашој земљи једини уметнички часопис по имену ЗЕНИТ — за кога се зна далеко у свету. У истом часопису може да се нађе, како је жеља француских тзв. надреалиста (префарбави дадаисти) да се „уништи западна цивилизација“. Затим, откривени су и „главни представници надреализма код нас, г.г. Марко Ристић и Александар Вучо“ са својим „класичним ставом“ који „експресивно разбијају стари поетски стил“. (Милан В. Богдановић, републиканац по знању и професији, стари непријатељ нове поезије из „Републике“). Али, ако „С. К. Г.“ заједно са целом својом аристократском свитом и председником инвалидског ПЕН-клуба (Пенкала-клуб) Богданом Поповићем, није никада ни у сну сањао, да би и ми могли имати утицаја на европској утакмици уметничких покрета, ми ћемо им успут саопштити да је тај „бољшевички“ део надреализма (по нашем надриреализма) непатворена узајмица од — зенинизма. Дакле, и оно мало чега има у надреализму, то је зенинизам, о коме „С. К. Г.“ (Сиромашни Књижевни Гласник) баш ништа незна. У формули изражено то изгледа овако: дадаизам + зенинизам = надреализам. Али пошто се је дадаизам (паралитична и шарлатанска појава дегенерисане европске мангупарије) удавио у слепом цреву своје неизлечиве глупости, то упркос свију антизениниста *остаје само зенинизам као први и једини порашни покрет који је обележио јасан љуш новог и варварског стварања — на међународној и сировој револуционарној основи.* У најновије доба и „Летопис Матице Српске“ бележи „опاداње

левичарских струја“. То је парола, која путује баш у време када ми највише растемо, а они виде само своју жељу — „опадање“. Али и тај часопис је умео да прогута по нешто из зенитистичког вилајета, макар се видно налази у антизенитистичком табору. (Мих. С. Петрова, коме је стало до „друштвеног положаја“). А тако је са свима осталима. Сви сарађују на антизенитизму. („Љубљански Звон“ — Фран Албрехт и Дебељак. „Критика“ — Видмар и др. „Младина“ и покојни „Трије лабодје“ — Подбешек, Когој, Т. и Ф. Краљ. У Загребу: благопокојна „Критика“ — Донадини, Ујевић, Миличић, Беговић, Бублић, Кулунџић, Крклец и она остала многобројна легија зенитистичких епигона, плагијатора и издајника. „Југословенска Њива“ — Станко Томашић, Антун Барац, Водник, Вернић, Дворниковић, Анђелиновић и др. „Савременик“ — Љубо Визнер, Август Цесарец, Мирослав Крлежа. „Ведрина“, Галогажа, и остали новинари. „Књижевник“ — А. Б. Шимић и брат. „Књижевна Република“ — Драгиша Васић и горе поменути. „Литература“, „Наша Епоха“, „Коприве“ са својим уредником Ка. Месарићем и „Вијенац“ са уредницима: Немети, Николић, Мурадбеговић, Невистић — улепшавају овај венац антизенитистичке славе, поред „Нове Европе“ Ситон Ватсона и Милана Ђурчина). Па како је то, да је ЗЕНИТ и ЗЕНИТИЗАМ неозбиљна и смешна работа, кад његови епигони поменути и непоменути, његови бивши сарадници и следбеници без изузетка, налазе тако видна и одлична места и у „академским“ редовима дичних носиоца нашег културног живота? Желели бисмо да чујемо на ово питање бар једном јасан и стваран одговор. Јер, како је то, да све што се је јавило у ЗЕНИТУ, да је све прогутала помрчина а чим је то исто ван ЗЕНИТА, не фале ни панегирици ни одушевљења. (Јована Бијелића је ЗЕНИТ први оценио као „нај-позитивнијег репрезентанта“ нашег новог сликарства а Марин Тартаља, Сава Шумановић, Геџан и многи други у право време, још 1920. и 1921. нису били заборављени. Сетите се још изложбе савремених париских сликара: Пикасо, Делонај, Сирваж и др. кад су у ЗЕНИТУ, онда су мазала. Када су ван ЗЕНИТА, онда су генијални или класични). Али нека се утеше наши безбројни непријатељи: они неће ни тренутка остати неразумљени ни од нас ни од наших потомака. Ми у целости разумемо њихову „културну“ политику. Ми разумемо њихову књижевну спекулацију. Ми разумемо кабинетске сплетке и салонске похлепе за каријерама. Ми разумемо цело њихово камелеонство и полтронство. Па ипак, има нешто што ми доиста не разумемо: где је морал и савест ових „водећих“ група и људи? Где је творачка снага ових европских скутоноша? Где је знање ових сомнабула наше књижевности-уметности? (Исидора Секулић путује сваке године у неку другу европску библиотеку, да у коферу превезе своје мртве студије берзанских величина). Али молићемо — где су записи о нашој

поратној поезији, о нашем поратном духовном животу, о нашим поратним културним напорима? Иако их нема много, можда их ипак има. (Не одлучује опсег књиге, него садржина књиге. Тако и ви умете да говорите). Зар је још увек за нас много важније „угледање“ на стране писце (важи за све земље сем Совјетске Русије) него огледање наших писаца, наших пробуђених снага уопште? Зенитисти сматрају да би требало да то буде важније од свих брбљарија о Пиранделу или Галсвортију, важније од мушког и женског пола у старом веку (Н. Вулића). То је оно што нас „мртве“ интересује и што нас дели од ових „живих“, као супротне половине.

Како се види, сви ти антизенитисти заједно нису баш ни мало опасни противници — у уметничкој области. Они су по својим талентима сасвим импотентни, преживају туђу храну и опијају се звуковима предратних шупљих фраза. Ни издалека они нису толико опасни, колико су сами уобразили и колико својим обманутим обожаваоцима изгледају. Млада зенитистичка генерација, једним храбрим налетом својих објављених дела и парола, за увек их је избацила из седла. И зато се они издашно и здушно свете. Све су то људи и жене, који нису никада мислили својим главама, који нису никада осећали својим осећањима. Све су то трабанти прописаних „угледања“, а сав њихов рад је устајала жабокречина и нечист одјек туђих књижевности. Нажалост, ми још немамо довољно лекара да станемо на пут тој епидемији европског мајмунисања, да истребимо ту кугу свеопште, можда и несвесне инфериорности. Али и без лекара, зенитизам је једини лек, који води ка јасној свести о својој моћи и пут који води ка ослобођењу нашег духа и наше душе. Па што се чудите онда зенитистичкој ведрини и борбеној издржљивости? То долази од јасноће наше зенитозофије, од јасноће одређеног пута којим треба да се иде — кога ви никада пре зенитизма нисте имали. Што се не чудите вашем сумраку, који се никада више неће изменити са светлошћу? Ту и лежи највећа тајна што ви не „разумете“ зенитизам, кога ви безбројни и безимени сишете сваки на свој начин. Ви зенитизам нећете никада ни разумети. А када будете изигравали да га „разумете“, као што сте неки дан изигравали да разумете кубизам (Бранко Поповић по уметничкој вредности професор универзитета), ми ћемо и онда бити убеђени да ви ништа не разумете и мораћемо да се слатко смејемо вашој — универзалности. (*Зенитизам је никада нове уметности и њезина филозофија а кубизам је само техника новог сликарског израза*). Јер, када бисте ви доиста имали своја убеђења и своје вредности, за које сте се једном криво борили као и ми, ви их неби мењали као кравате, као кошуље или као жене. Ви бисте се већ давно хрвали са зенитизмом а неби чекали тобожњу његову смрт, неби чекали у мирном ставу, да вам зенитизам отпева опело много пре, него што сте ви то на календару ваше „скромности“ и „супериорности“

уопште предвиђали. То доиста није мушки, то није достојно чланова оне расе којој ми заједно припадамо и чије елементе од свога почетка, уносе зенитисти у своје теорије и у своја дела. (Душан Николајевић, по мишљењу његових колега новинара, највећи геније рода људскога, тек дуго после зенитиста, такође јаше на нашој раси). Додуше, са филозофске тачке гледишта, незнање треба да се прашта. Али не може да се опрости свесна воља за незнањем и криминално стављање друштвених и свих могућих запрека једном духовном покрету, да се за њега не сазна. Не може да се опрости организован бојкот свих часописа и свих новина, не може да се опрости свесно лагање и заваривање нових генерација, које желе нова сазнања а упућени су нажалост да уче — од највећих незналица. (Основа творачке вредности нових духовних манифестација, од свих је тако далеко, као Хималаја од Теразија). То лагање савременика и будућника осветиће се брзо, и много брже него што то сами културни сарафи очекују. То кључање незнањем и смрдљивим отпадцима професионалне кланице Европе, (која епохалним налетом руске револуције има да претрпи ривизију свих својих вредности), неопростив је грех свију, који су своју делатност управили у правцу антизенитизма.

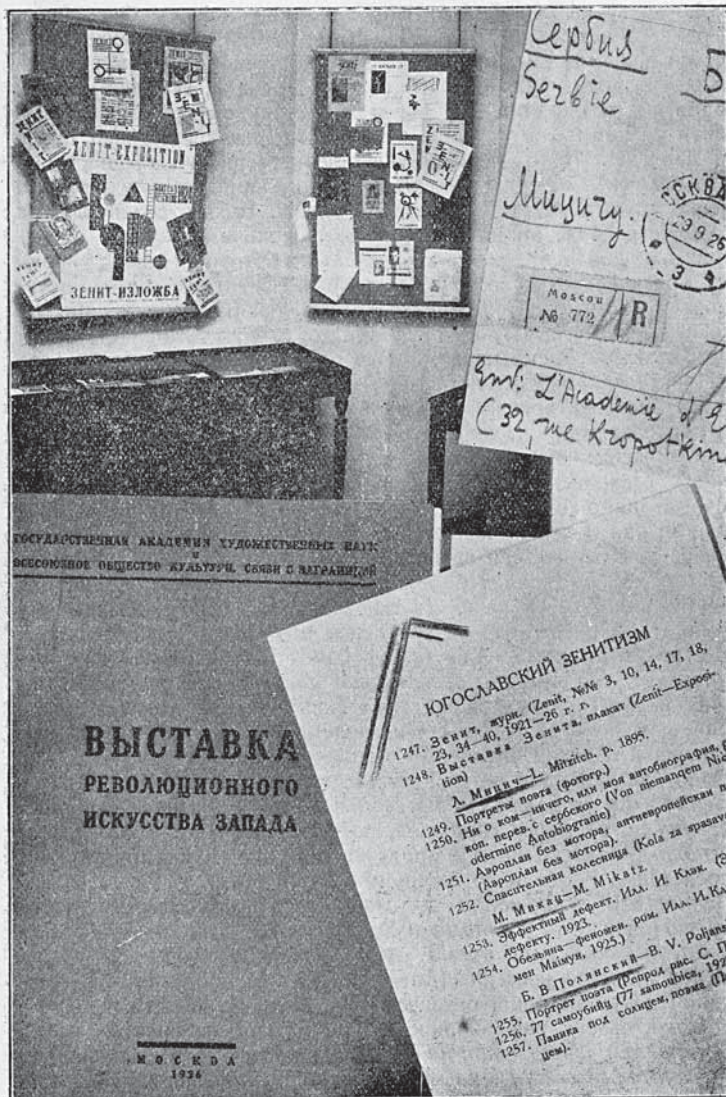
У борби против зенитизма, имени и безимени антизенитисти служе се данас само оним средствима, која су испод достојанства сваког писменог човека, у најобичнијем смислу школске и азбучне писмености. И баш та нескрупулозност, која је колективне природе, за нас је један од најјачих доказа да је зенитизам конструктиван и виталан. А поред тога — да је друштво, које је способно да без протеста поднесе сву савремену хипокризију на својој савести, да је то друштво лажно, да је гњило, да је на дну, да је без оправдања, да је без икакве етичке основе, на којој би требало да почива. *А свако друштво мора да почива на етичкој основи, највећој коју је међу људима уопште могуће посшавиши.* Ово данашње тзв. буржоаско друштво, претрпело је свој последњи бродолом у судару капиталистичко-империјалистичких интереса. Зато зенитисти не пружају сламку тима утопљеницима. Ми томе друштву и свим његовим перјаницима не желимо ништа мање и ништа више, него што они нама и зенитизму желе — да га нестане са лица земље, да га нестане са целом његовом људождерском организацијом — у вечити неповрат. Мило за драго и ништа више! То је људски! Тај борбени пут у нашој поратној књижевности изабрали су зенитисти и они га до данас нису напустили. Искушења су била велика, суровост наших непријатеља тешко сношљива, а перфидност и подвала немају праве оцене у речнику нашег језика. Јединствена пљачка наше духовне имовине, нове и чисте, људске и човечанске — приведена је у дело баш од оних, који нас стално сахрањују, да би они могли живети као лешинари. Таква богоугодна работа постаде пра-

вило код многих књижевних пикаваца (Вел. Јанковић, Настасијевић и др.), јер зенитизам је неисцрпан извор духовног богатства и новог уметничког израза. У зенитистичким редовима не хара морална ни књижевна корупција. Плодови зенитизма дозрели су у овој јубиларној години нарочито, у години полицијског наметања на књижевно-уметнички часопис ЗЕНИТ и његовог уредника. Зенитистичка поезија триумфално је прохујала кроз београдску судницу а вал зенитизма прешао је локалне границе „међународно признатог подручја“. Дух зенитизма постаје све више својина и садржина нових генерација у разновродном и широком свету. У нашој земљи, очевидно, *зенишизам је извршио пресудан утицај на све наше порашне песнике*, признавали они то или не. Докази говоре. И због тога, чак је и „оправдан“ јединствен бојкот часописа ЗЕНИТА и покрета ЗЕНИТИЗМА. Овај фамозни антизениитизам, осветљен моћним зраком зенитизма, изгледа и овако: *стари*, заштитници старог духа и старог морала, боре се помоћу својих друштвених положаја, да помоћу њих очувају своје књижевно-уметничке положаје, које им је то исто друштво даровало — по најумеренијој цени, испод коштања. А они су од увек били испод цене и јефтине, како на језику тако и на делу. Међутим *млади*, који су такође припадници старог морала и деца из једне те исте буржоаске колевке, „боре се“ само зато, да потисну старе са њихових друштвених положаја, које они желе да заузму. Мало се нарогуше (Црњански, Р. Петровић), мало извештаче по узору са стране (Ристић, Матић), мало се напудеришу „модерним“ паролана и мало кокетирају са револуционарношћу под јорганом (Драинац, Були, Винавер), мало препишу по који туђи стих или изигравају Вертера (Ковачевић, Дединац, Благојевић), мало на сувише слободан начин преведу по коју Витменову песму (Синиша Кордић), мало се обазру по старим стиховима Мицићевим и Пољансковим — сви одреда сарадници „Мисли“ чија имена нисмо успели да упамтимо, макар да су „нови, најмлађи таленти, последња генерација наше нове лирике“, како се то уснуло Сими Пандуровићу у Главњачи (Види попис имена у „антологији најновије лирике Мисао“ која је у ствари антологија неталентованих стихотвораца и гимназијских „песника“). Ето, на тај начин стечених права на величину, на репрезентацију. Ето заслуга за отаџбину и вечност, односно за радикалну или коју демократску странку. А све оно, што је потребно за потпун преображај унутрашње личности, њима је сасвим непознато. Све оно што изискује највећи напор за уништење старудија у самом себи, којима смо претоварени од наше мрске прошлости, све је то за њих непознато шпанско село. Све жртве, које се морају свакодневно приносити у име препорођаја целог човека, за своје ново рођење и за постајање новог човека, све то њима није ни на крај памети, нити они о томе уопште мисле. Доста је њима да се изврши само пролазна галама, доста је да намигују

са свима заставама свију покрета — па који има највише изгледа да их одведе под венац дневне славе или древне каријере — они ће бити са свима таквима а против зенитизма, од кога се таква бајословна срећа никако не може да очекује. Сви зенитистички пикавци уложили су своје највеће напоре да угуше своју матицу ЗЕНИТ и ЗЕНИТИЗАМ, у чијим редовима њима не може да буде места, као ни њиховим предцима. Сви они не заборављају своје новинарске љубави и дужности, где лежи извор свију њихових пролазних „успеха“ и наших „неуспеха“. Готово свака редакција у земљи има по једног или више несучњених сарадника ЗЕНИТА. Огуда сав онај прљави и бесомучни памфлетизам против зенитизма и против свега што је са њиме у вези. А треба знати: *без новог човека нема новог друштва. Без новог друштва нема нове уметности.* Све друго је лаж и заблуда. (Крлежа је уобразио да је револуционаран и комунистички писац. Међутим, он је признат од целокупне буржоазије за свога писца. Он пише и марљиво пуни ступце буржоаских новина, јер — за њега је вреднија једна јапанска ваза од свих револуционарних сликара савремене Москве). Сви они без изузетка, не заборављају ни једну конвенционалну лаж свога друштва и не пропусте ни једно буржоаско преимућство. На те „модерне“ наслањају се увек млади почетници, на које буржоазија има пресудан утицај и благотворно делује у правцу „стишавања“. Сви се иначе радо крштавају туђим именима страних покрета (футуризам, експресионизам, дадаизам, надреализам) и ако им је њихова суштина сасвим непозната. Све све, само не зенитизам, који је свима помрсио рачуне криумчарења и који је свима омражен и зато, што је бојкотован и што није — стран покрет.

Још неколико речи о младим и старим припадницима политичких новотара. Марксисти и други левичари, у односу према зенитизму, реакционарни су до запрепашћења. Недовољно васпитани и за оно што би они сами хтели да буду, они се такође подсмевају зенитизму, као и буржоазија, против које се они тобоже боре. Они у целости исповедају културну и уметничку идеологију своје буржоазије. Они се чак ни не труде да васпитају своје „ново“ биће, јер — политика је преча од свега. То гледиште можда је оправдано у Москви, али у Београду, оно је бедно и жалосно. Према свему, за све класе и сталеже, за све националне мањине и већине у овој земљи — зенитизам је покрет „професионалних лудака“ који немају права ни на живот а камоли на слободу. Па зар то није најлепша прича из хиљаду и једне ноћи, најпривлачније поглавље наше књижевности, која је затрована лакоумљем и делиријем мржње и пакости? При крају, још једно мало поглавље из те приче која објашњава. Ван сваке сумње, антизенитизам је сложена творевина. Антизенитизам није нипошто једноставан, како то површном посматрачу изгледа! Прво: личне амбиције малених, који увек

ZENIT et zenitistes à l' exposition de l' art révolutionnaire de l' Occident, organisé, par L' Academie d' Etât des Sciences et de l' Art à Moscou, mai-juin 1926.



ZENIT и zenitisti на изложби револуционарне уметности Запада, коју је приредила Академија Наука и Уметности у Москви, маја-јуна 1926.

хоће да су велики. Друго: сви последњи хоће да буду први. Треће: сви хоће да буду вође. Четврто: ниједан младић неће да се подвргне дисциплини покрета, јер дисциплина „заробљује“ њихову „индивидуалност“ (Ратковић, Јерковић, Поповић). Пето: одбијени, тј. они који нису могли да постану сарадници ЗЕНИТА нити су примљени у редове зенитиста! (Драинац, Дединац, проф. Д. Лапчевић, Др. Младеновић, Манојловић, Јерковић, Ујевић, Були, Подбевшек). Све су то узроци, све су то пороци, који су заразили једно друштво и једну младу генерацију. Најзад, сваки од њих хтео је да буде проналазач, пошто већ живимо у веку проналажења. Дobar пример је заразан али и безбројни рђави узорци су права напаст за гомилу мегаломана. (Сетите се листова псеудозенитистичких: „Нова Светлост“ — Велибор Глигорић. „Мисао“ је већ поменута. „Путеви“, први и други пут. „Хипнос“, „Сведочанства“, „Раскрсница“, „Вечност“, па чак и један део „Покрета“). Психоза имитовања и претакања зенитизма у смрдљиве антизенитистичке судове постала је ево свеопшта манија, а психоанализа још није успела да допутује на Балкан па да нам објасни: откуда то, да матица свега револуционарног и новог стварања на Балкану после рата, остаде „непозната“ свима онима који су из ње произашли — а нарочито онима, пред којима они понешто изигравају. (Међутим, опрезно и постепено, данас већ готово сви антизенитисти пропагују нову уметност против које су се увек борили). И откуда то, да матични покрет зенитизам буде сисан на стотине сиса, као неко балканско чудовиште, а бојкотован од свеукупне штенади, отхрањене зенитистичким млеком? Али не требамо зато психоанализу. *Зенишизам, као духовно организован покрет стваралачког шоталишета* (нова садржина, нова форма и нова техника уметничког израза) са свима својим делима, најбоље објашњава свој мрачан и паклени антипод — антизенитизам.

Однос зенитизма и антизенитизма, изгледа овако:

Зенишизам је надмоћан по својим новим и оригиналним шворевинама, по својој садржини, по својој етичкој и варварској основи. (Антизенитизам је пролазно моћан по својим друштвеним средствима борбе и по својој многобројности).

Зенишизам је надмоћан по својој изграђеној идеологији покрета (израженој у делима и манифестима), по својим правовременим односима према свима важнијим појавама савременог животоша у свету. (Антизенитизам је пролазно моћан по својој документованој безначаљности и еклетиčnosti, по својој документованој инфериорности и културној неопредељености). *Зенишизам је надмоћан по својој варварској искрености, којом је излагао сва своја мишљења без ойоршуншета, мишљења за која се је увек устрајно борио, против свију и против свакога.* (Антизенитизам, са легијом заробљених и корумпираних, духовно подјармљених антизенитиста, имају много лакши посао: они уопште не улазе у јавну борбу, јер не смију у такву борбу.

Они су вештачки ослепели сами себе, изговарајући спасоносне и просјачке речи: ничега нема — све је мртво — ми ништа не видимо — ми ништа незнамо и нећемо да знамо о зенитизму. Тим просјачким речима они потпомажу зенитистичке епигоне са тврдом вером и наодом, да ће тако зенитизам најлакше — ликвидирати).

Ево, тако је настала општа народна легенда о „мртвом покрету“ зенитизму, а историја у времену има да забележи — ко је стварао: зенитизам или антизенитизам. Тако мисле и кинески мудраци, који ће прочитати овај веран запис у ономе ЗЕНИТУ, који је са 1. фебруаром 1921. године *ошпочео ново поглавље наше младе књижевности-уметности и нашег младог духовног живоша*. То ново поглавље створио је зенитизам а не антизенитизам. Зато је данас више него икада од важности наша стара парола: *ко није за зенишизам, тај је против зенишизма!* Дакле: *касајте антизенитисти!*

7. новембра 1926.

Љубомир МИЦИЋ

Dejan Sretenović
Muzej savremene umetnosti, Beograd

NADREALISTIČKI ZID MARKA RISTIĆA

Apstrakt:

Tekst se bavi analizom sadržaja, ideje i žanra *Nadrealističkog zida* Marka Ristića koji do danas nije bio predmetom ozbiljnije istorijsko-umetničke interpretacije. Budući da je Ristićeva instalacija bila inspirisana Bretonovim „nadrealističkim zidom“ koji je video prilikom posete njegovom pariskom ateljeu 1926. godine, tekst komparativno analizira ova dva „kolekcionarska“ projekta kroz prizmu nadrealističke estetike, politike izlaganja i samoreprezentacije. Zaključak je da je *Nadrealistički zid* jedinstveno delo u okviru vizuelne produkcije beogradskih nadrealista i jugoslovenske umetnosti 20. veka.

Ključne reči:

envajronment, instalacija, izlaganje, kabinet retkosti, kolaž, kolekcija, nadrealizam

Javio sam mu se kad sam došao u Pariz, i on mi je zakazao sastanak jednim 'pneumatikom'. Bio sam kod njega 23^{eg} decembra uveče, našao sam ga samog u njegovom čudnom ateljeu, pri vrhu jedne visoke kućerine na Montmartreu, na uglu ulice Fontaine i Place Blanche, tu gde se bio uselio četiri ili pet godina ranije, i gde će provesti čitav svoj život, u toj nemogućoj karauli koja će tokom decenija postati sve bogatiji, sve basnoslovniji muzej čudesa. Usred tih Picassovih, Chiricovih, Max Ernstovih slika, tih oceanijskih maski i fetiša, tih neobičnih predmeta koji kao da su direktno, odjednom materijalizovani, iz guste dubine sna izronili, sedeo sam pred jednim čovekom čija je teška, izvanredna glava odavala neku predodređenost za dominaciju nad ljudima oko sebe, ali čije je svečano, autoritativno čelo bilo osenčeno brižnim preokupacijama koje su mi samo delimično mogle biti dokučive.

Marko Ristić, „Povodom smrti Milana Dedinca i Andre Bretona“, 1967.¹

Opis prvog i jedinog susreta *tête-à-tête* sa Andre Bretonom, upriličenom decembra 1926. godine, Marko Ristić započeo je snažnim utiskom koji je njega ostavio prizor lidera francuskih nadrealista okruženog kolekcijom umetnina koja je krasila zidove njegovog pariskog ateljea. Kolekciju je Breton počeo da formira po useljenju u stan u ulici Fonten 1922. godine i do njegove smrti 1966. godine ona je zaista narasla do „basnoslovnog muzeja čudesa“ koji je brojao više od pet hiljada eksponata, uključujući dela nadrealista (Ernst, Miro, Mason, Tangi, Magrit, Dali, Đakometri, Belmer, Rej, Tojen, Mata, Palen, Gorki), afilliranih umetnika (Ruso, Pikabija, de Kiriko, Dišan, Arp) i autsajdera (S. Vilson, P. Mezonev, A. Korbaz), vanevropskih kultura (Okeanija, Severna Amerika, Afrika) i narodne umetnosti, fotografije, nađene predmete različitog porekla, lobanje, fosile, novčiče, kamenje i štošta drugog. Sav taj heteroklitni materijal, uz pozamašnu biblioteku i nadrealističku arhivu, bio je gusto i nepregledno naslagan po celom stanu da je Žilijen Grak nakon posete zabeležio kako se osećao kao da se probija kroz džunglu. O tome svedoče i fotografije Sabine Vajs iz 1950-ih koje već ostarelog Bretona reprezentuju kao suverenog vladara ekstraordinarnog sveta koji je kreirao shodno nadrealističkoj doktrini i po uzoru na barokne kabinete retkosti. Zahvaljujući fotografijama Vajsove i članku „Atelje Andre Bretona“ Alena Žufroa, objavljenom 1955. godine u časopisu *L'oeil*, kolekcija je obelodanjena široj javnosti i prepoznata kao Bretonov životni projekat.

Snažan dojam koji je Ristić poneo iz Bretonovog ateljea naveo je Milanku Todić da izvede logičan zaključak da je Ristićev *Nadrealistički zid* bio direktno inspirisan ovom posetom.² Da se podsetimo, kompletiranje instalacije od dvadeset eksponata koja je krasila zid radnog kabineta Marka Ristića odvijalo se postupno i trajalo je više od trideset godina, počevši od kupovine Maks Ernstove slike *Sova (Ptice u kavezu)* u Nadrealističkoj galeriji u Parizu 1927. godine, nekoliko meseci nakon posete Bretonu. Ernstovim fantastičnim bestijarijumom u to vreme dominira figura ptice koja je u njegovoj ličnoj mitologiji funkcionisala kao totem koji je generisao različite asocijacije, generalno referišući na ono što je, pozivajući se na jedan

košmarni san iz detinjstva, nazvao „opasnom konfuzijom čoveka i price“. Iako se ne radi o reprezentativnoj Ernstovoj slici, ona je za Ristića bila od posebnog značaja zato što se radilo o omiljenom mu nadrealističkom slikaru čije su tvorevine na njega delovale kao „projekcije jednog neposrednog ‘paralelenog sveta’ čija se mitologija pokazala tako čudesno saglašljivom mojim najsubjektivnijim fantazijama“.³ On takođe otkriva da je poglavlje „Kako se nazire jedan drugi svet“ antiromana *Bez mere* – pisanom u Parizu u vreme kada je sliku kupio – bilo inspirisano Ernstovim frotažima iz mape *Prirodna istorija* i slikama koje je video izložene u galeriji Van Lir u proleće 1927. godine.⁴



Andre Breton u svom ateljeu, Pariz, oko 1930. Fotografija: Getty Images/ Guliver



Ševa i Marko Ristić ispred *Nadrealističkog žida*, oko 1970, Fotodokumentacija MSU

U kratkom i do danas jedinom publikovanom osvrtu na sadržaj *Žida*, Todić dalje navodi da su se Ernstovom delu „ubrzo priključili“ crteži Iva Tangija i Andre Masona, mada Ristić u eseju „Povodom smrti Milana Dedinca i Andre Bretona“ iznosi podatak da su dva neimenovana Tangijeva crteža tušem iz 1932. godine u Beograd pristigla iste godine u Bretonovoj pošiljci priloga za treći broj *Nadrealizma danas i ovde* u kojem nisu reprodukovani. U pitanju su radovi na kojima vidimo Tangijeve tipične amorfnе oblike koji lebde u praznom prostoru, a koje je Breton nazvao „ne-legendarnim pojavama“ i „otkrićima“ zato što svedoče o „posve autonomnoj mentalnoj aktivnosti“, o novim kreacijama uma lišenim eksternih stimulansa.⁵ Za pretpostaviti je da su jedan Tangijev crtež iz 1926. godine koji nosi obrisе imaginarnog pejzaža i dva nedatirana Masonova automatska crteža tušem (*Akt i Zemlja*), koji nose seksualne konotacije, pristigla ranije u nekoj od pošiljki iz Pariza, ali ni oni nisu nikada reprodukovani u časopisima beogradskih nadrealista. Mason je zastupljen sa još dva „rada“: reprodukcijom crteža *Portret Andre Bretona* koji

reprezentuje glavu usnulog pesnika prekrivenu koprenom snova (markira prisustvo Ristićevog književnog i intelektualnog uzora), i fotografijom glave lutke na koju je nadenut kavez za ptice i na čijoj poledini piše „maneken Andre Masona“. Iako autor fotografije u popisu eksponata *Žida* nije naveden, utvrdili smo da se radi o delu Raula Ubaka snimljenom na „Međunarodnoj izložbi nadrealizma“ u Parizu 1938. godine na kojoj je izloženo šesnaest lutki čije su „mladoženje“ pored Masona bili Dišan, Rej, Miro, Dali, Ernst, Arp i drugi. Nadrealistička opsesija automatima i lutkama kao jezovitim dvojnica ljudskog tela u Masonovoj intervenciji povezana je sa ironizacijom objektivizacije i seksualne viktimizacije žene.

Mini kolekciju francuskih nadrealista zaključuje litografija *Iskre Huana Miroa* objavljena u luksuznom izdanju časopisa *Derrière le Miroir* (br. 164/165, april–maj 1967.) koje nosi naziv „Miro. Solarna ptica, Lunarna prica, Iskre“, a štampano je u 150 primeraka povodom Miroove izložbe u galeriji pariske Fondacije Meg. Umetnik za koga je Breton u *Nadrealizmu i slikarstvu* napisao da je „najviše nadrealista od svih nas“ zastupljen je kaligrafskim radom na granici čiste apstrakcije koja obeležava njegovu slikarsku i grafičku produkciju ovog perioda.

U nastavku Todić navodi da je „oko 1930. godine zid dopunjen afričkim maskama i fetišima, kolažom *Nemoguće*, fotokolažima, fotografijama, fotografijama iz filma, a konačno zaključen šezdesetih godina primitivnom skulpturom Bogosava Živkovića i temperom Bogdanke Poznanović“. ⁶ Vizuelna eksperimentacija beogradskih nadrealista zastupljena je dobro poznatim radovima: *Kolažom Vaneta Bora* (1932), kolažom „L“ Dušana Matića i Aleksandra Vuča (1930) i Ristićevim kolažom *Nemoguće* sačinjenim od isečaka iz istoimenog almanaha. U ovaj segment možemo svrstati i neautorizovani foto portret Ševe Ristić snimljen u Parizu 1946–1947. godine za koji – na osnovu stilskih odlika i činjenice da je Ristić u to vreme bio ambasador Jugoslavije u Parizu – možemo sa sigurnošću konstatovati da je Ristićevo delo i po svemu sudeći njegov poslednji vizuelni nadrealistički rad. Ševa, koja se pojavljuje na jednoj Ristićevoj fotografiji-fotogramu iz 1928. godine i kojoj prethodno posvećuje ciklus pesama, fotografisana je iz donjeg rakursa, kroz staklo čiji efekti refleksije proizvode enigmatičnu atmosferu oko njene glave. Predstavljena kao božanski ozareno i uzvišeno biće, Ševa ovim portretom dobija impresivan izraz Ristićevog divljenja koji je postavlja u red obožavanih partnerki i muza nadrealista (Breton i njegove žene, Elijar i Nuš, Aragon i Elsa Triole, Dali i Gala itd.).

Fotografiju Garija Kuperu kako oslonjen na klavirčembalo sluša svirku En Harding iz filma Henrija Hataveja *Piter Ibetson* (1935) Ristiću je, obaveštava Branko Aleksić, nakon „oduševljenih razgovora o filmu“, tridesetih godina iz Vrnjačke Banje poslao Koča Popović koji ju je pronašao u tamošnjoj kinoteci. ⁷ *Piter Ibetson* bio je jedan od omiljenih Ristićevih filmova (a Kuper glumaca) koji je nekoliko puta u esejima i pesmama pominjao, prepoznajući u ovoj holivudskoj romansi-fantaziji – u kojoj fizički razdvojeni ljubavnici svoju vezu nastavljaju kroz snove – apoteozu „nesvodljive i poredne ljubavi“ koja je zaokupljala nadrealiste. Breton je u jednoj belešci romana *Luda ljubav* Hatavejeve film sumarno nazvao „trijumfom

nadrealističke misli“, dok je Ristić pružio eksplicitniju argumentaciju: „Ljubav i san tu nište vreme i prostor, prkose logici, nužnosti i smrti“.⁸

Reprodukcija gravire u čijem podnožju stoji natpis *Etudes des divers systemes* (Studije različitih sistema) – na kojoj vidimo žene kako proučavaju i crtaju tri muške glave – publikovana je u *Nemogućem* u okviru montaže vizuelnih citata „Misterija ljudske glave“. Radi se o glavama trojice naučnika iz 18. veka koji reprezentuju „tri različita sistema“ proučavanja ljudske glave: fiziologu Pjer-Žanu Žoržu Kabanisu, osnivaču fiziognomike Johanu Kasparu Lavateru i osnivaču frenologije Francu Jozefu Galu. Sa gravirom u tematskoj vezi stoji ispod nje postavljena fotografija *Devojke sa lobanjama* na kojoj iz profila vidimo dve žene kako brojevima obeležavaju lobanje poređane u nizu na stolu za kojim sede. Konačno, fotografija naslovljena *Glava konja* reprezentuje deo bronzane figure konja iz kvadrige koja je pronađena u Herkulanumu i čuva se u Arheološkom muzeju u Napulju. Teško je odgonetnuti kakvo je značenje ova fotografija imala za Ristića, primisao je da ga je asocijala na „krilatog konja od mraka, crne blistave dlake“ iz pesme „Hypnos“ (1939) koji je pesnika odneo u halucinantne predele sna, „izvan granica trajanja“.

Gelede maska naroda Joruba (Nigerija/Benin) i *Rašlje* Bogosava Živkovića mapiraju nadrealističko interesovanje za primitivnu i autsajdersku umetnost koje ima vrednost „kritike kulture“ zasnovane na frojdovskoj psihoanalizi. Shodno fantazmi primitivnog mentaliteta koja reflektuje Frojdov evolucionizam, nadrealisti u primitivnoj umetnosti prepoznaju opredmećenje magijskog i iracionalnog, odnosno esencijalne i arhetipske konstituente ljudske psihe koje je evropska civilizacija potisnula u korist dominacije racionalnih kategorija svesti. Međutim, ni bretonovski „primitivizam nesvesnog“ (R. Goldvoter) ni batajevski „etnografski nadrealizam“ (Dž. Kliford) nisu naišli na odjek kod beogradskih nadrealista, pa se njihovo doticanje vanevropskog primitivnog praktično svodi na ovu masku i jedan list iz Ristićevog vizuelnog pariskog dnevnika *La vie mobile* (1926) gde su kolažirani novinski isecci koji referišu na negrofiliju koja je tih godina počela pomodno da opседа pariske umetničke i intelektualne krugove. Ristić će tek kasnije, u članku „O modernom i o modernizmu, opet“ (1962), pozivajući se na Rože Kajoa, pisati o značaju otkrića „narodnog stvaralaštva, mitova i legendi svih civilizacija iz svih vremena“ za modernog čoveka pobunjenog protiv evropskog „sistema mišljenja i življenja“.⁹ Međutim, izbor afričke ceremonijalne maske (Gelede je ceremonija obožavanja ženskih predaka i boginja) ne konvenira specifično nadrealističkoj vizuri primitivne umetnosti pošto je Breton preferirao okeanijsku i severnoameričku indijansku umetnost u odnosu na afričku (o tome svedoči i njegova kolekcija) zbog „provokativnih jukstapozicija skulptoralne plastičnosti i dvodimenzionalne dekorativnosti kroz koje su izražavali prirodne i duhovne metafore“.¹⁰

Priključivanje dela (docnije) svetski priznatog *art brut* vajara Živkovića svoj primarni *raison d'être* nalazi u nadrealističkom, pre svega Bretonovom divljenju „evropskim primitivcima“, odnosno likovnim stvaraočima (naivcima, umobolnima, vizionarima, medijumima, deci) „neozleđenim umetničkom kulturom“ (Ž.

Dibife). Shvaćen kao *idiot savant*, autsajder je za nadrealiste primer kontrakulturne negacije: kulturno je neasimilovan i „pogrešnim viđenjem“ onoga što je umetnički kodifikovano ukazuje na put koji nadrealistički umetnik treba da sledi. U vreme kada Ristić otkriva Živkovića *art brut* je – prvenstveno zahvaljujući Dibifeovoj misionarskoj posvećenosti, ali i Bretonu koji nakon Drugog svetskog rata intenzivno promovise ovu umetnost i saraduje sa Dibifeom u njegovom Društvu za sirovu umetnost – već počeo da nailazi na respekt šire umetničke javnosti. Živkovićeve osobena umetnička vizija – ljudske glave naglašenih očiju okomito uklesane u grane drveta – nesumnjivo je Ristića privukla svojom izražajno upečatljivom individualnom mitologijom i sablasnom austom, moguće onime što je Oto Bihalji-Merin (u prvoj monografiji o umetniku iz 1962. godine koja je možda potakla Ristićevo interesovanje) nazvao „oživljavanjem kolektivno nesvesnog što drema u duši“.¹¹

Konačno, tempera *Kompozicija* Bogdanke Poznanović pripada ranjoj, slikarskoj fazi ove neovangardne umetnice iz prve polovine šezdesetih koju obeležava kretnja od asocijativne lirске apstrakcije ka enformelu. O ovim slikama pisao je i Oskar Davičo nazivajući ih „psihičkim mobilima“, a na *Židu* ona, reklo bi se, figurira kao redak primer „reperkusije duha nadrealizma“ na savremene apstraktne tendencije koje Ristiću, kao ni one predratne, nisu bile nimalo bliske. Bogdanka i njen suprug Dejan Poznanović, urednik i prevodilac, predstavljali su – počevši od organizovanja pesničkih večeri na novosadskoj Tribini mladih (1954–1958) na kojima je nastupao i Ristić – sponu generacije budućih neoavangardnih umetnika i književnika sa srpskim nadrealistima i modernistima. Bogdanovići su se družili sa Ristićem (Dejan je zaslužan za bibliofilsko reizdanje *Bez mere* iz 1962. godine), pa je za pretpostaviti da je Ristić sliku dobio na poklon od umetnice ili u razmenu za nekoliko svojih poznih radova koji su sačuvani u zaostavštini bračnog para.

Centralni i najveći segment *Žida*, sa Ernstovom slikom u središtu, okupiraju dela francuskih i beogradskih nadrealista, dok su ostali eksponati grupisani na levoj strani i u donjem desnom uglu. Raspored upućuje na hronologiju kolekcioniranja jer je Miroova grafika, verovatno poslednji pridodati eksponat, postavljena na samom vrhu (ispod nje je Poznanović), a Živkovićeve *Rašlje* na levom rubu instalacije. Možemo reći da je *Žid*, kako se jednim drugim povodom izrazio Ristić, „nadrealistički sistematizovan i sistemski nadrealistički“, što znači da selekcijom i aranžmanom eksponata odgovara estetskoj doktrini nadrealizma. Autentični nadrealistički umetnički radovi i prisvojeni umetnički radovi i kulturni artefakti kojima je učitan nadrealistički smisao gusto su poređani u skladu sa načelom jukstapozicije ili „iznenadnih približavanja“ disparatnih realnosti koje odlikuje nadrealistički tip avangardne montaže. Instalacija poput ove nije ništa drugo do oprostorenje nadrealističkog kolaža, njegove logike strukturalnog konflikta i alogičkih spojeva, odnosno stvaranje intertekstualne celine koju odlikuje radikalna heterogenost elemenata. Drugim rečima, *Nadrealistički žid* sačinjen je od redimejd elemenata koji su podvrgnuti sintaksičkom načelu montaže u žanru instalacije, pri čemu se svaki od tih elemenata može posmatrati i kao slika sa autonomnim

značenjem i kao sastavni deo jednog šireg konteksta u okviru kojeg stoji u dinamičkom odnosu sa drugim eksponatima.

Ali, za razliku od mikrosvetova kolaža i asemblaža, ovde se radi o konstrukciji nadrealističkog univerzuma putem neke vrste kognitivne mape koja markira njegove protagoniste, ideje, teme, tehnike, interesovanja, opsesije, fantazme itd. Preciznije rečeno, *Nadrealistički zid* je vizuelna mašina koja posmatrača uvodi u Ristićev personalizovani svet nadrealizma onako kako dolikuje njegovoj poetici, „bez mere“ i „u buci i haosu“, da bi adekvatno prikazala ono što je jednom drugom prilikom nazvao „životnim neredom nadrealizma“. Ristić je, počevši od članka „Uzgred budi rečeno“ (*Nemoguće*) napisanom u saradnji sa Dušanom Matićem, više puta ponovio da se nadrealizam ne može definisati nekom jednostavnom „formulom-kalauzom“ jer bi to značilo „reduciranje nadrealizma na samo jedan od njegovih vidova i njegovih postupaka, dakle izneveravanje njegovog mnogostrukog smisla“.¹² Specifičnost nadrealizma, navodi Ristić, je da je on „jedan kompleks sastavljen od vrlo različitih i često sasvim protivurečnih elemenata“, pri čemu svaki od tih elemenata sam po sebi nije nadrealizam, nego baš to: jedan nadrealistički element koji može biti slika, detalj, čin ili moment u životu.¹³ Ako ovo stanovište okrenemo tumačenju logike smisla *Nadrealističkog zida*, onda izvodimo zaključak da su pojedinačni eksponati nadrealistički elementi čija različitost i antinomičnost upućuju na dijalektičnost nadrealizma na kojoj Ristić insistira.

Ristić je, dakle, u svoj radnoj sobi ponovio model instalacije koju je video na zidu iza Bretonovog radnog stola i koja je, uz potonje dopune, činila nukleus kolekcije lidera francuskih nadrealista sadržavajući neke od najvrednijih eksponata. To je *de facto* bila prva nadrealistička instalacija koja je vremenom postala delom envajronmenta koji se protezao celim stanom u ulici Fonten, u krugovima Bretonovih saboraca kolokvijalno nazvanim „zankom nadrealizma“, po ugledu na imaginarni zamak nadrealizma opisan u *Prvom manifestu*: „Mi zaista živimo po svojoj fantaziji, kad smo u njemu“.¹⁴ Ali, s one strane poetskog zamišljanja, Breton je u svom stanu stvorio jedan opipljivo čudesan svet, svojevrsnu *Wunderkammer*-u modernizma (takođe inspirisanu i muzejom Trokadero u koji je odlazio, kako je govorio, radi „traganja i otkrića“), koju su, kao i barokne modele, odlikovali heterogeno obilje eksponata i labavost organizacije, odnosno „magični štimung“ personalnog mikrokosmosa. Kabineti retkosti bili su materijalne manifestacije humanističke misli baroknog Doba otkrića i kroz svoj izložbeni poredak „reprezentovali su poznavanje sveta“, navodi Eilin Huper-Grinhil, situirajući „subjekta poretka“ unutar tog sveta.¹⁵ Oni su bili, fukoovski rečeno, mehanizmi transformacije intelektualnog i naučnog znanja u moć, što je van svake sumnje bio slučaj i sa Bretonom kao kolekcionarom, intelektualcem i neprikosnovenim liderom i arbitrom nadrealizma, o čemu svedoče fotografije Vajsove.

Bretonov kabinet retkosti postao je izložbenom matricom za nadrealizam, odnosno formulom za koncipiranje velikih nadrealističkih izložbi održanih u periodu od 1938. do 1947. godine u Parizu i Njujorku. Đermano Celant navodi

da su nadrealističke izložbe bile nalik lavirintima ispunjenim mnoštvom atrakcija i „pulsirajućih senzacija“ dodira, ukusa, vida i seksa, odnosno putovanja kroz „visceralije nesvesnog“ koje su trebale da podstaknu imaginaciju i prizovu aktivnu participaciju posetilaca.¹⁶ One su strateški oponirale modernističkoj ideologemi bele kocke/pasivne kontemplacije i „minimalizmu apstraktne instalacije“ (Čelant), pretvarajući prostor izložbe u teatralizovani prostor egzaltacije, šoka i uznemirenja. Kako je Breton jednom prilikom objasnio, eksponati na nadrealističkim izložbama nisu toliko objekti koliko „predlozi“ koji će posmatrača, odvođeci ga preko granica realnosti, uvesti u svetove snova, halucinacija i noćnih mora i ohrabriti ga da otkrije svoje istinsko sopstvo. Nadrealistička izložba praktično potvrđuje konstataciju koju je Mišel Fuko izrekao odajući posthumno priznanje Bretonu: on je otkrio prostor „koji nije ni filozofski, ni književni, ni umetnički, već prostor iskustva“, jedinstven u kulturi dvadesetog veka.¹⁷

Breton je celog života bio pasionirani kolekcionar enciklopedijskog tipa, što se ne može reći za Ristića koji je napravio neuporedivo skromniju verziju nadrealističkog mikrokosmosa koja, naravno, nije mogla biti modelom lokalne nadrealističke politike izlaganja. Pre bi se moglo reći da *Žid* svojom strukturalnom i estetskom logikom „povezivanja racionalno nespojivih elemenata“ (Ristić) sumira eksperimentalna iskustva nadrealističke poezije, kolaža i preloma časopisa, odnosno da a posteriori popunjava „prazno mesto“ izložbe beogradskih nadrealista.

Poznato je da vizuelna eksperimentacija beogradskih nadrealista nije bila namenjena javnom izlaganju i uvođenju u buržoaski sistem umetnosti (kakav god on tada bio), razvijala se kao kućna istraživačka laboratorija, a časopisi su bili jedini medij njene reprezentacije. Međutim, izuzetak od ovog pravila čini njihov štand na manifestaciji „Dani knjige“ održanoj u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ 1932. godine. Podatke o ovoj „izložbi“ saznajemo iz pisma Aleksandra Vuča upućenog Ristiću u Pariz u kojem ga obaveštava da su u vitrinama i na policama bila izložena nadrealistička izdanja, na jednom poprečnom panel-paravanu 25 slika Noe Živanovića, a kao posebnu atrakciju ističe za tu priliku napravljenu inscenaciju-asemblaj (veliki viseći prazan ram u čijem se gornjem desnom uglu nalazila Živanovićeve slika *Žid-Žena* nalepljena na jutu, a u sredini jedan končić pričvršćen u praznom prostoru). Svoj sud o događaju formulisao je na sledeći način: „Izložba je sjajno uspela. Ne preterujem ni malo kad kažem da je to jedna od naših najuspelijih i najpozitivnijih manifestacija, u cilju reklame, propagande i provokacije“.¹⁸ U odsustvu fotodokumentacije teško je zamisliti kako je izgledala ova postavka, ali iz Vučovog opisa proizilazi da je u pitanju pokušaj kreacije nadrealističke izložbe-ambijenta koji se na tome završio, jer nadrealistička grupa je nekoliko meseci kasnije prestala sa zajedničkim delovanjem, a u javnosti je štand, izvestilo je beogradsko *Vreme*, „na opšte zaprepašćenje ocenjen kao najlepši“.¹⁹

Treba takođe imati na umu da je Ristić *Žid* kompletirao u vreme kada je ciklus velikih nadrealističkih izložbi već zaključen (a nadrealizam postao muzejskom umetnošću), ali su te izložbe, uz ponovo otkriveni *Mercbau* Kurta Švitera, postale

paradigmatskim modelima za umetnost envajronmenta koju krajem pedesetih inauguriše Alan Kaprou. Termin „envajronment“ je dugo vremena služio kao kišobran odrednica za opisivanje svih formi temporalnih prostornih intervencija umetnika, dok se termin „instalacija“ najčešće koristio kao sinonim za izložbu ili, ređe, za način izlaganja umetničkog rada sačinjenog iz više komponenti. Tek od sredine sedamdesetih termin „umetnost instalacije“ odomaćio se u svetu savremene umetnosti kao žanrovska oznaka ali je, primećuje Džuli H. Rajs, ostao „nespecifikovan“ budući da referiše na širok spektar umetničkih praksi i pitanja (određenost mestom, institucionalna kritika, temporalnost, efemernost).²⁰ U tom smislu, Bretonov atelje i Ristićev *Nadrealistički zid* obitavaju u nekoj vrsti limba između nadrealističke politike izlaganja i neoavangardnih tendencija, od koji su im nasrodnije one koje se podvode pod metažanrovsku odrednicu „muzej umetnika“: kolekcioniranje dela drugih autora i kulturnih artefakata je metod, kolekcija je sadržaj, a instalacija ili envajronment žanr umetničkog rada (M. Broders, K. Oldenburg, H. Distel, D. Speri). No, razlika je u tome što se ovde radi o kreaciji pokretnih, fiktivnih ili imaginarnih muzeja koji stoje u službi institucionalne kritike koja propituje ideološke i političke temelje muzeja, dok su Bretonov i Ristićev projekat *site specific* samoreprezentacije nadrealizma zasnovane na „internom“ kolekcionarskom prisvajanju i izlaganju objekata poreklom iz njegove produkcijske baze i sfere interesovanja.

U zaključku osvrta, Milanka Todić iznosi intrigantnu konstataciju da je *Žid* „prva instalacija u istoriji umetnosti XX veka na jugoslovenskim prostorima“. Da bi se proverila valjanost ove tvrdnje nužno je podsetiti se razlike između termina „umetnička instalacija“ i „instalacija umetnosti“ na koju je ukazala Kler Bišop. Oba termina upućuju na to kako su eksponati pozicionirani u prostoru u odnosu na telo posmatrača, ali razlika je u tome što je „instalacija umetnosti od drugostepenog značaja u odnosu na dela koja sadrži“, dok se u „umetnosti instalacije prostor i ansambl elemenata koje sadrži u celini smatraju singularnim entitetom“.²¹ Drugim rečima, radi se o razlici između kustoskog/kolekcionarskog i umetničkog rada, odnosno između postavke izložbe/kolekcije i postavke ili zamisli umetničkog dela. Na prvi pogled, kod Ristića se radi o hibridizaciji ova dva tipa instalacije (kao u muzejima umetnika) jer, s jedne strane, on izlaže dela drugih autora iz svoje kolekcije, dok sa druge strane, od tih „nadrealističkih elemenata“ pravi vlastiti umetnički projekat, u skladu sa nadrealističkom politikom apropijacije. Ove razlike on zasigurno nije bio niti je mogao biti svestan, ali način na koji je grupisao elemente u celinu stavlja do znanja da je, inspirisan prizorom iz Bretonovog ateljea, napravio nadrealističko (mega) delo, odnosno autorski rad koji nam daje za pravo da ga tako i tretiramo. Umetnost instalacije kod nas još uvek nije istorijski istražena da bismo sa potpunom sigurnošću potvrdili konstataciju Todićeve, ali činjenica je da je ovaj tip *apropriacionističke instalacije* u vreme kada je kompletirana bio posve usamljen i da njegove, uslovno rečeno, „korelate“ u jugoslovenskoj umetnosti možemo pronaći nešto kasnije, u „istorijsko-umetničkim“ instalacijama Gorana Đorđevića, Irwina i Mladena Stilinovića.

Bretonova i Ristićeva kolekcija doživele su nakon njihove smrti različitu sudbinu. Bretonov atelje, voljom supruge Elize i ćerke Ob, ostao je zatvoren za

posetioce, što je jednog kritičara inspirisalo da duhovito primeti kako je postao „savršenom nadrealističkom taštinom“ – muzejom u koji niko ne može da uđe osim u svojim snovima. Centralnu instalaciju iz ateljea je nakon Elizine smrti 2000. godine Ob poklonila Centru „Žorž Pompidu“ gde se izlaže pod nazivom *Atelje Andre Bretona*, dok je ostatak kolekcije rasprodat na aukciji u Parizu 2003. godine. Ovaj događaj izazvao je burne proteste francuske kulturne javnosti (govorilo se o „smrti nadrealizma“ i „nacionalnom poniženju“) pošto francuska država nije pokazala interes da preuzme brigu o Bretonovom kabinetu retkosti i sačuva ga kao prvorazredno kulturno dobro.

Ristićev *Nadrealistički zid* je sve do izložbe „Nadrealizam-socijalna umetnost“ (Muzej savremene umetnosti, 1969) – na kojoj je vizuelna eksperimentacija beogradskih nadrealista (skoro u celosti iz Ristićeve kolekcije) prvi put javno izložena i stručno obrađena – predstavljao jedino „živo“ svedočanstvo o ovoj produkciji u koju su uvid mogli imati samo posetioci Ristićevog doma. Fotografije bračnog para Ristić na kauču ispod instalacije, snimljene oko 1970. godine, sugerišu da je ona za autora u to vreme možda imala intiman značaj, odnosno da je predstavljala neku vrstu kućnog oltara ili mementa „ortodoksnog nadrealizma“ za koji tvrdi da je imao odlučujući značaj za njegov intelektualni razvoj. „U istorijskoj perspektivi“, kaže Ristić 1963. godine, „važno je samo šta je ostalo od pravog duha nadrealizma, od njegove specifične moralne i poetske klime, od onoga što je u njemu bilo vitalno, što je težilo napred“.²²

Indikativno je da su na izložbi u Muzeju predstavljeni Matićev i Vučov „L“ i Borov kolaž, ali ne i ceo *Žid*, koji Miodrag Protić u uvodnoj studiji kataloga uopšte ne spominje, verovatno zato što ga nije prepoznao kao autentičan umetnički rad i što je izložba bila posvećena domaćem nadrealizmu. Rad je integralno prvi put izložen na izložbi „Legat Marka Ristića“ (MSU, 1993–1994), na kojoj su predstavljena sva dela beogradskih nadrealista koja su Marko, Ševa i ćerka Mara u dva maha donirali ovoj instituciji.²³ Da se nerazumevanje instalacije tom prilikom nastavilo svedoči katalog izložbe gde u naslovu rada stoji „*Nadrealistički zid*“ (*ambijentalna celina u radnom kabinetu Marka Ristića*), što je jasan pokazatelj da je tretiran kao *site specific* postavka kolekcije a ne kao umetničko delo. Ako je krajem šezdesetih godina bilo objektivno nemoguće misliti Ristićev zid kao umetnost instalacije, ostaje nejasno zašto je, nakon potonje profilacije umetnosti instalacije u samosvojni žanr i pojave praksi postkonceptualnog i postmodernističkog aproprijacionizma, i dalje ostala na delu aporija razumevanja ovog dela. Upravo su ove prakse dale podsticaj istorijsko-umetničkoj nauci da u ključu teorije intertekstualnosti otvori novu perspektivu interpretacije avangardnih procedura i žanrova zasnovanih na prisvajanju predpostojehćih slika i kulturnih artefakata.

Aдекватna valorizacija *Nadrealističkog zida* usledila je tek 2002. godine kada počinje da se redovno izlaže u stalnoj postavci Muzeja kao autorski rad Marka Ristića i jedinstveno delo beogradskog vizuelnog nadrealizma i jugoslovenske umetnosti 20. veka.

Napomene:

- ¹ Cit. pr. M. Ristić, *Svedok ili saučesnik*, Beograd 1970, 253–254.
- ² M. Тодић, *Немогуће. Уметност надреализма*, Beograd 2002, 39.
- ³ M. Ristić, *Ža svest*, Beograd 1977, 16.
- ⁴ Isto, 13. Ristić takođe napominje da je sliku stavio na čelo drugog izdanja *Bez mere* iz 1962. godine i da je slici koja nije imala imena kada ju je kupio dao naziv *Sove* pošto je u monografiji Patrika Valdburga o Marksu Ernstu video sličnu sliku istog naziva. Potom je u jednom katalogu izložbe Ernstovih knjiga i grafika iz 1963. godine pronašao detaljne podatke o drugom izdanju *Bez mere* gde je slika nosila legendu *Golubovi u kavezu*.
- ⁵ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris 1965, 43,46.
- ⁶ Isto.
- ⁷ B. Aleksić, *Otkrivenje u nadrealizmu*, Beograd 1982, 131.
- ⁸ *Svedok ili saučesnik*, 35.
- ⁹ M. Ristić, *Istorija i poezija*, Beograd 1962, 395.
- ¹⁰ Cit. pr. E. Maurer, „Dada and Surrealism“, *Primitivism in 20th Century Art*, Volume II, New York 1985, 547.
- ¹¹ O. Bihalji-Merin, *Snovi i traume u drvetu*, Beograd 1962, XIV.
- ¹² *Ža svest*, 157.
- ¹³ Isto, 170.
- ¹⁴ A. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac 1979, 29.
- ¹⁵ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992, 82.
- ¹⁶ G. Celant, „A visual machine. Art installation and its modern archetypes“, u: *Thinking about Exhibitions*, ur. R. Greenberg, B. W. Ferguson i S. Nairne, London 2002, 382.
- ¹⁷ M. Foucault, „A Swimmer Between Two Words“, u: *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, ur. J. Faubion, New York 1998, 173.
- ¹⁸ Тодић, 34. О овон наступу такође пише Владимир Џиванчевић („Од видинског пољанчета до ‘Хеликона’ у ‘Москви’“, *Београд у сећањима 1930–1940*, СКЗ, Београд, 1983, 1963) који је дежурео на штанду. Он наводи да је на зиду била исписана parola „Оскар–5, Ђорђе–3“ која се односила на године робије на које су Оскар Давић и Ђорђе Јовановић у то време били осуђени. По Џиванчевићу, посетицима није било јасно на шта се натпис односи, укључујући и принца Павла који је посетио штанд и купио примерак *Nemogućeg*.
- ¹⁹ Aleksić, 205.
- ²⁰ J. H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge/Massachusetts 1999, xiii.
- ²¹ C. Bishop, *Installation Art*, London 2005, 6.
- ²² *Svedok ili saučesnik*, 173.
- ²³ Ristić је 26 радова поконио Музеју након изложбе „Надреализам-социјална уметност“. Шева и Мара су 1991. године донарале још 78 дела, укључујући и *Žid*, који је, према уговору, остао у стану Ристићевих у улици Проте Матеје како би се „очувала аутентичност амбијента“, с тим да га Музеј према потреби може излагати. Након Марине смрти 1996. године рад је трајно пренет у Музеј. Види каталог *Legat Marka Ristića*, Beograd 1993.

Dejan Sretenović
Museum of Contemporary Art, Belgrade

MARKO RISTIĆ'S *SURREALIST WALL*

Summary:

The article analyzes the content, ideas and genre of Marko Ristić's *Surrealist Wall* that has not yet been the subject of a thorough art-historical interpretation. Since Ristić's installation was inspired by Breton's "surrealist wall" which he saw during a visit to Breton's studio in 1926, in the text a comparative analysis of these two "collecting" projects through a prism of surrealist aesthetics, politics of exhibition display and self-representation will be executed. The conclusion is that the *Surrealist Wall* represents a unique work within the framework of visual production of Belgrade surrealists and Yugoslav art of 20th century.

Keywords:

environment, installation, exhibiting, cabinet of curiosities, collage, collection, surrealism

Saša Vojnović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PRILOG IZUČAVANJU UMETNIČKE BIOGRAFIJE VANA BORA:
FORMATIVNI PERIOD (1926–1930)**

Apstrakt:

Sa polazištem u analizi umetnikovih sećanja, kako na doba ranog detinjstva tako i na period studija u Parizu, teži se rasvetljavanju kasnije dinamike uticaja na umetničku praksu i teorijsko delovanje Stevana Živadinovića – Vana Bora. Kao ključni aspekt u formiranju umetničkog stava ovog nadrealiste pokazaće se pariski period, sa Markom Ristićem kao posrednikom između Bora i pariske grupe nadrealista. Pored teorijskog usavršavanja tokom ovih godina, kada je reč o likovnoj praksi pod naročitim uticajem Maksa Ernsta, Bor pristupa različitim vidovima eksperimentacije u koje spadaju kolaž, fotogram i slikarstvo.

Ključne reči:

nadrealizam, Pariz, automatizam, Vane Bor, eksperiment, Marko Ristić

Polazište za razmatranje formativnog perioda u stvaralaštvu Vana Bora čini izdvajanje i analiza ključnih dela koja su ostala sačuvana ili o kojima postoje umetnikovi zapisi, a nastajala su od 1926. do 1930. godine. Kao posebnu celinu, nezaobilaznu u kontekstu kreiranja umetničkog izraza u nadrealizmu, izdvojićemo vreme umetnikovog detinjstva. U poglavlju naslovljenom *Sećanje na igru – iskustvo detinjstva za stvaralaštvo Vana Bora* pažnju ćemo posvetiti sećanjima koje je umetnik izneo u intervjuu datom Branku Aleksiću 1983. godine, kao i prvom objavljenom radu koji evocira uspomenu iz ranog detinjstva objavljenom kada je Boru bilo sedamnaest godina. Na tragu ranog perioda formiranja interesovanja u domenu umetničke prakse, koje nastaje u više nego plodnom okruženju, granične godine perioda formiranja Borovog umetničkog stava odrediće, sa jedne strane, snažno artikulisani lični istup u stvaranju i, sa druge strane, kolektivni stvaralački čin kojem se stremilo.

Bor 1926. godine piše pesmu *Revolucija*. Zbog jasnog i prelomnog značaja koje to delo zbog svoje prirode i časa nastanka ima u Borovom opusu, čime ćemo se posebno baviti u poglavlju *U Parizu – umetnički dijalog Marka Ristića i Vana Bora*, ovu godinu odredili smo kao početnu godinu formativnog perioda. Godinu 1930, kada je objavljena prva nadrealistička publikacija Almanah *Nemoguće – L'impossible* u okviru zvanične nadrealističke grupe, označili smo završnom godinom formativnog perioda Borovog stvaralaštva. Tokom druge polovine dvadesetih godina, komunikacija između beogradskih i pariskih nadrealista je u formiranju, da bi, postajući sve dinamičnija, početkom tridesetih bila najplodnija. Stoga je od velike važnosti pozicionirati ulogu mladog Vana koji će posredstvom Marka Ristića u Parizu doći u kontakt sa svim umetnicima čije je delo ključno za pariski nadrealizam i otpočeti dugogodišnji dijalog. Tom dijalogu Bor će docnije pristupati kao jedan od najvažnijih teoretičara beogradske nadrealističke grupe.

Sećanje na igru – iskustvo detinjstva za stvaralaštvo Vana Bora

Stevan Živadinović (1908–1993) rođen je u Boru, kao treće, najmlađe dete u porodici putujućih lekara. Porodica je kratko vreme živela u malom rudarskom gradu, čije će ime kao pseudonim njihov sin, budući nadrealista, odlučiti da nosi. Dragutin Živadinović, Stevanov otac, potiče iz ugledne beogradske porodice. Mladost je proveo u Beogradu, a medicinu završava na Sorboni. Bio je učesnik balkanskih ratova, a posle Prvog svetskog rata dolazi u Vrnjačku Banju gde prvo zakupljuje vilu Todorović i naziva je Sanatorijum Živadinović, a 1929. godine gradi moderan sanatorijum. „Njegova supruga Desanka, Zagrepčanka, bila je dijetetičar. Venčani kum bio mu je poznati pesnik Milan Rakić koji je često dolazio u Banju. On je krstio Dragutinove sinove Stevana i Vuka. Kćer Ševu krstio je poznati književni kritičar Bogdan Popović.“¹ Visoka pozicija u građanskom sloju koju je porodica Živadinović u međuratnom periodu imala omogućile nesmetan i širok obrazovni put sve troje dece. Ševa će u nadrealizam kročiti kao supruga najuticajnijeg protagoniste grupe Marka Ristića,² a mlađi sin Stevan će posredstvom

sestre i njenog supruga upoznati teoriju kojoj će ostati blizak čitavog života, teoriju koja paradoksalno poništava sve postulate građanskog poimanja kulture, umetnosti, političkog aktivizma, a koju su u jugoslovenskom slučaju stvarali i širili upravo najistaknutiji pripadnici građanske klase.

Kao retko značajno sećanje iz detinjstva Bor navodi ovo sećanje na igru:

„Prilika je bila sledeća moj stariji brat i sestra imali su često već odraslo društvo. Na njihovim sastancima su se igrale i društvene igre. Tu bi i mene uključili, iako sam bio 12 ili 13 godina. U jednoj od tih igara svaki učesnik je imao za dužnost da recituje napamet jednu pesmu. Mesto da citiram neku poznatu pesmu a znao sam ih nekoliko, ja sam govorio automatski na francuskom. Štaviše bio sam oduševljen tom metodom, i hvalio se tim podvigom. Naročito mi se svidela rečenica *Les rivières descendent dans les bateaux* (Reke silaze u brodovima, prim.) i tu rečenicu sam često ponavljao, za svoje zadovoljstvo. Nije gora od Bretonovog: „Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre“. Manje racionalna i verovatno ranija vremenski...“³

Ovo Borovo sećanje daje nam uvid u dve pojave koje će značajno odrediti prirodu njegovog stvaralaštva. Prva je igra, kojoj je Bor uvek pristupao inventivno, zanemarujući ustaljena pravila ili očekivanja odraslih ili autoriteta, a koja će kao izvesni beg od naučenog ili razumskog docnije poslužiti u svim nadrealističkim eksperimentima. Druga pojava je na paradoksalan način povezana sa prvom i sjedinjene čine cikličnu strukturu koja se usled svoje protivrečnosti nikada ne zatvara. Ta pojava je francuska kultura, odnosno francuski jezik. Po izbijanju Prvog svetskog rata, Stevan kao sasvim mali dečak zajedno sa mnogim srpskim đacima školovanje nastavlja u Francuskoj. Trenutak susreta mnogih mladih ljudi sa francuskom kulturom u ranom dobu označiće uvodnu fazu u kasnije visoko obrazovanje koje će mnogi steći u toj zemlji.⁴ Rastko Petrović, Aleksandar Vučo, Dušan Matić pripadaju grupi ljudi koji su po povratku iz Pariza jugoslovenskoj kulturi dali novo obličje. Klasično obrazovanje poslužice i Boru kao oruđe podiranja građanske kulture, što će biti slučaj i sa drugim srpskim nadrealistima.

Nakon završetka Velikog rata 1919. godine, Stevan Živadinović vraća se u Jugoslaviju. Odlazi u majčin rodni Zagreb gde završava pet razreda u Realnoj gimnaziji. Iz vremena boravka u Zagrebu ostale su nam sačuvane dve Živadinovićeve jezičke igre, pretpostavlja se da su obe nastale 1921. godine.⁵ „Kao dečak, primetio sam da naši ljudi upotrebljavaju razne prideve umesto književnog vrlo i veoma. Zbog toga sam sastavio ovu paradoksalnu kratku priču:

Nestašni Ivan

Ivan se igrao u blatu. Posle toga je došao kući čisto prljav.

Potom se razboleo, i bio je zdravo bolestan.

On je ozdravio, ali je dugo bio jako slab.“⁶

„Kao đaci mi smo, u Zagrebu, često voleli skrivačice, to jest rečenice gde je jedna reč sakrivena. To me je zanimalo, i ja sam pokušao da sakrivam nekoliko reči u kratkoj rečenici. Moje remek delo je bila sledeća rečenica:

Milan ode sa haračem.

Vrlo kratka rečenica i, na prvi pogled ne izgleda da sakriva mnogo toga! U navedenoj rečenici sakriveno je četiri podužih reči (svaka od tri sloga): MILANO, ANODE, ODESA, SAHARA.

Za tako kratku skrivačicu, to je verovatno rekord. Treba primetiti da su skrivene reči duže, po broju slova, od same skrivačice. Skrivačica 17 slova, skrivene reči 22 slova.⁴⁷

Ove sasvim zanimljive jezičke igre za mladića u toj dobi možemo interpretirati kao anticipiranje buduće igre antinomijom u nadrealističkom pokretu.

Sedmi i osmi razred gimnazije Živadinović završava u beogradskoj Trećoj muškoj gimnaziji na Vračaru, zajedno sa Kočom Popovićem. Godine 1925, 1. marta, objavljuje svoje uspomene na Skoplje i početak Prvog svetskog rata pod nazivom *Svedočanstvo šeste* u avangardnom časopisu *Svedočanstva*⁸ koji uređuju prednadrealistički pesnici Milan Dedinac, Dušan Matić, Marko Ristić i Aleksandar Vučo sa Rastkom Petrovićem. *Svedočanstvo šeste* kao isečak slike detinjstva, Živadinović nam donosi u iskrenoj poetičnosti trenutka, svega jedanaest godina udaljenog od opisanog susreta sa vojnicima. Opisom igre na početku i mišlju o igri na kraju teksta Živadinović dokumentuje dečju percepciju početka rata i tim postupkom približava se onome o čemu i Marko Ristić u istom broju piše.⁹ „Kao sliku još čistijeg raja Ristić navodi djetinjstvo, taj period života u snu, u slobodnoj mašti, djetinjstvo koje nije potčinjeno racionalnim zakonima, zemlja slobode i poezije u kojoj postoji sve ono što odrasli traže. Najčešće uzalud, u ljubavi, snu, ekstazi, proročanstvu, zanesenosti. Život odraslih okovan je zdravim razumom, logikom, interesom, konvencijama. Djeca su slobodna od svega toga.“¹⁰ Prvi objavljen tekst u prednadrealističkom glasilu *Svedočanstva* označiće simbolično položen ispit zrelosti koji je mladom Živadinoviću, posle uspomena na ratom obeleženo detinjstvo, života u Skoplju, Nici, Zagrebu, Vrnjačkoj Banji i Beogradu, doneo otvaranje novog poglavlja koje će iznedriti potpuno usvajanje nadrealističke ideje i ulogu u beogradskom nadrealističkom pokretu. Taj put je svakako išao postepeno, ali u Borovom slučaju tema poslednjeg broja časopisa *Svedočanstva* i njegovo Svedočanstvo iz šeste godine u sadejstvu odstranili su dominantno nostalgичnu notu odnosa prema pređašnjoj životnoj dobi i takvu je pripremili za teoriju nadrealizma koja će sećanju doneti novu ulogu.

U Parizu – umetnički dijalog Marka Ristića i Vana Bora

Godina 1926. predstavlja prekretnicu u Borovom stvaralaštvu.¹¹ To je godina nastanka pesme *Revolucija*. Ovo delo, za razliku od prethodno objavljenog teksta u *Svedočanstvima*, donosi iskorak iz modernističkog okvira u avangardni. Jasno je da pesma nastaje na tragu poetika Rastka Petrovića i Tina Ujevića, koje je Bor veoma poštovao, međutim, ono što je smešta u centar pažnje kada govorimo o početku formiranja Borovog umetničkog stava jesu bunt, beskompromisnost i nepokolebljivost u istrajnosti na putu ka nadrealističkom trenutku, koji treba izgraditi, a koji ova pesma predočava.

*Da, da, revolucija oslobađa od knjiga!
Ispod kolica u luci, teški sivonjo!
Koji košmari i vašari! Ej, kočijašu! Jači Marsu!
Znaš li za smrt ubijenog pesnika
Ti Meseče izvan krčaga dušo Sunca!
Idila pokretljivog života neće uništiti
Kameni krug ispod grada
Ni veliki obelisk koji podupire crveni smeh Pariza
Produžetak stabla stablima
I produžetak želja gvožđem
Eto čime ćemo se baviti u troduploj pustinji.
Kameneološke ili filatelističke želje
Nikada neće doći glave maturantu
Niti crvenoj sudbini reka
O, nekadašnje obale!
Obrnuti Sion*

Pesmu na francuskom jeziku, ali sa ćiriličnim naslovom *Revolucija* Bor šalje Ristiću u Pariz krajem iste godine. Ristić je unosi u svoju mapu kolaža na kojoj u tom trenutku radi i zapravo čitavu je imenuje po jednom stihu Borove pesme – Pokretan život – *La Vie mobile*.

Na samom početku 1927. godine Vane Bor se pridružuje sestri Sevi i Marku Ristiću u Parizu gde dolazi na studije prava na Univerzitetu Sorbona. Povratak u Francusku označiće u Borovoj umetnosti novi



Marko Ristić, *La vie mobile*, kolaž, 1/7, 1926, Muzej savremene umetnosti, Beograd

pravac potkrepljen mnogobrojnim saznanjima do kojih će tokom pariskih godina doći, ali i učitavanjem prethodno oformljenih stavova i prepoznavanjem ideja koje su od 1924. i u Beogradu, zahvaljujući Ristiću, bile prisutne.¹² Ristić u tom periodu radi na tezi *Metafizika* novinskih vesti, na nadrealističkoj knjizi *Bez mere* i na ciklusu kolaža.¹³ Od izuzetnog značaja za rasvetljavanje Borovog i Ristićevog odnosa, kao i opsega uticaja koji je šest godina stariji Ristić imao nad Borom, jeste *Pariski dnevnik* Marka Ristića.¹⁴ Ristić prilježno beleži razne dnevne aktivnosti koje su imali (redovni odlasci u pozorišta i naročito bioskope, posete muzejima, redovni odlasci u Nadrealističku galeriju, posete bibliotekama) i, što je od najveće važnosti, otkriva sa kojim su umetnicima avangardnog kruga Pariza održavali kontakt. Taj krug činili su Pol Elijar, Marsel Nol, Žorž Sadul, Benžamen Pere i Andre Breton koji je Bora dočekivao rečima „Uvek čudan i paradoksalan“¹⁵.

U komentaru na *Pariski dnevnik* Nikola Bertolino navodi informacije o svesci u kojoj je Ristić beležio literaturu koju je čitao 1927. godine.¹⁶ Na osnovu Borovog rada u domenu teorije nadrealizma u periodu 1930–1932, jasno je da je morao u svom čitalačkom iskustvu imati i dela koja su u ovoj svesci nabrojana, iako je tih godina veliku pažnju posvećivao proučavanju psihoanalize i teorije filma. Velika je verovatnoća stoga da je Ristićev izbor tih naslova pravovremeno usmerio Bora, koji je to iskoristio, i već za samo par godina oformio ozbiljan teorijski opus.

Paralelno sa teorijskim usavršavanjem, boravak u Parizu uslovio je razvoj Borovog vizuelnog eksperimentisanja. Od krucijalne važnosti za to je bila poseta izložbi Maksa Ernsta, koja je 26. marta 1927. godine otvorena u Galeriji Van Ler. Tragovi Ernstovog uticaja ostaće veoma eksplicitno prisutni u Borovom radu, kako u kolažu tako i u slikarstvu. O impresiji povodom pomenute izložbe Bor je zapisao: „Ernstovo slikarstvo je zbulilo svojom proznom atmosferom. Ja sam imao samo jednu želju: što pre početi takmičenje, ići u tom pravcu“.¹⁷ Tada otpočinje i intenzivno zanimanje za film,¹⁸ foto-montažu, a naročito za kolaž, fotogram i slikarstvo. Kako Milanka Todić navodi, upravo je raznolika priroda vizuelne eksperimentacije bila zajednička Boru i Ristiću: „Pisanje filozofsko-teorijskih tekstova i poezije, nije ih sprečavalo da se, kao i mnogi nadrealisti, bave istraživanjem kolaža, fotokolaža, asamblaža, fotograma i filma. Za Bora je svako polje naučnog ili umetničkog delovanja predstavljalo, na neki način, i početak nove igre kojoj se sa oduševljenjem prepuštao. Njegova dugogodišnja multimedijalna aktivnost nosi pečat pasioniranog i alternativnog delovanja umetnika na marginama umetnosti. Ona je dugo bila izvan sistema institucija, jer je bila atipična za kontekst srpske umetnosti između dva svetska rata, što ne znači da ne bi mogla biti iznova sagledana kao istorijska najava nekih oblika umetničkog ponašanja tipičnih za kraj XX veka.“¹⁹

Borovo i Ristićevo vizuelno eksperimentisanje odvijalo se istovremeno; otpočinjući u Parizu, nastavilo se u Vrnjačkoj Banji i Beogradu. Nadrealistička priroda kolaža koju su preuzeli od Ernsta značila je polaznu tačku eksperimenta. Koristeći fragmente iz starih knjiga, Bor je kreirao prizor narativne celine, za razliku od Ristića koji prilikom kolažiranja stvara alogične prizore. Bor kolažu pristupa izuzetno

precizno, uredno i promišljeno, uklapajući materijal koji obično sa jednobojnom pozadinom korespondira na način koji u celokupnom prizoru kreira dramatičnost filmskog kadra. Na primeru kolaža *Početak svakog fanatizma* takav pristup je sasvim jasan. Bitna odlika Borovih kolaža je i štedljivost pri odabiru motiva koje će koristiti, podstičući efekat naslućivanja radnje pre nego ukazivanja na njenu višeznačnost: „[...] objasnio sam razlike između *papiers collés* kojima su se služili kubisti, i kolaža i asamblaža kojima su se najčešće služili nadrealisti. Po Seicu kubisti su nastojali da ublaže 'udar diskontinuiteta', nadrealisti da ga povećaju u pravcu 'konvulzivne' lepote.“²⁰

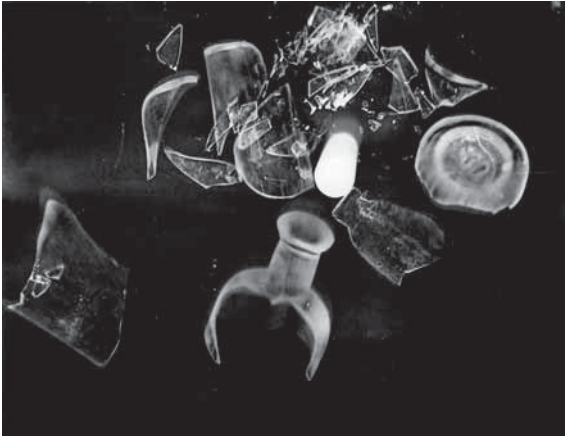


Vane Bor, *Početak svakog fanatizma*, kolaž, 1926, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Fotogram i razmišljanja o automatizmu

Godina 1928. je vreme Borovog i Ristićevog pristupa fotografumu. Kuća Živadinovića u Vrnjačkoj Banji te godine poslužila je kao laboratorija za izradu mnogobrojnih fotograma i fotografija. Primarni kvalitet fotograma jeste njegova bazična pozicija u fotografskoj praksi. Isključivanjem kamere kao posrednika između stvaraoaca i dela ne isključuje se insceniranost prizora, ali se njena jasnoća znatno umanjuje. Pored problema insceniranosti, javlja se i problem prirode motiva koji je tehnikom fotograma predstavljen. Marko Ristić u svojim fotogramima otvara prostor za figuralnost i prepoznatljive objekte iz svakodnevnog života koje na vanredno domišljat način kombinuje stvarajući snovičnu atmosferu. Bor nasuprot ovom primeru, u smislu motiva, ostaje u domenu isključivo predmetnog. Ti predmeti su prepoznatljivi ili češće neprepoznatljivi, izlagani jakoj svetlosti koja bi poništila njihovu trodimenzionalnost, ostavljajući trag na plošnoj površini papira. Taj trag bi nosio podatak uveličanog detalja predmeta ili predmeta u celini. Ovaj analitički pristup fotografumu sa prividnim poništavanjem inscenacije, za razliku od Ristićevog sintetičkog pristupa, čini se bliži čistom ili „čistijem“ automatizmu.

Poseban tretman u okviru analize Borovog eksperimenta sa fotogramom zaslužuje serija od tri fotograma na kojima je prikazana razbijena flaša. Samim tim što je u pitanju više fotograma namerno načinjenih sličnima, govori u prilog



Vane Bor, *Fotogram br. 7*, original pozitiva, 18 x 23,8 cm, 1928, Muzej savremene umetnosti, Beograd

kinematografske strukture napušta premise automatskog toka misli: „Umesto stroge discipline u odnosu na zahteve iz prvog manifesta nadrealizma, Vane Bor je odabrao druge ciljeve: proces inscenacije organizovan je sa namerom da se dođe do simulacije kretanja, do animiranog filma.“²¹

U intervjuu iz 1988. godine Vane Bor osvrće se na temu automatizma u likovnoj umetnosti: „Jednom su me pitali da li u fotogramu može da postoji neki automatizam. U fotogramu vidim premalo prostora za čisto psihički automatizam. Ali, pokoji može nastati, 'kvazi-automatski', pod ograničenom kontrolom uma. Tridesetih godina sam napravio nekoliko. Umesto da namerno na foto-papiru uređujem razne predmete, čekićem sam malu staklenu bocu razbio direktno na papiru i bez ikakvih promena to sam izložio osvetljenju. Rezultat je, dakle, nastao slučajno, a ne namerno. Sigurno da postoje i mnoge druge mogućnosti da se naprave takvi 'slučajni fotogrami' – svi oni mogli bi se označiti kao 'kvazi-automatski'. Kod mojih ranijih fotograma osobito me zanimalo ophođenje sa objektima. Trebalo je da istupe jasno, ali su uvek uz bilo koji način bili deformisani: boca je bila razbijena, kanap je bio zapleten u dva slobodna čvora (oba motiva su bila reprodukovana u Almanahu *Nemoguće*, 1930. godine), flis papir je bio tanano zgužvan – ovu tehniku takođe sam primenjivao u slikarstvu, 1929. godine. Takođe sam dopunski često pokušavao da izazovem noćni ili kosmički utisak. Moji današnji radovi idu u istom pravcu, ali moje glavno interesovanje usmerilo se na senke, a objekte biram s obzirom na dejstva senki, koja hoću da postignem. Sasvim uobičajene stvari mogu ukrštanjem senki da izazovu neobične pojave. Takođe radim sa višestrukim senkama i lutajućim senkama. Ako objekti imaju sami po sebi neku naročitu formu, zadovoljavam se njihovim jednostavnim senkama. Drugačije rečeno, pre nego što otkrijem objekte, ispitujem najpre carstvo senki. Ali, pritom takođe opet pokušavam, onoliko dobro koliko umem, da evokujem noćno ili kosmičko delovanje.“²²

Zaključna razmatranja

Završni aspekt formiranja Borovog umetničkog izraza predstaviceemo kroz njegov rad u domenu slikarstva. Kao i u slučaju kolaža, nošen Ernstovim iskustvom Bor otpočinje potragu za vlastitim izrazom koji je u što većoj meri trebalo da isprati teorijske postulate koje je tih godina stvarao. Samo jedan primer Borovog međuratnog slikarstva sačuvan nam je do danas. U pitanju je slika *Kugle sa algama na prividnom horizontu* iz 1928. godine.²³ Zamrznut prizor imaginarnog prostora u okviru ove nadrealističke kompozicije ne donosi tehničke novine kojima će inspirisan Ernstom Bor kasnije pristupati – tehnika zgužvanog papira i „naborana slika“. Nesačuvana Borova slika publikovana u Almanahu *Nemoguće, Edip u prostoru* sažimajuće je delo u pogledu teme koja direktno korespondira sa teorijom psihoanalize u diskursu nadrealizma, slikarskog manira koji vođen dominantnom težnjom stvaranja iluzije fantastičnog prostora ipak ostaje veran figuraciji i koji će se u Borovom likovnom stvaralaštvu šezdesetih pojaviti osnažen dugogodišnjim iskustvom. Ova slika jedna je od osam nesačuvanih slika nastalih u Vrnjačkoj Banji 1928. godine, a uz sliku *Na tržištu nemih pesama* jedina je reprodukovana u Almanahu *Nemoguće*. Uspesno je pitanje konstituisanja slike nadstvarnosti postavljao u mediju slikarstva da bi odgovore davao u dijalogu sa dostignućima iz kolažnog, fotogramskog ili fotografskog eksperimenta. Simbiozu tih tehnika činilo je njegovo otkriće tehnike zgužvanog papira. Ješa Denegri o tome piše: „Najpotpuniji, najsloženiji i svakako najindividualniji nadrealistički opus u ovom krugu ostvario je Vane Živadinović Bor, a taj opus bi danas bio još bogatiji da je srećom sačuvana makar neka od njegovih slika u tehnici zgužvanog papira (*papier froisse*), što bi predstavljalo najveće otkriće, glavni 'pronalazak' celokupnog beogradskog nadrealizma“.²⁴

Prelaz iz 1929. godine u 1930. veoma je važan za nadrealizam u evropskom kontekstu. Paralelnosti i vremenska poklapanja izvesnih dejstava beogradske i pariske grupe izrodila su veoma plodan stvaralački period, kako u Jugoslaviji tako i u Francuskoj. Nadrealisti, odlučni da kreiraju sopstveni put, morali su se obračunati sa nasleđem modernizma. Kako navodi Slobodanka Peković, realnom svetu, svemu onome što se smatralo razumnim i uobičajenim suprotstavljali su se i modernisti i nadrealisti koristeći se sličnim sredstvima, ali postižući bitno različite rezultate: „Bila je to i pobuna protiv oformljenog morala građanskog društva, protiv malograđanske potrebe da se sve učini svrsishodnim i korisnim. Ukoliko su nadrealisti 'prihvaćenoj stvarnosti, svedenoj na ono što je dostupno racionalnoj percepciji, suprotstavljali nadstvarnost kao totalitet koji obuhvata i ono što je percepciji nedostupno, čudo, čudesno, natprirodno, fantastično' i do takve nadstvarnosti stizali 'iracionalnim putevima saznanja (pomračenje uma, san, automatsko pisanje, metafora, objektivni slučaj), a sa druge strane kroz vidove životnog iskustva (ljubav, smrt, humor, revolucionarna akcija)', modernisti su imali nešto drugačije puteve. Pobuna je bila zajednički činilac, ali nadrealisti zabrinuti za budućnost i sadašnjost zbog (mita)

izgubljenog raja imali su i radikalne i borbene političke ideje i socijalnu komponentu koja ih je povezivala sa vremenom, a modernisti u mračnoj rezignaciji ljudi koji su izgubili čak i mit o izgubljenom raju bili su daleko i od ideologije i politike.²⁵

Transformacija pariskog nadrealističkog glasila iz *Nadrealističke revolucije* u *Nadrealizam u službi revolucije* dešava se u trenutku zvaničnog formiranja beogradskih nadrealista u grupu čija će subverzivna aktivnost svoj vrhunac doživeti kroz prvu publikaciju pokreta Almanah *Nemoguće – L'impossible*²⁶ koji otvara manifest potpisan od strane trinaestorice beogradskih nadrealista.²⁷ U kompleksnom društveno-istorijskom trenutku uvođenja diktature, transformacije šire društvene klime iz posleratne u predratnu, samostalno delovanje nadrealističke grupe označilo je snažan iskorak u subverziju kakva je jugoslovenskom društvu do tog trenutka bila sasvim strana. Upravo subverzivni ton primetan je u svim sferama delovanja Vana Bora. Gradeći subverzivnu strukturu, kako u polju likovne tako u polju literarne prakse, Bor nastavlja liniju razvoja započetu u Parizu. Razvoj umetničkog izraza koji smo u slučaju ovog dela Borovog stvaralaštva istakli doprinosi konstituisanju slike o ovom periodu kao celini od ključnog značaja za njegov dalji umetnički razvoj. Iskustvo Pariza u svojoj višestrukoj važnosti predstavili smo isticanjem uloge Maksa Ernsta koja će ostati snažno prisutna ne samo tokom ove četiri godine već i u celokupnom daljem Borovom likovnom opusu. Otpočinjanje intenzivnog zanimanja za teoriju psihoanalize, teoriju filma, kao i marksističku filozofiju, otvoriće put izrazito širokoj nadrealističkoj delatnosti kojoj će Bor predano i beskompromisno pristupati po povratku u Jugoslaviju. Uključivanjem u zvaničnu grupu beogradskih nadrealista sa bogatim pariskim iskustvom, oformljenim umetničkim, filozofskim i političkim stavom, Bor će postati jedan od najznačajnijih teoretičara beogradske grupe sa najraznolikijim opusom. Borov nadrealistički eksperiment trajaće i nakon zvaničnog prestanka postojanja pokreta.

Napomene:

¹ J. Borović Dimić, *Jedna kuća – jedna priča, graditeljsko nasleđe Vrnjačke Banje*, Vrnjačka Banja 2015, 238.

² „Markov deda po ocu, Jovan Ristić (1831–1899), uzneo se do vodećeg srpskog državnika i diplomate u XIX veku, predsednika Ministarskog saveta i glavnog arhitekta srpske strategije u toku Berlinskog kongresa, posle koga se mlada država značajno proširila na jug i jugoistok, učvrstila nezavisnost i međunarodnu poziciju i postala Kraljevinom. Ugled Jovanov znatno je doprineo da porodica Ristić zauzme mesto među prvima u Srbiji, što je pratio i njen imovinski status. Kraljevski namesnik Ristić je, uz sve to, bio zet najbogatijeg beogradskog trgovca Grka, Hadži-Tome Opolosa (koga su zbog udaje svojih mnogobrojnih kćeri za visoke kraljevske činovnike zvali 'praviteljstveni tast'), rodonačelnika beogradskih Hadži-Tomića“, u: B. Zečević, *Srpska avangarda i film*, Beograd 2013, 151.

³ B. Aleksić, „Simulakrum beskraja Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 42.

⁴ „... Dušan Matić koji će godinama kasnije, u Pesmama nepozvanim, rimovati Nica sa asocijacijom 'bolnica'. To su istorijski i kulturni konteksti budućih jugoslovenskih nadrealista. Na primer, Ključ za Borov ep *Inkvilini* (u Almanahu *Nemoguće – L'Impossible*) predstavljaju Merovinške priče Ogistena Tierija koje su u francuskom školskom programu.“, u: B. Aleksić, „Hronologija“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 138.

⁵ B. Aleksić, „Simulakrum beskraja Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 42.

⁶ V. Bor, „Književni tekstovi“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 125.

⁷ *Isto*, 125.

⁸ „Kada su postali svjesni moralnog neuspjeha moderne književnosti u traganju za novim formulama života i njenog zaustavljanja u trenutku kad su oni htjeli da i dalje slijede drumove neispitane što su se pred njima ocrtavali, srpski prednadauralisti uputili su se ka jednoj drukčijoj aktivnosti, izraženoj u stvaranju drugog, drukčijeg časopisa, koji će biti domen njihovog zajedničkog traganja.“, u: H. Kapidžić Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo 1966, 92.

⁹ Osmi i poslednji broj *Svedočanstava*, od 1. marta 1925. godine, bio je posvećen temi raja.

¹⁰ H. Kapidžić Osmanagić, *nav. delo*, 116.

¹¹ Godina 1926. je od posebnog značaja u hronologiji razvoja srpske avangarde. Te godine Milan Dedinac objavljuje poemu *Javna Ptica*. Nikola Vučo u Parizu izlaže fotografiju *Krov nad prozorom*, nazvanu po poemi Aleksandra Vuča, Stanislav Vinaver objavljuje zbirku pesama *Čuvari sveta*.

¹² Ovim se misli na Ristićevo delatnost u okviru časopisa *Putevi* i u okviru Komentara – hronici časopisa *Pokret*.

¹³ B. Aleksić, „Hronologija“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 141.

¹⁴ M. Ristić, „Pariski dnevnik oktobar 1926 – jun 1927“, u: *Uoči nadrealizma*, Beograd 1982.

¹⁵ M. B. Protić, „Poetički pentakulum Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 66.

¹⁶ „Spisak knjiga koje je Ristić čitao u Nacionalnoj biblioteci od 13. aprila do sredine maja 1927. Program Ristićeve lektire u tim danima, bar kad je reč o beletristici, izgleda uzet iz Bretonovih Manifesta. Njime su, pre svega, obuhvaćene 'preteče' nadrealizma Rembo, Lotreamon i Apoliner. Kao što se vidi iz Dnevnika, Ristić je u to vreme čitao Remboa i izvan biblioteke. U biblioteci Ristić je pročitao Remboovu antiklerikalnu pripovetku *Srce pod mantijom* koja je 1924. godine prvi put objavljena zaslugom Aragona i Bretona. Od Lotreamona Ristić je uzeo *Poeziju* u dve knjige iz 1870, ovaj primerak iz Nacionalne biblioteke jedini je sačuvan iz prvog izdanja ovog dela. Apoliner je zastupljen knjigom 'reportaža' o pariskom životu *Skitač sa dveju obala* i poetskom plaketom *Vitam impendere amori* koju je ilustrovao Andre Rouveure. Naročitu pažnju Ristić je u tom trenutku posvetio fantastičnom u književnosti, kao i odnosu fantastičnog i čudnog, što ga je navelo da pročita studiju Jozefa Retingera *Fantastična pripovetka u francuskom romantizmu*, a uz nju i dela likantropa Petrusa Borela *Rapsodije* i *Šampaver*, roman *Kaluđer* Metjua Gregori Luisa, kao i *Otrantski zamak* Horasa Volpola [...] Pada u oči da Ristića u to vreme prvenstveno zanima odnos Marksa i Hegela, odnosno kritika Hegelovog idealizma. Pored jedne Engelseve knjige – *Religija, filozofija, socijalizam* i jedne Foerbahove – *Bit hrišćanstva*, Ristić je pročitao studiju Leopolda Lesajnea *Uticaj Hegela na Marksa* i Marksov *Prilog kritici političke ekonomije*.“, prema: Napomeni N. Bertolina u: Marko Ristić, „Pariski dnevnik oktobar 1926 – jun 1927“, *Uoči nadrealizma*, Beograd 1982, 228–229.

¹⁷ M. Todić, *Nemoguće – umetnost nadrealizma*, Beograd 2002, 43.

¹⁸ Vane Bor otpočinje sa radom za časopis *Du cinema* oko kog su se okupljali Breton, Prever, Desnos.

¹⁹ M. Todić, *nav. delo*, 43–44.

²⁰ B. Aleksić, „Simulakrum beskraja Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 98.

²¹ M. Todić, *nav. delo*, 62.

²² V. Bor, „O automatizmu u likovnoj umetnosti“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 86. U knjizi *La subversion des images: Surrealisme, Photographie, Film* (Centre Georges Pompidou, 2009) autora Philippe-Alain Michaud, Guillaume Le Gall, Quentin Bajac i Michel Poivert objavljen je u celini intervju sa Borom iz 1988. godine o automatizmu u likovnoj umetnosti. U ovoj veoma obimnoj knjizi, sa izuzetno velikim brojem do sada retko publikovanih fotografija, poglavlje koje se tiče fotograma u evropskom nadrealizmu otvara reprodukcija Borovog fotograma. Pored tog, u knjizi

su reprodukovana još tri njegova fotograma, ali svakako ova knjiga je korak ka osvetljavanju značaja Borovog doprinosa fotografiju u zapadnoj istoriji umetnosti.

²³ Pored jedine danas sačuvane *Kugle sa algama na prividnom horizontu*, u Parizu 1928. godine nastale su još tri, danas nesačuvane, slike: *Kišni pejzaž sa deformisanim horizontima*, *Vertikalni pejzaž* i *Sure Poljane* (kao ilustracija H. Dž. Velsove priče *The Time Machine*), prema: B. Aleksić, „Hronologija“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 141.

²⁴ J. Denegri, „Vizuelne umetnosti u praksama beogradskih nadrealista“, u: *Modernizam/Avangarda. Ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, J. Denegri (ur.), Beograd 2012, 257.

²⁵ S. Peković, „Nadrealno i irealno – Nadrealizam i moderna“, u: Branko Aleksić et al., *Nadrealizam u svom i našem vremenu*, Beograd 2007, 238.

²⁶ „Publikacija nosi ime koje je možda od svih nadrealističkih naslova najuspešnije i najadekvatnije i najsposobnije da izrazi, da imenuje one tendencije koje su u životu i u umjetnosti htjele da učine više no što je čovjeku dato da učini.“, prema: H. Kapidžić Osmanagić, *nav. delo*, 185.

²⁷ „Pošto su konstatovali da među svima njima u načelu postoji, mimo svih individualnih razlika, izvesna duhovna saglasnost, i da ih jedna stalna izdvojenost deli od svega što se oko njih nameće kao duhovni život, potpisani su smatrali da su im nametnuti, u datim okolnostima, jedno preciznije isticanje onoga što im je zajedničko i jedan disciplinovaniji kolektivni aktivitet, radi koga svaki od njih pristaje da žrtvuje psihološku stranu svoga ja. Oni su rešeni da, i u nepredvidljivim dialektičkim momentima ovog aktiviteta, učine i održe konstantnim i nesvodljivim, kretanje svog neprestanog ideološkog i moralnog definisanja. Ova prva zajednička publikacija predstavlja samo jedan vidljiv momenat u obeležavanju tog neophodnog definisanja.

Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Vane Živadinović – Bor, Živanović-Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović, Marko Ristić“, u: Almanah *Nemoguće*, Beograd 1930, 1.

Saša Vojnović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**A CONTRIBUTION TO RESEARCH OF VANE BOR'S ART BIOGRAPHY:
THE FORMATION PERIOD (1926–1930)**

Summary:

The analysis of artist's reminiscence from the period of early childhood to the period of studying in Paris makes the starting point in clarifying the late dynamics of the influences in the field of artistic and theoretical work of Stevan Živadinović – Vane Bor. A key aspect in forming this artist's expression was the Parisian period with Marko Ristić as a medium between Vane Bor and the Parisian Surrealist group. Beside theoretical work, during this time Bor was active in the field of visual arts practice, which included collage, photogramme and painting under the great influence of Max Ernst.

Keywords:

surrealism, Paris, automatism, Vane Bor, experiment, Marko Ristić

UDK BROJEVI: 75.043
75.071.1 Бијелић Ј.
ID BROJ: 219784716

Aleksandar Ignjatović
Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KULTURNA INVENCIJA KAO IDEOLOŠKA MIMIKRIJA: O „BOSANSKIM PEJZAŽIMA“ JOVANA BIJELIĆA, 1919–1944

Apstrakt:

Tematski niz slika Jovana Bijelića poznat pod nazivom „Bosanski pejzaži“ nastajao je kroz niz godina, počev od kraja druge pa sve do sredine pete decenije XX veka. Uprkos osvedočenim stilskim tranzicijama te formalnim i kolorističkim transformacijama Bijelićevog slikarstva, „Bosanski pejzaži“ pokazuju neobičan kontinuitet po pitanju odnosa prikazanog prema prirodi. Taj odnos obeležen je odsustvom mimetičkog procesa stvaranja, pri čemu su prikazi „bosanskih“ krajolika nastajali i bili tumačeni kao arbitrarne mnemoničke konstrukcije i kao plod umetnikove lične imaginacije. Međutim, Bijelićeva vizija Bosne nije predstavljala samo plod personalne uobrazilje, niti samo zgodan interpretativan obrazac za kritičare, već se podudarala sa mnogo širom kulturološkom konstrukcijom ove pokrajine u složenom političkom kontekstu Kraljevine Jugoslavije. U ovom radu se istražuje upravo taj odnos između konstruisane predstave Bosne i njene političke realnosti kroz interpretaciju recepcije Bijelićevih „Bosanskih pejzaža“ — kako u sopstvenom vremenu, tako i u docnijoj istoriografskoj tradiciji. Rad se bazira na tezi da su upravo na taj način koncipirani i tumačeni „Bosanski pejzaži“ predstavljali sastavni deo proizvodnje ideološki složenog i politički instrumentalnog mita o Bosni koji je, naizgled paradoksalno, prevezivao međuratni kontekst Kraljevine Jugoslavije i period posleratne socijalističke federativne zajednice.

Ključne reči:

modernizam, nacionalna umetnost, ideologija, Jovan Bijelić, Bosna, Jugoslavija, ekspresionizam

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

Početak zime 1932. godine, sedeći u mračnom, prašnjavom i pretrpanom ateljeu koji se nalazio na tavanu Druge muške gimnazije u Beogradu, Jovan Bijelić jezgrovito je opisao sopstvenu umetničku poetiku rečima koje će postati opšta mesta u dugoj tradiciji tumačenja slikarevog opusa, a pre svega njegovih prizora iz Bosne. „Što se tiče pejzaža“, govorio je umetnik, „oni ne moraju da zavise od materije. Ja slikam pejzaže po čistoj viziji, bez predstave o materijalnom pejzažu. Iako sam oduševljen tom vizijom, stvaram ga u jednom dahu. Svest tu ima malo posla“.¹ Svojevrsni je truizam saznanje da Bijelićeve slike nisu bile manje ili više precizne zabeleške stvarnih predela, već zamišljene, arbitrarne predstave, stvarane izvornom i nepatvorenom voljom umetnika, nošene vizijom, imaginacijom i nostalgijom prema vlastitom zavičaju. U tim je poetskim i kolorističkim vizijama Bosna zapravo figurisala kao slikareva imaginacija, plod umetnikove uobrazilje zasnovane na sećanju i ponovno proživljenoj mladosti. Naime, još od početka dvadesetih godina XX veka i sugestivne kritike Miloša Crnjanskog koji je — praveći oštru distinkciju između autentičnog Bijelića i velikog broja epigonskih slikara tog vremena² — ukazao da njegovi pejzaži „goleme i brdovite Bosne“ nisu tek „sladunjavi opisi zemlje i nemoćne reprodukcije vidljivog“,³ utemeljena je specifična interpretativna linija koja je stvarnost bosanskog predela suprotstavila umetničkoj viziji. Ne „misao i znanje“, kako je pisao Dragan Aleksić nekoliko godina docnije, već „vizija iz svesti, ili čak dalje od nje same“.⁴ Sam umetnik je, sa svoje strane, doprineo ovoj istoj interpretativnoj tradiciji naglašavajući kako je Bosna sa njegovih platana i akvarela potpuno lišena mimetičkog odnosa sa realnim, svedena na ono što će istraživači nazvati „predeo-simbol“⁵ odnosno mitska reprezentacija podneblja.⁶

U sopstvenom istorijskom kontekstu takva vizija Bosne, u mnogo čemu, bila je superiornija od bilo kakve, makar i maestralne umetničke predstave realnih geografskih, prirodnih i kulturnih toposa, sažimajući nekoliko međusobno prožetih instanci koje su istovremeno operisale na dva međusobno prožeta plana: s jedne strane unutar dominantnog diskursa autentičnosti umetnosti i, s druge, specifičnosti društvenog i političkog konteska Kraljevine Jugoslavije. Bijelićeva je Bosna, zapravo, bila stvarnija od „realne“ Bosne budući da je u isti mah sublimirala „onaj unutarnji, večni smisao prirode“⁷ koji se ne može iskazati drugačije nego umetničkom imaginacijom; s druge strane, ona je predstavljala izvan vremenski i izvan istorijski doživljaj umetnikovog iskustva vlastite zemlje i podneblja, što je bila jedna od ključnih instanci savremenog determinističkog razumevanja umetnosti. Ošto su Bijelićevi savremenici ocenili kao svojevrsnu „vizuelnu fantaziju“,⁸ proizišlu iz lične slikareve čežnje, iskonske veze sa rodnim podnebljem i nostalgije prema njemu trajno je opstalo kao važan reper u tumačenju Bijelićevih „Bosanskih pejzaža“.



Jovan Bijelić, *Seosko dvorište*, 1937, ulje na platnu, 100 x 81 cm, privatno vlasništvo, Beograd

U zenitu ove inepretativne tradicije ugnezdila se pretpostavka da Bijelić u svojim bosanskim slikama ne opisuje stvarnost, makar doživljenu na sopstveni način. Bili su to „aksiomi nekog orgijatičkog, spontanog ekspresionizma“ u kojima umetnik slika suštinu sveta, a ne odraz vidljive pojavnosti, i to ne putem konvencionalnih narativa već kroz ekspresionističku formu i postupak. Od Bijelićevog biografa Smaila Tihića — autora do sada najobimnije monografske studije o slikaru, preko Miodraga Protića i Lazara Trifunovića, istoriografija je permanentno naglašavala upravo taj imaginarni element Bijelićevih pejzaža,⁹ insistirajući na njihovoj „irealnoj“¹⁰ dimenziji kao esenciji umetnikove poetike. Na taj način se predstava Bosne gradila kroz istovremenu disocijaciju u odnosu na topografsko i asocijaciju u odnosu na unutrašnju suštinu odn. sadržaj ideniteta — kako bosanske teritorije, tako i samog umetnika. „Bosanski pejzaži“ razumeli su se kao plod umetnikovih ponovljenih susreta „sa maglovitim mu podnebljem“,¹¹ slikani iz beogradskog ateljea isključivo po sećanju, stvarani po vizuelnoj memoriji i pamćenju, sa željom naznake samo „sumarnog izgleda interpretiranog u originalnim formama i bez pretenzije za dobivanjem sličnosti“.¹²

U takvoj mnemoničkoj vizuelizaciji Bosne, koja opstaje kao *locus communis* istoriografije,¹³ slikar je gotovo u potpunosti dekontekstualizovao istorijski predeo,

sublimirajući sopstvenu umetničku viziju kroz niz tipskih, prepoznatljivih vizuelnih označitelja: apstrahujućih i nemarno predstavljenih oblika arhitekture, elementarne geometrije u kolorističkoj simbiozi sa karakteristično prikazanim prirodnim okruženjem. Horizonti zatvoreni brdima i planinama, gotovo zakočena prostornost i upadljivo odsustvo savkodnevice i kulturnih referenci postali su specifičan jezik opisivanja prave, „autentične“ Bosne. Po rečima Miodraga Protića, Bijelić je na taj način ponudio jednu „sveremensku predstavu: istorijski milje zamenjen je svakodnevnim prizorom, prirodom i njenom većitom snagom [...] Nije važno šta je prikazano, važna je vizija Bosne“.¹⁴

Sasvim je razumljivo zbog čega je takva artificijelna konstrukcija predela, koji se često označavao atributom „bosanski“, bila uključena u interpretativni narativ o ekspresionizmu, kao najznačajnijem obeležju umetnikove poetike treće i četvrte decenije XX veka. Činjenica je da su Trifunovićeve opservacije o „Bosanskim pejzažima“, kao najčistijem izrazu Bijelićevog ekspresionizma, izvršile temeljan zahvat njihovog smeštanja u glavne tokove jugoslovenske i evropske umetnosti. Recentne analize ne samo da su potvrdile, već i kvalitativno nadogradile ovaj obrazac tumačenja kroz tezu o Bijelićevom „dupliranom ekspresionizmu“¹⁵ — s jedne strane zasnovanom na poetici ekspresionističkog slikarstva, a s druge na „ekspresionističkom“ potencijalu Bijelićevih personalnih doživljaja bosanskih predela. Međutim, smeštanjem u domen ekspresionizma kao i ukazivanjem na



Jovan Bijelić, *Bosanski pejzaž*, 1934, ulje na lesonitu, 67 x 86 cm, privatno vlasništvo, Beograd

razvojne faze modernizma, historiografija je, makar i nehotično, zakočila njihov širi značenjski potencijal i kulturološku relevantnost u istorijskom kontekstu. Tim pre, jer su se tumačenja mahom odvijala u bezbednom prostoru stilske i formalne analize, izvan kompleksnosti i opasnosti ideološkog i političkog kao mogućih referencijalnih tačaka. Međutim, čak i letimičan pogled na izvore otkriva svu potenciju Bijelićeve imaginarne Bosne i njen značaj u savremenom društvenom i političkom miljeu međuratnog perioda.

Kada je u Umetničkom paviljonu 14. aprila 1929. godine otvorena prva samostalna izložba Bijelićevih radova u Beogradu, na kojoj je bilo izloženo preko 60 slika (od tog broja više od polovine predstavljali su pejzaži), bio je to ne samo elitni spektakl *par excellence*,¹⁶ već jedan u nizu događaja koji su obeležili prvo proleće tzv. šestojanuarskog režima u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca koja će nedugo potom promeniti ime u Kraljevina Jugoslavija.¹⁷ Otvarajući izložbu, Tugomir Alaupović, predsednik Državnog saveta i bivši ministar vera, uz pristusvo brojnih visokih zvaničnika i diplomatskog kora, istakao je sledeće:

„Stara je i poznata reč: ko hoće da upozna pesnika i umetnika, da mu razume dušu, da mu zaviri u srce [...] valja najpre da upozna zemlju umetnikovu, onu grudu iz koje je ponikao [...] onu grudu iz koje prima život i snagu. Sve ide, rađa se i izvire iz zemlje. Da vas povedem na čas dva u Bosnu i Bosansku Krajinu [...] Da pređete u duhu onaj krš i kamen gde je život mučan i težak, gde je borba s prirodnim elementima večna i gde ponekad žarko sunce upeče i hiljadama boja zaliva suri kamen, uske prodoline, visove i šumom obrasle planine... To je zemlja gde su se sastale tradicije kosovske i postkosovske s junaštvom senjskih uskoka i kotarskih serdara. Eto, tu je rođen naš umetnik Jovan Bijelić.“¹⁸

I dok su savremenici naglašavali upravo tu neraskidivu vezanost umetnika za pejzaž rodnog kraja, uobličavajući dominantan govor centralnog sistema vrednosti o nacionalnom determinizmu umetnosti, reči visokog predstavnika države bile su krajnje simptomatične za mnogo širi i obuhvatniji spektar ideoloških uloga „Bosanskih pejzaža“. Navedene reči, naime, otkrivaju niz važnih pozicija kroz koje su Bijelićevi prikazi Bosne — čija je vizija apsolutno „dominira[la] čitavom izložbom“¹⁹ — bili sastavni deo proizvodnje specifičnog ideološkog narativa koji je upravo u to vreme dobijao zamajac. Najpre, sadejstvo surove ali plemenite prirode i moralne superiornosti predstavljali su vitalističku formulu za ozdravljenje tragedije desetogodišnjeg zajedničkog života prve jugoslovenske države, obeleženog političkim sukobima i etničkim nepoverenjem. Neposredan i iskren odnos sa zemljom postao je, u takvom kontekstu, centralna ideološka premisa šestojanuarskog režima koja je, putem različitih narativnih konstrukcija i vizuelnih reprezentacija dobijala svoju potvrdu. Bijelićeva izložba nesumnjivo je bila jedna od njih. Neposredna veza sa

zemljom, sa lokalnim podnebljem, te „duh narodnog genija“ — izvan pogubnih sfera uticaja Istoka i Zapada koje su, kako se smatralo, Jugoslovenima donele plemensku podeljenost — imali su značajnu ulogu i veliku moć, budući da su predstavljali kulturološku projekciju političkih zahteva za nacionalnom unifikacijom, etničkim jedinstvom i brisanjem nepoželjnih političkih i kulturnih tradicija — a pre svega tradicije „istorijskih prava“ Srba i Hrvata koje su se lomile upravo na teritoriji savremene Bosne.

Takav ideološki okvir razumevanja Bijelićevih pejzaža, kao i njihova osnovna semiotička poruka o izvornom i autohtonom, vidljivi su u čitavom nizu izvora. Slikareva moć reprezentacije „rasne čulnosti“ i „rasnih podstreka“²⁰ — u skladu sa dominantnim rasijalističkim interpretacijama kulture i „jugoslovenskog rasnog tipa“ o kome su, iz različitih perspektiva, pisali Jovan Cvijić, Vladimir Dvorniković ili Milan Đurić — tumačila se kao inherentna i retrospektivna. Na izvestan način, „Bosanski pejzaži“ bili su svojevrсна simbolička reprezentacija ideološkog kursa na kome se zasnivao šestojanuarski režim i koja se, makar i na marginama javnog diskursa, održala i docnije, tokom čitave četvrte decenije XX stoleća. Pri tome je upravo „povratak korenima“, odnosno izvornom, nepatvorenom identitetu predstavljao najvažniju kariku koja je spajala interpretacije Bijelićevog slikarstva sa širim intelektualnim miljeom u kome su odjekivale fraze o povratku iskonskom, van istorijskom i „prirodnom“ jugoslovenstvu. Kolorističko i elementarističko oblikovanje onoga što su i kritika i docnija historiografija prepoznali kao okrutne, surove i sirovo jednostavne predele karakterisali su ne samo Bijelićeve krajolike, već sve ono „naše, jugoslovensko“. Ubedljiva potvrda ovog diskursa jesu nadahnute reči Gustava Krkleca koji je, podstaknut Bijelićevom aprilskom izložbom iz 1929, pisao kako je umetnik veliki upravo zbog toga što ga je „rodila Krajina“, da je upravo onakav „kakvog nam je dala Bosna — kakva je ona. [...] On se vratio sebi, najboljem sebi, onom koji je sav iz naše sredine i od naše građe“.²¹ Takav determinizam rasom i podnebljem obeležio je osvrte i drugih savremenih kritičara i, nesumnjivo, uticao na modalitete recepcije Bijelićevog slikarstva ne samo u međuratnom periodu, već i mnogo kasnije. Povratak izvornim vrednostima, napuštanje artificijelosti istorijskog trenutka ili nestabilnosti društvenog poretka, a ne samo odbijanje malograđanske opsednutosti zapadnim trendovima, bile su poruke lakonski sažete u imperativu Miloša Crnjanskog: „Vrati se onome iz čega si ponikao“.²²

O istom, naizgled naprasnom, prodoru svesti o okretanju izvorima i primordijalnim kvalitetima govorio je i sam umetnik: „Onda sam *odjednom* shvatio da sam ja slikar ove zemlje i da izvan toga nisam ništa i da izvan toga ne mogu ništa reći. Ni postići“.²³ Ističavši nestalnosti artistskih ideja koje je usvojio sa raznih strana, i značaj svih uticaja koji su oblikovali sopstvenu umetničku poetiku, Bijelić je na jezgrovit način ukazivao ne samo na ispravan pravac razumevanja svojih pejzaža već je slikovito reiterirao ključne postavke ideologije jugoslovenskog primordijalizma:

„A posle svih tih godina i škola, svih susreta i svih profesora, otišao sam opet u Bosnu. Sve je najednom iščezlo. Sve što sam u dugim godinama učenja i traženja bio skupio u sebi, u glavi i po džepovima, ostala je samo moja Bosna i njen pejzaž u njoj“.²⁴

Poruka je bila nedvosmislena: poput protagoniste *Priče o izgubljenom sinu*, Bijelić se vraća u milosrdni zagrljaj svog zavičaja koji je, u isti mah i u isto vreme, i simbolički i faktički figurisao kao iskonsko mesto primordijalnog Jugoslovena, rasnog Dinarca, mesto u kome su se tobože sačuvali autentični narodni duh i karakter. Bio je to najautentičniji deo nacionalne prirode i nacionalne kulture. Njihova simbioza — što ju je Vladimir Dvorniković imenovao „prirodna kultura“, i za koju se verovalo da nije bila narušena stranim uticajima tokom istorije u onoj meri koja bi fatalno uticala na gubitak iskonskog identiteta Bosne i Hercegovine — funkcionisala je kao pravi primer očuvane drevnosti i temelj regeneracije savremene jugoslovenske nacije. Kao habitus Cvijićeovog „severnog varijeteta“ dinarskog tipa, „zelena i romantična“ Bosna i Hercegovina bila je „najbolji predstavnik svih dinarskih psihičkih osobina;“²⁵ u tim se oblastima živi patrijarhalnim životom, a „[z] adruge su kod njih i sada mnogobrojnije nego po svima drugim južnoslovenskim oblastima“.²⁶ Religijske i kulturne razlike stanovništva posmatrane su kao spoljašnje i efemerne, budući da se smatralo da religija — pre svega islam, nije mogla da uništi srpskohrvatski jezik, slovensku prešizmatsku tradiciju i, uopšte, „najglavnije dinarske osobine“.²⁷ Vodeći režimski historičar, Vladimir Ćorović, sledio je ovaj kurs tvrdeći, između ostalog, sledeće: „Stanovništvo središnjih bosanskih, šumama prekrivenih i teško pristupačnih, oblasti, dugo ostavljenog samog sebi, patrijarhalno, sa oskudnim i samo površinskim vezama sa istokom i zapadom, ima kao jednu od svojih najosnovnijih crta veoma jak konzervativizam. To se da još uvek utvrditi i u načinu života, u mnogim običajima, i u materijalnoj kulturi, i u jezičkom nasleđu“.²⁸ U takvoj perspektivi Bijelićevi pejzaži vizuelizovali su najarhaičniju oblast dinarskog kompleksa, čija materijalna i duhovna kultura, kako se verovalo, predstavlja „izdanak našeg epskog perioda“²⁹ — mitskog vremena ispred istorije.

Pored toga što imale ulogu svojevrsnog vizuelnog repera proklamovanih nacionalno-etičkih vrednosti na kojima se zasnivala ideološka konstrukcija tzv. integralnog jugoslovenstva, Bijelićeve reprezentacije Bosne uklapale su se u još jedan identitetski model. O tome iznova svedoči citirani govor sa otvaranja izložbe 1929. godine koji su prenele i komentarisale sve dnevne novine u prestonici. Taj je model bio precizno užlebljen u već postojeće narrative o sintezi i prožimanju jugoslovenskih nacionalnih tradicija i borbi za „oslobođenje i ujedinjenje“, od Kosova naovamo. Naime, radilo se o percepciji Bosne kao sintezi različitih istorijskih tradicija — od ilirske, slovenske, bogumilsko-patarenske, „bošnjačke“ do orijentalne, te prožimanja etničkih (srpske i hrvatske), i religijskih kultura (pravoslavlja, islama, katoličanstva). Baš kao što je Cvijić uzdigao severni dinarski varijetet (koji obuhvata najveći deo Bosne i Hercegovine) na pijedestal „najboljeg predstavnika svih dinarskih psihičkih

osobina³⁰ (za razliku od italijaniziranog južnog varijeteta), tako je i oficijelna historiografija — oličena u radovima Ćorovića ili Stanoja Stanojevića — isticala istu tu razliku, zastupajući tezu da je Bosna kulturno „najotpornija“ jugoslovenska pokrajina.³¹ Razume se, pri tome se podrazumevalo da je „bosansko područje bilo rasno jedno od najčistijih“,³² sa stanovništvom čije osobine „nisu načete stranim uticajima i novim kulturama, kako je to manje-više slučaj u drugim oblastima“;³³ kao takvo, ono je i sačekalo „oslobođenje i ujedinjenje“, kada je savremena Bosna, kao „srž cele države“, predstavljala celinu sa „najčistijim delom srpsko-hrvatske rase (96%)“.³⁴ Bosna je, dakle, jednovremeno bila i ključni kamen ideološke konstrukcije integralnog jugoslovenstva i paradigma sinkretističke, sintezne varijante realnog jugoslovenstva zasnovane na tezi o jedinstvu različitosti. Upravo je ova očita i izrazito instrumentalna ambivalentnost omogućila da navedeni oblici percepcije Bosne opstanu kao istorijska *longue durée* struktura — kako u prvoj, tako i u drugoj Jugoslaviji.

Ideološke uloge konstruisanja identiteta Bosne u kontekstu Bijelićevih pejzaža moraju se sagledati i iz vizure permanentne fabrikacije lika samog umetnika, koja se odvijala kao sastavni deo istog diskursa. Još od prvih javnih izlaganja na kolektivnim izložbama u Beogradu tokom 1920-ih godina, slikar je predstavljan kao „autentični“ deo podneblja u kome je rođen i u kome je odrastao. Njegova privrženost nasleđu vlastitog zavičaja prevazilazla je puko tematsko određenje njegovih pejzaža i ogledala se u komplikovanom ali autohtonom karakteru koji je prevezivao neukrotivu, dionizijsku impulsivnost i sublimnu uzvišenost. Nagoni i intencije slikara razumeli su se kao neodvojivi od njegovih vlastitih korena i teritorijalnog zavičaja, što je ne samo svedočilo o dominantnim oblicima percepcije umetnosti, već imalo i očite ideološko-političke funkcije. Svojevrсна mitologizacija Jovana Bijelića bila je generički i ideološkipovezana sa mitologizacijom Bosne — gorštak neukrotivog karaktera, autentični bosanski Antej i Silen beogradske boemije, istovremeno nesputan krutim pravilima etikecije i violentan u svojoj snazi, „toliko prirodan da mami suze“.³⁵ Upravo kao takav, umetnik je postao legitiman posrednik „izvorne“ i autentične predstave nad-istorijske, robusne i revolucionarne Bosne koju nosi u sebi, a ne njene trenutne političke aktuelnosti ili promenljive istorijske realnosti. Njegovi naslikani predeli posmatrali su se kao autentična svedočanstva nesputane, nepatvorene i novopotvrđene veze sa prirodom — delimično nagonske i instinktivne, a delom kao proizvoda naprasno otkrivene samosvesti o teritorijalnoj privrženosti. Nasuprot racionalnoj strukturi i postupku slikanja stajali su instinktivnost i nagon za samoizražavanjem najdubljih slojeva preživljenog iskustva onog arhetipskog koje je vezano za tlo, prirodu i podneblje Bosne. Pored elaboracija na temu ekspresivnosti, savremenici su temeljno razvili ovaj interpretativni diskurs o nagonu i anti intelektualizmu. „Sasvim elementaran, sirov i razbarušen pojavljuje se i ovoga puta Jovan Bijelić“, pisano je povodom izložbe 1930. godine na kojoj su, između ostalog, bili izloženi „Bosanski pejzaži“. „Snaga kojom se razbacuje Bijelić neproduhovljena je [...]“.³⁶ Dve godine docnije,

povodom umetnikove druge samostalne izložbe u Umetničkom paviljonu, Milan Kašanin — u čiju permanentnu bliskost s vladajućim krugovima u jugoslovenskoj metropoli ne treba sumnjati — sugestivno je opisao umetnikovu divlju nesputanost, njegovu bogatu i sirovu prirodu koja se „izmiče intelektualnoj kontroli“. „Dok stvara“, pisao je Kašanin, „Bijelić platnu ne prilazi. On ga atakira. G. Bijelić, slikajući, kao da ne drži kičicu u ruci, nego koplje ili nož“.³⁷



Jovan Bijelić, *Motiv iz Bosne*, 1937, ulje na lesonitu, 61,7 x 84,9 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

Opise Bijelićevih slika i njihov prijem u publici pratile su ovakve i slične poruke, poentirajući preokupaciju jugoslovenskog režima o „novom“ Jugoslovenu, okrenutog rasnim nagonima, daleko izvan pogubne političke i etničke odeljenosti. „Misao i znanje su samo pomoćna sredstva nagona“, pisao je o Bijelićevoj poetici Dragan Aleksić. „On je prvobitan ali i posledica“.³⁸ Opisujući umetnika kao svojevrsnog ratnika koji se svojim radovima bori za „instinktivno, skoro požudno i halucinantno traženje“³⁹ suštinskih ideja koje prevezuju estetsko i etičko, kritičari su ukazivali na specifičan, ideološki relevantan sistem vrednosti. Takav sistem vrednosti je zastupao i sam Bijelić, otkrivajući svoju auto poetičku devizu: „Stvarati kao u snu, naglo, snažno, bez zadržavanja, krepko, nasilno, impulsivno, to je stvaranje koje vredi“.⁴⁰ „Naše vrednosti mi moramo iskopati ispod taloga koji se vekovima gomilao na našem tlu“,⁴¹ govorio je slikar, sažimajući primordijalistički obrazac identiteta. O izgrađenoj samosvesti o ideološkoj referentnosti sopstvenog slikarstva sam umetnik ostavio je mnogo tragova. Jedan od njih je i činjenica da

je umetnik potpisivao svoje slike koristeći naizmenično ćirilicu i latinicu koje su u javnom diskursu međuratnog perioda bile u asocijativnom odnosu sa srpskim, odnosno hrvatskim nacionalnim identitetom. Štaviše, Bijelićeva biskribalnost bila je uobičajeni topos iskazivanja ideologije jugoslovenskog sinkretizma, još od sredine XIX veka, a posebno od druge decenije XX narednog stoleća i objavljivanja *Almanaha srpskih i hrvatskih pesnika i pripovedača* 1910. godine.⁴² Jovan Bijelić je, baš kao i kralj Aleksandar I Karađorđević, naizmenično koristio oba pisma, što je zapravo bila identitetska matrica koju su primenjivala mnoga javna državna glasila, ali i novine, listovi i časopisi.⁴³

Drugi, flagrantniji primer ideološke samosvesti umetnika predstavlja pismo koje je Jovan Bijelić, zajedno sa slikarem Vasom Pomorišcem, uputio ministru prosvete. U tom pismu, datovanom u maju 1930. godine, neposredno nakon završene Druge prolećne izložbe u Umetničkom paviljonu, Bijelić i Pomorišac ukazali su je zajednička izložba uspela „kako visokim nivoom izloženih dela, tako još više jednim drugim momentom — naime: kad su se sve narodne snage sjedinile za dobro otadžbine, u tome vremenu našli su se na okupu i pioniri zavetne jugoslovenske misli“.⁴⁴ Iznad svega, navedeni odlomak imptomatičan je i upečatljiv pokazatelj ovog diskursa, uključujući i njegovu očitu deklarativnost i interesnost.⁴⁵

Elaboracijama na temu Bijelićevog ekspresionizma, unutrašnjeg nagona, instinkta i emocija „koje se u trenutku izbacuju na platno“,⁴⁶ te slikarevom zdravom i jednostavnom mentalitetu⁴⁷ historiografija je dalje razvijala i održavala ovaj identitski konstrukt. Na taj način je, makar i nehotce, ideološka i politička dimenzija tog konstrukta ostala zastrta velom univerzalizujućih narativa o stilu i elaboracija na (inače značajna) mesta ekspresionizma, ekspresije i ekspresivnog.

U isti mah, recepcija Bijelićevih „Bosanskih pejzaža“, kao i lika samog umetnika, oblikovana je i kritičarskim reiteracijama narativao Bosni kao svojevrsnom dinarskom jezgri i njenim žiteljima kao najčistijem predstavnicima dinarskog mentaliteta.⁴⁸ Teorije o „[l]udi[ma] dinarskog tipa [koji] su po pravilu življeg temperamenta“,⁴⁹ te „obdareni živom maštom“⁵⁰ nalazile su svoju potvrdu u portretisanju same ličnosti Jovana Bijelića, već od prvih njegovih javnih istupa u Beogradu. Ono što je Smail Tihić tumačio kao „[a]tavizam seljačkog deteta“ koji je umetnika „vukao poljima i šumama“,⁵¹ savremenici su svojevremeno ocenili kao nesputanu „prvobitnost“⁵² i „elementarnost“.⁵³ Na taj način je apstraktni ili atavistički potencijal *Homo Dinaricus*-a dobijao svoje savremeno otelovljenje u Bijelićevom robusnom i divljem, ali sublimnom temperamentu, istinski vezanom za podneblje. Štaviše, „bogata i sirova“⁵⁴ ličnost samog umetnika sasvim se podudarala sa njegovim fizičkim izgledom, o kome su i savremenici i historiografija ostavili mnogo ispisanih redova. Slikar je prepoznat kao „naš rasni čovek“,⁵⁵ umetnik „čulnosti rasne“,⁵⁶ bio je „[z]drav, kao od brega odvaljen, katkad i brutalan“,⁵⁷ „u posedu silne fizičke snage i energije“⁵⁸. U najboljoj tradiciji klasične modernističke identifikacije autora i umetničkog dela,⁵⁹ i sam umetnik postao je sastavni deo svog bosanskog pejzaža koji je u isti mah bio duboko personalizovan i opšti, tipski, i koji

je ostao „divlji i urvinast, dramatski [i] pokrenut“⁶⁰ ali simptomatično anonimnan. Po rečima umetnikovog biografa, „Bijelić je u predelima Bosne [...] uspeo da kreira individualan izraz domaćeg pejzaža, otkrivajući karakter njegovih surovih planina, divan i mračan u isti mah, u svoj njegovoj tragičnoj veličini i fantomatici“.⁶¹

Međutim, postojali su i disonantni glasovi koji su, na sasvim delikatan i posredan, ali ubedljiv način govorili o drugoj strani ove čitave kulturološke kovanice u kojoj je Bosna opstajala kao potpuno idealizovan domen, gotovo kao atavistički rezervat. Govoreći 1929. godine o „Bosanskim pejzažima“ u kontekstu njihove „primitivne snage i sirovine“, Stefan Hakman lucidno je primetio da Bijelićeva Bosna proizvodi svojevrsan scenografski efekat i „daje utisak obojenog zastora“.⁶² Čak i kada se zanemare mogući uticaji Bijelićeve delatnosti kao scenografa beogradskog Narodnog pozorišta na strukturu i likovne kvalitete njegovih pejzaža, o čemu je stidljivo pisano u historiografiji,⁶³ ostaje činjenica njihove potencirane nereferentnosti u odnosu na prirodno i topografsko, de-kontekstualizacije i izmeštenosti iz istorijskog konteksta i svakodnevice. Razlog je tome uklapanje „Bosanskih pejzaža“ — tačnije njihove orkestrirane recepcije — u širok i izuzetno složeni diskurs kulturne kosntrukcije Bosne koji se bazirao na navedenim oblicima recepcije i koji je u međuratnom periodu imao niz prepoznatljivih uloga.

Doista, pristustvo Bosne u oficijelnoj kulturi prve Jugoslavije, a pre svega njena vidljivost u Beogradu kao metropolskom sedištu, može se opisati kao svojevrsna scenografska invencija. Šta se, zapravo, dešavalo iza tog Bijelićevog zastora stvarnosti? Nasuprot razvijenoj kulturološkoj prominentnosti Bosne, stajala je njena frapantna politička nevidljivost. U južnoslovenskoj kraljevini Bosna nikada nije bila organizovana kao administrativno niti političko telo u državnom korpusu — kako pre, tako i posle preimenovanja države i njenih upravnih reorganizacija 1929. i 1939. godine. „Pokrajina“ Bosna i Hercegovina je u novu državnu zajednicu ušla sa teškim bremenom višedecenijskih sukoba, u koji su bili uključeni gotovo sve političke sile na Balkanu.⁶⁴ S jedne strane, političke i intelektualne elite Srba i Hrvata ovu su pokrajinu smatrale sopstvenom etničkom ili istorijskom tapijom, legitimišući je zamašnim istorijskim i drugim naučnim narativima, na osnovu tzv. istorijsko-državnog ili pak „prirodnog prava“.⁶⁵ Kako su ideologije jugoslovenstva po pravilu bile operativni diskursi u sistemu etničkih takmičenja i sukoba Srba i Hrvata — koji su neprekidno svojatali Bosnu i Hercegovinu — to je ova oblast postala prava „zemlja jugoslovenskog iskušenja“, na kojoj je „jugoslovenska ideja najviše zakazivala“.⁶⁶ Glavni razlog je bio taj što je, zbog teritorijalno neravnomerne distribucije stanovništva Bosne, svaki pokušaj njene dekompozicije po etničkom, konfesionalnom ili principu istorijskog prava nailazio na niz teško premostivih prepreka.⁶⁷ Negacija političkog i teritorijalnog identiteta Bosne i njenog istorijskog kontinuiteta bila je stoga nadomeštena njenom kulturološkom reinvecijom, o čemu svedoči ne samo Bijelićev „bosanski“ opus već i čitav niz drugih kulturnih praksi.⁶⁸

Bijelićevi predeli postali su medijum kroz koji je Bosna, sistematski, iz izložbe u izložbu, iz godine u godinu lišavana sopstvene istorijske zbilje, društvene realnosti

i političke kompleksnosti koje su supstituisane poetskom vizijom nostalgije za svetom detinjstva kao svetom izvornog neznanja i nevinosti.⁶⁹ Nije stoga iznenađujuće zašto je imaginarna i onirička Bosna sa Bijelićevih slika nadživela vreme samog umetnika i zbog čega se i dalje se tumači kao „čista, ogoljena nostalgija“,⁷⁰ kao „izraz nostalgije za rodnim domom i starim zavičajem“.⁷¹ Kulturološka rekreacija Bosne funkcionisala je kroz njeno smeštanje u bezbedno područje izvorne prirodnosti i političke tišine. Bosna tu ne govori za sebe, već posredstvom centralnog sistema vrednosti koji, kroz strategiju mimikrije (invencija Bijelića kao neukrotivog otelovljenja dinarske izvornosti u sred kosmopolitskog Beograda samo je jedan od tipičnih primera)⁷² konstituiše društveno i politički prihvatljive, bezbedne obrasce viđenja problematične realnosti. Stoga nije neobjašnjivo zašto suptilna ali rezistentna kulturološka konstrukcija Bosne postoji ne samo u posleratnoj jugoslovenskoj historiografiji već opstaje do današnjeg dana. Može se reći da su Bijelićevi statični „Bosanski pejzaži“, slično kao i pripovetke i romani Ive Andrića, kanonizovani kao primeri osobenog „nacionalnog gledišta“ odn. pogleda na realnu teritoriju Bosne „koju i vertikalno i horizontalno karakteriše neprekidno i radikalno mešanje civilizacija i uticaja“ ali koja se prikazuje kao da se u njoj „ništa nikada ne menja“.⁷³ Statičnost i nepromenljivost tako su poslali svojevrsni ideološki amortizeri, a umetnici njihovi protagonisti.

* * *

Bijelićevi „Bosanski pejzaži“, kao svojevrsan „mit[u] o određenom krajoliku“,⁷⁴ zauzeli su specifičnu kulturološku poziciju koja o njima govori kao o klasičnom mitskom znaku. Zasnovani na transformaciji vizuelne predstave u ono što bi se klasičnim bartovskim jezikom moglo opisati kao „mitski označitelj“, oni su referisali na primordijalnost, instinktivnost, nespupčanost, nesvodivost na realne i stalne političke granice i identitete, sublimnost prirodnog naspram artifičnog. Kao takvi, oni predstavljaju topose koji su, u različitim istorijskim kontekstima, istovremeno održavali mitologiju o Bosni kao „nacionalnom izvoru“ i ukazivali na nužnost njene dalje kultivacije i neprestane reinvenije. U vremenu u kome su stvarane i izlagane tokom četvrte decenije XX veka, ove vizuelne predstave moraju se razumeti u kontekstu savremenih opertavanja Bosne kroz dva komplementarna modela: s jedne strane, kao izvorne jugoslovenske zemlje, zavičaja etničkog jedinstva i rasne čistoće dinarskog Jugoslovena; s druge strane kroz model Bosne kao kulturne sinteze, kao mešavine različitih tradicija, religija i etničkih grupa, koja se tumačila kao uzorni model jedinstva različitosti. Pažljiviji pogled na Bijelićeve kolorističke Bosne, međutim, kao da nagoveštava susret s njenom društvenom i političkom stvarnošću i paradoksalnom političkom liminalnošću. Surova zbilja kao da provejava iz tih slika: nema života na njima; simbioza naslikane prirode i shematizovane arhitekture ne pokazuje tragove svakodnevice. Kao da je nastupila

iznenadna opustelost usled kakvog mračnog, nedokučivog uzroka. Uprkos živoj kolorističkoj pojavnosti „Bosanski pejzaži“ odaju utisak umorne beživotnosti uz malobrojne naznake ljudi koji kao da se nalaze u izbeglištvu — kao svojevrсна kontra-simetrija slikarevog urbanog metropolitenskog egzila. Ironično je da uprkos dominantnim oblicima tumačenja, u kojima je Jovan Bijelić prikazan kao autentični bosanski stvaralac koji vizuelizuje predstavu jedine moguće i jedine stvarne, nepatvorene iako zamišljene Bosne, umetnikov pogled na Bosnu predstavlja zapravo klasičan pogled centra na periferiju: pogled kontrolisan, ograničen, sveden na utisak koji ostavljaju posebno odabrani i reprezentovani aspekti života te periferije.⁷⁵ Značaj tradicije tumačenja „Bosanskih pejzaža“ u tome je što rečito svedoči o jednom mnogo važnijem fenomenu nego što su to začuđujući, ali prominentni kontinuiteti istoričarsko-umetničkih interpretacija pre i posle Drugog svetskog rata. Te tradicije otkrivaju gotovo neprimetne, ali ipak vidljive pukotine u tobože monolitnim i nasuprot postavljenim ideološkim blokovima iz vremena prve i druge Jugoslavije, ukazujući na njihovu delimičnu podudarnost i međusobnu povezanost. Izmičuće jugoslovenske realnosti Bosne, njena kulturološka nestabilnost i apsolutna idealizacija — svemu su tome nême Bijelićeve slike jedan od najrečitijih svedoka.

Napomene:

¹ D. A., „Mađioničar Jovan Bijelić: za dva sata slika od dva kvadratna metra“, *Vreme*, 10. 12. 1931.

² Opozicija autentičnosti i izveštačene artifičijelnosti ili epigonstva velikog broja njegovih savremenika (o čemu je, na primer, pisao Milan Crnjanski u nevelikoj monografskoj studiji o Bijeliću iz 1926. godine) opstala je i u tradiciji posleratnih tumačenja. Videti npr. opservacije Smaila Tihića, jednog od ključnih Bijelićevih istoričara u njegovoj monografiji iz 1972. godine, u kojoj na nekoliko mesta napramapostavlja Bijelićevu „izvornu slobodu“ te „čulnost i snagu doživljaja“ artifičijelnim „Parizlijama“: S. Tihić, *Jovan Bijelić*, Sarajevo 1972, 150–151. Up.: M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, u: *Reč i slika*, I, 1. novembar 1926, 3–16 (3).

³ M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, 3.

⁴ D. Aleksić, „Novo slikarstvo Jovana Bijelića“, *Vreme*, 5. 4. 1932.

⁵ M. Protić, „Jovan Bijelić“, u: N. Miljković (ur.), *Srpski slikari i vajari XX veka*, Beograd 1972, 15.

⁶ „Ne jedno određeno brdo, ne jedna livada“, govorio je Bijelić, „već vizija onog što živi u meni kao moja Bosna“. Navedeno prema: S. Čupić, *Jovan Bijelić 1884–1964*, Beograd 2000, 22. Up.: S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, Beograd i Novi Sad 2014, 27.

⁷ G. Krklec, „Izložba slika Jovana Bijelića“, u: *Život i rad*, knj. III, januar–jul 1929, 477–478 (477).

⁸ M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, u: *Srpski književni glasnik*, knj. XXXV, sv. 1, 1932, 611–613 (612).

⁹ S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 27.

¹⁰ L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, 164.

¹¹ S. Tihić, *Jovan Bijelić*, 187.

¹² Nav. delo.

¹³ Videti: L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 114, 164; M. Protić, „Jovan Bijelić“, 22; Lj. Miljković, *Jovan Bijelić: sa slikarske ideje na ideju*, Beograd 2010, 16; S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 23.

¹⁴ M. Protić, „Jovan Bijelić“, 15.

- ¹⁵ S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 27–31.
- ¹⁶ Videti: R. Vučetić Mladenović, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Žuzorić“ i kulturni život Beograda*, Beograd 2003, 147.
- ¹⁷ Dva meseca docnije, na istom mestu otvoren je Prvi salon arhitekture sa isto tako značajnim publicitetom; u isti mah, vršene su pripreme za otvaranje nacionalnog paviljona na Svetskoj izložbi u Barseloni. Videti: A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, Beograd, 2007, 289–306.
- ¹⁸ S. Stojanović, „Otvaranje izložbe Jovana Bijelića“, *Politika*, 15. 4. 1929.
- ¹⁹ S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 150.
- ²⁰ M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, 3–4.
- ²¹ G. Krklec, „Izložba slika Jovana Bijelića“, 477–478.
- ²² M. Cr., „Pred izložbom Jovana Bijelića. Jedna nova manifestacija našeg slikarstva“, *Vreme*, 27. 1. 1926.
- ²³ Navedeno prema: S. Čupić, *Jovan Bijelić 1884–1964*, 22, podvukao A. I.
- ²⁴ Nav. delo.
- ²⁵ J. Cvijić, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 2, Geca Kon, Beograd 1931, 34.
- ²⁶ Nav. delo, 70.
- ²⁷ Nav. delo, 75.
- ²⁸ V. Ćorović, „Stara bosanska država“, *Političke prilike u Bosni i Hercegovini*, Politika, Beograd 1939, 8.
- ²⁹ V. Dvorniković, *Naša kulturna orijentacija u današnjoj Evropi*, Knjižara Z. i V. Vasić, Zagreb 1930, 120–121.
- ³⁰ J. Cvijić, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 1, Beograd, 1922, 34.
- ³¹ V. Ćorović, *Istorija Jugoslavije*, 199.
- ³² Nav. delo, 200.
- ³³ J. Cvijić, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 1, 18.
- ³⁴ V. Ćorović, *Političke prilike u Bosni i Hercegovini*, 73.
- ³⁵ D. A., „Mađioničar Jovan Bijelić“.
- ³⁶ D. Blagojević, „Proletnji salon u znaku akademizma“, *Pravda*, 14. 5. 1930.
- ³⁷ M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, 612.
- ³⁸ D. Aleksić, „Novo slikarstvo Jovana Bijelića“.
- ³⁹ N. J. [Rastko Petrović], „Fovizam Jovana Bijelića“, *Politika*, 10. 4. 1932.
- ⁴⁰ Navedeno prema: Lj. Miljković, *Jovan Bijelić*, 18. Up: L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 21.
- ⁴¹ Navedeno prema: Lj. Miljković, *Jovan Bijelić: dela u zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka*, Beograd 2013, 9–10.
- ⁴² Videti: A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, 312–313.
- ⁴³ Videti: Lj. Dimić, *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije*, knj. I, Beograd 1996, 382.
- ⁴⁴ Navedeno prema: R. Vučetić Mladenović, *Evropa na Kalemegdanu*, 183.
- ⁴⁵ Činjenica da je Vasa Pomorišac, kao osvedočeni podržavalac „srpske“ varijante jugoslovenstva, potpisao navedene redove očiti je pokazatelj ovog fenomena na koji je, inače, dobro ukazala Radina Vučetić.
- ⁴⁶ L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 21.
- ⁴⁷ S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 151.
- ⁴⁸ Videti npr. J. Deniker, *Les races et les peuples de la terre*, Paris 1900, 390, 392. Navedeno prema: M. Ekmečić, *Stvaranje Jugoslavije 1790–1918*, knj. 2, Beograd 1989, 502. Up.: U. Krulj, „O rasama Balkanskog poluostrva“, u: *Srpski književni glasnik*, knj. 14, br 2, 16. 1. 1925, 113–114; B. Maleš, „Osnovi biogeneze i biodinamike dinarske rase“, u: *Socijalno-medicinski pregled*, br. XII, 1940, 37. O rasijalističkim teorijama međuratnog perioda u Jugoslaviji videti: N. Bartulin, *The Racial Idea in the Independent State of Croatia*, Leiden 2014, 71–89.

- ⁴⁹ J. Cvijić, *Balkansko polustrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 1, 27.
- ⁵⁰ Nav. delo, 31.
- ⁵¹ S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 150–151.
- ⁵² D. Aleksić, „Velika reprezentativna izložba umetničke grupe *Oblik*“, *Vreme*, 10. 11. 1931.
- ⁵³ D. Blagojević, „Proletnji salon u znaku akademizma“, *Pravda*, 14. 5. 1930; M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, 612.
- ⁵⁴ M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, 612.
- ⁵⁵ G. Krklec, „Izložba slika Jovana Bijelića“, 478.
- ⁵⁶ M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, 4.
- ⁵⁷ Nav. delo, 3.
- ⁵⁸ Tihčić, *Jovan Bijelić*, 119.
- ⁵⁹ Videti: S. E. Bronner, *Modernism at the Barricades: Aesthetics, Politics, Utopia*, New York, 2013.
- ⁶⁰ S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 187.
- ⁶¹ Nav. delo, 138–139.
- ⁶² S. Hakman, „Kolektivna izložba Jovana Bijelića u Umetničkom paviljonu 14–30. aprila 1929“, u: *Misao*, god. 9, sv. 225–228, maj–jun 1929, 174–175. Up.: P. Lagarić, „Moderni beogradski slikari. Jovan Bijelić“, u: *Kritika*, god. 2, knj. 3, sv. 5–6, maj–jun 1931, 197–198.
- ⁶³ S. Tihčić, „Scenografska delatnost Jovana Bijelića“, u: *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 3, 1967, 345–372; up.: S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 230.
- ⁶⁴ Počev od prvih srednjovekovnih hronika Bosna — „mala zemlja“ Konstantina Porfirogeneta — bila je interpretirana kao „srpska“ ili „hrvatska“ etnička tapija koja se nalazila na periferiji tadašnjih imperija. Etnička konsolidacija ove pokrajine, čije su granice bile krajnje problematične, zakomplikovala se u toku razvijenog srednjeg veka. Pod dinastijom Kotromanića, bosanski vladari su, koristeći slabost okolnih slovenskih zemalja, formirali poslednju značajnu srednjovekovnu državu Južnih Slovena. Videti: S. Cirković, *Istorija srednjovekovne bosanske države*, Beograd 1964; I. Banac, *The National Question in Yugoslavia. Origins, History, Politics*, Ithaca i London 1988, 38–42. Za vreme više od četiri stoeća osmanske vladavine, počev od 1463. godine kada je ova oblast potpala pod vlast Porte, etnički kompleks Bosne i Hercegovine bio je dodatno usložen politikom naseljavanja i preobraćanja u islam, kao i osmanskim načinom podele stanovništva prema konfesionalnoj pripadnosti. Pored toga, regionalni identitet ove istorijske pokrajine bio je održavan njenim posebnim statusom u odnosu na druge osmanske posede, pri čemu je lokalno islamizirano plemstvo imalo privilegije naslednog poseda i prava. Godine 1878, u sklopu politike rešavanja „Istočnog pitanja“ na Berlinskom kongresu, odlučeno je da Austro-Ugarska Monarhija dobije pravo mandata nad teritorijom Bosne i Hercegovine koja je formalno-pravno i dalje bila u sastavu Osmanske imperije jer je sultan zadržao vrhovni suverenitet nad njom. Nakon aneksije 1908. godine Austro-Ugarska je proglasila priključenje te zemlje svome državnom području. Kada je naredne godine Porta priznala taj čin, to je značilo prestanak suvereniteta Turske nad Bosnom i Hercegovinom. Videti: D. Janković, M. Mirković, *Državnopravna istorija Jugoslavije*, Beograd 1984, 279–285. Od 1918. godine Bosna i Hercegovina ušla je u sastav centralističke Jugoslavije, i nikada nije imala autonomiju ili poseban administrativni ili regionalni status. Saglasno Vidovdanskom ustavu (1921), a prema Zakonu o oblasnoj i sreskoj samoupravi (1922), Bosna i Hercegovina bila je podeljena na šest od 33 oblasti, koliko ih je bilo u citavoj državi. To su bile sarajevska, vrbaska, bihačka, tuzlanska, travnička i mostarska oblast. Videti: *Službene novine Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca*, br. 92, 28. 4. 1922. Međutim, Vidovdanskim ustavom (čl. 135, paragraf 3) formalno je osigurana celovitost Bosne, tako da nijedna od šest konstitutivnih oblasti nije zalazila u teritoriju izvan bosanskih „istorijskih“ granica. Nasuprot tome, administrativnom reorganizacijom države i Zakonom o nazivu i podeli kraljevine na upravna područja iz 1929. godine Bosna i Hercegovina razdeljena je u četiri banovine, koje su obuhvatale i delove drugih „istorijskih pokrajina“. Videti: Janković, Mirković, *Državnopravna istorija Jugoslavije*, 390–391; Lj. Dimić, *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije*, knj. II, Beograd 1996, 66. Ova podela imala je ne samo neskrivenu ideološku motivaciju, već je bila pokušaj minorizacije homogenog

muslimanskog stanovništva, tako da je u svakoj od ove četiri banovine (to jest u Drinskoj, Vrbaskoj, Zetskoj i Primorskoj) to stanovništvo predstavljalo manjinu. Videti: Banac, *The National Question in Yugoslavia*, 376. Up.: M. A. Hoare, *The History of Bosnia from the Middle Ages to the Present Day*, London 2007.

⁶⁵ Sasvim uopšteno, može se govoriti da su političke elite Hrvata Bosnu i Hercegovinu smatrale „hrvatskom istorijskom pokrajinom“ na osnovu državno-istorijskog prava, dok su, sa druge strane, srpske elite zahtevale da ona pripadne Srbiji, shodno doktrini prirodnog tj. etničkog prava. Međutim, često su obe suprotstavljene strane posezale za argumentima svojih protivnika, tvrdeći da Srbi, odnosno Hrvati polažu pravo na BiH po oba osnova. Etnocentrične ideologije Hrvata, odnosno Srba bile su zasnovane na starčevićevskom, odnosno garašaniновskom konceptu identifikacije Bosne i Hercegovine kao najbolje i najvirilnije „nacionalne“ teritorije te su u tom smislu bile sasvim podudarne narativu integralnog jugoslovenstva. Početkom XX veka, kao reakcija na austro-ugarske pokušaje konstruisanja separatne „bošnjačke“ političke nacije, etnocentrične ideologije Srba i Hrvata postale su sve izraženije, paralelno sa jačanjem jugoslovenskog pokreta.

⁶⁶ J. Bakić, *Ideologije jugoslovenstva između dva svetska rata. Sociološko-istorijska studija*, rukopis magistarskog rada, Filozofski fakultet, Beograd 2002, 223–224.

⁶⁷ Popis iz 1910. godine dao je sledeću konfesionalnu strukturu Bosne i Hercegovine: pravoslavnih 43,49 %, muslimana 32,25 % i katolika 22,87 % (I. Banac, *op. cit.*, 361).

Prema popisu stanovništva iz 1921. godine struktura nije bila izmenjena: 43,9 % pravoslavnih, 31,1 % muslimana i 23,5 % katolika [*Prethodni rezultati popisa stanovništva od 31. januara 1921.* (Beograd 1924)]. O pitanju Bosne i Hercegovine u sporovima o državnom uređenju i preuređenju Kraljevine Jugoslavije, koje je u najvećoj meri zavisilo od sporazuma Srba i Hrvata, kao i od stava prema bosanskim muslimanima videti: Mira Radojević, „Bosna i Hercegovina u raspravama o državnom uređenju Kraljevine (SHS) Jugoslavije 1918–1941. godine“, *Istorija XX veka*, god. XII, br. 1, 1994, 7–39.

⁶⁸ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, 119–134.

⁶⁹ Videti: E. Langmuir, *Imagining Childhood*, Yale University Press 2006; A. Higonet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, London 1998.

⁷⁰ M. Protić, „Jovan Bijelić“, 22.

⁷¹ L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 164.

⁷² Tihićev narativ bio je ključan je za ovaj diskurs ali ga je potrebno posmatrati istovremeno sa drugim sličnim poduhvatima kulturološke konstrukcije Bosne kao autohtonog i autentičnog domena. Videti npr. knjige *Arhitekture Bosne i put u savremeno* (1957) Juraja Najdharta i Dušana Grabrijana, *Stećci* (1962) Ota Bihalji-Merina i Alojza Benca, *Studije o kamenom i bakarnom dobu na severozapadnom Balkanu* (1964) Alojza Benca, *Stećci centralne Bosne* (1967) Šefika Bešliagića i dr.

⁷³ A. B. Wachtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, Beograd 2001, 213.

⁷⁴ S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 27.

⁷⁵ Up.: E. Said, *Kultura i imperijalizam*, Beograd 2002, 247–248.

Aleksandar Ignjatović
Faculty of Architecture, University of Belgrade

**CULTURAL INVENTION AS IDEOLOGICAL MIMICRY:
ABOUT „BOSNIAN LANDSCAPES“ BY JOVAN BIJELIĆ, 1919–1944**

Summary:

The thematic series of painting by Jovan Bijelić known under the title the „Bosnian landscapes“ (*Bosanski pejzaži*) was created during many years since the end of the 1910s until the middle of the 1940s. Despite the observed stylistic transitions, as well as the formal and coloristic transformations in Bijelić's painting, „Bosnian landscapes“ show an unusual continuity in terms of the depicted relationship toward the nature. This relationship is marked by absence of the mimetical creating process, wherein the representations of the „Bosnian“ landscapes had been made and interpreted as arbitrary mnemonic constructions and a result of artist's imagination. However, Bijelić's vision of Bosnia didn't represent a result of his individual imagination, nor a suitable interpretative model for the critics only. It coincided with a much larger cultural construction of this province in the complex political context of the Kingdom of Yugoslavia. In this article the relation between the constructed representation of Bosnia and its political reality will be analyzed through interpretation of the reception of Bijelić's „Bosnian landscapes“ in its own time, as well as in the later historiographic tradition. The analysis is based on the theses that such conceptions and interpretations of the „Bosnian landscapes“ represented an integral part of creating the ideologically complex and politically instrumental myth about Bosnia that, in a seemingly paradoxical manner, connected the interwar context of the Kingdom of Yugoslavia and the period of after-war socialist confederation.

Keywords:

Modernism, national art, ideology, Jovan Bijelić, Bosnia, Yugoslavia, expressionism

Mišela Blanuša
Muzej savremene umetnosti, Beograd

VELJKO STANOJEVIĆ NA UMETNIČKOJ SCENI TREĆE DECENIJE

Apstrakt:

Ovaj rad predstavlja opus Veljka Stanojevića, jednog od najznačajnijih protagonista modernog srpskog slikarstva između dva svetska rata. Stanojević je bio modernist-klasičar, koji je svoj umetnički izraz usaglasio sa vodećim likovnim principima koji su dominirali evropskom umetnošću prve polovine 20. veka. Njegov modernizam novorealističke oblikovnosti zauzima istaknuto mesto u istoriji predratne jugoslovenske i srpske moderne umetnosti. To se posebno odnosi na njegov rani formativni period tokom dvadesetih i tridesetih godina 20. veka, kada je delotvornije učestvovao u tendencijama evropskih umetničkih tokova. Napustivši impresionistički izraz, kao prvu umetničku fazu svog likovnog razvoja, nastavlja sa izgradnjom osobenog stila u kojem će do sredine tridesetih godina 20. veka dominirati realistička komponenta, predstavljajući svojstvenost i znakovno obeležje njegovog umetničkog opusa koji svoj zenit dostiže tokom treće decenije, boravkom i izlagačkom delatnošću u Parizu.

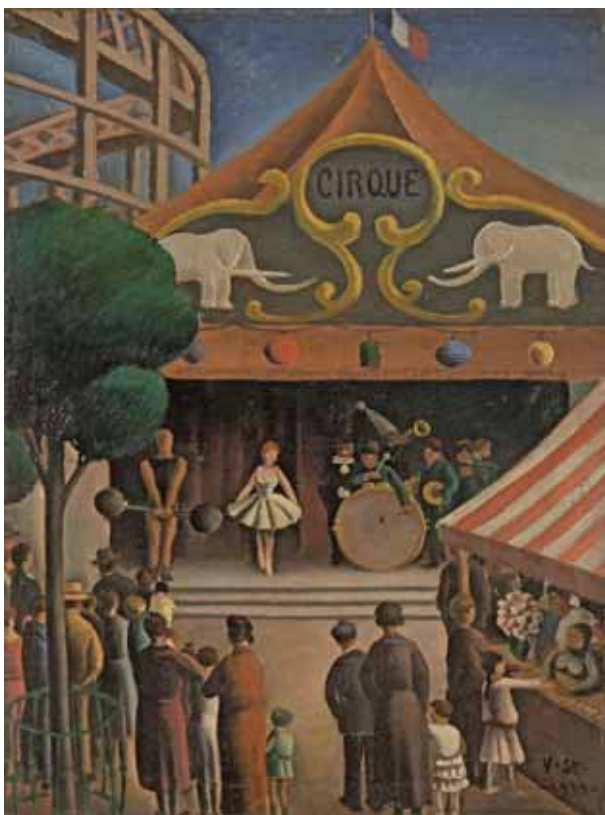
Ključne reči:

srpsko slikarstvo, moderna umetnost, umetnost 20. veka, novi realizam, Veljko Stanojević

Zenit „čistog stila“ i iskoraci iz klasičnih narativa

Umetnička dela nastala tokom Stanojevićevog prvog i za stilsko profilisanje najvažnijeg boravka u Parizu dvadesetih godina 20. veka, kao i period par godina posle, karakterišu strogost, čista i pregledna forma, stilski sklad detalja i celine i utisak apsolutne dovršenosti, što odlikuje naturalistički trenutak u kretanju vizije ka idealizmu klasičnog. Ovakav likovni izraz trijumfovaće na jednom od njegovih kapitalnih dela *Pristanište u Nici* (1923). Slika je komponovana monumentalno, geometrijskim izoštranim površinama, senčnim sivo-plavim tonom ostavljajući utisak lako postignute uravnoteženosti u prostoru, fine harmonije boja i velike dekorativnosti podsećajući nas „na jednu svežu fresku“.¹ Pomenuto *Pristanište u Nici* i *Portret žene u zelenom* (1924) spadaju među, nažalost, malobrojne sačuvane radove, koji su svojom uravnoteženom i strogom kompozicijom, ali još više za naše podneblje karakterističnom notom spiritualnosti, doneli ovom umetniku priznanje na pariskom *Jesenjem salonu* 1924. godine. Sve to potvrđuje značaj Veljka Stanojevića kao umetnika čije je delo uspelo da ispuni jednu prazninu u postojećem morfološkom sistemu umetničkih vrednosti a da pritom sačuva pečat svog porekla i tradicije“.² Domaća kritika će u više navrata isticati njegovu vezu sa srpskom tradicijom, a razlog što se Stanojević po povratku u zemlju nije vezao za grupu *Žograf* leži verovatno u nekim njegovim ličnim metropolitiskim stavovima: „Sloven u Parizu, on je ostao Parižanin u Beogradu, što ne isključuje mogućnost da je njegov umetnički stav mogao indirektno inspirisati baš ovu grupu“.³

Pored neoklasiističkih pejzaža, portreta i istorijskih kompozicija, ovaj stvaralački period obeležiće i nekoliko tematskih iskoraka u njegovom stvaralaštvu. Prvi iskorak su predstave grada, koji je uvek bio poseban predmet umetničke inspiracije, a čije se forme izražavanja iska-



Veljko Stanojević, *Cirkus*, 1924, ulje na platnu, 60,5 x 45,5 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

ziju kroz različite vidove modernosti.⁴ Izdvajaju se dve predstave gradskog javnog prostora od kojih je prva *Cirkus* (1924), kojom prikazuje zaustavljeni trenutak svakodnevnice urbanog prostora kao i predstavu cirkusa kao amblematskog prizora savremenog grada u kome komične situacije smenjuje atmosfera usamljenosti u neraskidivoj vezi lica i naličja spektakla.⁵ Druga je *Ulica u Parizu* (1921), nastala kroz neobično kadriranje, na kojoj se predstavljeni prizor gradske ulice posmatra iz gornjeg rakursa, najverovatnije sa prozora sobe ili terase, gde duž cele desne ivice slike u vizuru ulaze fragmenti susednih žaluzina i ograda terasa.⁶ Drugi tematski iskorak, koji će ostati potpuno usamljen, jeste slika *Japanska lutka* (1924), nastala na tragu savremenih neoklasicističkih pretpostavki, kao Derenovog i Pikasovog figuralnog repertoara, predstavljajući primer definisane neoklasicističke poetike. Njome je umetnik integrisao u svoje slikarstvo savremenu parisku tendenciju nove figuracije s odjecima klasične tradicije, prenevši tu značajnu evropsku komponentu u srpsko slikarstvo.

Pored pomenutih tematskih iskoraka, značajno je pomenuti i sliku *Enterijer sa crvenom foteljom* (1928), koja takođe predstavlja simbolički i tematski redak primer u Stanojevićevom opusu, enterijer intimističkog izraza u kojem se očitava introspektivni doživljaj ličnog promišljanja o životu u kojem „slika kuće kao da postaje topografija našeg intimnog bića“⁷. Ova predstava privatnog prostora – enterijera, koja uz mrtve prirode nastale u ovom periodu: *Ostrige* (1921), *Južno voće* (1924), *Posuđe* (do 1925), može biti interpretirana „u ideološkoj ravni kao odgovor na kompleksnost društvenog stanja i skoro hroničnu javnu indifirentnost prema rastućim socijalnim problemima“⁸. Navedene slike spajaju sfere javnog i privatnog, urbane javne prostore i njima pripadajuće intimne ambijente privatnih prostora – dve reprezentacije jednog istog života koje donosi moderno društvo.⁹

Portret – lik žene

Bez obzira na izuzetnu posvećenost pejzažima, posebno inspirisanim dubrovačkom i francuskom rivijerom, ono što je primetno tokom čitavog opusa, a što je i sam Stanojević u više navrata pomenuo, jeste da su ga najviše privlačile figuralne kompozicije i portreti, dok su pejzaž i mrtva priroda bili neka vrsta umetničkog predaha.¹⁰ Počev od likovnih istraživanja u ranoj impresionističkoj fazi, preko kompozicija „čistog stila“ osobenog izraza i, u zreloj stvaralačkoj fazi, čistog kolorizma nemirnog poteza, portret a posebno lepota ženskog lika i tela, od samog početka će se provlačiti kroz njegovo stvaralaštvo. Pored nekoliko izuzetnih autoportreta i nekolicine portreta značajnih istorijskih i javnih ličnosti muškog pola, njegova umetnička posvećenost liku žene zapaziće kako publika tako i likovna kritika: „Njegovi lepi aktovi, njegove žene pri kupanju i toaleti, bilo da su opruženi na oblik kraj vode, bilo da su zaključane u sobi, stalno čuvaju svoju toplinu, mekotu, čulnost, prefinjenost, svoju prirodnost i određenost od svega banalnog i vulgarnog, i savršenu umetničku i tehničku čistotu“¹¹, posebno primećujući da „čvrstinu ženskog tela daje sa čudnom savrшеноšću“.¹²

Početak dvadesetih godina prošlog veka nastale su reprezentativne predstave aktova, kao što su izuzetna slika *Ležeći akt* (1923), pročišćenog izraza, ili *Posle kupanja* (1923) i *Pejzaž* (1927), kompoziciono rešene sa više figura u pejzažu i sa metafizičkom komponentom, stilski predstavljene u duhu velikih majstora renesanse i klasicizma. Međutim, Stanojević će napustiti metafizičke komponente i početi da „teži širini i punoći oblika, delikatnom koloritu, spornom, mirnom, svečanom kretanju svetlosti“¹³, što govori da pored portretisanog lika žene posvećuje maksimalnu pažnju slikarskim problemima. U tom duhu nastalo je nekoliko izuzetnih ženskih portreta među kojima se posebno izdvajaju *Devojka u crvenom* (1923) i *Portret žene u zelenom* (1924) od koji je ova poslednja slika iz njegovog opusa kojom se pozicionirao na mesto značajnog umetnika internacionalne reputacije.

Osim stilske određenosti, portreti Veljka Stanojevića mogu da se čitaju na više nivoa. Pored izražene zainteresovanosti za lepotu žene, umetnik je delovao kao hroničar svoga vremena i modernog društva u kojem je živeo. Ženski likovi koje je Stanojević slikao bili su često poznate ličnosti koje su obeležile društveni život svog vremena, predstavljene u odeći koja nam ukazuje na životni stil, društveni status, kao i na modu koja je vladala u građanskom društvu međuratnog Beograda. Modni detalji, pomodne frizure i odeća, kao i figure postavljene u zanimljiv enterijer sa detaljima poput zanimljivog nakita, nameštaja ili kaveza sa pticama, kao na portretu *Devojčica s pticama* (1921), predstavljaju pravi ekvilibrijum srpskog međuratnog građanskog društva. Na slici *Kupačice* (1924) umetnik je prikazao i



Veljko Stanojević, *Kupačice*, 1924, ulje na platnu, 54 x 64 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

predstavu ženskog tela kao simbola zdrave, nove i bolje budućnosti, nakon ratnih stradanja koja su najbrutalnije ogolela ranjivost ljudskog tela.¹⁴ Pored toga, umetnik na ovim slikama daje akcenat modnim detaljima, s namerom da bude u skladu sa sopstvenim vremenom, ističući na taj način onaj segment mode koji je definiše kao kategoriju modernosti, kao i njen potencijal da kreativno zaobiđe nametnuti okvir tradicije.¹⁵

Osnovna karakteristika svih ženskih portreta Veljka Stanojevića nastalih posebno tokom dvadesetih godina 20. veka je geometrijska stilizacija prirodnih oblika koji se pretapaju u diskretno neoklasicističku formu, preuzimajući od kubizma samo „ukus zdrave konstrukcije“¹⁶. U tom duhu nastale su njegove najreprezentativnije predstave žena, slike: *Devojčica pri toaleti*, *Sudopera* (1929) i *Devojka sa turbanom* (1928). One odaju kompoziciono lako postignutu uravnoteženost u prostoru, odlike dekorativnosti, harmoniju hladne palete boja s težnjom za ujednačenim tonom, primenjenu na predstavama ženskih figura zauzetih intimnim, domaćim poslovima, izazivajući kod posmatrača „reminiscencije holandskog ognjišta i likovnih primesa flamanskih i staronemačkih slika iz života svetih“¹⁷.



Veljko Stanojević, *Devojka sa turbanom*, 1928, ulje na platnu, 116 x 81 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Nacionalna svest i duhovna kontemplacija u istorijskim i sakralnim kompozicijama

Istorijske kompozicije, posebno pre oslobođenja i ujedinjena Kraljevine Jugoslavije, često su stvarane s namerom podsticanja i održavanja nacionalne svesti, otpora i samopouzdanja na neoslobođenim teritorijama. Na taj način imale su i vid oslobodilačke misije zbog čega su se pojedini umetnici prihvatili i posvetili istorijskim temama, mada ih većina nije prihvatila kao dominantni iskaz, posebno u periodu dominacije modernizma. Kao jedan od retkih slikara međuratnog perioda koji se bavio istorijskom tematikom, Veljko Stanojević je, polazeći još od iskustava ratnog slikara pri Vrhovnoj komandi tokom Prvog svetskog rata, kada je uradio veliki broj crteža sa fronta i portreta istorijskih ličnosti i ratnih vojskovođa, uvek bio

veoma zainteresovan za istorijski žanr u slikarstvu. Još od 1926.¹⁸ počinje da radi istorijske kompozicije velikih formata koje u njegovom opusu zauzimaju značajno mesto. Kao ljubitelj istorijskih kompozicija, značajan slikar tog perioda i poznavalac istorijske ikonografije radio je i po porudžbini. Prve dve kompozicije tog karaktera su *Žbor u Orašcu* i *Proboj Solunskog fronta*, obe iz 1926. godine, dok su nešto kasnije nastale istorijske kompozicije *Izbor vrhovnog vožda* (1936), *Dogovor vojvoda 1806* (1937) i *Prvi srpski ustanak vojvoda 1803* (oko 1941). Pored prve dve istorijske kompozicije, po narudžbi je nastao i niz portreta jugoslovenske kraljevske porodice: kralja Aleksandra I Karađorđevića i njegove supruge kraljice Marije, kneza Pavla i kneginje Olge. S obzirom na to da su rađene pod nadzorom komisije, umetnik je morao da poštuje i neke tražene ikonografske konvencionalnosti, pa se u ovim portretima primećuju blago ograničena umetnička sloboda i šematizam.¹⁹ Stanojević je bio izuzetno posvećen verodostojnosti istorijskih kompozicija koje je slikao, pa je stoga detaljno proučavao istorijske ličnosti i likove na osnovu slikarskih kompozicija drugih autora ili literature, kao i srpsku narodnu nošnju i oružje toga vremena. Čitao je narodnu poeziju i značajna istorijska književna dela kako bi ušao u duh vremena.²⁰ Pored istorijskih kompozicija, Veljko Stanojević će se kao slikar vanrednog senzibiliteta za onostrane fenomene stvarnosti, za univerzalne vrednosti i humanu stranu življenja, kasnije posvetiti i duhovnoj kontemplaciji i sakralnoj tematici, baveći se fresko-slikarstvom, religioznim kompozicijama i portretima.

Internacionalna karijera i priznanja kritike

Tokom boravaka u Parizu dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. veka, Veljko Stanojević je bio izuzetno angažovan na umetničkom usavršavanju i posebno zapažen na polju izlagačke delatnosti. Učestvovao je na velikim svetskim izložbama: *Salonu nezavisnih*, *Prolećnom* i *Jesenjem salonu*, gde je ostvario internacionalnu reputaciju u umetničkom svetu i dobio izuzetna priznanja kritike. Najznačajniji francuski i svetski kritičari (Moris Renal, Tibosison, Kamil Mokler, Fransoa Foske, Valdemar Žorž) pisali su o njemu izuzetno afirmativne kritike i članke, baveći se detaljnom analizom njegovog tadašnjeg stvaralaštva. U časopisu *La Revue Moderne*, poznati francuski kritičar Klod Moro je uz reprodukciju Stanojevićevog akta napisao: „Njegova platna padaju u oči po svojoj solidnoj konstrukciji koja ne isključuje harmoniju... Stanojević je od kubizma prihvatio samo ukus zdrave konstrukcije. Čvrstinu ženskog tela daje jednom čudnom savršenosti... On je danas u punoj snazi stvaralačkog. Posle pipanja prvih godina razvitka, stvorio je sopstveni jezik gde prevladuje ukus za konstruktivnu sintezu. Teži da dostigne kroz dobro shvaćeni modernizam čistoću i trezvenost velikih klasika.“²¹ Doživljavajući ga kao umetnika novih tendencija i smelog shvatanja, kao i moćne individualnosti, istaći će njegovu osobenost kojom ukršta tradiciju velikih majstora: „Njegova ličnost, pored toga, pokrenuta primitivcima, Tintoretom“ sa iskustvima modernističkih shvatanja

i „nekim modernim slikarima kao što je Sezan“.²² U milanskom Mesečniku za kulturu i umetnost *L'Esame*, Konrado Pavolini je u tekstu o pariskom Jesenjema salonu 1924. godine, istakao Veljka Stanojevića kao talentovanog slikara i majstora portreta.²³ Podelivši sve izlagače u tri grupe: postimpresioniste, foviste i metafizičare, Stanojevića je stavio u treću grupu i o njemu napisao: „Najbolji koga sam tamo zapazio jeste Veljko Stanojević sa svojom *Devojčicom pri toaleti*, solidno sazdanom u jednom modernom enterijeru“. Neposredno posle toga, uvaženi francuski časopis *Les Analls* je povodom iste izložbe, između dve hiljade izlagača iz celog sveta izabrao Stanojevićevu sliku *Portret žene u zelenom* (1924) za naslovnu stranu svog broja. Pažnja kritike i izuzetno dobra pozicioniranost na likovnoj sceni svetskog umetničkog centra kakav je Pariz u tom periodu, omogućio mu je i saradnju sa poznatim svetskim umetnicima sa kojima je istovremeno izlagao, među kojima su Fužit, Van Dongen, Brak i Pikaso.²⁴ Kolektivno umetničko delovanje ga je podstaklo da 1921. godine s jednom grupom mlađih likovnih umetnika raznih narodnosti osnuje udruženje *L' Art en France* koje će prirediti nekoliko uspešnih izložbi u Parizu. Pored pariske scene, Stanojević će izlagati i na mnogim međunarodnim izložbama jugoslovenskih umetnika.

Pariz/Beograd – bogata izlagačka delatnost

Od prvih samostalnih nastupa u Parizu koji su prethodili Beogradu, Veljko Stanojević je postao nepovodljiv i formiran umetnik, bez obzira na srodnost sa najuticajnijim slikarima kao što su Sezan, Deren i Pikaso. Uvek je pokazivao umetničko samopouzdanje i nezavisnost u odnosu na umetničke tendencije i ideologije svoga vremena. Zapaženost kod kritike i publike koja ga je pratila u Parizu, nastavila se i na beogradskoj likovnoj sceni na kojoj se Stanojević predstavio kao zreli umetnik formiranog stila, s tematski definisanim opusom, koji se razvio u najneposrednijem kontaktu s autoritetima evropske likovne prakse i vodećim svetskim umetničkim pojavama. Nakon uspešne internacionalne umetničke verifikacije i prvog pojavljivanja na domaćoj sceni, na izložbi grupe *Lada* 1919. godine, nastaviće sa praksom kolektivnog izlaganja u svojoj zemlji. Njegovo prvo posleratno reprezentativno pojavljivanje na beogradskoj sceni bilo je sa *Grupom slobodnih*²⁵ na prelomnoj *Petoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi* u Beogradu 1921. godine, koja je predstavljala višestruko značajnu umetničku smotru.²⁶ Ova izložba je označila prekid sa Meštrovićevim nacionalnim stilom, arhaizmom, istorizmom, patosom, umetnošću heroizujuće retorike, afirmišući jedan u našoj umetnosti novi a svetski opšteprihvaćen umetnički ideal, koji se može označiti kao težnja za objektivizmom i konstruktivizmom u slikanju realnosti, za konstruisanjem slike na osnovu jedne značajke ravnoteže poteza, oblika i boja, i koji je u Parizu dobio naziv neoklasicizam jer se oslanjao na autoritet velikih francuskih klasičara kao što su Engr i Pusen.²⁷ Stanojević se izloženim radovima predstavio kao značajan mladi slikar u usponu,

koji je profilisao svoj likovni izraz kao kombinaciju više umetničkih uticaja. Njih je doneo iz Pariza, a bila su slična shvatanjima postkubista Derena i Vlamenka u pogledu naglašavanja konstrukcije i forme, zarad zadržavanja realnosti, svodeći ih na najelementarniju suštinsku važnost samog slikanog predmeta.²⁸

Praksu izlaganja sa našim umetnicima na kolektivnim izložbama u zemlji i inostranstvu nastaviće intenzivno i ubuduće. Pored kolektivnog umetničkog delovanja, vrlo reprezentativan period njegove formalno i stilski najzrelije i najkompaktnije faze umetničkog stvaranja, „čisti stil“²⁹ u duhu konstruktivnog slikarstva treće decenije, koja će obeležiti jugoslovensku umetnost tog perioda, Stanojević će prikazati na svojim samostalnim izložbama iz 1922, 1925. i 1929. godine u Beogradu.

Na izložbi 1922. godine Stanojević je prikazao dela iz svih faza kroz koje je do tada prolazio, kao i svih tema koje su podjednako zastupljene u njegovom stvaralaštvu, čime je publici i kritici dao na uvid svoju umetničku evoluciju i novoizgrađeni likovni izraz. Na osnovu ove izložbe, kao zaokruženja jednog stvaralačkog perioda, moguće je konstatovati da je za njegov likovni izraz karakteristično posmatranje prirode kao jedne organske celine u kojoj umetnik sve slikarske probleme svodi na dva osnovna problema: formu i osvetljenje, tj. boju. Sagleđavanjem postavke izložbe bilo je moguće ispratiti i razvojnu liniju od njegovih početaka u naturalističko-impresionističkom stilu, preko etape zanemarivanja, apstrahovanja, detalja iz prirode, njene boje i svetlosti, ka putu formalne svedenosti i uravnoteženosti, konačno, ka umerenoj i harmoničnoj paleti jedinstvenih i mirnih tonova, čiji kontrasti su usmereni ka prirodi slikane materije.³⁰

Dok je izložba iz 1922. godine označavala prelaz od impresionističko-naturalističkog izraza ka „imagnativizmu“³¹, izložba iz 1925. godine je bila pokazatelj njegovih težnji da u kompozicijama shvaćenim u duhu idealizovane realnosti dođe do jednog generalnog načina izražavanja, do originalnog stila konstruisanja slike, do monumentalnog slikarstva.

Treća samostalna izložba u Umetničkom paviljonu 1929. godine predstavljala je Stanojevićev povratak prirodi, odnosno naturalizmu, i to u najnaglašenijem vidu. Kritika će zaključiti da je usklađeni, konstruktivistički postupak njegovog likovnog izražavanja mnogo iskrenije predstavljen nego onaj prenadraženi, „kudravi“³² način nekih novijih dela – naturalističkih mrtvih priroda i pejzaža,³³ koji će u kasnijim godinama dominirati u njegovom slikarstvu sve do kraja života. Najveći deo radova na ovoj izložbi nastao je u Francuskoj: Parizu, Sen Klou i Normandiji.³⁴

Pored samostalnih izložbi, Veljko Stanojević je često izlagao na grupnim izložbama kako u Beogradu tako i u inostranstvu. Pored angažmana u *Udruženju likovnih umetnika Srbije* od 1919. godine, bio je i jedan od osnivača grupe *Oblik* (1926–1939) čiji su članovi grupno debitovali na *Šestoj jugoslovenskoj izložbi* 1927. godine u Novom Sadu, a prvi put se pojavili kao konstituisana umetnička grupa na svojoj samostalnoj izložbi 1929. godine, u Umetničkom paviljonu u Beogradu.³⁵ Članovi grupe *Oblik* su na srpskoj sceni bili nosioci ideja i tendencija savremenog evropskog slikarstva, uspevši da probude interesovanje za umetnost i u sredinama gde

umetničke manifestacije nisu tako često priređivane kao u prestonici. Organizovali su izložbe u tadašnjoj Jugoslaviji – u Splitu, Sarajevu, Skoplju, Banja Luci, Zagrebu, Ljubljani, kao i u inostranstvu – u Solunu, Sofiji i Pragu.

Pored kolektivnog izlagačkog angažmana sa grupom *Oblik*, Stanojević je bio i član *Udruženja bivših ratnih slikara i vajara*,³⁶ a 1927. godine bio je izabran i za predsednika Umetničkog saveta (predratne) Jugoslavije. Veljko Stanojević je imao dobru komunikaciju sa domaćim i stranim geleristima tako da je publika njegova dela mogla da vidi širom sveta. Pored *Jesenjeg*, *Prolećnog salona* i *Salona nezavisnih*, izlagao je u Barseloni 1929, Londonu 1930, i Rimu 1937. Na poziv Ivana Meštrovića reprezentovao je jugoslovensko slikarstvo sa desetak najistaknutijih umetnika na velikoj putujućoj izložbi po najvećim američkim gradovima u periodu od 1926. do 1927. godine (Njujork, Filadelfija, Boston, Čikago, Vorčester i Bafalo).

Sadržajna potka klasičnih profanih i sakralnih tema, kao i stilska konstanta realizma na kojoj se zasnivala izražajnost njegovih umetničkih poruka, za razliku od mnogih drugih slikara, imala je jaku unutrašnju logiku i smisla opravdanja što ga je i pozicioniralo na mesto jednog od najznačajnijih predstavnika modernističke umetnosti u srpskom slikarstvu prve polovine 20. veka. Dok ga je, s jedne strane, pratio glas uspešne rane afirmacije postignute izvan domaćeg kulturnog kruga učešćem na izložbama *Jesenjeg* i *Prolećnog salona*, kao i *Salona nezavisnih* u Parizu, i priznanjima međunarodne i domaće likovne kritike tokom dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. veka, s druge strane, u kasnijim fazama njegovog stvaralaštva, nekritički je gotovo potpuno skrajnut. Sve zbog toga što ga je kasnije istrajavanje na dosegnutom stilu i insistiranju na ekspresionističkom doživljaju boje, posebno u drugoj polovini veka, periodu opšte dominacije apstraktnog slikarstva, izbacilo iz orbite savremenih likovnih tokova posleratnog perioda. Po opredeljenju realista emocionalnih nazora, po doživljaju i osećanju realiteta intimista, hroničar modernih građanskih i interpretator tradicionalnih, istorijskih i sakralnih tema, Veljko Stanojević je ostao do kraja „klasik“, čuvar slikarske tradicije u eri nekonvencionalnih umetničkih medija i garant njenog kontinuiteta. Stanojević se u svojoj umetničkoj invenciji beskompromisno zalagao za istinitost realiteta, ostvarivši prepoznatljiv stil koji je odredio njegov specifični položaj u srpskom slikarstvu, bez obzira na to što ga je takvo opredeljenje u jednom trenutku, na kraju umetničkog i životnog puta, izbacilo iz magistralnih tokova u umetnosti. Ostavivši za sobom ogroman umetnički opus i izuzetnu umetničku karijeru, Stanojević se iz današnje perspektive uočava kao jedan od najznačajnijih srpskih umetnika međuratnog perioda, koji zauzima nezaobilazno mesto ne samo među predstavnicima srpskog i jugoslovenskog modernizma prve polovine veka već i kao umetnik sa međunarodnim ugledom tokom dvadesetih godina 20. veka.

Autorska napomena:

Ovaj tekst je proizišao iz istraživanja, u širem obimu objavljenih u: M. Blanuša, *Veljko Stanojević – Modernist i klasik*, Beograd, 2015.

Napomene:

- ¹ B. Popović, „Izložba slika G. Veljka Stanojevića“, *Srpski književni glasnik*, knj. XV, br. 4, 1925, 308.
- ² „Pojava Veljka Stanojevića, Ivana Radovića i Vase Pomorišca u našem slikarstvu sa tendencijom kompozitorskim, stilističkim i monumentalnim daje hrane verovanju da su naše visoke umetničke srednjovekovne tradicije, te upravo jedine naše narodne umetničke tradicije, ipak nekako sačuvane u riznici narodne duše i da će jednog dana preporođene vaskrsnuti u punom, novom sjaju.“, prema: B. Popović, „Izložba slika Veljka Stanojevića“, *Srpski književni glasnik*, knj. XXVI, br. 7, 1929, 548.
- ³ S. Živković, *Veljko Stanojević*, Beograd 1967, 2.
- ⁴ M. Blanuša, „Grad kao inspiracija ili estetsko-kritička dimenzija javnog prostora“, u: Mišela Blanuša, *Grad hronike urbanog prostora*, Beograd 2008, 3.
- ⁵ S. Čupić, *Teme i ideje modernog: Srpsko slikarstvo 1900–1941*, Novi Sad 2007, 67.
- ⁶ Ž. Ratković, „Grad hronike urbanog prostora“, u: Mišela Blanuša, *Grad hronike urbanog prostora*, Beograd 2008, 10.
- ⁷ G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd 1969, 25.
- ⁸ S. Čupić, *nav. delo*, 93.
- ⁹ *Isto*, 72–73.
- ¹⁰ Prema. I. B., „Veljko Stanojević o svome slikarstvu“, *Politika*, 7. IX 1957.
- ¹¹ M. Kašanin, „Veljko Stanojević“, *Reč i slika*, decembar 1926, 71.
- ¹² Napisao je francuski kritičar Klod Moroa još 1922. godine u časopisu *La Revue Moderne*. Prema: M. B. Protić, *Savremenici II*, Beograd 1964, 87.
- ¹³ *Isto*.
- ¹⁴ S. Čupić, *Gradanski modernizam i popularna kultura. Epizode modnog, pomodnog i modernog (1918–1941)*, Novi Sad 2011, 83.
- ¹⁵ *Isto*, 88–90.
- ¹⁶ Prema Klodu Morou u: *Predgovor katalogu retrospektivne izložbe Veljka Stanojevića*, Beograd 1957.
- ¹⁷ *Isto*.
- ¹⁸ Godine 1926. po narudžbini uprave Doma gardijskih oficira, Jovan Bijelić i Veljko Stanojević izradili su nekoliko istorijskih kompozicija. Tim povodom Stanojević je naslikao *Karadorđev ustanak* i *Proboj Solunskog fronta*, ali to je ostala usamljena pojava. Sve do pojave socijalističkog realizma, istorijske kompozicije su bile domen slikarstva u koji naši umetnici nisu ulazili. „U razgovoru sa G. Veljkom Stanojevićem koji završava svoju veliku kompoziciju 'Prvi sastanak vojvoda'“, *Pravda*, 13. mart 1941, 5.
- ¹⁹ Stanojević i Bijelić su primili narudžbinu, a pored nje i komisiju koja je imala zadatak da ih nadgleda tokom godinu dana rada. Od njih su tražena konvencionalna rešenja koja su oni i dali. „Isto tako G. Stanojević u 'ustanku' dao je maha svojoj analitičnoj paleti. Ali pak i u ovim i u drugim kompozicijama nije se mogao skriti šablon koji je od umetnika zahtevan. Gledalac stalno ima utisak da je sve te slike već negde video, ne znam na kojoj dopisnoj karti. Pored tih kompozicija, umetnici su naredili i veliki broj portreta, uveličanih i pastelom obojenih fotografija Kraljevske porodice. Te stvari, istina, nisu potpisivali. Potpisivali su samo portrete koje su uljanom bojom, izradili prema tim fotografijama. (...) Ali je potrebno

ostaviti umetnicima slobodu da poručeni predmet izrade po svome nahodjenju i ukusu, koji je uvek sigurniji od ukusa ma kakve komisije, bilo vojne bilo civilne.“, prema: V., „Slike g. Bijelića i V. Stanojevića u Gardijskom domu“, *Politika*, 14. oktobar 1926, 6.

²⁰ „U razgovoru sa G. Veljkom Stanojevićem koji završava svoju veliku kompoziciju 'Prvi sastanak vojvoda'“, *Pravda*, Beograd, 13. mart 1941, 5.

²¹ Najpoznatiji pariski likovni kritičari pišu o Stanojeviću u časopisima: *Revue des deux Mondes*, *Amour de l' Art*, *Contemporains*, *Intransigent*, prema: S. K., „Izložba slika g. Veljka Stanojevića“, *Vreme*, 13. jun 1925, 4.

²² M. M., „Uspeh srpskog slikara“, *Politika*, 2. april 1922, 7.

²³ S. K., „Izložba slika g. Veljka Stanojevića“, *Vreme*, 13. jun 1925, 4.

²⁴ R. Kuzmanovski, „Retrospektiva Veljka Stanojevića“, *Čovjek i prostor*, 15. IX 1957.

²⁵ M. S. Petrov, „Izložba Veljka Stanojevića“, *Misao*, X, 1922, 1464.

²⁶ Izložba je priređena u čast venčanja kralja Petra I Karađorđevića i na njoj je učestvovalo 154 umetnika iz cele tadašnje Kraljevine Jugoslavije. Cilj izložbe, pored prigodnog programa povodom venčanja kralja, bio je manifestovanje bratstva i jedinstva kao i širi kontakt među jugoslovenskim narodima. Njen umetnički značaj je u velikom broju umetnika iz cele Kraljevine, što će učiniti da je ova izložba pored političke konotacije predstavljala najozbiljniji presek jugoslovenske umetničke likovne scene u tom trenutku. B. Popović, „Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu“, u: *Likovne kritike, ogledi i studije*, prir. V. Rozić, Užice 2004, 143–144.

²⁷ T. Manojlović, „Peta jugoslovenska izložba“, *Misao*, knj. IX, sv. 61/62, 1922, 1065.

²⁸ M. S. Petrov, „Izložba Veljka Stanojevića“, *Misao*, X, 1922, 1465.

²⁹ Termin koji će koristiti Miodrag B. Protić pišući o Veljku Stanojeviću u: M. B. Protić, *nav. delo*, 86; kao i termin konstruktivno slikarstvo treće decenije koje će biti opšteprihvaćeno posebno nakon otvaranja izložbe *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1967. godine. Više o tome u: M. B. Protić (ur.), *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*, Beograd 1967.

³⁰ B. Popović, „Izložba Veljka Stanojevića“, *Srpski književni glasnik*, knj. XXVI, br. 7, 1929, 544–545.

³¹ Termin koji je upotrebio Branko Popović pišući o Stanojevićevom slikarstvu u: B. Popović, „Izložba Veljka Stanojevića“, *Srpski književni glasnik*, knj. XXVI, br. 7, 1929, 547.

³² Ovaj termin za likovni izraz Veljka Stanojevića prvi je upotrebio Branko Popović u: B. Popović, *nav. delo*, 544–545.

³³ *Isto*, 546.

³⁴ M. P., „Pred otvaranjem izložbe g. Veljka Stanojević“, *Politika*, 23. III 1929.

³⁵ Slikari i vajari udruženi sa mladim pesnicima i književnicima formirali su *Grupu umetnika* 1919. godine, radi sprovođenja ideje jednog novog umetničkog i literarnog pokreta u skladu sa evropskim modernističkim tendencijama. Nakon raspada ove grupe, njeni članovi likovni umetnici, upotpunjeni novim likovnim snagama, zajedno sa grupom arhitekata, osnivače grupu *Oblik*, prema: T. Manojlović, „Izložba umetničke grupe Oblik“, *Srpski književni glasnik*, knj. XXIX, br.1, 1. I 1930, 61.

³⁶ Više o ovome: M. Kašanić, „Prva izložba radova Udruženja ratnika slikara i vajara“, *Umetnički pregled*, br. 10, dec. 1940, 318–319.

Mišela Blanuša
Museum of Contemporary Art, Belgrade

VELJKO STANOJEVIĆ IN THE ART SCENE DURING THE 1920S

Summary:

This article presents the work of Veljko Stanojević, one of the most significant protagonists of Serbian modern painting of the interwar period. Stanojević was a modernist of classical formation who developed his artistic expression in accordance with the leading painterly principles that dominated European art during the first half of 20th century. His modernism of neorealist form occupies a prominent place in the history of Yugoslav and Serbian modern art. This especially refers to his early formative period during the 1920s and the 1930s, when he took more active part in the European art scene. Departing from impressionism as the first phase in the artistic development, he continued to develop an authentic style in which the neorealist component will be dominant by the mid-1930s, at the same time representing distinctiveness and a signifying characteristic of his opus that reached the zenith during his stay and exhibition activity in Paris in 1930s.

Keywords:

Serbian painting, modern art, 20th century art, new realism, Veljko Stanojević

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

**„NOVA ŽENA“ I „NOVI ČOVEK“:
IDEJNO-LIKOVNI DIJALOG SA MIROSLAVOM KRLEŽOM**

Apstrakt:

Pojmovi „novog čoveka“ i „nove žene“, u uslovima zagrebačkih dvadesetih, posedovali su svoju unutrašnju dinamiku. Nisu bili stabilni, i kretali su se u rasponu od unisonog antropološkog tipa „dinarskog čoveka“, pa sve do avanturistički nastrojenih rukovodilaca u severnim šumskim kompleksima Sovjetske Rusije. Vertikalnu kopču činilo je Krležino delo, a posebno njegovo izrazito nepoverenje u moralne vrednosti savremenog grada. Mladi zagrebački umetnici (Tabaković, Ružička), likovno će da razrade Krležine stavove. Sve se zatvaralo u opšte pitanje identiteta, te su i spomenuti umetnici sa posebnom revnošću tumačili Sezanov primer, uveden diskurzivitetom Krležinih dela, odnosno sve one posledice koje je na njihov vizuelni raster utisnula činjenica drugačije percipiranog grada. S druge strane, „nova žena“, Mica Todorović, bila je istovremeno traumom i korozivnim mehanizmom, intelektualno provokativno intervenišući u tkivu urbane vizije vlastitih kolega, i produkujući jedan drugačiji diskurzivni momenat, ultimativno moderan i bez straha pred fakticitetom gradske civilizacije.

Ključne reči:

antropologija, grad, pisma, trauma, modernost, Sovjetska Rusija

Intelektualni nemir, karakterističan za evropsku marksističku levicu dvadesetih, odveo je i Miroslava Krležu u pravcu Sovjetske Rusije, i njenih naizgled ideološki pravovernih društvenih tokova.¹ Korpus pisanih impresija (sabrane na jednom mestu pod naslovom *Izlet u Rusiju*, 1926.) reprezentovao je poprilično izlomljenu putanju, hronološki koliko i prostorno, metonimijski označavajući svu složenost u dijalogu marksističkog centra i periferije.² Mešajući različite narativne tehnike, razvio je složeni dispozitiv koji nije komunicirao isključivo posredstvom naturalističkih činjenica stvarnosti. Vrednosno izdignuta iznad normativnih postulata putopisne literature, Krležina zbirka angažovala je polemičkom snagom sve one detalje koji su bili od suštinskog značaja za njegov idejni svet. Izdvajala su se pitanja političko-ideološkog karaktera, pre svih ono koje se doticalo problema Lenjinovog nasleđa, a time i pitanja o doktrinarnom prioritetu u produktivnom središtu marksističke dogme. Način na koji mu je pristupio bio je autentičan, bez pamfletske banalizacije, i što je posebno značajno, dobrim delom usaglašen sa njegovim hrvatskim i jugoslovenskim intelektualnim obrisom. Već od 1922. godine funkcionalno vezan za stvarnost Sovjetske Rusije, Krleža zasigurno nije propuštao da iz nje iscrpi što je moguće više činjenične gustine. Uostalom, delatna biografija dominikaca Juraja Križanića činila je „povijesnu vertikalu“, i radni model koji je tokom navedenog vremena bio neizbežnim delom piščevog radnog stola.³ Križanićevu imaginarnu projekciju Moskve, terminalnog ishodišta za celokupni slavenski svet, Krleža će pasionirano da razmatra, inicirajući u najranijim pokušajima jednu drugačiju, autentičnu antropologiju. Njena moralna superiornost osećala se u redovima kompleksnog esejističkog osvrta na tadašnje delo Petra Dobrovića.⁴ Snažnih, atavistički produkovanih temelja, progovarala je jezikom omasovljenog tipa, „dinarskog čoveka“, doktrinarno suprotstavljenog dekadentnim vrednostima evropske civilizacije.⁵

Autoritativna pozicija koju je u navedenom trenutku hrvatske i jugoslovenske kulture zauzimao Krleža neizbežno je impresionirala mlade studente zagrebačke *Kraljevske akademije za umjetnost i obrt*, duboko infiltrirajući njihova idejna i poetička istraživanja.⁶ Početna pretpostavka kojom je odbačena mogućnost neproblematične translacije čistih umetničkih oblika iz jedne temporalne zone u drugu, iz jednog kulturnog sloja u drugi, nije bila dovoljna i za precizniju ikonografsku profilaciju. Za razliku od Antuna Branka Šimića, Krleža nije insistirao na klasičnoj konstanti francuske likovne umetnosti.⁷ Njegovo estetsko sidro bilo je nešto banalnije, ali i znatno problematičnije, i podrazumevalo je autorski akt u nepodeljenoj punoći ničim ometene percepcije.⁸ Bila je to logična konsekvenca delovanja zdravog, tradicijom nezasićenog vizuelnog aparata kulturno mladog varvarina. Tragajući za formalnom pretpostavkom, Krleža je modalitetu direktnog gledanja posredno priključio trenutak Sezantove skepse, one koja ga je kroz vatru kolorističkih senzacija odvela do prapočetne suštine umetničkog oblika. Uzevši lik lucidnog matematičara, Sezan se „ношен струјом свога времена, занио у материјал, стргао с њега сва вела и све копрене и поставио пред себе куглу и ваљак, примитивне еуклидовске темеље, и тако се упро о њих и стао као уморан гигант“.⁹ Paradoksalno, Krleža

je formirao žižnu tačku Sezanove paradigme u kojoj se sabiralo svo likovno iskustvo, i iz koje je to isto iskustvo imalo da isijava u budućim i nepoznatim pravcima. Plasticitet i taktilnost Sezanove geometrije možda su se i podudarali sa aktuelnim scenskim ambicijama, i njihovom naglašenom idealizacijom forme, ali oni nisu bili suštinskim problemom koji je inficirao mlade zagrebačke umetnike.¹⁰ Poražavajuća stvarnost jugoslovenskog društva ubrzo je devalvirala integrativne aspekte idealno projektovanog i dinarskog „novog čoveka“. On više nije postojao kao kopča iluzivne južnoslovenske zajednice, već je po inerciji kulturnih ritmova sećao na grad kao mesto sveopšteg epistemološkog loma.¹¹ Pisma koja je Kamilo Ružička ispisivao Ivanu Tabakoviću, u periodu od 1922. do 1924., tematski su potencirala problem suočenja sa modernim gradom, posebno sa površnim karakterom njegovih međuljudskih relacija.¹² Elitistička po opštem karakteru, Ružičkina pisma insistirala su na realizaciji identitetskog oklopa, dovoljno čvrstog da zaštiti mekana identitetska mesta koja je nehotično ogoljavao pedagoški proces.¹³



Studenati Babićeve klase, 1923, Arhiv Likovne galerije SANU, Inv. br. 4782/92.

Činjenica radne bliskosti sa koleginicama, u njihovom slučaju Micom Todorović, neminovno je egzaltirala traumu. Hiper-moderna, u imaginaciji mladih kolega reprezentovala je otelotvorenu pretnju distrakcijom, što nije moglo da prođe bez adekvatne reakcije.¹⁴ Ružička se odlučio za reinterpretaciju Krležinog sezaniističkog postulata, menjajući neposrednost perceptivnog suočenja drugačijom koncepcijom ateljea. „Sad slikamo akt... to je ciganka koja sedi na velikoj sivoj draperiji. Kad bih slikao kao lane onda bih mogao kazati: to su tonovi koji su nastali na telu ciganke pri rasveti od 9–12, nebo polutmurno. Eto, kratko,

hoću da odbijem te slučajnosti i nikako više ne prenosim tačno ton po ton i boju po boju, a stvar mi je puno sitija i mirnija... Ciganku sam namazao bakreno i sad modelujem a pozadinu sivo i opet mirno modelujem.“¹⁵ Cigankina inkapsulacija u dezoksigenizovanom prostoru ateljea delovala je gustim slojevima simbolike.¹⁶ Jedan od njih usmeravao se na činjenicu posebnog socijalnog lika modelke, koja sada nije bila isključivo tumačena stereotipom orijentalističkih kodova, nego je prepoznata u snazi aluzivnih potencijala koje je sobom povlačila.¹⁷ Ružička je novim pristupom materijalu i vremenu pokušao da je vizuelno sabije i kontroliše. Upotrebljena je novim realizmima toliko bliska skulptovana ovojnica, nepodložna osipanju, i prepuna taktilnih aluzija. Moderna, mada to nije.

Za razliku od koleginog eskapizma, Tabaković je odlučio da se suoči. Opasnost, Mica Todorović, „žena na fotografiji“, zahtevala je autentičan odgovor.¹⁸ Besprekorno moderna, ona je u ravni mehaničkog beleženja otelotvorila sve ospoljene kvalitete „nove žene“, pretvarajući celinu u nešto nalik reklamnom tablou.¹⁹ Tabaković nije želeo da sudeluje, ostajući povučen iza telesnog zida kolega (zapravo, iza oštećene ambrele suncobrana), istovremeno naglašavajući vlastitom suzdržanošću svu grotesknost drame u središtu kompozicije.²⁰ Ostati celovitim i neokrnjenog identiteta zahtevalo je posebnu taktiku, baziranu na preuzimanju atributa pretećeg socijalnog modela. Bilo je neophodno uputiti se na sva ona mesta koja su grad činila nezamislivom pretnjom.²¹ Usledio je *Portret M. T.* (1923.). Tabaković je dinamizovao olovku, a sve iz razloga beleženja ključne zone njenog lika: odeće. Uostalom, „nova žena“ u idejnom svetu muške imaginacije nije ni sezala dalje od modnog imperativa, te se taj posebni, neautenični Micin identitet, nalazio u potpunosti realizovan u teksturi odevne kombinacije. Funkcionišući poput defanzivnog *flanera*, Tabaković je u linearnu mrežu crteža inkorporisao još jednu aluziju. Kolegica je impostacijom nalikovala Sezanovoj portretnoj konceptualizaciji lika Hortenzije Fike. U slučaju *Portreta gospođe Sezan* (1888.), „Hortense is frozen in an unflattering, icon-like pose“, što je nesumnjivo i bila crtačeva namera.²² Već likovno iskusan, Tabaković je u grafičkom sklopu M.T. objedinio dva kontrasta, dve nezamislivo udaljene ravni – crtež modnog magazina sa Sezanovom vizijom vlastite žene.²³ Bio je to flanerov hibris, nakon kojeg je svako vraćanje istom bilo bespredmetno. Sezanistička logika ogledala se kroz postupke dvojice prijatelja, jačajući njihovu autorsku kredibilitnost, ali istovremeno i održavajući idejni ritam sa aktuelnim Krležinim stavovima.²⁴

Krležinih *Deset krvavih godina* (1924.) plasirale su provokativnu kontrametaforu, prepozicionirajući osnovnu tezu o nekultivisanosti, agorafobnoj slovenskoj masi u stanju istorijskog trijumfa.²⁵ Sada, ta ista masa, komparativno saobražena sa kanibalnim svetom Polinezije, nije u Krležinom spoznajnom rasteru posedovala ni minimum moralne čvrstine, ostajući patetično slabom i prezira dostojnom. Ugladjeni oficiri, stavljeni pod stroge uzuse etikecije, zamenili su urođenike, ali ne i osnovnu nameru urođeničkog ponašanja. Brutalno proždiranje protivnika smenjeno je socijalno forsiranim zaboravom, efemernom dispozicijom kojom je neproblematično

nastavila da vlada žena. Moderna i kapriciozna, „luksuriozna kao hrt“, i nespremna da toleriše i najneznačajniju amplitudu vlastitih privilegija, bezobzirno je kontrolisala krhka muška tela. Katarina zagrebačka predstavljala je mekano mesto, deficit koji je u pad vodio kompletnu civilizacijsku konstrukciju, a da akteri (muškarci) tu nisu mogli učiniti ničeg značajnijeg od bezglasnog pristajanja na ultimativne zakone istorijske smene.²⁶ Revolucionarni ideal izdahnuo je na histeričnoj pozornici grada, upozoravajući da se u lavirintu urbaniteta krila neodoljiva moć propadanja. Takvo shvatanje Krleža je delio sa sovjetskim marksističkim istomišljenicima, preciznije sa lenjinističkom frakcijom okupljenom oko Zinovjeva i lenjingradske partijske opozicije.

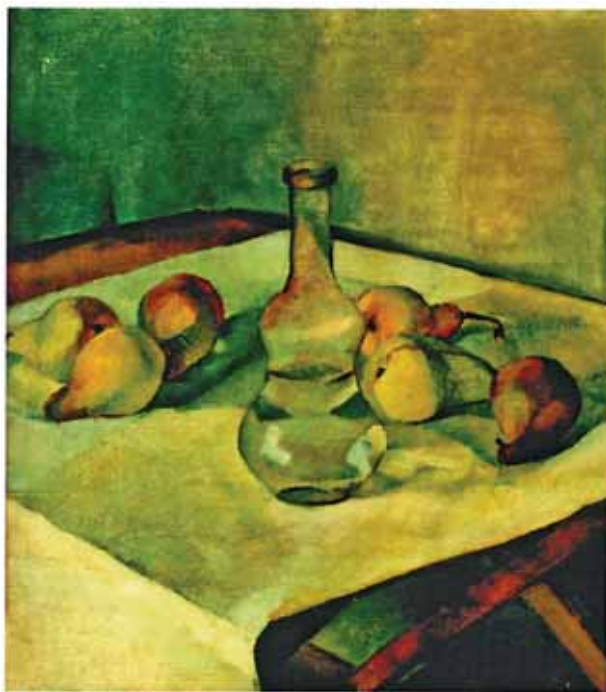
Prepoznajući u elementima NEP-a osnovni uzrok moralne degradacije Sovjetske Rusije, zahtevali su principijelni povratak na praktične kodove ruralne paradigme.²⁷ Spuštena do nivoa svakodnevnih relacija, nova strategija oslanjala se na odabrane Lenjinove citate, od kojih se naročito korisnim pokazivao onaj puritanski: „(F)ree love... was an essentially bourgeois occupation typical of intellectuals; and, in practical terms, too much sexual activity distracted Communists from the Revolution.“²⁸ Distrakcija je nominalizovana, i etiketirana kao ideološki i lingvistički diskutabilan termin: *meščanstvo*.²⁹ Dovoljno elastičan, poslužiće članovima ruralne frakcije da naglase negativne potencijale grada, koji je sada sve više nalikovao na mesto svakojake građanske degeneracije. U traganju za poreklom iskliznuća stizali su do predratnih spisa Aleksandre Kolontaj, i njenog bespogovornog zahteva za bezuslovnom emancipacijom žene.³⁰ Tako je u imaginaciji jedne od lenjinističkih frakcija „nova žena“ postala žarišnom tačkom kontrarevolucionarne paradigme, i buržoaskim detašmanom u vitalnu srž sovjetskog tkiva. Usledila je grčevita propaganda, nad kojom se standardima vlastite literarne elegancije izdizao usamljeni Krležin primer. Naizgled neobičnom komutacijom, pisac je čitaoca najpre odveo na ruski sever, okovan inhibirajućim ledom sadašnjice. Novela *Na dalekom sjeveru* analitički je rasklopila opasnu tektoniku početka, nesigurno položenog nad ne preterano debelim naslagama leda, uvek spremnog da popusti pod neodoljivim nasiljem drugačije sinoptike.³¹ Ali, za stolom u kući bivšeg vlasnika pilane, Pavela Aleksejeva, u atmosferi dijabolične tajne večere, korozivni agens posedovala je jedino domaćica, Ana Ignjatijevna. Ohola i samouverena, ona se Krležinom oku činila poput akterke nekakvog već odavno demodiranog libreta načinjenog za potrebe kakve fantastične građanske predstave. I koliko god bila okružena fluidom ekonomske pragme, njen je komad pridobio pažnju gotovo svih prisutnih, odreda muškaraca. Partijske delegate usisao je vakuum, Pavel je afektirao kao i svaki dobar dekadent, nemački industrijalac Difenbah obesmišljen je i postavljen kao nevoljki zamajac drame, general Andrejevski olako je zaboravljao svoj revolucionarni pedigre, padajući u vatru požude za kockom, automobilima, lakim ženama i kvarnim senzacijama metropole. Potreban je oprez. Ana nije reprezentovala klasičnu „novu ženu“, i po svim ispoljenim svojstvima smeštena je u okvir stare konzervativne paradigme, zatvorene strogim parametrima aristokratskog svetonazora.³² Anu nije oslobađao

grad, već Car, a to je bila sasvim drugačija emancipatorska pretpostavka. Ono na šta je ciljao Krleža bilo je sadržano u degradirajućim aspektima NEP-a, koje je gotovo cela muška družina međusobno podelila, izuzev inženjera Bertenzona i Vasiljeva.³³ Vasiljev, „novi čovek“, korigovaće opšti deficit trenutka, pretvarajući celi narativ u dobro uređen niz odluka i reakcija na njih. Futurističke table sa crvenim krejonom zaokruženim električnim centralama, moćne transibirske lokomotive i tisućtonski ritmovi gvožđa i čelika, bili su posebnom vizuelnom partituroom „novog čoveka“, beskrajno udaljenom od jedine, izbledele *ancien regime* fotografije, koja ga je spajala sa vlastitom puti i prevaziđenom tehnikom.³⁴ Bila je to korekcija kojom je Krleža stabilizovao izvesnost vlastite stajne tačke (osetio je „tврдо тло под ногама“), a njeno poreklo nalazilo se u nespontanom impulsu kojim je izjednačavan pojedinac sa kolektivom, i obratno. „У пустом, прашумском крају то је нови тип руског човјека који међу сибирским медвједима много више личи Џек-Лондновим копачима злата, него руским интелегентима Антуна Павловића Чехова, на пријелазу стољећа.“³⁵ Krleža je lik Vasiljeva impregnirao avanturističkim duhom, zalogom vizije dijalektičkog marksizma, koji je pojedinačni akt stavljao u sami početni temelj kompleksne fabrike budućnosti. Njegovo poreklo i kognitivni okvir delovanja činili su ga stubom jedne nove atribucije: „... а сви га киријаши, дрвосјече и радници на гатеру зову Васјењка и вјерују да ради мудро, јер ради по плану који није пао с неба, него расте по закону руске земље.“³⁶ Bio je to potpuni opozit u odnosu na Babićevo aktuelnu interpretaciju „našeg stila“, likovno sabijenu u hrvatski etnički kostim. *Hrvatski seljak* stajao je poput završne tačke kompleksne dijaloške osovine Babić-Krleža, koja je tokom 1926. godine dovršena definitivnom separacijom na dva rezolutno distancirana tipa: marksistički (Vasiljeva) i etnički (*Hrvatskog seljaka*). Ikonična po svom karakteru, Babićeva slika je preko velebitskih stena, političkih skupova u panonskoj ravnici i grafički snažnih mrtvih priroda anulirala kritičke posledice Krležinih primedbi.³⁷

I dok je sa Babićem stvar doterana do čistine, mladi zagrebački umetnici nastavili su uporno da tragaju za sigurnim stajalištem. Naizgled neočekivano, Tabaković i Oton Postružnik opredelili su se za ciklus *Groteski* (1926.), suprotstavljajući se osnovnoj stilsko-formalnoj tendenciji lokalne scene. Idealizovane korice kojima je oblagana iluzija nekakve više stvarnosti, uklonjene su. „Vaše nihilističko rastvaranje svih lica i pojava nalik je zapravo na djetinjasto razdiranje lutaka. Pod vašim prstima baš ni jedan ljudski lik ne ostaje živ. Ne znam, u koju svrhu prikazujete ljude kao panoptikumske nemani, neku vrstu gorila... а zapravo su to sve vaše figure od voska, bez krvi i bez srca, mrtvi predmeti koje pokreće vaš đavolski mehanizam s jednom jedinom namjerom da ogadite čovjeku svaku i najneviniju pomisao na višu, plemenitu, ljudsku životnu svrhu.“³⁸ Pitanje koje je fiktivni sagovornik uputio Krleži u *Plaidoyer-u za Karolinu*, precizno je definisalo pišćev gorki osećaj u kontaktu sa krhotinama gradske civilizacije. Činjenicu agorafobičnog animoziteta nije menjala ni Moskva. Naprotiv! Užasnut, Krleža je pred izlogom konfekcijske robe oživeo najdublje strahove koje je u njemu generisala pomisao na funkcionalizovane gradske pasaže, i mračne koridore koji su u sebi krili nedostižnu tajnu ispisanu na

nekom od zelenih listova masivnih kontovnih salda.³⁹ Lutke su bile groteskni dekor destabilizujuće predstave, istovremeno i snažna metafora gradske distrakcije kojoj nije bilo moguće umaći. Krleža, histeričan i u febrinim halucinacijama, zatvorio se u skromnu sobu oronulog moskovskog hotela, povrativši stabilnost tek nečim što se poput Brojgelove ruralne scene aluzivno otvaralo u dvorištu istog.⁴⁰

Groteske su, s obzirom na oštrinu Krležine reakcije povodom *Grafičke izložbe*, bile način da se činjenica nepodudaranja poništi, i to u ravni koja je obe strane suštinski zaokupljala.⁴¹ Grad je bio nemogućim mestom stvarnosti, i umetnost je imala zadatak da produži pogled, da se upije kroz rastresita tela moralno insuficijentnih građana, i da obelodani mračno jezgro savremene traume, za koju se, i po kojoj se živelo. Kako je „nova žena“ reagovala? Nije pristala na odbacivanje grada, koji je, sa svim njegovim negativnostima, ipak preostajao jedinim područjem u kojem je stvarno postojala. Deleći njegovu svakodnevicu sa kolegama, Mica je razvila jednu krajnje samosvesnu egzistencijalnu formu. U metodološkom smislu blisku pretpostavci Grizelde Polok, kojom je iz samih unutrašnjih zona hegemonog diskursa propitivana vrednost celokupnog mehanizma modernističke kulturne produkcije.⁴² *Mrtva priroda. Kruške* (1926) delovala je korozivno za diskurzivnu paradigmu Sezantovog dela.⁴³ Bez čvrstih obrisa iza kojih bi se zaklonile aluzije permanentnog identiteta, suzdržana, tonalno disponirana epiderma slike sugestivno je nagoveštavala oblikotvornu činjenicu paratakse, i to prisutnu ne samo u internim mehanizmima umetničkog procesa.⁴⁴ Bilo je potrebno odustati od iluzije doktrinarnog sidra, jer činjenično nije ni bilo moguće.⁴⁵ Sezan, upravo onoliko koliko i ranorenesansni primeri ili Brojgel, bili su samo vizuelna podrška, ne i neprobojan oklop pozajmljenog identiteta. Na način na koji se sezanistički koncipirana mrtva priroda nije dopuštala iluziju sigurnosti, toliko ni ona provincijalna uteha (Babićeva, Becićeva ili Ružičkina, svejedno) nije pokazivala veću koherentnost. Prozirajući kroz slojeve patrijarhalne ideologije dvadesetih, Mica Todorović razložila je epicentralnu paradigmu bosanskog područja, upotrebljivši



Mica Todorović, *Mrtva priroda. Kruške*, 1926, ulje na platnu, 60 x 53 cm, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo

elemente narativne grotesknosti. Na taj način se ideološki dragocena antropološka izvesnost bosanskog krajolika transformisala u neprozirni fantazam: „... kako ja sebi izgledam. Kao na Marsu i s Marsa. Ne znate vi šta je to Bosna. Mars je! Ništa!... ovdje se motaju smutljive magle, pune besmislene gluposti. To vam se uostalom ne može opisati, jer izdaleka izgleda neodređeno, a izbliza se ne osjeća ništa – sve stoji, ali ne ‘statički’ nego onako uz put kao ispregnuta kola. Ne postoji tu ni naprijed ni natrag, lijevo ni desno... Mislim da bi se ovdje mogli transportirati ljudi ne kao konji, već kao paketi. Sve vam je to neko čudo i strašilo...“⁴⁶ Rečenični stakato deteritorijalizovao je prostor neproblematičnog azila dinarskom „novom čoveku“, odlučno naglašavajući činjenicu da je spomenuta parataksa bila neizbežnim modelom savremenog postojanja. Micina namera razumljiva je: potisnuti kolektivizovanu paradigmu organizovanu oko antropološke pretpostavke „novog čoveka“, sa svim pratećim posledicama, i na njeno mesto postaviti ravan slobodnih i nepretencioznih umetničkih aluzija. Razumljivo, uvek imajući na umu činjenicu da se o vrednosnim parametrima hegemonog diskursa moglo polemisati samo iz njegovih unutrašnjih lakuna, i uvek na način koji je osnovne principe sagledavao dijalektički i sa punom svešću o njihovom nestabilnom poreklu i drugačijim modalitetima čitanja. Na taj način 1926. godina bila je stajnom tačkom iz koje je svako otišao tačno tamo gde ga je vodilo višegodišnje pročišćavanje stavova. „Novog čoveka“, ko god zaista bio prepoznat u njegovoj impersonaciji, negde u ravan agorafobne ideologije, i ka pitanjima klase i nacije; „novu ženu“ u sve veću izolaciju pred ubrzanim neutralisanjem osnovnih pretpostaki ničim uslovljene gradske egzistencija. Zapravo, i jedno i drugo u prostore samo njima pripadajuće imaginacije.

Napomene:

¹ U Sovjetskoj Rusiji boravio je od januara do maja 1925. godine. Opširnije u: I. Očak, *Krleža–Partija. Miroslav Krleža u radničkom i komunističkom pokretu 1917–1941*, Zagreb 1982, 131–141.

² O *Izletu u Rusiju*, njegovom stilu i unutrašnjoj strukturi, kao i o kompleksnoj ikonografiji videti u: V. Visković, „Kulturni i politički kontekst putopisa Izlet u Rusiju“, u: *Krležološki fragmenti. Krleža između umjetnosti i ideologije*, Zagreb 2001, 53–114. Izvorno sačinjen kao korpus tekstova objavljenih u zagrebačkoj periodici od 1924. do 1926., ovde će biti nešto drugačije citatno upotrebljavan – na osnovu raskoričenog poratnog izdanja: M. Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*, Beograd 1958.

³ Opširnije u: V. Visković, „Uloga Hrvatske književne laži u strukturiranju Krležine autorske poetike“, u: *Krležološki fragmenti*, 28–39.

⁴ U izvornom obliku esej se pojavio u zagrebačkom *Savremenuku*, 1921. godine. Ovdje citiramo: M. Krleža, „Маргиналија уз слике Петра Добровића“, у: *Есеју*, Beograd 1973, 7–45.

⁵ Evropska kultura, prezrela i umorna, nije bila u stanju da proizvede nove oblike, menjajući originalnost produktivnog akta metafizičkim zaranjanjem iza klasično shvaćene umetničke forme. Otuda, nove varvarske mase, sa onu stranu civilizacijskog zamora, ulazile su na evropsku scenu u punoj snazi vlastite vitalnosti. „Те безбројне масе још увијек на почетку свог историјског пута нису повенуле као жуто лишће западноевропске ликовне јесени, блазиране и ликовно уморне, и за те масе све то што се у умјетности збива данас и јучер, и за посљедњих неколико тисућа година, још се није догодило.“ M. Krleža, *nav. delo*, 20.

⁶ Kamilo Ružička pismom (6. novembar 1922.) izveštava odsutnog Tabakovića o poseti premijeri Krležine Golgote. „Stvar tendenciozno socijalistička iz radničkog života. Mnogo crvenih barjaka i

mašna i vike kao revolucija, organizacija, kapitalizam i.t.d. Ja ju s literarnog i tendencioznog gledišta nisam potpuno shvatio, ali izgleda da je dobra.“ Inv. br. 901/78.

⁷ „Na najprirodniji način na svetu Paris je usred kaosa i himera spasio stanje, koje bismo mogli nazvati klasični identitet.“ Izdvajali su se Pikaso i Deren. „Moderni su mada nisu. Rešili su zadaće – nove koje su stare, i stare koje su nove, ali nikad nisu problematične.“ A.B.Š., „Situacija nemačkog slikarstva. Anketa o novom naturalizmu“, *Savremeni*, 3, 1923, 235–237, 235.

⁸ Tako Dobrović „stoji od materije na ukочenu, barbarski naivnu distancu i u tom rezerviranom stavu сва је његова снага и све његово значење за нас и код нас“. M. Krleža, *nav. delo*, 44.

⁹ Isto, 19.

¹⁰ O ikonografskim preferencijama zagrebačkog likovnog trenutka opširnije u: I. Reberski, *Realizmi dvadesetih. Magično, klasično, objektivno*, Zagreb 1997.

¹¹ O složenim političko-ideološkim odnosima videti u: D. Đokić, *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd 2010, 65–102.

¹² Danas dobrim delom pohranjena u *Arhivu Likovne galerije SANU*, ona su preciznošću namere i vlastite strukture odličan izvorni materijal za razmatranje različitih aspekata rada i života studenata u slikarskoj klasi profesora Ljuba Babića.

¹³ Ružičkin elitizam činio je sastavnu komponentu avangardističkog ponašanja dvadesetih, uključujući u svoje manifestaciono područje boemski prezir spram uređenog života i svake vrste malograđanštine, ironičnu distancu u odnosu na regule pedagoškog procesa, a posebno u odnosu na socijalni nesklad tako uočljiv u velikom gradu, kakav je Zagreb u jugoslovenskoj perspektivi i bio. O konceptualnom poreklu avangardističke negacije videti u: J. Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, Faber and Faber, London 1992.

¹⁴ Ružičkin elitizam posedovao je naglašeno agorafobnu crtu, koja je videla grad sa njegovim manifestacijama kao nerazrešivu himeru. Deo te himere činila je i Mica Todorović, „nova žena“ po svom socijalnom karakteru. Smenjivali su se očaj i traume. Tako (19. januar 1923.) Ružička se žali na „neugodne situacije koje mi pomalo mozak izderaše... u mojoj samoći grudno me je to zaboljelo pa sam se prepustio ulici... 10 dana bio sam pijan – 10 noći nisam spavao. Htio sam da zalijem žuč ili da je izrigam svetu u obraz“. Usledila je zanimljiva posledica: „Prvo što sam učinio bilo je da sam si paletu preuredio. Izbacio sam sve boje prošloga veka, a zadržao samo zemljane.“ Bili su to prvi koraci ka čvrstom tlu. Inv. br 905/78.

¹⁵ Pismo Tabakoviću (4. februar 1923.). Inv. br. 906/78.

¹⁶ Postupak upućuje u pravcu Šimićeve opaske „moderni su mada nisu“. Izbeći i najmanju sugestiju problematične stvarnosti posredstvom autentičnog tumačenja telesne forme.

¹⁷ U vizuri mladog umetnika posedovala je sposobnosti otelotvorenja problematičnih potencijala „nove žene“. Bilo je potrebno svesti je na idealizovani telesni rudiment, istovremeno jačajući vlastitu likovnu kompetenciju.

¹⁸ U pitanju je bila grupna fotografija studenata Babićeve slikarske klase, načinjena verovatno u leto 1923. Posebnu ikonografsku zanimljivost celini donela je olovkom ispisana i zagradama uokvirena poledinska primedba. „Mica Todorović – žena na fotografiji“. Tautološka i mizogina, primedba je naglasila njen rodni, ali ne i delatni karakter. Inv. br. 4782/92.

¹⁹ Ultimativno moderna, „nova žena“ razumevana je i kao posledica opšteg tehnološkog napretka (mekani kiborg), čijim je posredstvom stajala u saglasju sa svim efemernim vrednostima gradske kulture. Film, moda i fotografija prednjačili su, čineći je u kritičkim razmatranjima više fantazmom, nego realnom činjenicom stvarnosti. Sažeto o „novoj ženi“ u: M. Ganeva, *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*, Rochester 2008.

²⁰ Bila je to najava grotesknih potencijala gradske stvarnosti, sa njenim nesigurnim identitetima i promenjivim atribucijama. Tabaković zasigurno prepoznaje i pamti ovu vrednost fotografije. O grotesknom u umetnosti: J. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, Abingdon 2013.

²¹ *Flaner*, nekada diskutabilni gospodar pasaža, sada je korodiran pretećim aspektima grada, kojeg Elizabet Wilson prepoznaje kao „agoraphobic, giddy space, productive of hysteria“. Dislocirani

identitet gradskog muškarca mogao je preuzeti impostaciju *flanera* kratkotrajno, u defanzivne svrhe, suočavajući se sa mehanomorfnim kapacitetima „nove žene“. E. Wilson, „The Invisible Flaneur“, *New Left Review*, 191, 1992, 90–110, 109.

²² Za razliku od Miodraga V. Protića, u navedenom crtežu ne prepoznajemo realizaciju ideje pokreta „kao zaleženog stava, или резултата низа ставова, или прелаза једног у други став“. Bila bi to opasna aluzija neodoljive mehanike „nove žene“, koja je sada morala biti pacifikovana, uhvaćena pincetama stolice poput kakvog retkog životnog primerka. Trebalo se u scijentističkoj aluziji nadvisiti nad pretećim primerkom. „One such attempt may be the representation of women in art as petrified, fixed sexual object.“ M. Tompkins Lewis, *Cezanne*, Phaidon, London 2000, 237; M. B. Protić, „Иван Табаковић – сазнање и тајна“, у: *Слика и утопија*, Београд 1985, 364–365; E. Wilson, *nav. delo*, 110.

²³ Drugačiji analitički rakurs videti u: Ј. Мереник, *Иван Табаковић 1898–1977*, Нови Сад 2004, 33–35.

²⁴ Bio je to problem dvosmislenog disponiranja Sezanovog primera. Sveden na citatnu potvrdu, javljao se i kao štit pred svakodnevnom degradacijom muškog identiteta. Ružičkina minhenska pisma kriju nešto od navedenog. Opisujući susret sa „frajlicom sa britkim jezikom“, terao je na oprez Tabakovića. „To ti tek onako pišem usput, ali zaboga samo nemoj rad nje dobiti trzavicu u noge, pa da se vraćaš u Zagreb, kad sad znaš da je već ovdje. To bi bila štetna sentimentalnost, jer konačno ipak mora Cezannov stilleben više da vredi nego interesantne pojave i zgodna ljepuška lica... bar po mome sudu“ Nedatovano pismo iz 1922. Inv. br. 899/78.

²⁵ Izdvajamo pasaż o Karolini, slatkom detetu, ženi Hanibala Smionog. M. Krleža, *Deset krvavih godina*, Sarajevo 1990, 43–50.

²⁶ Poslušajmo Ružičku (15. april 1923.): „Nekoliko puta vidio sam Lj. U društvu oficira u kavani – emancipovana je već totalno, ima šišane kose i puši u kavani. Može ti biti žao da si nisi hteo priuštiti mušku zadovoljštinu.“ Tabaković je podozrevaо, na način na koji je i Krleža. Inv. br. 909/78.

²⁷ Bio je to deo šireg koncepta, koji je zahtevao omasovljenje partijskog života, i jedan drugačiji, ka istoku okrenut doktrinarni profil partije. O odlukama Četvrtog kongresa Kominterne (1922.) i složenim taktičkim relacijama u vrhu KPSS, pre i nakon Četrnaestog kongresa (1925.), videti u: A. Tooze, *The Deluge. The Great War and Remaking of Global Order, 1916–1931*, London 2014, 420–422; A. Vatlin, L. Malashenko, *Piggy Foxy and the Sword of Revolution. Bolshevik Self-Portraits*, New Haven 2006, 123–140.

²⁸ Navedeno u: S. Fitzpatrick, *The Cultural Front, Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca 1992, 69.

²⁹ O terminu opširnije u: Isto, 65–70.

³⁰ Aleksandra Kolontaj objavila je 1913. članak pod naslovom *Nova žena*. Ona je reprezentovala tip „materially self-reliant and assertive, legally single, and psychologically independent and free... stood in opposition to the ‘woman of the past’ who was a mere appendix to her husband, and object rather than a subject“. Divan primer ukrštanja ideja Kolontaj i boljševičke stvarnosti ponudila je biografija Zinaide Denisevskaje. J. Hellbeck, „Intelligentia on Trial“, u: *Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin*, Cambridge 2006, 115–164, 125.

³¹ M. Krleža, *Излет у Русују*, 103–152.

³² Krleža je ispoljio analitičku slabost, upisujući parametre „nove žene“ u Anin lik. Bio je to problem pogleda spolja, izvan diskurzivnog mlina, koji je razrešavan aluzijama lokalnog, hrvatskog porekla. Izdvajamo životni primer Zinaide Denisevskaje, „nove žene“ po izboru i intelektualnom stavu, kao opozit pogrešnom modelu Ane Ignjatijevne.

³³ Oštro odbacujući Krležinu bolećivost spram Ane Ignjatijevne, Vasiljev je obavio naizgled neverovatno sažimanje: „Између нас и њих нема компромиса!... Требали сте само двадесетичетири сата да проживите на Колчаковом фронту, када су газили преко наших позиција, пак да видите шта је у стању једна таква Ана Игњатијевна да уради.“ Vrlo elastična metafora, koja je reprezentovala glas iz nesigurne dubine nove, lenjingradske revolucionarne paradigme. M. Krleža, „На далеком сјеверу“, 144.

³⁴ Razdvajajući ga odlučno od Ane, koja je pripadala „kulturi sjećanja“, onoj koja je usecala u senzitivni foto-papir, koliko i u mekane postavе nekad luksuznih tkanina, сећање на оно што је минуло.

„The bourgeoisie unbashedly makes impression of a host of objects. For slippers and pocket watches, thermometers and egg cups, cutlery and umbrellas, it tries to get covers and cases. It prefers velvet and plush covers, which preserve the impression of every touch... a dwelling becomes a kind of casing.“ W. Benjamin, „The Paris of the Second Empire in Baudelaire“, u: *Walter Benjamin. Selected Writings*, ed. H. Eiland, M. Jennings, Cambridge 2003, 26.

³⁵ M. Krleža, *nav. delo*, 152.

³⁶ Isto.

³⁷ Radna parabola propeta između *Ljuštine na odru* (1922.) i *Hrvatskog seljaka* analizirana je u: I. Reberski, „Babić i tendencije novih realizama dvadesetih godina“, u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, ur. L. Jirsak, P. Prelog, Zagreb 2013, 7–17.

³⁸ M. Krleža, *Deset krvavih godina*, 47.

³⁹ M. Krleža, „Улазак у Москву“, у: *Излет у Русују*, 78–79.

⁴⁰ To aluzivno bure prekriveno snegom izvesno je sugerisalo *Cenz u Vittejemu* (1566.), otvarajući ruralnom tematikom implicirano polje ikonografskih tumačenja.

⁴¹ M. Krleža, „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, *Književna republika*, knj. III, br. 2, 1926, 68–81.

⁴² G. Polock, „The ‘View from Elsewhere’: Extracts from semi-public Correspondence about the Visibility of Desire“, u: *12 Views of Manet's Bar*, ur. B. Collins, Princeton 1996, 278–313.

⁴³ Slika je bila deo njenog završnog ispita pred profesorom Babićem.

⁴⁴ Termin je u istorijskoumetnički repertoar uključio T.J. Clark, i to upravo tumačeći Sezanove *Kupače na odmoru* (1875–77.). Slika je čvrstu kompozicionu ravan zamenila ekranskom dispozijom, ontologizujući vlastito biće posredstvom disparatnih i najčešće labavo konektovanih elemenata. „Never, for a start, has a picture declared itself so openly... as made out of separate, overdetermined parts coexisting only on sufferance.“ T.J. Clark, „Freud's Cezanne“, u: *Farewell to an Idea. Episodes from a History of modernism*, New Haven 2001, 140–141.

⁴⁵ Mica Tabakoviću (3. mart 1925.): „Šta znači promjeniti smjer kada se izlazi iz carstva kruga; desno, lijevo? Kao da neko negdje stoji. Želje (život, osjećanja, kretanja) izgleda mi da se vrte oko sebe, kao mjesec oko zemlje ili zemlja oko mjeseca (sad više ne znam) i opet zajedno oko sunca itd. Ko je zavrtio čitav taj svijet? To je tajna, što je lijepo... Ne vjerujem u saznanje i to mi je drago, jer mrzim bestidnost ljudi.“ Inv. br. 1075/80.

⁴⁶ Nedatovano pismo Tabakoviću, verovatno pisano po diplomiranju, i prvom trajnijem suočenju sa bosanskim prilikama, ali sada u drugačijem ključu. Inv. br. 1093/80.

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

**„NEW WOMAN“ AND „NEW MAN“:
CONCEPTUAL AND ARTISTIC DIALOGUE WITH MIROSLAV KRLEŽA**

Summary:

The terms „new man“ and „new woman“, in terms of the 1920s in Zagreb, possessed their internal dynamics. They were not stable, and they moved in the range of unisonic anthropological type of the „Dinaric man“, to the adventurous leaders in the northern forest complexes of the Soviet Russia. Vertical clip was consisted of Krleža's work, especially his marked lack of faith in the moral values of the modern city. Young artists from Zagreb (Tabaković, Ružička), will artistically develop Krleža's attitudes. Everything was closing into the general question of identity, and the above mentioned artists interpreted Cezanne's example with particular zeal, introduced by discursivity of Krleža's work, and all those consequences that were imprinted on their visual grid by the fact differently perceived city. On the other hand, the „new woman“, Mica Todorović, she was both trauma and corrosive mechanism, intellectually provocative intervening in the tissue of urban vision of their own colleagues, and producing a different discursive moment, the ultimately modern and without fear of actuality of urban civilization.

Keywords:

anthropology, city, letters, trauma, modernity, Soviet Russia

UDK BROJEVI: 745/749(497.11)"19"
061.43:73/76(44)"1925"
ID BROJ: 219789836

Bojana Popović
Muzej primenjene umetnosti, Beograd

PARISKI PODSTICAJI: MEĐUNARODNA IZLOŽBA IZ 1925. GODINE I SRPSKA PRIMENJENA UMETNOST

Apstrakt:

U Parizu je od aprila do oktobra 1925. godine održana *Međunarodna izložba modernih primenjenih i industrijskih umetnosti (Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes)*. Na izložbi su prikazana ostvarenja iz oblasti arhitekture i uređenja urbanog prostora, nameštaja, odevanja, pozorišta, kao i edukativna sredstva, razvrstana u trideset i sedam kategorija. Pored Francuske i njenih kolonija, Japana i Kine, učestvovala su gotovo sve evropske zemlje. Među njima i Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. Izložba je zaokupljala ogromnu pažnju savremenika koji su u njoj videli manifestaciju stvaralačkog duha, koji je posle katastrofe Prvog svetskog rata iznedrio novi životni koncept i umetnički stil, ar deko. Održana u deceniji najintenzivnijih srpsko-francuskih kulturnih kontakata, ona je bila snažan podsticaj da se i u Beogradu prigle ideje o značaju primenjene umetnosti i dizajna, kao i novi stil.

Ključne reči:

Međunarodna izložba modernih primenjenih i industrijskih umetnosti, srpska primenjena umetnost, Beograd, Pariz, ar deko

Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca je odluku da učestvuje na Međunarodnoj izložbi modernih primenjenih i industrijskih umetnosti (dizajna)¹ donela tek krajem 1924. godine kada je, nakon posleratne krize, privreda novoosnovane države počela da napreduje. Nacionalni paviljon podignut je po rešenju Stjepana Hribara, dok je Branislav Kojić projektovao građevinu u kojoj su prodavana dela narodne radinosti. Kraljevina je imala i svoje izlagačke prostore u Velikoj palati (*Grand Palais*) i Galeriji invalida (*Esplanade des Invalides*).² Od učesnika najbrojniji su bili umetnici iz Zagreba i Ljubljane, regionalnih centara u kojima su razvijane i primenjene umetnosti.³ Za razliku od njih, u Beogradu je negovanje primenjenih disciplina bilo tek u začetku.⁴ Ideje Dragutina Inkiostrija Medenjaka, pionira srpske primenjene umetnosti i tvorca srpskog nacionalnog stila, smatrane su prevaziđenim i on nije pozvan da učestvuje ni u organizacionim pripremama niti da izlaže.⁵ Prilika da se predstave data je, uglavnom, mladim stvaraočima iz različitih jugoslovenskih krajeva, koji su nakon školovanja u inostranstvu stigli u prestonicu novostvorene države, kao i ruskim emigrantima. Njihova ostvarenja našla su mesto u izložbenim grupama i kategorijama koje su objedinjavale likovne i primenjene umetnosti. Tako su Petar Palavičini, Sreten Stojanović i Risto Stijović izlagali u kategoriji dekorativne skulpture, Milo Milunović i Živorad Nastasijević u okviru dekorativnog slikarstva,⁶ a Petar Dobrović u kategoriji umetničke opreme knjige.⁷ U grupi za pozorišnu umetnost predstavili su se Jovan Bijelić, Leonid Brailovski, Ananije Verbicki, Vladimir Zagorodnjuk i Vladimir Žedrinski, koji su tada radili i kao scenografi Narodnog pozorišta.⁸ Savremenu arhitekturu reprezentovali su projekti Aleksandra Đorđevića, Aleksandra Kapovića, Branka Krstića, Dimitrija M. Leka, Josifa Najmana, Nikole Nestorovića, Andreja Vasiljevića Papkova, Aleksandra Vasića i Nikolaja Vasiljevića Vasiljeva.⁹ Organizatori su pozvali i Dušana Jankovića¹⁰ i Katarinu Mladenović,¹¹ koji su tada živeli u Parizu, da izlažu u kategoriji keramike, odnosno grupe za odevanje.

Jaša Grgašević, autor publikacije na francuskom jeziku namenjene posetiocima izložbe,¹² objavio je godinu dana kasnije, 1926, prvi pregled jugoslovenske primenjene umetnosti, *Umjetni obrt*. On najpre piše o nastupu Kraljevine u Parizu, ističući da je nastup bio i uspešan i podsticajan za razvoj umetničkog zanatstva i za upotrebu narodnih motiva u primenjenoj umetnosti i industriji.¹³ Naredna poglavlja posvećuje istoriji i savremenim zbivanjima u stvaralaštvu jugoslovenskih naroda.¹⁴ Navođenje imena umetnika i njihovih sažetih biografija daju posebnu vrednost ovoj knjizi. Kada je reč o Srbiji, na Grgaševićoj listi su Milica St. Bešević, Natalija Cvetković, Milica Čadević, Dobrila Jovanović, Dragutin Inkiostrij Medenjaka, Živojin Lukić, Dragoljub Pavlović, Petar Palavičini, Mihailo S. Petrov, Vasa Pomorišac, Toma Rosandić, Sreten Stojanović, Svetislav Strala, Dragoslav Stojanović i Momčilo Živanović.¹⁵ Među njima jedino su Inkiostri i Dragoslav Stojanović ličnosti koje su u potpunosti posvećene primenjenim umetničkim disciplinama. Grgašević, međutim, s pravom navodi i ostale autore koji

se odlikuju multidisciplinarnošću, koju je pariska izložba snažno podstakla stavivši u prvi plan ideje o sintezi umetnosti, stvaralačkoj svestranosti i povezivanju umetnosti, zanatstva i industrijske proizvodnje. Pojava takvih umetnika i umetnica, njihova velika stvaralačka energija, kao i povezivanje u okviru grupa, oličavaju moderni duh epohe koji je prožeo i Srbiju.

Među osnivačima umetničke grupe *Oblik* (1926–1939), slikarima i vajarima, bile su ličnosti poput Jovana Bijelića, Sretena Stojanovića, Petra Palavičinića i Tome Rosandića, koje su svojom višestrukom nadarenošću doprinele i razvoju primenjenih umetničkih disciplina.¹⁶ Otvorenost grupe za karikaturiste, ilustratore, grafičare, scenografe i arhitekte takođe je bila podsticajna i za njihovu međusobnu saradnju i za prevazilaženje tradicionalnih umetničkih podela.¹⁷

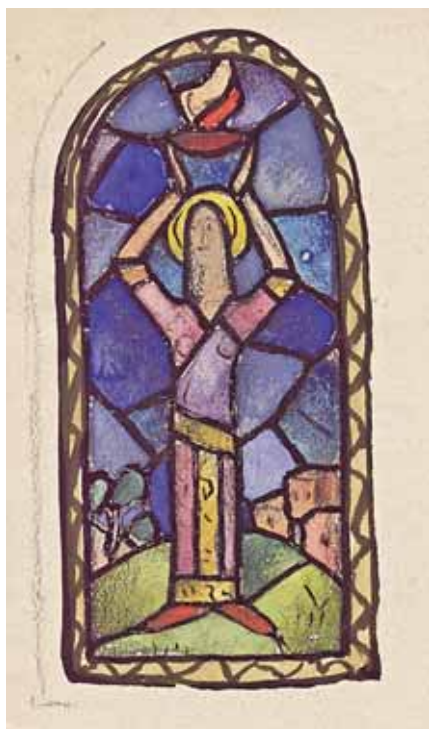
Grupa arhitekata modernog pravca (1928–1934) zalagala se za „savremene principe u arhitekturi i primenjenim umetnostima“ i za saradnju, kao povremenih članova, sa zanatlijama čiji se rad zasniva na „savremenim principima tehnike i dekorativnih umetnosti“.¹⁸ Međutim, u udruženju nije bilo drugih članova osim arhitekata, koji su uglavnom angažovali vajare. Oni su zajedno radili na objedinjavanju arhitekture i skulpture, podstaknuti i zdanjima poput *Francuske ambasade* ili *Kolekcionarovog doma*, koja su 1925. godine oduševila milione posetilaca međunarodne izložbe. Moderno koncipirani reljefi i skulpture na fasadama građevina članova *Grupe* i drugih arhitekata, dale su Beogradu izgled „riznice ar dekoa“.¹⁹ Tom utisku umnogome doprinosi zgrada francuske ambasade, koja je u potpunosti završena i svečano otvorena decembra 1935. godina.²⁰ Na podizanju i opremanju ovog arhitektonskog dragulja Beograda i remek-dela ar dekoa radili su uticajni francuski umetnici koji su svojom delatnošću oblikovali nacionalne izlagačke prostore 1925. godine, a potom nastavili da u zemlji i inostranstvu stvaraju vrhunska ostvarenja ar dekoa.²¹



Nepoznati autor, reljef na fasadi porodične kuće arhitekta Milana Zloковиća, 1927–1928. Fotografija: Miloš Jurišić



Milan Zloković i Sreten Stojanović, *bosanski hol*, kuća porodice Đorđević, 1922–1927. Preuzeto iz: Ј. Трифуновић, *Српмен Стојановић*, Београд 1973, 16.



Vasa Pomorišac, skica za vitraž umetničkog paviljona Cvijeta Zuzorić, 1927–1928. Fotografija: Muzej primenjene umetnosti, Beograd

Moderno fresko-slikarstvo, reljefi i vitraži prisutni u raskošnim enterijerima predstavljanim na međunarodnoj izložbi, ubrzo su se pojavili i u Beogradu. Milo Milunović je već 1926. godine izveo fresku velikih dimenzija u trpezariji Kriste i Đorđa Đurice Đorđevića.²² Ova porodica kolekcionara i mecena bila je poznata i po svom *bosanskom holu*, završenom 1927. godine. Zidovi ove prostori- je „starobosanskog“ izgleda, koju je projektovao Milan Zloković, bili su prekriveni obojenim, drvenim reljefima

Sretena Stojanovića sa scenama iz bosansko-turskih vremena.²³ Na izložbi u Parizu, Stojanovićeva dva drvena reljefa bila su izložena u *bosanskoj sobi* i *dalmatinskoj trpezariji*, koje su privlačile veliku pažnju posetilaca.²⁴

Na objedinjavanju tradicije i savremenog u opremanju enterijera isticali su se članovi umetničke grupe *Zograf* (1927–1940). Fresko-slikarstvu posebno je bio posvećen Živorad Nastasijević,²⁵ dok je Vasa Pomorišac vitraž učinio poželjnim u javnim prostorima i domovima imućnih Beograđana.²⁶ Obojica su učestvovala u opremanju enterijera umetničkog paviljona *Cvijeta Zuzorić* koji je 1928. godine realizovan po zamisli arhitektice Danice Kojić.²⁷ Prateći savremene tendencije, jasno uočljive na *Međunarodnoj izložbi dekorativnih i industrijskih umetnosti*, ona je oblikovala enterijer koristeći mermernu oplatu zidova, kovano gvožđe za izradu vrata, maski i aplika, dok su Nastasijevićeve freske i Pomorišćev vitraž, sa prikazima alegorija umetničkih disciplina, kompletirali moderan ar deko izgled građevine.

Značajan segment izložbe u Parizu bio je posvećen odevanju. Iako je pariska moda i ranije predstavljala uzor, ona je u tolikoj meri općinila i Beograd da je on od 1925. godine savremenici počeo da liči na „petit Paris“.²⁸ Ne samo u oblasti odevanja već i u drugim oblastima među izlagačima je bio veliki broj žena, kao na do tada nijednoj velikoj međunarodnoj izložbi. To je podsticajno delovalo da se one uključe u umetnički život i značajno doprinesu razvoju primenjenih disciplina u svom okruženju.²⁹ Tako je svestrana Margita Gita Predić 1926/1927. godine osnovala *Školu za primenu dekorativne umetnosti*, čiji je doprinos popularizaciji primenjenih umetnosti izuzetan za međuratni Beograd.³⁰

Pariska izložba ojačala je i želju za posedovanjem serijski proizvedenih i unikatnih dela u novom stilu. Međutim, u Srbiji nije uspostavljena saradnja industrije i umetnika, a nisu postojale ni okolnosti za delovanje udruženja koje bi, kao zagrebačko *Djelo*, radilo na unapređenju primenjene umetnosti i snabdevanju tržišta moderno oblikovanim ostvarenjima.³¹ I dok su beogradske trgovine nudile artikle iz izvoza, dostupne različitim kategorijama kupaca, neki stvaraoci, poput Tome Rosandića i njegove supruge Mare, posvetili su se i izradi upotrebnih i dekorativnih predmeta, u različitim materijalima i tehnikama, s namerom da svoje životno okruženje ulepšaju i učine jedinstvenim.³²

Vreme održavanja *Međunarodne izložbe* podudara se sa napretkom jugoslovenske ekonomije i jačanjem potrošnje. To dovodi i do uspona grafičkog



Margita Gita Predić, dvokrilni orman, oko 1929, privatno vlasništvo. Fotografija: Muzej primenjene umetnosti, Beograd



Dragoslav Stojanović, naslovna strana magazina *Reč i slika*, br. 1, 1926. Fotografija: Muzej primenjene umetnosti, Beograd

dizajna. U obilju stereotipnih rešenja, svojom autentičnošću i visokim estetskim kvalitetima izdvajaju se ostvarenja Miloša Babića, Dušana Jankovića, Mihaila S. Petrova i Dragoslava Stojanovića.³³

Tokom dinamične treće decenije 20. veka, Beograd je bio jedna od sredina u kojoj su snažno odjeknula zbivanja na *Međunarodnoj izložbi modernih primenjenih i industrijskih umetnosti*. Ona je predstavljala veliki podstrek za stvaranje povoljnije klime za negovanje i za modernizaciju primenjenih umetnosti i dizajna, kao što je i ohrabrivala iskazivanje svih kreativnih potencijala stvaralaca oba pola. Izložba je takođe oblikovala uverenje da francuska savremena primenjena umetnost, bogatstvom ideja i rafiniranošću ukusa, predstavlja nedostižni ideal.³⁴

Napomene:

¹ Stručnjaci izložbu iz 1925. godine smatraju događajem od velikog značaja za istoriju primenjene umetnosti, dizajna i arhitekture 20. veka, posle koje je francuski ar deko dobio međunarodni karakter. Poslednja značajna istraživanja ove manifestacije prezentovana su na izložbi i u pratećem katalogu pariskog Instituta za arhitekturu i baštinu, v. E. Bréon et al., *1925 quand l'art déco séduisit le monde*, Paris 2013. Za potrebe ovog projekta nastao je i tekst o srpskoj ar deko arhitekturi i primenjenoj umetnosti, v. M. Prosen, B. Popović, „L'Art déco en Serbie“, u: *nav. delo*, 198–207.

² O predstavljanju Kraljevine u Parizu, v. B. Popović, „Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности у Паризу 1925. године“, u: *Зборник Народног музеја*, XVI–2–1997, 233–243.

³ O učesću zagrebačkih umetnika, v. Ž. Čorak, „The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris“, u: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 17–1990, 37–41.

⁴ Posmatrajući pripreme koje Francuzi obavljaju za izložbu i reagujući na poziv upućen 1922. Kraljevini SHS, Dušan Janković je isticao da u Srbiji „O nekoj, dakle, umetničkoj (nenarodnoj) dekorativnoj vrednosti ne može biti reči ni u relativnom smislu“ i da „Srbija, sem pirotskih sagova, makedonskih vozova i dr. isključivo narodnih i starih, izlaganih svakako toliko već puta, neće imati ništa da pokaže novoga u duhu ukusa, potrebe i shvatanja svoga vremena“, v. Д. Јанковић, „Поводом предстојеће међународне декоративане изложбе у Паризу 1924. године“, u: *Мусао*, 59/60–1922, 936–938.

⁵ Inkiostri je, prateći novinske izveštaje iz Pariza, steкао izuzetno negativan stav prema ostvarenjima predstavljenim na izložbi, v. Д. М. Инкиостри, „О нашој архитектури“, u: *Летопис Матице српске*, 314–1–1927, 27. O Inkiostriju, v. С. Вулешевих, *Драгутин Инкиостри Медењак. Пионир југословенског дизајна*, Београд 1998; B. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, Beograd 2011, 14 i dalje.

⁶ *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Section Serbe-Croate-Slovène*, Paris 1925, 7, 10–12, 18, 20–22, 24.

⁷ Isto, 9, 15. Među eksponatima novinske i izdavačke kuće *Vreme*, osim Dobrovićevih, svakako je bilo i ostvarenja drugih autora, čija imena nisu navedena. Pomenimo Dragoslava Stojanovića, u to vreme najznačajnijeg beogradskog grafičkog dizajnera i miljenika *Vremena*. On je imao istaknutu ulogu na izložbi, ilustrovaо je katalog Kraljevine, bio je među ličnostima zaduženim za opremanje izlagačkih prostora i bio je član Međunarodnog žirija za dodelu nagrada, v. Isto, 4, 5.

⁸ Isto, 22, 23.

⁹ Isto, 25–26.

¹⁰ Isto, 11, 13, 17, 18, 21. Kao saradnik Nacionalne manufakture porcelana u Sevru, Janković je izlagao i u njenom paviljonu. Pored toga, bio je potpredsednik Međunarodnog žirija za keramiku, v. B. Popović, „Керамика и порцелан Душана Јанковића“, u: *Зборник Музеја примењене уметности*, 4–5 – 2008–2009, 125–142.

¹¹ *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Section Serbe-Croate-Slovène*, 18, 20, 21. Katarina Mladenović je 1921. otvorila modni salon u Beogradu, da bi od 1924. do 1928. u Parizu radila kao saradnik uglednih modnih kuća. O Katarini, v. B. Popović, *Moda u Beogradu 1918–1941*, Beograd 2000, 83; B. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, 24 i dalje.

¹² J. Grgašević, *L'art décoratif et industriel dans Royaume S. H. S. 1925*, Belgrade 1925. Grgašević je bio sekretar Ministarstva trgovine i industrije, koje je bilo zaduženo za organizovanje učešća Kraljevine u Parizu.

¹³ J. Grgašević, *Umjetni obrt*, Zagreb 1926, 7–24.

¹⁴ Od umetničkih zanata koji su negovani u Srbiji, Grgašević je istakao ćilimarstvo u Pirotu, kosovske filigranske radove i kujundžiluk, v. Isto, 139–140. On je zapažao da se u Srbiji ne radi sistematično na osavremenjavanju narodne radinosti, kao i da Kraljevska umetnička škola i Srednja tehnička škola nisu na nivou odgovarajućih institucija u Hrvatskoj i Sloveniji, v. Isto, 146.

¹⁵ Isto, 142–146. Grgašević jedino ne donosi biografije Dragoslava Stojanovića i Momčila Živanovića.

¹⁶ Pored dekorativne skulpture, pomenuti vajari izvodili su upotrebne i dekorativne predmete, kao i komade nakita, v. B. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, 59–71, 125.

¹⁷ Članovi *Oblika* bili su i Pjer Križanić, Vladimir Žedinski, Arpad Balaž, Milenko Šerban i Milan Zloković, v. Vladimir Rozić, *Umetnička grupa Oblik 1926–1939*, Beograd 2005, 16, 93–94, 161, 164–165.

¹⁸ Navodi iz *Pravilnika Grupe*, v. Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia. The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Massachusetts 2003, 57–76.

¹⁹ Tako je Beograd nazvan u novinskom tekstu Anne-Marie Fèvre, „Les trésors art déco de Belgrade“, u: *Libération*, Paris, 7. 09. 2013, 112–115.

²⁰ Podizanje građevine započeto je 1929, a završeno 1933. godine. Opremanje enterijera trajalo je naredne dve godine, v. E. Bréon, S. Sretenović, *Ambassade de France à Belgrade / Ambasada Francuske u Beogradu*, Paris 2013, 24–34. Zahvaljujući ovoj monografiji, kao i izložbi *1925 quand l'art déco séduisit le monde*, beogradsko zdanje izazvalo je ogromnu pažnju francuske i druge inostrane javnosti.

²¹ Pomenimo arhitektu Rože-Anri Ekspera (Roger-Henri Expert), skulptora Karla Sarabezola (Carlo Sarrabezolles), Remona Siba (Raymond Subes), koji je izveo delove od kovanog gvožđa, Žila Lelea (Jules Leleu) i Arman-Alber Ratoa (Armand-Albert Rateau), koji su projektovali nameštaj i enterijer, v. E. Bréon, S. Sretenović, *nav. delo*.

²² Kuća Đorđevićevih stradala je tokom bombardovanja 1941. Do nas nisu došli ni opisi ni fotografije freske, koja je najverovatnije prikazivala neku pomodnu alegorijsku kompoziciju, v. Lj. Blagojević, *nav. delo*, 49.

²³ Lj. Blagojević, *nav. delo*, 41, 44, 48; B. Popović, *nav. delo*, 69–71

²⁴ *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Section Serbe-Croate-Slovène*, 21, 22. Te dve prostorije prepoznate kao autentična dela „strane sekcije“, publikovane su u knjizi poznate francuske istoričarke primenjene umetnosti Ivon Brinamer, v. Yvonne Brunhammer, *Arts décoratifs des années 20*, Paris 1991, sl. na str. 100, 101.

²⁵ Po povratku iz Pariza 1922. godine, Nastasijević je počeo da razmišlja o umetničkoj grupi koja bi okupila pristalice modernizacije srednjovekovnog fresko-slikarstva, v. A. Bolović, *Živopis Nastasijević 1893–1966. Umetnost kao sudbina porodice*, Gorњи Milanovač 2009, 14.

²⁶ Pomorišac je tehniku vitraža naučio školujući se, od 1922. do 1924. godine, u Londonu. Njegovi vitraži su, kao učenika Centralne umetničko-zanatske škole, izlagani 1925. u britanskom paviljonu i nagrađeni diplomom, v. Lj. Stojanović, *Vasa Pomorišac 1893–1961*, Beograd 1986, 12–13, 17. Za razliku od freske, vitraž nije bio utemeljen u srpskoj prošlosti i, osim Pomorišca, nije privukao druge „zografe“ kao ni stvaraoce drugačijih umetničkih opredeljenja.

²⁷ С. Тошева, „Даница Којић (1899–1975)“, u: *Годишњак града Београда*, XLIII – 1996, 113.

²⁸ Б. Поповић, *Мода у Београду 1918–1941*, Београд 2000.

²⁹ О женским ствараоцима у Београду, v. B. Popović, „Women and Applied Arts in Belgrade, 1918–1941“, u: J. Bogdanović et al. (ur.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven 2014, 151–165.

³⁰ Predić se, pored edukacije, bavila i opremom enterijera, projektovanjem nameštaja, kostimografijom i glumom. Škola je radila do 1935, da bi dve godine kasnije Margita osnovala Rodino pozorište, prvo srpsko dečje pozorište (1937–1941), v. B. Popović, *nav. delo*, 154–155.

³¹ Zagrebački umetnici predvođeni Tomislavom Krizmanom, izlagačem i značajnom ličnošću u organizaciji učešća Kraljevine u Parizu, osnovali su 1926. udruženje i prodajnu zadrugu *Djelo*. Naredne godine *Djelo* je imalo izložbe u Zagrebu i Beogradu, kada su kupljeni i neki od eksponata koji se danas čuvaju u Muzeju primenjene umetnosti. Zanimljivo je da su predmeti od stakla, prikazani na ovim izložbama, realizovani u fabrici stakla u Paraćinu. O *Djelu*, v. J. Galjer, „Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu“, u: A. Galić, M. Gašparović (ur.), *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Zagreb 2011, 46–51.

³² B. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, 125, 136–137.

³³ O grafičkom dizajnu, *Isto*, 151–194.

³⁴ Takvo mišljenje vladalo je i u godinama koje su prethodile Drugom svetskom ratu, kada su političko-ekonomske veze Kraljevine Jugoslavije i Francuske umnogome dobile drugorazredni značaj, v. Б. Маринковић, „Савремена декоративна уметност у Француској“, u: *Уметнички преглед*, 3–4 – 1939, 124–126.

Bojana Popović
Museum of Applied Art, Belgrade

**INITIATIVE FROM PARIS: THE 1925 INTERNATIONAL EXHIBITION
AND SERBIAN APPLIED ART**

Summary:

The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts was held in Paris from April to October 1925. The exhibition presented thirty-seven categories achievements in the field of architecture and urban space design, as well as furniture, clothing, theater and education. Along with France and its colonies, Japan and China, almost all the European countries had participated in this exhibition. Among them were also the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The exhibition attracted significant attention of contemporaries as a manifestation of the creative spirit. After the disaster of the First World War, this spirit spawned a new living concept and artistic style, Art Deco. As the exhibition took place in the decade of the most intensive Serbian-French cultural contacts, it was a strong stimulus for Belgrade to accept ideas about the importance of applied art and design, as well as a new style.

Keywords:

The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Serbian applied art, Belgrade, Paris, Art Deco

UDK BROJEVI: 72(497.11)"1926"
72.071.1(497.11)"1926"
ID BROJ: 219790604

Aleksandar Kadrijević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

SRPSKA ARHITEKTURA U 1926. GODINI – IZMEĐU KONTINUITETA I REFORME

Apstrakt:

Dostupnost raznorodnih izvora, kao i sve iscrpnijih historiografskih studija o međuratnoj epohi, pruža osnovu za iznošenje kritičkih zapažanja o srpskoj arhitekturi u 1926. godini, razvijanoj na širem prostoru Kraljevine SHS. U fenomenološkom smislu ona se može analizirati dvojako: kroz prizmu njenog unutrašnjeg samosagledavanja izraženog u inicijativama i reakcijama ključnih protagonista (projektanata, naručilaca, konzumenata, hroničara i kritičara), kao i na osnovu današnjih interesa za razumevanjem prošlosti putem užih historiografskih platformi koje sa distance problematizuju najrazličitije aspekte nekadašnjeg građenja.

Primarno zagledana u daleke srednjovekovne korene, koliko i minulu oslobodilačku epopeju, srpska arhitektonska kultura je u 1926. godini paralelno nastavila svoju evropeizaciju, stvarajući osnovu za neminovnu modernizacijsku reformu. Prilježni i nadahnuti, stvaralački su je obeležili autori srednje i mlađe generacije – Dragiša Brašovan, Momir Korunović, Aleksandar Đorđević, Milan Zloković, Branislav Kojić, braća Krstić i Aleksandar Vasić, produžujući efektivnost svih zastupljenih pravaca.

Ključne reči:

arhitektura, 1926, Srbija, Beograd, graditelji, dela, ideje

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

Uvod: mogući uglovi posmatranja

Precizno periodizovanje nedovoljno proučenih slojeva arhitektonskog nasleđa spada u prioritetne ciljeve naučne istoriografije. Bez toga, oni se ne mogu svestrano rastumačiti, a ni pripojiti hronološkom sledu graditeljskih ideja.¹ Ali i u tom procesu prevlađuju selektivna tehnička razgraničenja, zavisna od dužine perioda koji se razmatra. Tako se, na primer, za razliku od monografskih, zbirna tumačenja arhitektonskih stremljenja najčešće usmeravaju ka razdoblju od nekoliko decenija ili čitavom veku građenja, retko se usredsređujući na posebne decenije ili prelomne godine.² Otud sveobuhvatno posmatranje graditeljske produkcije ostvarene u jednoj kalendarskoj godini, predstavlja tematski emancipatorsku, ali istraživački veoma zahtevnu novinu.

Iako je zbog višegodišnjeg procesa izgradnje arhitektonskih objekata i obilja paralelnih stručnih poduhvata naizgled nezahvalno karakterisati stanje u arhitekturi određene nacije tokom jedne godine,³ ono se ipak može rekonstruisati prema primarnim istoriografskim parametrima.⁴ Uz pojave svojstvene takozvanom „glavnom toku“, trebalo bi ravnomerno osvetliti njihovu kritičku opoziciju i bezličnu masovnu produkciju. Pri tome je potrebno pronaći prihvatljiv analitički balans kako bi se izbeglo pristrasno redukovanje ili preopširno vrednovanje mnoštva evidentiranih pojava.

Dostupnost raznorodnih izvora,⁵ kao i sve iscrpnijih istoriografskih studija o međuratnoj epohi, pruža osnovu za iznošenje kritičkih zapažanja o srpskoj arhitekturi u 1926. godini, razvijanoj na širem prostoru Kraljevine SHS. U fenomenološkom smislu ona se može analizirati dvojako: kroz prizmu njenog unutrašnjeg samosagledavanja izraženog u inicijativama i reakcijama ključnih protagonista (projektanata, naručilaca, konzumenata, hroničara i kritičara), kao i na osnovu današnjih interesa za razumevanjem prošlosti putem užih istoriografskih platformi koje sa distance problematizuju najrazličitije aspekte nekadašnjeg građenja.

U sadržajnom pogledu, stanje u tadašnjoj srpskoj arhitekturi se može predstaviti kroz obuhvatniji ili užu interpretativni okvir. Temeljit osvrt, primeren obimu iscrpne monografije ili doktorske disertacije, podrazumevao bi detaljnu analizu njenih socijalnih, ideoloških, teorijskih, tipoloških, programskih, stilističkih, tehničkih, urbanističkih i topografskih obeležja, uključujući i poređenje sa stanjem u graditeljstvu drugih sredina. Sa druge strane, uže sagledavanje, pretočeno u kraće rasprave, monografske i pregledne članke, podstaklo bi pojavu celovitijih prikaza i produbilo njihovu kritičku metodologiju.

Organizacija i profil srpske arhitektonske struke u 1926. godini

Sredinom treće decenije srpska arhitektonska kultura je i pored šarolikosti zastupljenih programa posedovala unutrašnju metodološku koherentnost, prepoznatljivu na širem prostoru Balkana. Konsolidujući svoje resurse nakon

Prvog svetskog rata koji joj je doneo generacijsku kadrovsku smenu, devastaciju građevinskog fonda i preusmerenje ka jugoslovenskim stvaralačkim perspektivama,⁶ pokretačke akcije preduzimala je iz Beograda, tradicionalnog institucionalnog i razvojnog centra, u kome je živelo preko 80% raspoloživih stručnjaka.

Sedam godina po završetku razarajućeg rata, ustanove srpskih arhitekata, integrisane u sistem jugoslovenskih tehničkih udruženja, vidno su se izdvajale u regionalnim okvirima, odražavajući ideološki nedogmatičan profil „beogradske škole“ koja se po samodovoljnosti razlikovala od naprednijih centara sa zapada države. Odlikovala se neskrivenim formalističkim sklonostima (od kojih nije bila imuna ni emancipatorska projektantska elita), težeći unikatnom uobličavanju građevina i po cenu njihove stilske nezaokruženosti, uslovljene skromnim mogućnostima sredine u primeni odgovarajućih materijala i ornamenata.⁷ Sa druge strane, nosioci masovne produkcije, oslonjeni na stilsko šabloniziranje, iscrpljivali su se u suvoparnoj konvencionalnosti i površnim improvizacijama. I pored unutrašnje hijerarhijske kohezije, škola nije onemogućavala upliv spoljnih uticaja koje je kontrolisano usvajala, čuvajući vlastiti identitet.

Početak dvadesetih godina, unutar demografski uvećane jugoslovenske prestonice,⁸ omasovljeni graditeljski poduhvati su privlačili stručnjake iz razvijenijih arhitektonskih sredina. Iako je među njima bilo i afirmisanih autora, poput Nikolaja Vasiljeva, Vjekoslava Bastla, Dionisa Sunka i Florestana di Fausta, domaći graditelji sa njima nisu kontaktirali, kao uostalom ni sa predvodnicima međunarodne avangarde,⁹ saradujući pre sa kulturološki bliskim, u srpsku sredinu dublje infiltriranim ruskim emigrantima (Krasnovim, Lukomskim, Gulinom, Androsovim i Papkovim).¹⁰

Od 111.739 građana, koliko je Beograd imao 1921. godine, njegovo stanovništvo se do kraja 1926. uvećalo na 243.624 registrovanih žitelja.¹¹ Uprkos visokih troškova izgradnje novih objekata (pretežno interpoliranih višespratnica za poslovanje i rentu),¹² 1926. godine je započeo period najintenzivnije građevinske aktivnosti koji je trajao do konca 1928, kulminiravši u 1927. godini.¹³ U 1926. je izgrađeno 488 novih zgrada različite spratnosti u vrednosti od 226,902 hiljade dinara – 60% više nego u 1924. i 45% u 1925. godini, sa 1436 stanova, od čega 868 manjih i 576 većih. Kuriozitet je da su tek u 19 novih zgrada uvedeni liftovi, koji su u Beogradu počeli da se uvode početkom dvadesetih godina.¹⁴ Posebnu pažnju privukao je reprezentativni osobni lift 1926. godine instaliran u palati Srpske kraljevske akademije, sa vratima voznog okna od dekorativnog kovanog gvožđa.¹⁵ Od 1928. pa do 1931. godine, prestonička građevinska delatnost značajno opada zbog svetske ekonomske krize, iako su troškovi izgradnje pojevtinili za pedeset procenata.¹⁶

Projektantska praksa, odeljena na hijerarhizovani državni i razgranati privatni sektor, razvijala se u programskim segmentima, dobijajući skromnu teorijsku potporu u stručnoj periodici i nastavi Arhitektonskog odeljenja Tehničkog fakulteta. Šezdesetak projekata različitih generacija radilo je 1926. godine u državnim nadležnostima, dobijajući mimo konkursa porudžbine za nove objekte na mesečnom, a ponekad i nedeljnom nivou, dok je oko dvestačetdeset ovlašćenih arhitekata,

građevinskih inženjera i pomoćnih tehničara delovalo u sistemu privatnih biroa, boreći se za afirmaciju na tržištu probirljivih naručilaca.¹⁷ Angažovani od strane Arhitektonskog odeljenja Ministarstva građevina, Ministarstva vojnog, Ministarstva vera, Ministarstva zdravlja, Direkcije železnica, Uprave monopola, Uprave dvora, opštinskih i sreskih službi, srpski „državni“ projektanti su širom Kraljevine SHS podigli mnoštvo zgrada različitih namena, obogaćujući vekovima neuređivane ambijente.¹⁸ Uglavnom su gradili na prostoru današnje Srbije i Makedonije, a u manjoj meri na prostoru Crne Gore, BiH, Hrvatske i Slovenije, pretežno u sredinama sa preovlađujućim srpskim stanovništvom.

Pod pritiskom novih generacija, tek je manjina renomiranih projekatana iz razdoblja Kraljevine Srbije (1882–1914) u međuratnom periodu uspela da održi kontinuitet rada (Nikola Nestorović, Dragutin Đorđević, Branko Tanazević, Petar Popović, Dušan Živanović, Vladimir Popović, Dragutin Maslač), dok je glavina skromno zaokružila opus, napuštajući životnu scenu.¹⁹

Klub arhitekata beogradske sekcije Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata, osnovan 1920. godine,²⁰ uz Univerzitet najuticajnije stručno telo srpskih graditelja, i u 1926. godine je praktikovao jedonedeljne sastanke svojih članova (oko pedeset, među kojima je bilo i žena), na kojima se tražila veća legalnost konkursnih nadmetanja i tesnija saradnja sa svetom. Na njegovom čelu nalazio se ugledni projektant starije generacije Petar Bajalović (1876–1947), profesor Univerziteta (poslednja godina šestogodišnjeg predsedavanja), dok je sekretar bio Branislav Kojić (1899–1987), agilni predstavnik nove generacije arhitekata. Na godišnjoj januarskoj skupštini, napomenuto je da „stalna borba za zaštitu staleških interesa zahteva pozitivne akcije, jer previše smo povučeni u sebe, nedostaju predavanja, studije, razmišljanja pojedinaca veze sa inostranstvom“.²¹ Ukazano je i na činjenicu da „nisu pretresani rezultati Međunarodne izložbe dekorativnih umetnosti održane u Parizu 1925. god., kao i da nije obeležena stogodišnjica rođenja Šarla Garnijea o čemu se u svetu mnogo govorilo a kod nas ništa“.²² Iako je sekcija postepeno obogaćivala svoju delatnost, opipljiviji rezultati rada Kluba će se osetiti tek početkom četvrtdeceenije. Jedna od njegovih glavnih aktivnosti odnosila se na praćenje novoizgrađenih prestoničkih zgrada i nagrađivanje njihovih „najlepših“ fasada. Prvi put dodeljena 1924. godine ruskom emigrantu Nikolaju Vasiljevu,²³ ta nagrada je 1930. retroaktivno za 1926. godinu pripala arh. Dragiši Brašovanu za reprezentativnu *Šarkinu vilu* u Deligradskoj ulici.²⁴

Arhitektonski osek Tehničkog fakuleta Univerziteta u Beogradu se 1926. godine nalazio na svojevrsnoj ideološkoj prekretnici,²⁵ jer su zastarele nastavne programe sve odlučnije osporavali mlađi reformisti. Uprkos unutrašnjih neslaganja, kao nacionalna obrazovna ustanova koja presudno formira stručni podmladak, fakultet je u javnosti očuvao stožerni autoritet. Starije generacije predavača, još uvek brojčano dominantne, uporno su insistirale na koncepcijama srpsko-vizantijskog i akademističkog stila, ignorišući značaj nadirućeg modernizma, čije

propagiranje nisu ometale. Sve dostupniji rezultati razgranatih vizantoloških studija, snažno su podstakli reinterpetaciju istočnohrišćanskog srednjovekovlja u aktuelnoj arhitekturi.²⁶

Vođeni nostalgичnim predilekcijama i nesprenni na promene, stariji nastavnici nisu poklanjali pažnju industrijskoj arhitekturi i problemima socijalnog stanovanja, favorizujući monumentalne simbolične građevine – hipetrofirane javne spomenike, katedralne crkve i reprezentativna državna nadleštva. Otud su studentski seminarski i diplomski radovi po pravilu osmišljavani u nekom od poželjnih „stilova“, odražavajući romantičarski zanos i crtačku perfekciju, umesto istraživačku inovativnost i društvenu odgovornost. Konzervativni kult odabiranja, a potom i kombinovanja elemenata sa uzornih istorijskih zdanja (estetika analogijskog eklekticizma), predugo je opterećivao nastavu starijih profesora, okamenjujući razvoj arhitektonskih programa. No i pored tematske retrogradnosti, u prikazima „besmrtnih“ zdanja najtalentovaniji studenti su uspevali da iskažu snažno stvaralačko nadahnuće.

Ideologizovana državna kultura sećanja na minule Oslobođilačke ratove Srbije (1912–1918), studente je nagnala da na zapaženim izlozbama svog kluba (osnovan 1924),²⁷ srednjovekovne uzore obogaćuju nanosima postsecesije i aktuelnog ekspresionizma. Redovno popularisane u javnosti, njihove izložbe su privukle pažnju jugoslovenskog kralja Aleksandra I Karađorđevića, koji je u društvu kraljice Marije i rektora Pavla Popovića posetio februarsku smotru 1926. godine.²⁸ Tokom jednosatne posete, kralj se najviše zadržao pred projektom Patrijaršijskog dvorca Tome Marinkovića (kome će to biti i diplomski rad juna iste godine), Arheološkim muzejem Miodraga Matića i radovima Branka Krstića.²⁹ Određeni broj studenata posvetio se oživljavanju tekovina barokne i klasicističke arhitekture.



Toma Marinković, Patrijaršijski dvorac, studentski rad, 1926.



Georgije Kovaljevski, Studentski dom Kralja Aleksandra I, Beograd, 1926-1930.

Akademski konzervativizam nove zgrade *Tehničkog fakulteta* koja se gradila prema projektu njegovih nastavnika Nikole Nestorovića (1868–1957) i Branka Tanazevića (1876–1945),³⁰ u svesti posmatrača odražavao je prestižni status te visokoškolske ustanove (uprkos retardiranosti prostornog rešenja odobrenog 1925. godine). U kompozicionom i simboličkom sadejstvu sa palatama *Državnog arhiva* (arh. Nikolaj Krasnov 1925), *Univerzitetske biblioteke* (arh. Nikola Nestorović i Dragutin Đorđević, 1921–1926),³¹ i *Studentskog doma Kralja Aleksandra I* (arh. Georgij Kovaljevski, izgradnja tekla ubrzano 1926),³² predstavljao je stožernu palatu novog univerzitetskog centra.



Univerzitetska biblioteka i Tehnički fakultet u Beogradu, razglednica, početak 1930ih.

Među samo jedanaest studenata koji su tokom 1926. godine odbranili svoj diplomski rad,³³ izdvojio se tridesetdvođodšnji Aleksandar Deroko (1894–1988), okončavši studije u februaru.³⁴ Aktivan i ambiciozan, brzo se uputio na usavršavanje u Francusku kao stipendista tamošnje vlade, učestvujući krajem godine i na konkursu za hram *sv. Save* u Beogradu. Među ostalim preduzimljivim diplomcima, koji će naknadno razviti privatnu praksu, važno je istaći Đuru Borošića (1900–1965), rođenog Zagrepčanina.³⁵ Te godine diplomirali su i Jovan D. Jovanović,³⁶ Petar Kovikov,³⁷ i Dragomir Popović (kasnije publicista i projektant Beogradske opštine).³⁸ Među studentima koji su 1926. upoređo studirali i radili, uz Branka Krstića (1902–1978),³⁹ kome je i javno priznat talenat,⁴⁰ afirmisao se Rajko Tatić (1900–1979, diplomirao 1927),⁴¹ plodno saradujući sa fakultetskim mentorom, prof. Svetozarom Jovanovićem.

Paralelno sa domaćim visokoškolskim tokovima, na pariskoj Sorboni 1926. godine estetiku je doktorirao Milutin Borisavljević (1889–1969), koji će po povratku Beograd osnovati privatni biro i utemeljiti arhitektonsku teoriju i naučnu estetiku. Originalna tumačenja optičko-fiziološke perspektive i primarnih estetičkih fenomena u arhitekturi (harmonije, ritma, simetrije, zlatnog preseka) ipak nije uspeo dosledno da primeni u praksi.⁴² Iste 1926. godine, objavio je podsticajnu raspravu „Je li moguća naučna nastava o arhitekturi“, zalazući se za prevlast egzaktних, umesto subjektivnih akademskih merila.⁴³

Prestizna nagrada „Žiljen Gode“ za najbolji diplomski rad odbranjen na pariskoj Školi lepih umetnosti u 1926. godine, dodeljena je Milivoju Tričkoviću (1895–1981), od 1927. arhitekti Beogradske opštine.⁴⁴ Po povratku sa usavršavanja, i ostali „francuski učenici“ (Milan Minić, Aleksandar Đorđević, Josif Najman, Bogdan Nestorović, Branislav Marinković i dr.), zdušno su popularisali francuske arhitektonske uzore.⁴⁵

U 1926. godini, Arhitektonskim odeljenjem Ministarstva građevina rukovodio je Dušan Živanović (1853–1937), zastupnik konzervativnih stavova, koji je uz mnoge stručnjake iz svoje generacije prevideo činjenicu da međuratno razdoblje zahteva reformske zaokrete, umesto kontinuitet u razradi predratnih ideja. Stručno osoblje kojim je upravljao, hijerarhijski je bilo razvrstano na arhitektonske tehničare, pripravnike, arhitekta, savetnike i inspektore. Kao najproduktivniji projektanti odeljenja istakli su se Nikolaj Petrović Krasnov (1864–1939) i Momir Korunović (1883–1969). Iako su u njihovom radu 1926. godine preovlađivala konzervativna prostorno-konstruktivna rešenja, njihovi javni objekti su prednjačili u siluetnom i heraldičkom pogledu, podupirući „jugoslavizaciju“ akademističkog (Krasnov) i nacionalnog (Korunović) ogranka urbanog dizajna Beograda.⁴⁶

Od inostranih stručnih uticaja koji su delimično prihvaćeni u krugovima srpskih arhitekata, u 1926. godini se izdvojilo nekoliko: čehoslovački kubizam prisutan u Korunovićevoj i delom Zlokovićevoj arhitekturi,⁴⁷ kao i funkcionalizam koji je posle izložbe praškog udruženja „Manes“ (1925) inspirisao beogradske

rane moderniste.⁴⁸ Elementi srednjoevropskog ekspresionizma su takođe obogatili morfologiju različitih stilova.⁴⁹ Osim u arhitekturi akademizma, francuski uticaj se ogledao u prihvatanju aktuelnog ar deko stila, čija je morfologija stapana sa reliktima secesije i konvencionalnog akademizma.⁵⁰ Elementi ruskog neo-ampira i monumentalističkog eklekticizma nisu direktno prihvaćeni od srpskih akademista, već su se ovaplotili u delima pridošlih emigranata (Baumgartena, Verhovskoja, Kovaljevskog i Gulina).⁵¹ Uticaj evropske avangarde (škole Bauhaus, Valtera Gropijusa, Pitera Auda, holandskih i sovjetskih konstruktivista), snažno propagiran u četrdesetoj svesci časopisa „Zenit“,⁵² pred nasilno gašenje te umetničke grupe u decembru 1926. godine), u Srbiji nije znatnije zaživeo. Ni osnivanje modernistički usmerene umetničke grupe „Oblik“ krajem 1926, u početnoj fazi nije privuklo arhitekta koji će gostovati tek na Prvoj izložbi 1929. godine.⁵³

Samosagledavanje srpske arhitektonske kulture se u 1926. godini iskazivalo kroz internu razmenu mišljenja između vodećih stvaralaca (u čijim ateljeima su stasavale generacije mladih saradnika), odražavajući se na stavove stručnih organizacija, naručilaca i štampanih medija, danas dostupnih samo u fragmentima. Novinski izvori pokazuju da je u široj javnosti najviše popularisano građenje državnih zdanja u nacionalnom i akademističkom silu (koji nije tako nazivan, već je poistovećivan sa klasicizmom). U dnevnim listovima su prednjačili članci o svečanoj promociji dovršenih objekata, poput *Univerzitetske biblioteke*, višenamenske palate „*Ruski car*“ i *Patološkog instituta* u Beogradu, *Produktne berze* u Novom Sadu, *spomenika* u Mladenovcu, *Englesko-srpskog doma* za sirotnu decu u Nišu, crkava u Adi i Kostolcu.⁵⁴ Poseban publicitet pridat je svečanom polaganju kamena-temeljca monumentalnog beogradskog *Studentskog doma*, u kome je učestvovao njegov donator kralj Aleksandar I.⁵⁵ Komentarisane su i tekuće faze u izgradnji ranije započetih reprezentativnih objekata, poput dedinjskog Starog dvora, palata *Ministarstva finansija* i *Ministarstva šuma i rudnika, poljoprivrede i voda*.⁵⁶ Ali za razliku od informativnih hroničarskih priloga, razrađenija stručna kritika se još uvek nije razvila. Njeni obrisi javiče se u pojedinim komentarima studentskih radova, kao i u idejama o socijalnom stanovanju i vrtnom gradu arh. Jana Dubovog (1892–1969).⁵⁷ Njemu će se ubrzo pridružiti saradnik iz katastarskog odeljenja Beogradske opštine Branko Maksimović (1900–1988), koji se juna 1926.godine odlučno usprotivio rušenju Dositejevog Liceja.⁵⁸

Među važnijim urbanističkim poduhvatima vezanim za ubrzano širenje Beograda na osnovu Generalnog urbanističkog plana (1923), najveći publicitet u 1926. godini je dobila izgradnja *Naselja univerzitetskih nastavnika* na Paliluli (kolokvijalno nazvana „Profesorska kolonija“).⁵⁹ Tokom septembra meseca, započeto je građenje njenih prvih 40 objekata, projektovanih prema nacrtima arh. Svetozara Jovanovića (1882–1970) i grupe mlađih saradnika.⁶⁰ Uz to, pažnju kulturne javnosti privukao je i neizvedeni predlog rekonstrukcije Pozorišnog trga Branka Maksimovića kojim bi se prostor trga dvostruko proširio dodavanjem istovetne palate uz *Hipotekarnu banku* (ali bez kupole) u smeru ka Knez-Mihailovoj ulici.⁶¹

Od značajnijih javnih konkursa u 1926. godini, raspisani su natečajji sa *spomen-obeležje sa kosturnicom na Žejtinliku* kod Soluna (u junu) i *spomen hram sv. Save* na Vračaru (u oktobru, sa rokom predaje radova do maja 1927),⁶² na kojima su trijumfovali konzervativno osmišljeni projekti. Uprkos zalaganjima pojedinih stručnjaka da se propisani koncept tih zdanja osavremeni, konkursni žiriji, državne i crkvene vlasti nisu dozvoljavale radikalnu transformaciju ustaljenih obrazaca.

Pregled glavnih materijalizacija i neizvedenih projekata u srpskoj arhitekturi 1926. godine (raspoređenih prema stilskim karakteristikama)

Romantizam

Romantičarski stil se u 1926. godini afirmisao u arhitekturi nekoliko reprezentativnih privatnih prestoničkih palata, čiji je značaj prepoznala i stručna javnost. Među njima su se izdvojile interpolirana četvorospratnica preduzimača i preprodavca nekretnina Josifa Šojata u ul. Kralja Milutina 33 (projektant Milan Zloković, 1894–1965) i rezidencija direktora filijale Praške kreditne banke inž. Riharda Škarke u Deligradskoj 13 (autor Dragiša Brašovan, 1887–1965). Kao ostvarenja koja „osvežavaju i oživljavaju stare stilove putem reminiscencija“,⁶³ rezidencije su pohvaljene u uglednoj anketi o arhitekturi Beograda, koju su 1932. godine organizovale „Beogradske opštinske novine“.

Podignuta između nižih prizemnih i jednospratnih zgrada, *Šojatova kuća* je svojom nekonvencionalnošću podstakla reformu prestoničke arhitekture. Uz nekoliko drugih Zlokovićevih realizacija na tadašnjoj gradskoj periferiji, potvrdila je 1926. godinu kao period njegovog izrazitog eksperimentisanja.⁶⁴ U historiografiji su opravdano istaknute njene romantičarske asocijacije, vezane za mediteranske kulturne predloške.⁶⁵

Agresivno prodrevši u unutrašnjost bloka, Zloković se masivnom kubičnom strukturom Šojatove kuće prilagodio talasu guste izgradnje centralne zone.⁶⁶ Po načinu ornamentacije slična Šarkinoj vili, slojevitom polihromnom kompozicijom i perforacijom pročelnih zona, palata evocira morfologiju pozne renesanse i manirizma, lišenu eksplicitnih nacionalnih obeležja. Ritam arkadnih prozorskih osovina sastavljen od po tri lučna otvora (sem na trećoj etaži na kojoj su prozori pravougaoni), celini daje izrazitu dinamičnost, podcrtavajući kontraste svetla i



Milan Zloković, *Šojatova kuća*, 1926.



Dragiša Brašovan, *Škarkina vila*, Beograd 1926-1927.



Škarkina vila, portal.

senke.⁶⁷ Udubljeni prizemni portal ima pandan u lođi najvišeg sprata, dok je *piano nobile* skromno naglašen. Osim snažne plastičke profilacije, vajarskih aplikacija Živojina Lukića u veštačkom kamenu,⁶⁸ i raznobojnog tretmana zidnih površina, njenoj živosti je doprineo fresko slikani friz Mladena Josića podno krovnog venca (danas nepostojeći),⁶⁹ označavajući odstupanje od arhitektonskog lokalizma.⁷⁰ U početku dominantna na uličnom potezu, palata je vremenom izgubila prvobitni značaj.⁷¹

Sličan način fasadne dekoracije y isto vreme je primenjen i na *Škarkinoj vili*,⁷² takođe unikatnoj i slojevitoj romantičarskoj kompoziciji. Izgrađena na Zapadnom Vračaru, nakon Brašovanove prethodne kuće u istoj ulici (Alekse Pavlovića iz 1924. u broju 12),⁷³ potvrdila je primat mediteranskih evokacija u tadašnjoj rezidencijalnoj arhitekturi. U obrazloženju odluke Kluba arhitekata od 15.01. 1930. kojom joj se dodeljuje priznanje za najlepšu fasadu, podcrtano je da je osmišljena „u uspelom slogu istočnjačkog baroka“, zbog čega i predstavlja „delo stvarne umetničke vrednosti“ koje „odaje viši ukus i osećaj mere“.⁷⁴

Za razliku od Šojatove kuće, Škarkina je niža i šira, sa naglašenom vodoravnom regulacijom masa. Simetriju jednospratne celine donekle narušava pridodati manirističko-barokni dvorišni portal (sa kartušom u luneti zabata oivičenog volutama). Eklekticism proćelja, kao i dekorativnih dvorišnih fasada,

počiva na nadahnutom kombinovanju elemenata romanike, gotike, renesanse, baroka i orijenta.⁷⁵ Tri trodelno uobličena niza prozora, na spratu imaju svedeniji nastavak, sa centralnom motivom oivičenim dvodelnim kvadratnim prozorima. Plitka reljefna kompozicija u veštačkom kamenu, pripremljena u ateljeu Matije Bleha, sastavljena od dva lava i petnaest maski (postavljenih iznad lukova centralnih prozora prizemlja i u horizontalnom nizu ispod prizemnih prozora),⁷⁶ celini utiskuje plastičku prijemčivost. Smena polukružnih i oštih prelomljenih lukova (na dvorišnoj fasadi i saracenskih), pojačava utisak formalne slojevitosti, zbog čega je Branko Popović vilu nazvao „malim ukrasom, punim duha i invencije, sa finim osećanjem stila“.⁷⁷ Njen pregledni enterijer, sa bogatom unutrašnjom dekoracijom, uređen je u maniru romantičarskog intimizma.

Nacionalni stil

Predvodnik traganja za nacionalnim stilom u srpskoj arhitekturi treće decenije Momir Korunović (1883–1969), u repertoaru romantičarskog ekspresionizma pronašao je oslonac za nesputane vizije.⁷⁸ Otud i njegova monumentalna palata *Ministarstva pošta i telegrafa* (projektovana 1926, završena 1930),⁷⁹ predstavlja najupečatljivije ostvarenje nacionalno-romantičarske grane ekspresionizma. Oblik osnove i trodelnost fasadnih pojaseva, razudeno zdanje vezuju za konvencionalna akademska načela komponovanja, dok po ostalim atributima ona predstavlja nesvakidašnju urbanu tvorevinu. Puna unutrašnje snage koja izbija iz masivnih, zbijenih volumena, kao i ekspresivnih kontrasta vodoravnih i vertikalnih akcenata, svetlih i zasenčenih površina, posmatrača ne ostavlja ravnodušnim. I odjeci češkog rondo kubizma, sankt-peterburškog ar nuvoa i savremene srpske neomoravske arhitekture, ritmički se prožimaju duž tri tematski ujednačene i hijerarhijski ravnopravne fasade, prekrivene apstraktnim, ezoteričnim i konvencionalno prepoznatljivim simbolima.

Uz Korunovića, neomoravski tok nacionalnog stila, 1926. godine su negovali i Petar Popović (1873–1945, zadužbinski *hram Sv. Georgija* porodice Todić u Kostolcu i *crkva u Letnjikovcu* kod Požarevca sa Aleksandrom Derokom),⁸⁰ i David Popović (1886–1967), čija monumentalna *crkva Vaznesenja Gospodnjeg* u Adi (1925–1926) podjednako evocira petokupolne kosovsko-metohijske crkve četrnaestog veka.⁸¹

Dok je pobjednički projekat na konkursu za *hram Sv. Save* na Vračaru arh. Bogdana Nestorovića neočekivano obeležilo neinventivno kompilatorstvo, originalni ekspresionistički elementi zastupljeni su na projektima nekolicine drugih autora.⁸²



Momir Korunović, *Ministarstvo pošta i telegrafa*, Beograd, 1926-1930.



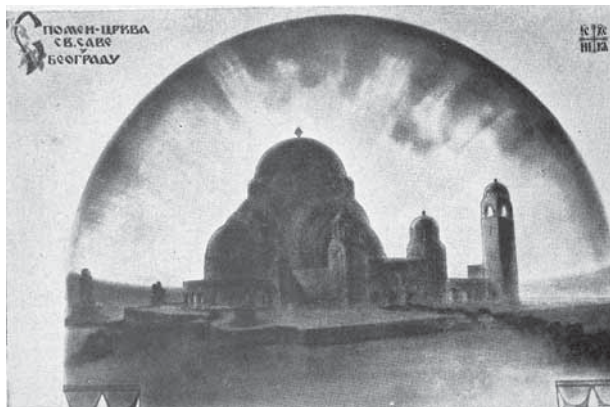
Petar Popović, *hram Sv. Georgija*, Kostolac, 1926.



David Popović, hram Sv. Vaznesenja, Ada, 1926.

Projekat braće Petra i Branka Krstića predstavljao je nadahnuto romantičarsko rešenje, koje je plenilo maštovitošću stepenasto razučene strukture.⁸³ Sa druge strane, svedenom konstrukcijom snažnih, dominantnih kružnih i polukružnih volumena, svetosavski hram je na zajedničkom projektu Milana Zlokovića i Andreje Papkova poprimio ulogu monumentalnog simbola, nemirne, isijavajuće ekspresionističke siluete.⁸⁴ Arhitekta Dušan Babić je takođe uskladio elemente postsecesije, ekspresionizma i ar-dekoa dinamizujući izgled zamišljene građevine.⁸⁵

Folkloristički smer nacionalnog stila u 1926. godini je obeležio njegov konceptualni predvodnik Branislav Kojić. Na neimarskoj



Milan Zloković i Andrej Papkov, hram sv. Save, Beograd, konkursni projekat, 1926-1927.



vili inž. Miodraga Marinkovića, izgrađenoj u ulici Internacionalnih brigada 36,⁸⁶ novom naselju porodičnih kuća utisnuo je prepoznatljivo „narodni“ karakter. Asimetrija razučenog pročelja, lučni otvori, naglašene krovne strehe, istaknuti dimnjaci, kapija sa dvovodnim krovom i motiv zaobljene divanhane, celini usađuju folklorističko obeležje na kome je naručilac insistirao. U februaru 1930. godine, vila je nagrađena priznanjem Kluba arhitekata za najlepšu fasadu u 1928. godini, sa obrazloženjem da „evocira domaće građevinarstvo iz doba Kneza Miloša“. Naglašeno je da predstavlja delo, „dobro proučeno i u pojedinostima, sa iskreno i smišljeno razrađenim duhom sloga“.⁸⁷ U kasnijim adaptacijama vila je izgubila prvobitne karakteristike.

Branislav Kojić, vila inž. Miodraga Marinkovića, Beograd, 1926-1928.

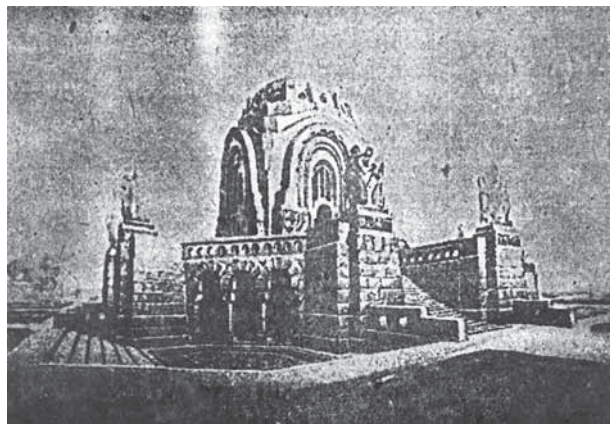
Ekspresivno prožimanje modernistički svedenih i neusiljenih formi profanog narodnog neimarstva, uočava se i na Kojićevoj *sopstvenoj kući* u ul. Zadarskoj 6 u Beogradu (1926).⁸⁸ Korpusu ekspresionističkih motiva pripadaju zaobljeni erkeri fasade koji folklorističku celinu čine zatalasanom i izdvojenom u kontekstu.

Na konkursu Ministarstva vera za *Spomen kosturnicu* na solunskom groblju Zejtinlik, juna 1926. godine učestvovalo je više domaćih arhitekata i ruskih emigranata. U propozicijama je istaknuta odredba da se projektuje monumentalni spomenik od bronce i kamena u stilu „potpuno slobodno tretirane vizantinike“, visok oko 17 metara. Naručilac je priželjkivao reprezentativnu svečanu građevinu, koja će biti „najveličanstvenija i najuglednija na groblju Zejtinlik“.⁸⁹

Priloženi nacrti su potvrdili snažnu zavistnost srpsko-vizantijskog stila od nadnacionalnih, akademskih načela građenja. Milutin Borisavljević, predstavnik akademizma, ponudio je više varijanti, u duhu maksime „što više kombinacija veći talenat“. U glavnom rešenju, primenio je oblik vitkog obeliska, završenog niskom neovizantijskom kupolom. Petar i Branko Krstić su priložili dve skice monolitne kosturnice, sa lučnim nišama koje uokviruju svečani portal.⁹⁰ Iznad niše ističe se neovizantijsko, skladno proporcionisano kriškasto kube, raščlanjeno bridovima. Projekat Milana Zlokovića je po vertikalizmu strukture i naglašenoj monumentalnosti bio sličan Borisavljevićevom. Siluetno nalik na Lutmanovu ekspresionističku *Radio stanicu* u Kutvijku (1922), dobio je završetak u vidu neovizantijske kupole.⁹¹ Poznat je i nacrt Aleksandra Deroka, zamišljen u obliku kubične kapele sa plitkom srpsko-vizantijskom kalotom na vrhu. Slojevitost i neposrednost izraza, karakterišu njegov predlog, lišen izrazitijeg stvaralačkog nadahnuća, kao, uostalom i rad Dimitrija M. Leka, karakterističan po



Branislav Kojić, kuća u Zadarskoj 6, Beograd, 1926.



Aleksandar Vasić, projekat spomen-kosturnice na Zejtinliku, Solun, 1926.

akademsom klasicističkom tretmanu neovizantijskih oblika. Aleksandar Vasić, jedan od najmlađih učesnika na konkursu, prijavio je rad u tradicionalnom duhu, sa blokovitom formom, oživljenom secesijskom stilizacijom gornjih zona. Organski čvrstom i harmoničnom kompozicijom masivnog volumena uraslog u tle, afirmisana je skulptorski ekspresivna prezentacija svečane memorijalne građevine.

Prema službenoj odluci žirija, upravo je Vasićev nacrt odabran kao najbolji. Međutim, usled odlaganja početka izgradnje mauzoleja, Ministarstvo građevina je angažovalo proverenog ruskog akademika Nikolaja Krasnova da detaljno razradi i realizuje nagrađeni elaborat, u skladu sa Vasićevom koncepcijom.

Akademizam

U rezidencijalnoj arhitekturi u akademističkom stilu, tokom 1926. godine, izdvojilo se nekoliko reprezentativnih prestoničkih palata. Na neobaroknoj *vili Koče Popovića* u ulici Kneza Miloša 50 (arh. Bogdan Nestorović),⁹² uočljivi su uticaji pariske Škole lepih umetnosti, u kojoj je sredinom dvadesetih godina prednjačio dekorativistički pristup ispunjen citatima. Srednja zona fasade sa motivom *piana nobile* je plitko uvučena da bi se istaklo maniristički netipično prizemlje i razuđeni mansardni krov. Otvorenost prema bašti putem terase, zgradi obezbeđuje intimističku notu, dok je u ukupnom tlocrtu došao do izražaja princip adicije prostora.

U delima Aleksandra Đorđevića (1890–1952) 1926. godine su takođe došle do izražaja neskrivene francuske predilekcije. Skladno proporcionisana, *vila trgovca Tihomira Panića*, izgrađena u ul. Kneza Miloša 70 (1926–1927), poseduje mansardni krov lišen reprezentativnije dekoracije.⁹³ I *kuća Pavla Hadži Pavlovića*, direktora Srpsko-Amerikanske banke, izgrađena u ulici Svetozara Markovića 58, jednako pleni nostalgичnim novovekovnim rafinmanom.⁹⁴

Među značajnim objektima izvedenim 1926. godine van Beograda, obli-



Dragutin Maslač, Ristićeva palata, Skoplje 1925-1926.

kovanim u stilu slobodnijeg akademizma, ističe se *Ristićeva palata* u Skoplju arh. Dragutina Maslaća (1875–1937), projektovana 1925.⁹⁵ Izgrađena je kao reprezentativna sedmostrana trospratnica sa svedenom postsecesijskom dekoracijom na pročelju, erkerima i punim skulpturama iznad krovnog venca. Funkcionalno prizemlje sa apotekom i plastički raščlanjeni mezanin celini utiskuju dinamičnost, još uvek dominantnu na Trgu Makedonija (nekada Trg

Kralja Petra). U isto vreme, u Novom Sadu je dovršena *Produktna berza* prema planovima Lazara Dunderškog, sa elementima svedene neo-renesansne varijante akademizma,⁹⁶ dok je u Leskovcu izgrađena reprezentativna palata „Kaloderma“ u maniru severnjačkog akademizma, sa romantičarskim detaljima.⁹⁷

Kako je već napomenuto, u prestoničkoj arhitekturi akademizma ostvarenoj na monumentalnim javnim objektima, u 1926. godini je prednjačio arh. Nikolaj Krasnov, preinačavajući ranije projekte palata *Ministarstva finansija* i *Ministarstva šuma i rudnika, poljoprivrede i voda*.⁹⁸ „Jugoslavizacija“ administrativnog centra grada, tih godina je prevashodno sprovedena prema njegovim zamislima, obogaćenim priložima znamenitih vajara – alegorijskim kompozicijama Đorđa Jovanovića, Petra Palavičinija i Dragomira Arambašića.⁹⁹



Pogled na administrativni centar Beograda, sa palatama Generalštaba, Ministarstva finansija i Ministarstva šuma i rudnika, poljoprivrede i voda, razglednica, početak 1930ih.

Modernizam

U najranijoj fazi srpskog arhitektonskog modernizma, čija je ideologija bila tek u povoju, 1926. godine se pojavio Kojićev projekat *Hirurško-urološkog paviljona* dr Koena u Beogradu (završen 1930. u organizaciji Ministarstva građevina i Ministarstva narodnog zdravlja), sa centralnim volumenom neznatno povezanim podužnim krilima, racionalistički ogoljenim formama i ravnim krovovima.¹⁰⁰ U isto vreme, u Krču kod Praga, ideološki najdosledniji srpski modernista međuratnog doba Nikola Dobrović (1897–1967), saradnik praške projektantske firme „Dušek-Kozak Maca“, izvodio je socijalni kompleks *Masaričkovi domovi* (1925–1927).¹⁰¹

Epilog

Izneta zapažanja o organizacionoj strukturi, glavnim usmerenjima i dometima srpske arhitektonske struke u 1926. godini, trebalo bi permanento obogaćivati i kritički preispitivati. Inicijalna analiza nedvosmisleno pokazuje da se ona nalazila u svojevrsnom ideološkom procepu između kontinuiteta u razradi oveštalih ideja i postupnog usvajanja novih, zbog čega je i pokrenuta njena neminovna reforma.

Zagledana u daleke srednjovekovne korene, koliko i minulu oslobodilačku epopeju, oficijelna državna kultura je sve do početka četvrte decenije ignorisala

socijalne i funkcionalne tekovine moderne arhitekture. Ali uprkos tome, u 1926. godine su ostvareni značajni arhitektonski pomaci, ponajviše zahvaljujući autorima srednje i mlađe generacije – Brašovanu, Korunoviću, Đorđeviću, Zlokoviću, Kojiću, Krstićima i Vasiću. Prilježni i nadahnuti, uneli su vitalnost u sve raspoložive idiome, produžujući im istorijski mandat i civilizacijsku efektivnost.

Sve ilustracije u tekstu u vlasništvu su Zbirke prof. dr Aleksandra Kadijevića.

Napomene:

¹ A. Kadijević, „Prilog metodologiji tumačenja arhitektonske istorije: Karakterisanje, klasifikovanje i periodizovanje izdvojenih pojava“, u: D. Jelenković (ur.), *Umetnost, arhitektura, dizajn*, Pančevo 2007, 39–53.

² U srpskoj i njoj bliskim historiografijama, zabeleženo je tek nekoliko studija o arhitektonskom stvaralaštvu posebnih decenija: Z. Manević, „Treća decenija. Jučerašnje graditeljstvo 1“, *Arhitektura urbanizam* 53–54, 1979, Prilog 9, V–XXXI; Д. Манојловић, „Наговештај метрополе“, у: Д. Тирић, Ј. Петровић Тирић, *Београд шездесетих година XX века*, Београд 2003, 78–95; D. Mahečić Radović, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930ih*, Zagreb 2007; Д. Милашиновић Марић, *Српска архитектура шесте деценије двадесетог века* (рукопис докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 2010.

³ Будуći da stanje u arhitekturi svake nacije, osim kompeticije ideja i programa, presudno određuju novoizgrađeni objekti, postoje tehničke teškoće u razgraničavanju faza njihovog nastajanja. Pošto proces projektovanja i građenja većine objekata traje duže od jedne kalendarske godine, njihovo datovanje se najčešće vrši neujednačeno, pri čemu preovlađuju tri modela: 1) navođenja godine nastanka idejnog ili izvođačkog projekta kao najrelevantnije; 2) navođenje godine završetka građenja objekta i službenog prihvatanja od nadzornih komunalnih organa; 3) navođenje obe godine u nizu (povezanih crtom u zagradi). Iako se većina odobrenih planova dosledno i realizuje, pojedini projekti pri izvođenju trpe znatne izmene, zbog čega se i javljaju pomenute neujednačenosti koje usložnjavaju njihovu istoriografsku kontekstualizaciju.

⁴ O kriterijologiji tumačenja arhitektonskog nasleđa i važnosti istoriografskog distanciranja, videti: A. Milenković, *Arhitektura – horizonti vrednovanja*, Beograd 1988; F. Kritovac, „Povijesne distance i arhitektura“, *De Re Aedificatoria* 1–1990, 33–41; З. Маневић, Д. Аћимовић, „Вредновање градитељског наслеђа“, *Архитектура и урбанизам*, 5– 1998, 71–76; А. Кадиевић, „Видови дистанцирања од појава током њиховог тумачења у архитектонској историографији“, *Наслеђе*, X–2009, 235–253; Н. Живковић, С. Димитријевић Марковић (ур.), *Очување градитељског наслеђа – стварно и могуће* (зборник радова), Београд 2010.

⁵ Sačuvanih objekata *in situ*, arhivske pravno-tehničke i urbanističke dokumentacije, fototečkih i hemerotečkih izvora, kao i najrazličitijih dokumenata iz privatnih zaostavština graditelja.

⁶ U sklopu takvih inicijativa provlačio se i interes nacionalnih elita da se Srbi nametnu kao stožerni činioci na svim poljima, pa i u izgradnji državnih objekata. O tome opširnije videti: A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd 2007; Isti, „Sanjana prošlost, zamišljena budućnost: arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918–1941“, u: M. Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, vol.3, Beograd 2014, 143–156.

⁷ Pojam autorski opredeljene arhitekture se u srpskoj kulturi tokom poslednja dva stoleća tumačio elastično, pri čemu je redovno favorizovana estetska strana ponuđenih rešenja. Umesto da se striktno svede na opuse u kojima je istraživanje forme propraćeno unapređenjem prostornih struktura i upotpunjavanjem urbanog dizajna, taj pojam se rasplinuo na svaki vid oponiranja konvencionalnom, poistovećujući autorsko sa nametljivim i unikatnim (u praksi neretko formalističkim i proizvoljnim).

O tome videti: С. Лазић, „Послератна архитектура наше престонице“, *Уметнички преглед*, 6–7–1940, 213; Б. Несторовић, „Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941)“, *Годишњак града Београда XX–1973*, 339–340; А. Кадјевић, „Поимање чистоте стила и ауторског израза у новижој српској архитектури. Comprehension of the purity of style and the authorial expression in recent Serbian architecture“, у: Д. Јеленковић (ур.), *Чист израз. 13. Бијенале уметности*, Панчево 2008, 14–22, 195–201.

⁸ Р. Ј. Марковић, *Београд и Европа 1918–1941*, Београд 1992.

⁹ За разлику од хрватских колега који су средином двадесетих увелико сарађивале са А. Лосом, Р. Беренсом, К. Холмајстером, Ле Корбизјеом и Н. Пелцигом, српски архитекти све до 1937. године нису били повезани са ауторитетима авангарде.

¹⁰ М. Ђурђевић, А. Кадјевић, „Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941)“, *Centropa*, 2–2001, 139–148; А. Кадјевић, „Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата“, *Годишњак града Београда, XLIX–L–2002–2003*, 131–142; А. Кадиевич, „Основные исторические, идеологические и эстетические аспекты архитектуры русской эмиграции в Югославии“, у: О. Л. Леикинд (ур.), *Изобразительное искусство, архитектура и искусствознание русского зарубежья*, Санкт Петербург 2008, 325–336.

¹¹ Аноним, „Београд има 339.208 становника“, *Политика*, 3.1.1929, 9.

¹² В. Путник, „Прилог проучавању развојних токова међуратне стамбене архитектуре Београда“, *Наслеђе*, XII–2012, 153–166; А. Кадјевић, „Interpolations – necessity and inspiration of newer Belgrade architecture“, *ЗЛУ Матице српске за ликовне уметности*, 43–2015, 243–258.

¹³ А. Б. Херенда, „Колико и како се зидало у Београду од 1919. до данас“, *Београдске општинске новине*, 6–1933, 402, 404; Аноним, „Изградња Београда од рата до данас“, *Правда*, 19.1.1940.

¹⁴ Б. Шелендић, „Историјат индустрије лифтова у Србији“, *ПИНУС записи*, 2–1995, 119–127.

¹⁵ *Isto*, 122.

¹⁶ Аноним, „Колико је у Београду подигнуто зграда после рата“, *Политика*, 30.12.1931, 5.

¹⁷ Према документима из 1927. год. у Београдској секцији Удружења Југословенских инжењера и архитеката евидентрано је 786 чланова, од чега се пројектантском праксом бавило око три стотине, да би се тај број до краја међуратног раздобља увећао на око петсто. Уз подухвате у државној реџији, архитекти, грађевински инжењери, помоћни техничари и предузимачи масовно су сарађивали са приватним инвеститорима – фондovima, банкама, акционарима, индустријалцима, предузетницима, задужбинарима, рентјерима, препродавцима некретнина и трговцима.

¹⁸ Претежно су подизали објекте управне, школске, војне, спортске, здравствене, верске и споменичке намене. Видети: А. Кадјевић, „Државни архитекта – послушник или стваралац?“, *Зборник семинара за студије историју модерне уметности Филозофског факултета*, 10–2014, 69–77.

¹⁹ У трећој деценији низ угледних градитеља претходног раздобља напушта стручну и животну сцену: Владимир Никoliћ (1857–1922), Константин А. Јовановић (1849–1923), Данило Владисављевић (1871–1923), Светозар Иваковић (1844–1924), Андра Стевановић (1859–1929) и Милан Антонић (1868–1929).

²⁰ Б. Којић, *Друштвени услови развојка архитектонске струке у Београду 1920 – 1940. године*, Београд 1978, 45–96; З. Маневић, „Јучерашње градитељство...“, XIII–XIV.

²¹ Б. Којић, *nav. delo*, 78.

²² *Isto*.

²³ Реč је интерполраној вишеспратници С. Милenkовића изграђеној 1922. у ул. Светозара Марковића 65 (тада Студеничкој). Видети: А. Јахонтов, М. Просен, „Стваралаштво архитекте Николаја Васиљевича Васиљева и његов београдски опус (мај 1921– фебруар 1923)“, *Наслеђе*, XIV–2013, 119–120.

²⁴ К. Тирић, *Шкаркина вила*, Београд 2011; А. Радованац, „Шкаркина вила у Београду“, *Саопштења РЗЗЗСК*, XLVI–2014, 215–226 (са старијом лит.).

²⁵ З. Маневић, „Јучерашње...“, XVI.

²⁶ А. Кадријевић, „Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године“, у: М. Ракоција (ур.), *Ниш и Византија II*, Ниш 2004, 381–394.

²⁷ З. Маневић, *нав. дело*, XIV.

²⁸ О значају таквих манифестација сведочи и чињеница да је фебруарску смотру 1926. године свећано отворио академик Андра Стевановић. Видети: Аноним, „Изложба архитектонских пројеката“, *Политика*, 5.2.1926, 7; Аноним, „Изложба клуба студената архитектуре“, *Време*, 15.2.1926, 6; Аноним, „Краљ и краљица на изложби студената архитектуре“, *Политика*, 18.2.1926, 7; М. Кашанин, „Изложба студената архитектуре“, *Српски књижевни гласник*, XVII–1926, 378–381.

²⁹ I pored nespornih evokativnih iskoraka, Milan Kašanin је kritikовао уočљиву проиљвољност студената у обнови византијског, а поготово српско-византијског стила (који у то време није био јасно ни научно диференциран). Видети: М.Кашанин, *нав.дело*, 379.

³⁰ Пројектовање је завршено 1925, када је и роћела узградња која је трајала до краја 1931. године. Видети: Б. Несторовић, „Постакадемизам у архитектури Београда...“, 359–360; А. Кадријевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд 2005, 355–356; Б. Ибрајтер Газибара, „Архитектура зграде Техничког факултета у Београду“, *Наслеђе*, VII–2006, 69–85.

³¹ Пројектоване 1921, а завршене на дан св.Ћирила и Методија 24.5.1926. Видети: Р. Марковић, *Универзитетска библиотека у Београду (1921–1945)*, Београд, 1968; Б. Несторовић, „Постакадемизам у архитектури...“, 343–344; С. Михајлов, Д. Филиповић, Н. Марковић, *Универзитетска библиотека*, у: М. Шупут, Т. Бошњак (ур.), *Добротвори Београдском Универзитету*, Београд 2005, 65–84; С. Михајлов, *Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ Споменик културе*, Београд 2009.

³² Аноним, „Краљ полагае камен темељац Студентског дома“, *Време*, 10.5.1926,1; Аноним, „Студентски дом у Београду“, *Време*, 27.10.1926, 6.

³³ Уоћљиво смањенје броја дипломираних студената у 1926. (након двадесет у 1925) се може делимично објаснити чињеницом да су многи упоредо сарађивали у угледним пројектантским атељејима, сакупљајући референце за будућу самосталну праксу, због чега су и понешто одложили службени завршетак студија. Управо због споменутог активизма, наредне 1927. године дипломирало је чак двадесеттroje студената, међу којима и Ђурде Бошковић, Миладин Прљевић, Бранко Крстић, Бранислав Маринковић и Рајко Татић. Видети: В. С. Марковић (прир.), *Именик дипломираних инжењера и архитеката на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1938*, Београд 1939, 18–19, 25–26, 31–32, 36–37.

³⁴ *Isto*, 31.

³⁵ М. Миловановић, „Бура Борошић – романтични модернизам (I)“, *Врачарски гласник*, 54–2005, 13; *Isti*, „Племенита линија, Бура Борошић (II)“, *Врачарски гласник*, 55–2005, 11.

³⁶ О његовој пројектантској делатности видети: З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 176.

³⁷ Руски емигрант који је од роћетка високошколску наставу роћадао у Београду, а касније радио у Македонији. Видети: В. С. Марковић, *нав. дело*, 31; Г. Константиновски, *Градитељите во Македонија XVIII–XX век*, Скопје 2000,76; А. Игњатовић, *Југословенство и архитектура...334–336*.

³⁸ З. Маневић, *нав. дело*, 327.

³⁹ М. Ђурђевић, *Петар и Бранко Крстић*, Београд 1996.

⁴⁰ М. Кашанин, *нав. дело*, 380.

⁴¹ С. Михајлов, *Рајко М. Татић 1900–1979*, Београд 2013, 20– 21.

⁴² М. Борисављевић, *Златни пресеци и други есеји* (прир. З.Маневић), Београд 1998; А. Кадријевић, „Problem harmonije u estetici i graditeljstvu Milutina Borisavljevića“, *Istorija i razvoj teorija arhitekture, Zbornik I*– 2003, 55–68.

⁴³ М. Борисављевић, „Је ли могућа научна настава о архитектури“, *Мисао*, 22 (св.1–2)– 1926, 85–90, 198–203.

⁴⁴ З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара...366*.

⁴⁵ А. Кадријевић, *Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904. до 1941.године*, у: Српско-француски односи 1904–2004 (зборник радова), Београд 2005, 163–176.

- ⁴⁶ А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996; Исти, „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године“, *Годишњак града Београда*, XLIV–1997, 221–255; А. Ignjatović, „Architecture, Urban Development, and the Yugoslavization of Belgrade, 1850–1941“, *Centropa*, 9–2009, 110–126.
- ⁴⁷ А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996; З. Маневић, *Архитект Милан Злоковић*, Београд 1989; Т. Дамљановић, *Чешко-српске везе у архитектури*, Београд 2004, 80–88; И. Р. Марковић, Ђ. Боровњак, В. Путник, *Чешко-српске везе у архитектури Београда 1863–1941*, Београд 2014 5, 19, 23, 27.
- ⁴⁸ В. Šlapeta, „Češki funkcionalizam“, *Arhitektura urbanizam*, 90–91–1983, 49–52.
- ⁴⁹ А. Кадијевић, „Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata“, *Moment*, 17–1990, 90–100; Исти, „Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941)“, *Наслеђе*, XIII–2012, 59–77; А. Кадијевић, Т. Стефановић, „Expressionism and Serbian Architecture between two world wars“, in: J. Bogdanović, L. Filipovitch Robinson, I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Louvain 2014, 179–200; Б. Алфиревић, *Експресионизам у архитектури XX века у Србији* (рукопис докторске дисертације одбрањене на Архитектонском факултету Универзитета у Београду) 2015.
- ⁵⁰ М. Просен, *Ар деко у српској архитектури* (рукопис докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 2014.
- ⁵¹ А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма*...350–353.
- ⁵² У њој је објављен превод чувеног Гропијусовог огледа „*Интернационална архитектура*“, као и прикази осам Баухаусових публикација.
- ⁵³ В. Rozić, *Уметничка група „Облик“*, Beograd 2005.
- ⁵⁴ Аноним, „Како ће изгледати Универзитетска библиотека у Београду“, *Време*, 29.1.1926, 6; Аноним, „Јуче је отворен „Руски Цар“ у Београду“, *Време*, 18.2.1926, 7; Аноним, „Јуче је свечано освешан нови Патолошки Институт“, *Време*, 23.4.1926, 6; Аноним, „Краљев дар задужбини г. Тодића, *Политика*, 2.5.1926, 5; Аноним, „Добротом Американца А.Карнеги, Универзитетска библиотека се сутра свечано отвара“, *Време*, 23.5.1926, 5; Аноним, „Јуче је свечано отворена Универзитетска библиотека у Београду“, *Време*, 26.5.1926, 5; Аноним, „Краљ и Краљица присуствују освешању споменика палим ратницима“, *Време*, 25.10.1926, 1; Аноним, „Свечано освешање нове православне цркве у Бачкој Ади“, *Време*, 31.10.1926, 5; Аноним, „*Захвалност наше владе енглеском народу*“, *Време*, 7.11.1926, 9; Аноним, „Нова зграда Продуктне и Ефектне берзе у Новом Саду“, *Време*, 3.12.1926, 5.
- ⁵⁵ Аноним, „Освећење темеља Студентског дома, задужбине Краља Александра“, *Време*, 9.5.1926, 5; Аноним, „Краљ полаже камен темељац Студентског дома“, *Време* 10.5.1926, 1; Аноним, „Студентски дом у Београд“, *Време*, 27.10.1926, 6.
- ⁵⁶ Videti: Аноним, „Нови краљев дворца изнад Топчидера“, *Време*, 19–21.6. 1926, 3. У репрезентативној монографији из 1927. посвећеној развојним достигнућима Краљевине SHS, публиковане су и фотографије значајних јавних државних објеката пред њихово довршење 1926.године, попут престоничког Министарства финансија и новосадске Продуктне берзе. Videti: *Краљевина Срба, Хрвата и Slovenaca*, Beograd–Ljubljana 1927,150,158.
- ⁵⁷ Након што је првобитне идеје о „вртарском граду“ публиковао 1925.године, арх. Јан Дубови се 1926 залгао за изградњу радничких стамбених насеља, предлажући и методе регулације села. Videti: Ј. Дубови, „Радничка кућа и раднички дом“, *Савремена општина*, 2–1926, 75–79; Исти, „Нешто о градовима у врту“, *Савремена општина*, 1–1926, 81–88; Исти, „О регулационом плану села“, *Савремена општина*, 4–1926, 66–68. Припремио је и Урбанистички пројекат сеоског насеља, типске пројекте сеоских и радничких кућа (Д. Милашиновић Марић, *Архитекта Јан Дубови*, Београд 2001, 100, 128).
- ⁵⁸ Б. Максимовић, „Зар и то да пропадне?“, *Политика*, 15.6.1926, 4.
- ⁵⁹ Видети: Аноним, „Насеље универзитетских наставника. На месту где је некада била Селаковићева циглана диже се најлепше насеље новог Београда“, *Политика*, 16.9.1926, 5;

Аноним, „Насеље универзитетских наставника, посета министра просвете г.М.Трифунчића“, *Политика*, 17.9.1926, 6; М. Димић, „Професорска колонија – изградња и њени оснивачи“, *Годишњак града Београда*, XLV–XLVI–1998–1999, 71–82; Д.Торовић, *Вртни град у Београду*, Београд 2009, 56–78; В. Војанић, „Iskustva urbanizma moderne u Beogradu sa osvrtom na Profesorsku koloniju“, *DaNS*, 68–2010, 64–687; V. Kamilić, „The Professor’s colony – a suburban housing project as an example of urban development in 1920s Belgrade“, in: J. Bogdanović, L. Filipovitch Robinson, I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Louvain 2014, 179–200.

⁶⁰ Д. Торовић, *nav.delo*, 73; В. Камилић, *Архитекта Светозар Јовановић*, Београд 2011, 40–44. С. Михајлов, *Рајко М. Татић*...20.

⁶¹ З. Маневић, *Бранко Максимовић. Велика награда архитектуре САС*, Београд 1995, 3–4.

⁶² Б. Којић, *Друштвени услови*... 206; А. Кадијевић, „О архитектури спомен-обележја на Зејтинлику и Виду“, *Лесковачки зборник*, L–2010, 197–206; М. Јовановић, *Храм Светог Саве у Београду*, Београд 2007, 27–28.

⁶³ Б. Поповић, „О савременој архитектури у Београду“, *Београдске општинске новине*, 12–1932, 761–762.

⁶⁴ Z. Manević, „Milan Zloković“, *Umetnost*, 59–1978, 42.

⁶⁵ ЈБ. Благојевић, „Транспозиција духа и карактера, италијанско–медитеранске архитектуре у раним пројектима Милана Злоковића“, *Архитектура и урбанизам*, 34–2012, 7–11.

⁶⁶ А. Бановић, *Београд 1930–2009*, Београд 2010, 439; А.Кадјевић, „Interpolations – necessity and inspiration of newer Belgrade architecture“, *ЗЛУ Матице српске за ликовне уметности*, 43–2015, 248, 250.

⁶⁷ Б. Несторовић, *Постакадемизам*... 375–376; Д. Милашиновић Марић, *Водич кроз модерну архитектуру Београда*, Београд 2002, 86; S. G. Vogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, Beograd 2005, t.2, 1143.

⁶⁸ На међупрозорским зонама другог sprata постављени су заравнени плитки рељефи борбе дејача Херкула и пса са аждајом и Земљом, док су две исте женске маске над вецем изнад рељефа и три исте мушке главе постављене изнад прозора трећег sprata (Ђ. Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd 1965, 89).

⁶⁹ ЈБ. Благојевић, *nav. delo*, 10.

⁷⁰ S. G. Vogunović, *nav. delo*, 1144.

⁷¹ Декоративни програм пројекта Ђојатове куће понешто наликује на Злоковићево фасадно кућа Крсте Горчевића и Ђуре Богданића (1926) са уочљивим кубистичким одјецима, подстакнутим бројним делима које је чешко Уметничко друштво „Manes“ приказало на изложби у Београду 1925.године (видети: З. Маневић, *Архитект Милан Злоковић*...10).

⁷² Б. Несторовић, „Постакадемизам у архитектури“...346; S. G. Vogunović, *nav.delo*, 170; К. Ђирић, *nav.delo*; А. Радованац, *nav. delo*.

⁷³ А. Игњатовић, „Две београдске куће архитекте Драгише Брашована“, *Наслеђе*, V–2004, 119–134.

⁷⁴ Б. Којић, „Друштвени услови...“ 89.

⁷⁵ Уз Брашована, реминисценцијам на Дуђевоу palatu у Венецији у том периоду нагињао је и продуктивни Florestano di Fausto (1890–1965), државни архитекта фашистичке Италије (видети: F. Di Marco, *Florestano Di Fausto, architetto del Mediterraneo*, Roma 2011).

⁷⁶ Ђ. Sikimić, *Fasadna skulptura*... 27–28.

⁷⁷ Б. Поповић, *nav. delo*, 762.

⁷⁸ А. Кадијевић, *Молир Корјуновић*, Београд 1996.

⁷⁹ А. Кадијевић, *nav.delo*, 54–57; Д. Живановић, „Прилог проучавању историје и архитектуре зграде Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду“, *Наслеђе*, III– 2001, 105–113; Т. Дамљановић, *nav.delo*, 82–86.

- ⁸⁰ А. Кадијевић, „Градитељска делатност Петра Ј. Поповића у југоисточној Србији (1908–1930)“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 40–2012, 227–228.
- ⁸¹ В. Митровић, „Градитељски опус Даке Поповића (1886–1967)“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XX– 1999, 69–70; И.П.Р., Ада, Црква Вазнесења Господњег, у: *Споменичко наслеђе Србије*, Београд 2007, 87; V. Mitrović, *Arhitektura XX veka u Vojvodini*, Novi Sad 2010, 205.
- ⁸² М. Јовановић, *Храм Светог Саве у Београду*, Београд 2005; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 2007, 213–225.
- ⁸³ М. Ђурђевић, *nav.delo*, 21–23, 77.
- ⁸⁴ А. Кадијевић, „Милан Злоковић и тражења националног стила у српској архитектури“, *Годишњак града Београда*, XLII–XLIII–2000/2001, 213–224.
- ⁸⁵ А. Кадијевић, „Elementi ekspresionizma...“, 92.
- ⁸⁶ С. Тошева, *Архитекта Бранислав Којић*, Београд 1998, 26.
- ⁸⁷ Којић, *Друштвени услови...* 89.
- ⁸⁸ А. Кадијевић, „Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi...“, 95; С. Тошева, *nav.delo*, 25–26; В. Путник, „Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950)“, *Годишњак града Београда*, LVII–2010, 180–181; А. Бановић, *nav.delo*, 85.
- ⁸⁹ А. Кадијевић, „О архитектури спомен-обележја на Зејтинлику и Виду“, *Лесковачки зборник*, L–2010, 197–206; М. Мађановић, „О архитектури спомен-капеле на Зејтинлику“ (саопштење на симпозијуму „Дипломатија и култура Србије: стање и перспективе“ Београд 29. 6. 2015, у штампи).
- ⁹⁰ М. Ђурђевић, *nav. delo*, 19, 21.
- ⁹¹ З. Маневић, *Архитект Милан Злоковић...*10.
- ⁹² ЈБ. Милетић Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила Београда 1860–2000*, Београд 2002, 142–143.
- ⁹³ Б. Несторовић, „Постакадемизам...“, 364–365; М. Просен, „Градитељски опус архитекте Александра Ђорђевића (1890–1952)“, *Наслеђе*, VII–2006, 170, 172.
- ⁹⁴ М. Просен, *nav.delo*, 173,
- ⁹⁵ М. Јанакова Грујић, *Архитекта Драгутин Маслаћ (1875–1937)*, Београд 2006, 54–59.
- ⁹⁶ V. Mitrović, *Arhitektura XX veka...*146–147.
- ⁹⁷ А. Кадијевић, С. Марковић, *Градитељство Лесковца и околине између два светска рата*, Лесковац 1996, 42–43.
- ⁹⁸ А. Игњатовић, *Jugoslovenstvo...*268, 344; М. Медаковић, Ђ. Рађеновић, Ђ. Боровњак, *Николај Краснов, руски неимар Србије, 1864–1939* (каталог изложбе), Москва 2014, 52–54.
- ⁹⁹ *Isto*, 270–271.
- ¹⁰⁰ С. Тошева, *nav. delo*, 27–28.
- ¹⁰¹ Т. Дамљановић, *nav. delo*, 103–105.

Aleksandar Kadijević
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**SERBIAN ARCHITECTURE IN 1926
– BETWEEN CONTINUITY AND REFORM**

Summary:

The availability of diverse sources, as well as all the more existing historiographical study of interwar epoch, provides the basis for the appearance of critical observations on Serbian architecture in 1926, developed within the Kingdom of Serbian, Croats and Slovenians. In phenomenological sense, it can be analyzed through the prism of its internal flash of insight expressed in the initiatives and reactions key actors (designers, purchasers, consumers, chroniclers and critics), and based on today's interest in understanding the past through narrow historiographical platforms from a distance problematize various aspects of the former building.

Primary starting at the distant medieval origins, as well as the closer Liberation epoch, Serbian architectural culture in 1926 in parallel continued its europeanization, creating the basis for a inevitable modernization reform. Ambitious and inspired, it was celebrated by authors of middle and younger generation – Dragisa Brašovan, Momir Korunović, Aleksandar Djordjevic, Milan Zloković, Branislav Kojic, brothers Krstic and Aleksandar Vasic, which succeeded to prolong the civilizational effectiveness of all directions.

Keywords:

architecture, 1926, Serbia, Belgrade, builders, works, ideas

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

Vladana Putnik
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

RAZVOJ STAMBENE ARHITEKTURE U BEOGRADU 1926. GODINE

Apstrakt:

Beograd je tokom međuratnog perioda doživeo ekspanziju stambene gradnje zahvaljujući velikom prilivu stanovništva iz cele zemlje. Hroničan nedostatak životnog prostora i stalno širenje grada izvan zakonskih granica prouzrokovali su donošenje strogih parametara na osnovu kojih će se sprovoditi urbanistički plan Beograda iz 1923. godine. U radu će biti reči o značajnijim ostvarenjima na polju stambene arhitekture u Beogradu 1926. godine kada je zabeležen najveći broj izgrađenih objekata. Sredina treće decenije karakteristična je po tome da je u tom periodu vladao veliki diverzitet arhitektonskih stilova koji su bili posledica ukusa investitora, ali i različitih senzibiliteta projekatana. U tom periodu javljaju se nove tendencije, poput folklorizma, dok arhitekti pokazuju sklonost ka eksperimentisanju, što će dovesti do pojave moderne arhitekture već naredne godine. Kroz pregled projektantske delatnosti 1926. godine biće prikazani glavni tokovi beogradske međuratne arhitektonske scene.

Ključne reči:

Beograd, stambena arhitektura, 1926, urbanizam

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

Opšte prilike u stambenoj arhitekturi Beograda 1926. godine

Beograd je u Prvom svetskom ratu izgubio oko četvrtinu stambenog fonda.¹ Po završetku rata u prestonicu novoosnovane Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca stanovništvo je pristizalo iz svih delova zemlje, što je prouzrokovalo da na popisu 1921. godine Beograd broji 111.739 stanovnika za razliku od predratnih 90.000, dok je popis iz 1931. godine zabeležio porast na 266.849 stanovnika.² Na osnovu ovih podataka nije neobično da je grad tokom međuratnog perioda zadesila „građevinska groznica“ koja je svoj vrhunac dostigla 1926. godine. U periodu od 1920. do 1927. godine podignut je 1.594 stambeni objekat, i to čak 477 u 1926. godini.³ Intenzivnost stambene izgradnje prouzrokovala je veliku produkciju projekata na godišnjem nivou. Kao primer može poslužiti arhitekta Valerij Staševski koji je samo u 1926. godini izradio nacрте za 48 stambenih zgrada.⁴

Godina 1926. je takođe značajna prekretnica u praksi stambene izgradnje zato što je tada konačno potpisan pravilnik za izvođenje generalnog urbanističkog plana Beograda iz 1923. godine. Tada su propisani jasni parametri o veličini i procentu zauzeća placa, širini pročelja i pozicioniranju objekta u odnosu na uličnu regulaciju. Čitava teritorija Beograda je tada podeljena na četiri zone sa jasno definisanim građevinskim propisima.⁵ Ovi zakonski okviri će znatno uticati na dalji arhitektonski i urbanistički razvitak Beograda.

Ekspanzija stambene izgradnje kao najsigurnije investicije tokom međuratnog perioda prouzrokovala je stilski diverzitet kakav ni pre Prvog, ni posle Drugog svetskog rata nije bio prisutan. Istovremeno su se gradili stambeni i rezidencijalni objekti u duhu akademizma, eklekticima ili različitih varijacija nacionalnog stila. Razlog ovakvoj mešavini stilova koji su bili gotovo ravnomerno zastupljeni leži u različim stremljenjima projektanata, ali isto tako i ukusu investitora. Osim pojedinačnih reprezentativnih primera, sredinu treće decenije obeležila je planska izgradnja nekoliko stambenih naselja, čiji značaj za urbanistički i arhitektonski razvoj Beograda svakako nije zanemarljiv.

Profesorska kolonija

Profesorska kolonija je nastala po uzoru na vrtne gradove Ebenizera Hauarda (*Ebenzer Howard*). Inicijativu za izgradnju stambene kolonije pokrenuo je tadašnji dekan Filozofskog fakulteta dr Vladimir Petković sa arhitektom Svetozarom Jovanovićem.⁶ Zajedno sa Mihajlom Radovanovićem, Petrom Krstićem,⁷ Živkom Tucakovićem i Rajkom Tatićem,⁸ Svetozar Jovanović je 1926. godine izradio urbanistički plan naselja i takođe projektovao nekoliko varijacija tipske gradske vile koje bi profesori Beogradskog univerziteta birali shodno sopstvenom ukusu i potreba-

ma.⁹ Izgradnja je započeta 1926. godine i od jula do početka građevinske sezone u martu 1927. godine na prostoru Profesorske kolonije već je bilo podignuto pedeset vila.¹⁰ Arhitektura rezidencijalnih objekata Profesorske kolonije teško da se mogla svrstati u revolucionarna, inovativna ili avangardna rešenja. Preovlađujući stil je bio umereni akademizam i eklektizam, koji je bio prisutanu rezidencijalnoj arhitekturi na Kotež-Neimaru i u drugim delovima grada. Akcenat je bio na ekonomičnosti gradnje, pošto je većina profesora bila primorana da uzme kredit kod Državne hipotekarne banke.¹¹ Međutim, sam koncept Profesorske kolonije kao pokušaja formiranja vrtnog grada i urbanistički dobro promišljenog stambenog naselja čini ovaj poduhvat izuzetno značajnim za ovaj pregled. Među primerima koji su zadržali svoj autentični izgled do danas izdvajaju se porodične kuće Ivana Đaje, Jovana Erdeljanovića, Svetozara Jovanovića i drugih.¹²



Porodična kuća Jovana Erdeljanovića, 1926. Fotografija: Vladana Putnik

Kotež-Neimar

Kotež-Neimar takođe predstavlja jedno od naselja koja su tokom treće decenije dvadesetog veka nastala u Beogradu po principu „vrtnog grada“. Autori urbanističkog rešenja iz 1921. godine Emil Hope (*Emil Hoppe*) i Oto Šental (*Otto Schönthal*) osmislili su Kotež-Neimar po uzoru na rezidencijalna naselja u Evropi.¹³ Za razliku od Profesorske i Činovničke kolonije, gde su projektovane tipske kuće sa ciljem da se planski nastani određeni socijalni stalež ili čak profesija, stambeni objekti podignuti na Kotež-Neimaru su bili individualnog karaktera,¹⁴ iako je u naselju živelo veliki broj arhitekata, umetnika i drugih pripadnika intelektualne elite međuratnog Beograda.¹⁵

Tokom 1926. godine građevinsko preduzeće „Neimar“, na čelu sa inženjerom Perom Putnikom, izradilo je projekte za brojne investitore koji su od njih kupili zemljište. Na njihovim rešenjima mahom je preovlađivao akademizam i klasična prostorna rešenja sa grupisanjem reprezentativnih prostorija ka ulici i pomoćnih ka dvorištu. Jedan od primera je i kuća Veniamina Ščeglovitova u Rankeovoj 9.¹⁶ U istom periodu drugi arhitekti projektuju na teritoriji Kotež-Neimara. Kuću dr Zega na uglu Braničevske i Lamartinove ulice projektovao je

arhitekta Hugo Kun 1926. godine.¹⁷ Njegova rešenja se suštinski ne razlikuju od Putnikovih, jer i kod Kuna prevladuje umereni srednjoevropski akademizam tipičan za gradske vile u rezidencijalnim kvartovima. Arhitektonske mase su skladno stepenovane, međutim skromnost investitora prouzrokovala je mahom jednostavnija rešenja fasada, bez bogatije dekoracije.

Arhitekta koji je svakako uneo inovacije projektovanjem sopstvene kuće u Lamartinovoj 10, 1922. godine je Momir Korunović.¹⁸ On je svoju interpretaciju narodne arhitekture takođe primenio i na porodičnim kućama koje je projektovao za braću Radiča i Stanišu u Ulici Hadži Milentija 80 i 82, 1926. godine. Po spoljašnjem izgledu obe kuće ponavljaju izvesne elemente Korunovićeve porodične kuće. Kuća Radiča Korunovića takođe ima ulaz u vidu trema i četiri uska lučna prozora uokvirena arhivoltama i vencem, motiv koji će drugi arhitekti kasnije često koristiti prilikom projektovanja rezidencijalnih objekata. Kuća Staniše Korunovića ima istureni desni deo pročelja, a u oba slučaja dimnjaci su izraženo visoki sa dekorativnim kapama.¹⁹

Drugi arhitekta koji je ostavio svoj pečat na Kotež-Neimaru je Milan Zloković.²⁰ Godina 1926. se u Zlokovićevom stvaralaštvu često vezuje za period njegovog eksperimentisanja.²¹ Tokom te godine izvedeno je osam njegovih objekata u Rankeovoj, Gastona Gravijea, Braničevskoj i Skerlićevoj ulici, što ih čini gotovo jedinstvenim primerom urbane mikroceline na teritoriji tadašnjeg Beograda, prevashodno zbog činjenice da je Zloković pri projektovanju težio da objekte stilski i fizički međusobno poveže.

Najreprezentativnijom u ovoj grupaciji se s pravom smatra dvojna zgrada u Rankeovoj 12–14. Iako se u prethodnim istraživanjima navodi da je objekat građen za krojača Ljubomira Jovanovića na imanju Josifa Šojata,²² u projektnoj dokumentaciji Zloković navodi da se objekti na adresi Rankeova 12–14 zidaju za gospodina Josifa Šojata.²³ Dva objekta su u potpunosti istovetna; stvoreni su kao da su jedan



Milan Zloković, Kuća u Rankeovoj 14, 1926. Fotografija: Vladana Putnik

dan drugom odraz u ogledalu. Dve građevine su spojene lučnim prolazima, motivom koji je Zloković rado koristio. Iako je fasada pročišćena, grupisana dekoracija u vidu medaljona sa maskama i jasno odvajanje prizemne zone od sprata vencem sa volutama i žardinjerama odaju utisak akademizma. Međutim, Zlokovićev tretman fasadnog platna je specifičan tako da je upotreba tradicionalnih arhitektonskih elemenata rešena na originalan i prepoznatljiv način.

Milan Zloković, Projekat stambenih zgrada u Gastona Gravijea 1 i 3, 1926, Istorijski arhiv Beograda



Na kućama Aleksandra Petrovića i Đorđa Jovovića u Ulici Gastona Gravijea 1 i 3 Zloković je takođe pribegao rešenju dvojne kuće. Za razliku od stambenih zgrada u Rankeovoj ulici, kuća Aleksandra Petrovića na broju

3 ne deluje kao da je odraz u ogledalu kuće sudije Jovovića na broju 1, iako stilski čine zaokruženu celinu.²⁴ Neobično je što ovako kreativna i nesvakidašnja rešenja Zloković nije imao prilike da primeni na svojim kasnijim objektima, niti su njegova ostvarenja imala većeg odjeka u razvoju stambene arhitekture. Na uglu Rankeove i Gastona Gravijea Zloković je projektovao i kuću za svog prijatelja Milisava Raičevića,²⁵ koja je za razliku od susednih objekata daleko skromnijeg rešenja.

Jeremija Protić je prvobitno projektovanje porodične kuće poverio arhitekti Hugu Kunu, međutim krajem 1926. godine menja projektanta i angažuje Milana Zlokovića sa inženjerom V. Đurovićem da izrade drugo rešenje. Može se zaključiti da se Jeremija Protić odlučio za Zlokovića pošto je u neposrednoj blizini njegovog placu imao prilike da vidi čak šest Zlokovićevih stambenih objekata podignutih na zemljištu Josifa Šojata tokom 1926. godine.²⁶

Poslednji od značajnijih Zlokovićevih ostvarenja na Kotež-Neimaru te godine je kuća Mare Mitrović u Braničevskoj 8.²⁷ Nepravilna osnova prouzrokovala je lomljenje arhitektonskih masa koje će Zloković primeniti na porodičnoj kući u Internacionalnih brigada već naredne godine. Međutim, na ovom objektu i dalje ostaje u poznatim okvirima, dekorišući poslednju zonu jonskim pilastrima i medaljonima.

Zgrada Josifa Šojata

Pored navedenih realizovanih stambenih objekata na Kotež-Neimaru, Milan Zloković je 1926. godine projektovao još jednu stambenu zgradu za Josifa Šojata u Ulici Kralja Milutina 33.²⁸ Građevina predstavlja logičan nastavak stremljenja vidljivih na dvojnoj zgradi u Rankeovoj 12–14. Uticaj italijanske neorenesanse je u najvećoj meri prisutan na ovom objektu i može se zaključiti da je visoka dekorativnost i raskošna obrada pročelja doprinela da se ovaj objekat zaista ističe u stambenoj arhitekturi Beograda. Elevacija fasade je koncipirana po principu renesansnih palata, sa jasno istaknutim zonama prizemlja, *piano nobile*-a i viših zona, kao i lođe u završnoj zoni poput palate Davancati podignute krajem četrnaestog

veka u Firenci.²⁹ Izražena dekorativna fasada naglašava *piano nobile*, a od posebnog su značaja reljefi „Borba dečaka Herkula i psa sa zemljom“ i „Borba dečaka Herkula sa aždajom“ koje je izradio Živojin Lukić.³⁰ Freska koju je naslikao Mladen Josić u zoni lođe nije sačuvana,³¹ ali svakako svedoči o značaju investitora i želji za izvođenjem što reprezentativnijeg objekta, kao i o saradnji slikara, vajara i arhitekata u tom periodu. Reljefi na Šojatovoj zgradi najaviće njihovu obilatu upotrebu na stambenim objektima tokom druge polovine treće i čitave četvrte decenije dvadesetog veka, za razliku od fresko-dekoracija, koje neće biti u istoj meri zastupljene.

Zgrada Predstavništva Prvog dunavskog parobrodarskog društva

Svakako najznačajniji objekat stambene arhitekture koji je završen 1926. godine jeste zgrada Predstavništva Prvog dunavskog parobrodarskog društva. Građevina se nalazi na uglu ulica Kapetan Mišina i Gospodar Jevremova. Autor projekta je austrijski arhitekta Aleksandar Pop (*Alexander Popp*), dok je razradu njegovog rešenja izvršio Stevan Tobolar.³² Aleksandar Pop je bio asistent Petera Berensa (*Peter Behrens*), pa je tako i njegov uticaj vidljiv u Popovom stvaralaštvu, a naročito na primeru zgrade Prvog dunavskog parobrodarskog društva. Osim toga, Pop je na ovom projektu primenio sve elemente koji su bili karakteristični za bečku stambenu arhitekturu treće decenije dvadesetog veka.³³



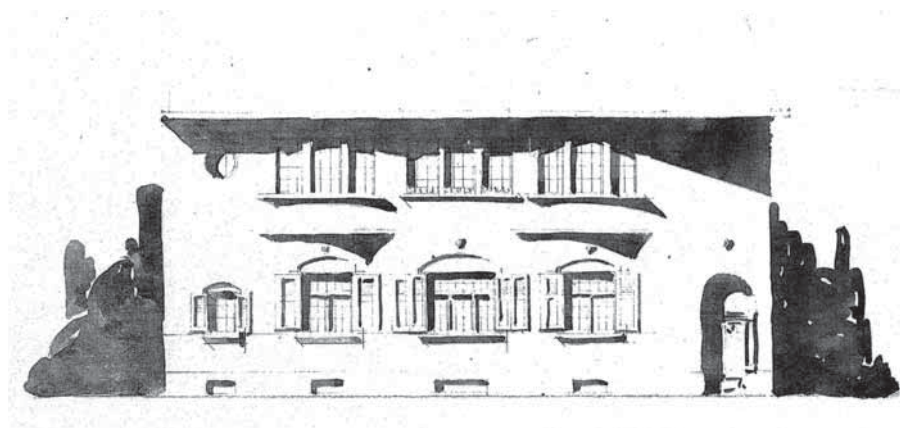
Aleksandar Pop, Zgrada Predstavništva Prvog dunavskog parobrodarskog društva, 1924–1926. Fotografija: Vladana Putnik

Iako iznad ulaznog portala stoji godina 1925, objekat je zapravo završen tek sledeće godine. Bilo je predviđeno da prizemlje bude poslovni prostor društva, a da naredna tri sprata budu rezervisana za stanovanje zaposlenih.³⁴ Fasadu odlikuju elementi ekspresionizma u vidu posebno istaknutog ugaonog segmenta, dramatično prelomljenih masa, cik-cak erkera na bočnim fasadama i geometrijski dekorativno rešenim ulaznim portalima.³⁵ Pojedina rešenja poput reljefnog

natpisa namene i godine sa stilizovanim sidrom iznad ulaza, upotreba jarbola i sata na fasadi najavljuju karakterističnu estetiku ar dekoa koja će biti u izvesnoj meri prisutna u nastupajućem periodu. Celokupna pročišćenost forme fasade svrstava ove objekte u vesnike modernizma. Da je ova građevina bila radikalna za beogradsku sredinu svedoči i jedan prilog iz „Politike“: „Pola Beograđana bi se, nema sumnje, zaklelo da ova kuća nije u Beogradu...“.³⁶ Iako je zgrada Prvog dunavskog parobrodarskog društva donela duh bečke i evropske savremene arhitekture, njena uticajnost nije se ogledala u direktnom kopiranju, već su beogradski arhitekti pojedine specifične elemente često koristili u svojim ostvarenjima.

Porodična kuća Branislava Kojića

Jedan od najznačajnijih stambenih objekata podignutih 1926. godine je i porodična kuća Branislava i Danice Kojić u Zadarskoj 6.³⁷ Kao mladi arhitekta koji je tek završio studije, Kojić je rešio da na projektu za sopstvenu kuću eksperimentiše primenjujući estetske principe manira koji je nazvao folklorizam.³⁸ Inovativnost i kreativnost mladog arhitekta došla je do izražaja na projektu za sopstvenu kuću koja je predstavljala svojevrsan manifest folklorizma kao kreativne alternative strogom srpsko-vizantijskom stilu. Osnova objekta je nepravilna i izlomljena, što je prouzrokovalo „zatalasano“ pročelje.³⁹ Kojićevo rešenje inspirisano je tradicionalnim osmansko-balkanskim stilom i arhitekturom konaka sa elementima ekspresionizma i poznog romantizma. Dinamičnost fasade postignuta je asimetrijom: kolski ulaz postavljen je na desnom delu pročelja, dok kontratežu čine dva polukružna erкера. Ekspresionistički karakter građevine sa elementima tradicionalne varoške arhitekture čine ovaj objekat među prvim primerima ekspresionizma i folklorizma u stambenoj arhitekturi.⁴⁰ Elementi osmansko-balkanskog stila prisutni su kroz upotrebu erкера i četvorovodnog



Branislav Kojić, Porodične kuće u Zadarskoj 6, 1926, akvarel, Istorijski arhiv Beograda

krova sa isturenom strehom. Međutim, Kojić ne teži eklektičkom, već analitičkom i sintetičkom pristupu u tretiranju tradicionalnih arhitektonskih elemenata na savremen način. Bezornamentalnost eksterijera programski dopunjuje funkcionalan enterijer i nameštaj ručne izrade koji je projektovala Danica Kojić 1927. godine.⁴¹

Vila inženjera Miodraga Marinkovića

Iako je inicijalni projekat za sopstvenu vilu u Ulici Internacionalnih brigada 36 potpisao inženjer Miodrag Marinković, asistent Tehničkog fakulteta,⁴² u drugim izvorima se javlja ime Branislava Kojića kao autora. Marinkovićevo rešenje iz juna 1926. godine poseduje slično rešenje izvedenom projektu, osim činjenice da je projektovano u duhu akademizma. S druge strane, izvedeni objekat u potpunosti reflektuje Kojićev folklorizam. Svi elementi tradicionalne varoške kuće su razrađeni i prilagođeni savremenom arhitektonskom rečniku. Uspešno ukomponovan motiv „divanhane“ i smelo asimetrično rešeno pročelje doneli su Kojiću i nagradu. Vila inženjera Marinkovića proglašena je za jednu od četiri najlepše kuće građene u duhu narodnog građevinarstva od strane Kluba beogradskih arhitekata 1930. godine.⁴³ Kroz ovaj projekat Kojić je nastavio svoje eksperimentisanje na polju folklorizma i uspešno ga realizovao.

Zgrada braće Đorđević



Branko Tanazević, Stambena zgrada braće Đorđević, 1926. Fotografija: Vladana Putnik

Za razliku od folklorističkih traganja Branislava Kojića, arhitekta Branko Tanazević⁴⁴ je iste godine svoju interpretaciju nacionalnog stila u stambenoj arhitekturi iskazao na projektu za zgradu industrijalaca braće Đorđević u Prizrenskoj 4 i 4a. Dok su u prethodnim slučajevima investitori mahom gradili porodične kuće sa malo stanova za izdavanje, zgrada braće Đorđević bila je ambiciozno zamišljena. U prizemlju se nalazilo pet dućana, zgrada je imala dva ulaza sa po četiri stana na tri sprata.⁴⁵ Pročelje je rešeno u klasičnom Tanazevićevom maniru, prisutna je polihromija, nešto skromnija fasadna dekoracija tada već zakasnelog nacionalnog toka

secesije, iako je čitava kompozicija akademski koncipirana. Secesijski vertikalizam postignut je pozicioniranjem dekorativnih panela u zoni ispod i iznad prozorskih otvora. Na panelima je zastupljena ikonografija karakteristična za srpsko-vizantijski stil, ali i jednostavna geometrijska ornamentika.

Porodična kuća Vojislava Zađine

Na osnovu prethodno navedenih primera može se zaključiti da je izgradnja sopstvene kuće bila prilika za arhitekte i inženjere da iskažu svoj lični pečat i stremljenja bez uticaja investitora. Jedan od takvih primera je i kuća inženjera Vojislava Zađine, projektovana 1926. godine u Kneginje Zorke 37.⁴⁶ Kao i u slučaju prethodnih primera, Zađina je na porodičnoj kući iskoristio priliku da stvori sopstvenu interpretaciju nacionalnog stila, drastično različitog u odnosu na Kojića, Tanazevića, Korunovića i Deroka. Pročelje krase bogata fasadna dekoracija u duhu romansko-vizantijskog stila.⁴⁷ Uprkos uskoj fasadi, u prizemlju se nalaze dva monumentalna lučna portala flankirana stubovima i lučnim vencem kompleksne ornamentike. Vrata portala su izrađena od kovanog gvožđa sa staklenim panelima na kojima centralni motiv čini rozeta. Dinamičnost fasade postignuta je uspešnim stepenovanjem masa. Pročeljem dominiraju arkadni nizovi prozorskih otvora u prizemlju i na drugom spratu. Masivni balkoni su skladno pozicionirani tako da ne odaju utisak teskobe. Iznad svakog prozora pozicioniran je visoko dekorisan ključni kamen. Klasično komponovan krovni venac takođe doprinosi opštem utisku skladnosti čitavog objekta.



Vojislav Zađina, Portal porodične kuće, 1926.
Fotografija: Vladana Putnik

Zgrada Jelisavete Milenković i vila Milana Stojadinovića

Među reprezentativnim rešenjima koja ne pripadaju eksperimentalnim stremljenjima je i zgrada Jelisavete Milenković, žene načelnika ministra saobraćaja,



Janko Šafarik, Kuća Jelisavete Milenković, 1926, Istorijski arhiv Beograda.



Milan Minić, Projekat stambene zgrade Pavla Nikolića, 1926, Istorijski arhiv Beograda

u Beogradskoj 33. Za izradu projekta odabran je arhitekta Janko Šafarik,⁴⁸ koji je primenio klasične elemente umerenog modernizovanog eklektizma sa elementima berlinske secesije. Pročelje odlikuje simetrično rešenje sa erkerom kao centralnim motivom iznad kojeg poslednju zonu krase arkadni niz prozorskih otvora. Slično rešenje Šafarik je izveo na kući Danice i Borivoja Kirjakovića u Prizrenskoj 1 iz 1922. godine.⁴⁹ Posebno je interesantna činjenica da je na ovom objektu projektovana i krovna terasa, što sredinom treće decenije dvadesetog veka nije bio čest slučaj. Kasnijim nadzidivanjem objekta krovna terasa je izgubljena. Gospođa Milenković je u sklopu unutrašnjeg dvorišta tražila da Šafarik projektuje i „ladnjak“,⁵⁰ odnosno venjak, što takođe nije bio svakidašnji zahtev investitora.

Iste godine Janko Šafarik je projektovao vilu Milana Stojadinovića, tada ministra u vladi, u Ulici Milovana Glišića 3. Za razliku od stambenih objekata u ulicama Beogradskoj i Prizrenskoj, Šafarik se pri projektovanju raskošne vile na Senjaku opredelio za stil blizak Kojićevom folklorizmu. Glavni motiv građevine čine efektni stilizovani doksati i erker koji se nalaze sa bočne i dvorišne strane strmog placu kako bi bio omogućen pogled na reku.⁵¹ Ovakvo rešenje najavio je Šafarikova dalja istraživanja na temu nacionalne arhitekture, poput vile koju će projektovati za Nenada Ivkovića u Ulici Čarlija Čaplina 21, 1929. godine.⁵²

Zgrade u Lominoj 24 i 26

Još jedan primer dvojne zgrade izveden u Lominoj 24 i 26 projektovao je arhitekta Milan Minić⁵³ za Pavla Nikolića i tehničko preduzeće „Rekord“. Obe

zgrade su koncipirane po sistemu poslovno-stambenih objekata, gde su prizemne zone služile za kancelarije, a gornji spratovi za stanovanje.⁵⁴ Minić je objekte koncipirao u duhu istoricizma i eklekticizma.⁵⁵ Pročeljima vlada stroga simetrija, centralna zona je blago isturena i naglašena fasadnom dekoracijom. Objekti nisu u potpunosti izvedeni prema projektima; umesto predviđenih skulptura atlasa, postavljene su skulpture muškarca i žene koje je izradio vajar Petar Palavićini.⁵⁶

Vila Tihomira Panića i kuća Pavla Hadži Pavlovića

Arhitekta Aleksandar Đorđević⁵⁷ projektovao je 1926. godine dva značajna objekta koja pripadaju njegovom opusu stambene i rezidencijalne arhitekture. Kuća Pavla Hadži Pavlovića u Ulici Svetozara Markovića 58 predstavlja uspešan primer interpretiranja francuskog akademizma u srpskoj stambenoj arhitekturi.⁵⁸ Pročelje odlikuje stroga simetrija, sa blago isturenim bočnim i centralnim rizalitima, naglašenim jonskim lezenama, što oživljava ravnomeran ritam prozorskih otvora i francuskih balkona.

Vila Tihomira Panića takođe u potpunosti odražava Đorđevićev arhitektonski rečnik i senzibilitet. Građevina je projektovana u duhu francuskog akademizma, što je posebno izraženo ponovnom upotrebom jonskih pilastera, vertikalne raščlanjenosti fasade, postavljanjem markize iznad ulaznog portala i dekorativnih urni na atici sa balustradom.⁵⁹ Na osnovu ova dva primera može se zaključiti da je Aleksandar Đorđević u toku treće decenije dvadesetog veka podjednako uspešno primenjivao elemente francuskog akademizma na stambenim zgradama i vilama, što će ostati prisutno i u njegovom daljem stvaralaštvu. Zahvaljujući uspešnim rešenjima poput ostvarenja Aleksandra Đorđevića, uticaj francuskog akademizma biće zastupljen u stambenoj arhitekturi Beograda sve do početka Drugog svetskog rata.

Poslovno-stambena zgrada Miloša Savčića

Miloš Savčić,⁶⁰ istaknuti inženjer i političar, projektovao je zajedno za Evgenijem Gulinom poslovno-stambeni objekat 1924. godine,⁶¹ a radovi na izgradnji su završeni 1926. godine. Objekat je projektovan na uglu, sa prizemljem i mezaninom rezervisanim za poslovne prostorije, dok su naredna tri sprata bila predviđena za stanovanje. Fasada je rešena u klasičnom akademskom duhu, raščlanjena smenom jonskih pilastera i lezna. Posebno je značajno pomenuti ulazni portal iz Andrićevog venca koji je rešen po sistemu klasičnog dvokrilnog ulaza sa lunetom. Čitava vrata su zastakljena, sa dekorativno rešenim kovanim gvoždem. Ulazni hol i stepenište su takođe izvedeni u luksuznim materijalima u

skladu sa konceptom čitavog objekta. Projektovana u poznom periodu Savčićevog stvaralaštva, poslovno-stambena zgrada Miloša Savčića odražava sve aspiracije uspešnog političara i privrednika koji je ujedno bio investitor i projektant.

Zaključak

Stilski diverzitet koji je preplavio Beograd posle Prvog svetskog rata svakako je uticao na formiranje ukusa investitora. Stoga nije neobično što odabrani primeri stambene arhitekture nastale 1926. godine pripadaju različitim likovnim izrazima ponekad i istih autora. Osim što su se mnogi arhitekti tog perioda često i dugo tražili u različitim stilovima i manirima, mnogi su birali da iz praktičnih razloga udovoljavaju želji naručioca projekta. Međutim, pokazalo se da je izvestan broj njih težio eksperimentisanju, traganju za sopstvenim originalnim izrazom, što se naročito manifestovalo na projektima za njihove porodične kuće. Izvesna smela rešenja koja su zapažena na stambenim objektima iz 1926. godine su na određeni način najavila neka od pionirskih dela modernizma, najpre porodičnu kuću Milana Zlokovića iz 1927. godine.⁶² S druge strane, traganja za formiranjem novog oblika nacionalnog stila dovela su do izuzetnih ostvarenja, poput zgrade pukovnika Elezovića u Njegoševoj 20, iz 1927. godine, arhitekta Aleksandra Deroka.⁶³ Smela upotreba dekoracije u akademizmu i eklektizmu i težnja za slobodnijim formama dovele su do veoma originalnih ostvarenja kao što je Škarkina vila arhitekta Dragiše Brašovana iz 1927. godine.⁶⁴

Intenzitet stambene izgradnje nastaviće se sve do pojave ekonomske krize 1929. godine.⁶⁵ Četvrta decenija doneće dominaciju modernizma i svih njegovih varijacija, uključujući ukrštanja sa akademizmom i ar dekoom, međutim, eksperimentalni duh minule dekade neće se u potpunosti ponoviti, a individualna traganja projektanata za svojom interpretacijom nacionalnog stila polako će početi da jenjavaju.

Napomene:

¹ R. Gašić, „Urbanizacija međuratnog Beograda: primer naselja 'Kotež-Neimar'“, *Istorija 20. veka*, 2, 2009, 53.

² R. Gašić, „Problemi teritorijalnog širenja Beograda između dva svetska rata“, *Istorija 20. veka*, 3, 2010, 59.

³ Аноним, „Колико је у Београду подигнуто зграда после рата“, *Политика*, 8494, 30. 12. 1931, 5.

⁴ М. Бурђевић, „Прилог проучавању делатности архитекте Валерија Владимировича Сташевског у Београду“, *Годишњак града Београда*, XLV–XLVI, 1998–1999, 158; О. Латинчић, „Валериј Владимирович Сташевски (1882–?) у Београду: подаци из архивске грађе Историјског архива Београда“, *Наслеђе*, 12, 2011, 169, 174–175.

⁵ Аноним, „Потписан је правилник за извођење генералног плана Београда“, *Време* 1509, 2. 3. 1926, 4.

- ⁶ О архитекти Svetozaru Jovanoviću videti u: С. Г. Богуновић, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 884–847; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 181; Д. Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд 2009, 190–193; В. Камилић, *Архитекта Светозар Јовановић*, Београд 2011.
- ⁷ О архитекти Petru Krstiću videti u: М. Ђурђевић, *Петар и Бранко Крстић*, Београд 1996; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 212.
- ⁸ С. Михајлов, *Рајко М. Татић 1900–1979*, Београд 2013, 20.
- ⁹ М. Димић, „Професорска колонија: изградња и њени оснивачи“, *Годишњак града Београда*, XLV–XLVI, 1998–1999, 73; Д. Ђоровић, *Вртни град у Београду*, Београд 2009, 64; В. Камилић, *Архитекта Светозар Јовановић*, Београд 2011, 40–44; Б. Бојанић, „Да ли је нарушен концепт вртног града – урбанизам и архитектура у Професорској колонији“, *Архитектура и урбанизам*, 36, 2012, 28.
- ¹⁰ Аноним, „Нова колонија професора Универзитета испод Милетине улице“, *Време*, 1870, 4. 3. 1927., 7.
- ¹¹ М. Димић, „Професорска колонија: изградња и њени оснивачи“, *Годишњак града Београда*, XLV–XLVI, 1998–1999, 72.
- ¹² У изворном облику су такође сачуване и породичне куће Bogdana i Pavla Popovića, Fehima Barjaktarevića, Mladena Josifovića, Uroša Džonića, Milivoja Rakića, Borislava Lorenca, Vasilja Popovića, Pavla Stevanovića, Vladimira Ćorovića, Siniše Stankovića, Tanasija Mitrovića i Živka Tucakovića.
- ¹³ З. Вуксановић Мацура, „План Емила Хопеа и Ота Шентала за Котеж-Неимар“, *Наслеђе*, XVIII, 2012, 80–87.
- ¹⁴ R. Gašić, „Urbanizacija međuratnog Beograda: primer naselja 'Kotež-Neimar'“, *Istorija 20. veka*, 2, 2009, 55.
- ¹⁵ Д. Ђоровић, *Вртни град у Београду*, Београд 2009, 49.
- ¹⁶ IAB, OGB, TD, f-X-6-1926
- ¹⁷ IAB, OGB, TD, f-XII-48-1926
- ¹⁸ О архитекти Momiru Korunoviću videti u: А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996; S. G. Bogunović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 868–874; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 203–208.
- ¹⁹ А. Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996, 58–59.
- ²⁰ О архитекти Milanu Zloковићу videti u: З. Маневић, *Архитект Милан Злоковић*, Београд 1989; З. Маневић, „Злоковићев пут у модернизам“, *Годишњак града Београда*, XXIII, 1989; М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVIII, 1991; S. G. Bogunović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 1141–1150; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 137–153.
- ²¹ З. Маневић, „Злоковићев пут у модернизам“, *Годишњак града Београда*, XXIII, 1989, 288; М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVIII, 1991, 148.
- ²² М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVIII, 1991, 149.
- ²³ IAB, OGB, TD, f-XIII-25-1926
- ²⁴ IAB, OGB, TD, f-VIII-39-1926; f-IX-22-1926
- ²⁵ IAB, OGB, TD, f-XIII-25-1926; М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVIII, 1991, 149.
- ²⁶ IAB, OGB, TD, f-XIII-25-1926
- ²⁷ М. Ђурђевић, „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVIII, 1991, 149.

- ²⁸ IAB, OGB, TD, f-XVI-62-1926; З. Маневић, *Архитект Милан Злоковић*, Београд 1989, 41.
- ²⁹ Р. Мареј, *Архитектура италијанске ренесансе*, Београд 2005, 65-67.
- ³⁰ Ђ. Сикимић, *Фасадна скиulptура у Београду*, Београд 1965, 89.
- ³¹ ЈБ. Благојевић, „Транспозиција духа и карактера италијанско-медитеранске архитектуре у раним пројектима Милана Злоковића“, *Архитектура и урбанизам*, 34, 2012, 10.
- ³² М. Дрљевић, „О архитектури зграде Представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду“, *Архитектура и урбанизам*, 20-21, 2007, 127; о архитекти Stevanu Tobolaru у: М. Јанакова Грујић, „Београдски опус архитекте Стевана Тоболара (1888-1943)“, *Наслеђе*, 7, 2006.
- ³³ М. Дрљевић, „О архитектури зграде Представништва Првог дунавског паробродарског друштва у Београду“, *Архитектура и урбанизам*, 20-21, 2007, 131-132.
- ³⁴ *Исто*, 130.
- ³⁵ А. Кадијевић, „Експресионизам у београдској архитектури (1918-1941)“, *Наслеђе*, 13, 2012, 68.
- ³⁶ Аноним, „Наши нови облакодери“, *Политика*, 6538, 9. 7. 1926, 6.
- ³⁷ О Branislavu i Danici Kojić videti u: С. Тошева, „Даница Којић (1899-1975)“, *Годишњак града Београда*, XLIII, 1996; С. Тошева, *Бранислав Којић*, Београд 1998; S. G. Vognunović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 858-866; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 192-201.
- ³⁸ З. Маневић, *Српска архитектура 1900-1970*, Београд 1972, 20-21; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX - средина XX века)*, Београд 2007, 321-330; С. Тошева, *Бранислав Којић*, Београд 1998; В. Путник, „Фолклоризам у архитектури Београда (1918-1950)“, *Годишњак града Београда LVII*, 2011.
- ³⁹ IAB, OGB, TD, f-XVI-55-1926
- ⁴⁰ А. Кадијевић, „Elementi ekspresionizma u srpskoј arhitekturi između dva rata“, *Moment*, 17, 1990, 90-100; А. Кадијевић, „Експресионизам у београдској архитектури (1918-1941)“, *Наслеђе*, 13, 2012, 69.
- ⁴¹ С. Тошева, „Даница Којић (1899-1975)“, *Годишњак града Београда*, XLIII, 1996, 113.
- ⁴² IAB, OGB, TD, f-X-4-1926
- ⁴³ *Politika*, 24. 1. 1930, 7.
- ⁴⁴ О архитекти Бранку Таназевићу видети у: Д. Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815-1914*, Београд 2009, 312-319; S. G. Vognunović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 1108-1113; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила (средина XIX - средина XX века)*, Београд 2007; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 361-362.
- ⁴⁵ IAB, OGB, TD, f-III-33-1926
- ⁴⁶ IAB, OGB, TD, f-VI-10-1926
- ⁴⁷ А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила (средина XIX - средина XX века)*, Београд 2007, 245-246.
- ⁴⁸ О архитекти Јанку Шафарнику видети у: З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 377.
- ⁴⁹ З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 377.
- ⁵⁰ IAB, OGB, TD, f-XVIII-44-1926; О Škarkinoј vili videti u: А. Кадијевић, „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVII, 1990, 152-153; А. Радованац, „Шкаркина вила у Београду“, *Саопштења*, XLVI, 2014, 215-226; С. Маровић, „Значајни објекти архитектуре Драгише Брашована у Београду“, *Свеске*, 115, 2015, 57-68.
- ⁵¹ В. Путник, „Фолклоризам у архитектури Београда (1918-1950)“, *Годишњак града Београда*, LVII, 2011, 194-195.
- ⁵² *Исто*, 192-193.
- ⁵³ О архитекти Milanu Miniću videti u: А. Кадијевић, С. Марковић, *Милан Минић архитект и сликар*, Пријепоље 2003; S. G. Vognunović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 971-974; З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 279-280.

⁵⁴ IAB, OGB, TD, f-IX-47-1926

⁵⁵ А. Кадијевић, С. Марковић, *Милан Минић архитект и сликар*, Пријепоље 2003, 43.

⁵⁶ IAB, OGB, TD, f-IX-47-1926; А. Кадијевић, С. Марковић, *Милан Минић архитект и сликар*, Пријепоље 2003, 43-44.

⁵⁷ О архитекти Александру Ђорђевићу видети у: М. Просен, „Градитељски опус архитектке Александра Ђорђевића (1890-1952)“, *Наслеђе*, 7, 2006, 167-203.

⁵⁸ А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005, 361; М. Просен, „Градитељски опус архитектке Александра Ђорђевића (1890-1952)“, *Наслеђе*, 7, 2006, 171, 173.

⁵⁹ М. Просен, „Градитељски опус архитектке Александра Ђорђевића (1890-1952)“, *Наслеђе*, 7, 2006, 172-173.

⁶⁰ О Milošu Savčiću у: М. Јанчић, „Милош Савчић – градитељ, привредник, градоначелник“, *Флогистон*, 6, 1997, 272-277; S. G. Voganović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 1076-1078; Д. Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815-1914*, Београд 2009, 288-298.

⁶¹ S. G. Voganović, *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, том I, Архитекти, Београд 2005, 1078.

⁶² З. Маневић, *Архитект Милан Злоковић*, Београд 1989, 12-14; М. Ђурђевић, „Живот и дело архитектке Милана Злоковића (1898-1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVIII, 1991, 149-151; Љ. Благојевић, *Moderna кућа у Београду (1920-1941)*, Београд 2000, 40-43.

⁶³ IAB, OGB, TD, f-XI-30-1927; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила (средина XIX – средина XX века)*, Београд 2007, 248-250; А. Илијевски, „Статус и значај грађевина Александра Дерока изведених у старом језгру Београда“, у: С. Димитријевић Марковић (ур.), *Стара градска језгра и историјске урбане целине: проблеми и могућности очувања и управљања*, Београд 2013, 332-333. К. Ђурић, *Кућа пуковника Елезовића*, Београд 2013.

⁶⁴ IAB, OGB, TD, f-IV-28-1927; А. Кадијевић, „Живот и дело архитектке Драгише Брашована (1887-1965)“, *Годишњак града Београда*, XXXVII, 1990, ; К. Ђурић, *Шкаркина вила*, Београд 2011; А. Радованац, „Шкаркина вила у Београду“, *Саопштења*, XLVI, 2014, 215-226.

⁶⁵ Аноним, „Колико је у Београду подигнуто зграда после рата“, *Политика*, 8494, 30. 12. 1931, 5.

Vladana Putnik
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**DEVELOPMENT OF RESIDENTIAL ARCHITECTURE
IN BELGRADE IN 1926**

Summary:

During the interwar period Belgrade suffered the expansion of residential building due to the large influx of the population from the entire country. A chronic lack of living space and constant expansion of the city beyond its legitimate borders caused the bringing of severe legislations upon which the urban development plan of Belgrade from 1923 would be conducted. Some of the most significant residential buildings designed during the peak of the expansion in Belgrade in 1926 will be analyzed in this article. Mid 1920s were specific for the great diversity of architectural styles that were the consequence of the investors' tastes, but also the architects' different sensibilities. During that period new tendencies emerged, such as Folklorism, while many architects leaned towards experiment, which would already lead to the appearance of modern architecture during the next year. The main courses of the Belgrade interwar architectural scene will be highlighted through an overview of the architectural praxis in 1926.

Keywords:

Belgrade, residential architecture, 1926, urbanism

PRILOZI II

CONTRIBUTIONS II

UDK BROJEVI: 72.071.1:929 Видаковић М.
72(497.13)"1918/1941"
ID BROJ: 219791884

Dragan Damjanović
Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu

ARHITEKT MARKO VIDAKOVIĆ I ARHITEKTURA ZAGREBA IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA

Apstrakt:

Utjecaj češke na hrvatsku arhitekturu 20. stoljeća izuzetno je velik, djelom zahvaljujući djelovanju čeških arhitekata u Hrvatskoj (na primjer u izgradnji kompleksa Batine tvornice u Borovu), no još više stoga što je cijeli niz hrvatskih i jugoslavenskih arhitekata završio školovanje na njemačkoj ili češkoj politehnici u Pragu. Među najvažnije od njih spada Marko Vidaković (Golubinci, 18. 7. 1890.–Zagreb, 5. 1. 1976). Nakon jedne godine studiranja na Visokoj tehničkoj školi u Beču (1909–1910), nastavio je studirati na Češkoj visokoj tehničkoj školi u Pragu (1910–1919, s prekidima). Vidaković je odigrao ključnu ulogu u pojavi moderne u arhitekturi Hrvatske organiziranjem izložbe Čehoslovačke savremene arhitekture u Zagrebu (17. 3.–1. 4. 1928.) koju je priredio uz pomoć Zdeněka Wirtha iz Čehoslovačkog ministarstva za školstvo i narodnu prosvjetu. Nedugo poslije izložbe projektirao je i podigao jednu od prvih građevina internacionalnog stila u Zagrebu, vilu Ljudevita Pfeffermanna (Jurjevska 27a, 1928–1929). I u ovome i u kasnijim njegovim projektima (poput nerealiziranog projekta paviljona za Zagrebački zbor iz 1931.) osjeća se utjecaj radova čeških arhitekata. Iako nakon vile Pfeffermann Vidaković neće imati prilike realizirati važnije građevine, iz projekata koje je izrađivao (tramvajska stajališta, 1930; umjetnički dom, 1930; klinika za otorinolaringologiju, 1940, sve u Zagrebu) očito je kako se radilo o vrlo talentiranom arhitektu koji je potpuno prihvatio leksik moderne arhitekture. U širenju internacionalnog stila u Hrvatskoj i Jugoslaviji odigrao je važnu ulogu i putem svojih brojnih tekstova publiciranih u časopisu Arhitektura iz Ljubljane, te u zagrebačkim i beogradskim dnevnim novinama. Tijekom Drugog svjetskog rata aktivno je sudjelovao u spašavanju srpske djece u profašističkoj Nezavisnoj Državi Hrvatskoj.

Ključne reči:

Marko Vidaković, moderna arhitektura,
češki modernizam, arhitektonska teorija

Uvod

Utjecaj češke na hrvatsku arhitekturu 20. stoljeća izuzetno je velik, djelom zahvaljujući djelovanju čeških arhitekata u Hrvatskoj (na primjer u izgradnji kompleksa Batine tvornice u Borovu), no još više stoga što je cijeli niz domaćih arhitekata završio školovanje na njemačkoj te češkoj politehnici u Pragu. Na studiranje u Pragu budući su se arhitekti odlučivali ponajprije zbog ideja slavenske uzajamnosti, a u nastojanju da se zaobiđu slični fakulteti u Njemačkoj.¹ Postojanje posebne jugoslavenske kolonije, te Čehoslovačko-jugoslavenske lige, koja se brinula za smještaj studenata, dodatno je potaknulo val studenata prema Pragu i omogućilo, da, na primjer, samo u školskoj godini 1924–1925. na Visokoj tehničkoj školi bude na raznim smjerovima upisano 114 studenata iz Jugoslavije.² Među đake praških politehnika ubrajaju se i neki ključni predstavnici hrvatske i jugoslavenske moderne poput Ivana Zemljaka (diplomirao 1920.), Vladimira Šterka (diplomirao 1921.), Nikole Dobrovića (diplomirao 1923.), te arhitekta o kojemu će biti više riječi u ovome članku Marka Vidakovića.³ Iako nije stvorio veliki arhitektonski opus kroz djelovanje Vidakovića jasno se može iščitati snažan utjecaj češke arhitekture na pojavu moderne u Zagrebu, pa i cijeloj Hrvatskoj i Kraljevini SHS/Jugoslaviji kako na razini teorije tako i arhitektonskih projekata.

Školovanje i počeci arhitektonske aktivnosti

Osnovi podaci za Vidakovićevu biografiju vrlo su šturi budući da je njegov osobni arhiv fragmentarno sačuvan. Rođen je 18. 7. 1890. godine u Golubincima (prema dijelu izvora u Sremskoj Mitrovici) u Sremu. S 14 godina doselio se u Zagreb, gdje je 1908. maturirao.⁴ Uslijedilo je obrazovanje na Visokoj tehničkoj školi Beču, gdje završava prvu godinu studija 1909–1910, nakon čega prelazi u Prag. Na Češkoj



Viktor Samuel Bernfest, *Marko Vidaković*, 1974; fotografija ustupljena od g. Darije Alujević



Pečat Marka Vidakovića kao ovlaštenog arhitekta; DAZG, fond br. 1122, Zbirka građevnih nacрта, sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a.

visokoj tehničkoj školi (Česká vysoká škola technická, ČVŠT) studira između nastavnih godina 1910/1911. i 1913/1914. i polaže 20. 2. 1913. prvi državni ispit. Školovanje je zbog nemogućnosti plaćanja školarine prekinuo u ljetnom semestru 1913/1914. Pred završetak Prvog svjetskog rata nastavlja obrazovanje, školske godine 1917/1918, i završava ga polaganjem drugog državnog ispita 2. 1. 1919.⁵

Tragova njegove arhitektonske i druge aktivnosti sve do kraja 1920-ih vrlo je malo. Nedugo po povratku iz Praga, 1920. preuzima s bratom Milošem zagrebačko poduzeće svojega ujaka Gene Skrbića⁶ i pokreće građevinsko poduzeće *Marko Vidaković i drugovi* sa sjedištem u Gundulićevoj ulici br. 29,⁷ koje se dvije godina kasnije registrira pod imenima obojice braće Marka i Miloša Vidakovića, na novoj adresi, Ilica 40.⁸ U međuvremenu, u lipnju 1921, imenovan je u užu

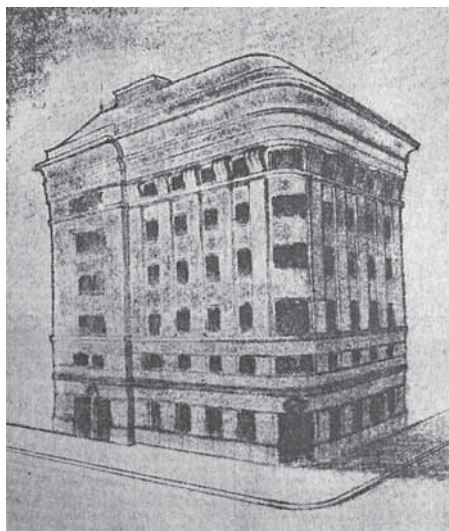


Paviljon braće Vidaković na Zagrebačkom zboru (velesajmu); DAZG, fond br. 251, Zagrebački zbor, kutija br. 170.

odbor Tehničke sekcije zadužene za izgradnju *Zagrebačkog zbora* (velesajamskih zgrada).⁹ Sljedeće će godine na ovom izložbenom prostoru projektirati paviljon *Braće Vidaković, Prve jugoslavenske tvornice žaluzija, roleta, drvenih i ocjelnih kapaka*.¹⁰ Vjerojatno ga je rad u ovom obiteljskom poduzeću toliko zaokupio da se nije mogao u većoj mjeri posvetiti projektantskoj djelatnosti veći dio svoje međuratne karijere.

Kako je malo sačuvanih Vidakovićevih i realiziranih i nerealiziranih projekata iz ranih 1920-ih teško je pratiti neposredan utjecaj školovanja u Pragu na Vidakovića. Prvo njegovo poznato realizirano djelo spomenuti je paviljon obiteljskog poduzeća oblikovan kao osmerokutna građevina s lanternom s kružnim prozorima na vrhu. Arhitektonsko rješenje paviljona ne ističe se originalnošću u korpusu onodobne hrvatske arhitekture, a ni gotovo potpuno dokidanje dekoracije na pročeljima ove građevine ne mora se nužno tumačiti iz perspektive opredijeljenosti za modernu buduću da se nesumnjivo radilo o načinu isticanja roleta na prozorima i vratima, koje je poduzeće proizvodilo.

U godinama koje slijede Vidaković izrađuje tek nekolicinu odreda nerealiziranih projekata. Prvi njegov sačuvani projekt, za izgradnju nove najamne zgrade Srpske pravoslavne crkvene općine u središtu Zagreba, Ilici br. 9, nastaje



Marko Vidaković, nerealizirani projekt za stambeno – poslovnu zgradu Srpske pravoslavne crkvene općine u Zagrebu, Ilica 9; *Novosti*, Zagreb, 19. 1. 1928, str. 5.

1924.¹¹ Zgrada se trebala graditi kako bi se na tom mjestu proširila ulica, ali i zbog boljega iskorištavanja atraktivne lokacije na kojoj je do tada stajala historicistička jednokatnica. Na Vidakovićevom projektu uočavaju se brojni klasicizirajući detalji. Pročišćenost dekoracije, kao i plastični tretman ugla pokazuju, međutim, i stanoviti utjecaj češke kubističke arhitekture, što ne treba čuditi budući da je studirao u Pragu upravo u vrijeme kada je kubizam dominirao češkom arhitekturom. Zgrada na kraju neće biti podignuta prema Vidakovićevom projektu. Tek 1929. godine sagrađena je prema projektu zagrebačkih arhitekata Jurja Denzlera, Stanka Kliske i Mladena Kauzlarića i jedno je od prvih djela hrvatske moderne.¹²

Sredinom 1920-ih Vidaković uspijeva realizirati dijelom prema svojim projektima samo izgradnju zgrade Higijenskog zavoda (Doma narodnog zdravlja) u Rockefellerovoj ulici u Zagrebu. Na natječaju za tu zgradu 1925. pobijedio je tim zagrebačkih arhitekata Juraj Denzler – Mladen Kauzlarić, po čijim je projektima započela izgradnja dvije godine kasnije.¹³ Prema Vidakovićevim tvrdnjama, iznesenim u njegovoj *Autobiografiji*, zahvaljujući okolnosti što je u tim godinama bio vrlo blizak s liječnicima Andrijom Štamparom i Berislavom Borčićem, koji su cijeli projekt



Glavni ulazi u Dom narodnog zdravlja dr. Andrije Štampara, Zagreb; foto D. Damjanović, 18. 9. 2012.

pokrenuli, njemu je, iako je bio član žirija, povjereno sastavljanje daljnjih potrebnih projekata i vođenje nadzora izvedbe. Istaknuo je i kako je on projektirao „sve detalje za obrtničke radove, u drvu i metalu“, te da su oni izvedeni u tvornici braće Vidaković, pod njegovim nadzorom i „u specijalnoj i originalnoj tehnici“.¹⁴ S obzirom na proizvodni djelokrug tvornice njegove se tvrdnje zasigurno mogu prihvatiti. U oblikovanju glavnih vrata zgrade osjeća se primarno utjecaj suvremene *art-déco* estetike.

Iz vremena kada se dovršavala izgradnja Doma narodnog zdravlja sačuvan je još jedan nerealizirani Vidakovićev projekt za Zagreb, za nadogradnju palače *Vraniczany*.¹⁵ Jedna od najvažnijih historicističkih palača u središtu grada, smještena na rubu Trga Zrinjevca i Strossmayerovog trga te Hebrangove ulice, a nasuprot palače Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, u to je vrijeme služila kao Hrvatski seljački dom, pa je vjerojatno bilo potrebno osigurati više mjesta za potrebe te institucije. Vidaković je predložio nadogradnju drugoga kata palače i efektno naglašavanje njezina položaja na jednom od najvažnijih uglova u gradu s visokom kupolom. Palača bi se time nadovezivala na rješenje historicističkih kuća koje su stajale na suprotnom kraju trga. Rješenje je u usporedbi s projektom za Ilicu još tradicionalnije, neoklasicističko i ni u čemu ne navješćuje Vidakovićev radikalni otklon prema moderniji koji će ubrzo nastupiti.

Izložba Čehoslovačke savremene arhitekture u Zagrebu 1928. Godine

Prijelomna godina povijesti moderne arhitekture u Zagrebu, a ujedno i Vidakovićeve karijere svakako je 1928. Nakon desetljeća dominacije art-décoa i modernističkog klasicizma, s pokojim djelom ekspresionizma, moderna (internacionalni stil), s nekoliko godina zakašnjenja u odnosu na situaciju u Čehoslovačkoj i u drugim centrima avangardnih strujanja, počinje prodirati u zagrebačku arhitekturu. U samome centru Zagreba, na uglu Trga bana Jelačića i Jurišićeve ulice, te se godine završava preoblikovanje palače Otta Sterna (prvotno secesijske građevine), po projektima jednog od tada najvažnijih berlinskih i njemačkih arhitekta *Nove stvarnosti*, odnosno moderne, Petera Behrensa. O trijumfu principa arhitekture internacionalnog stila u Zagrebu 1928. svjedoči i gradnja doma Veslačkog kluba Uskok na Savi prema projektu Antuna Ullricha te početak gradnje Vidakovićeve vile *Pfeffermann* (o kojoj će kasnije biti više riječi).¹⁶

Spomenute 1928. Vidaković puni 38. godinu života. Više se, bar po godinama, ne bi mogao nazvati mladim arhitektom, iako se mora istaknuti da je mu dio drugih prvaka hrvatske moderne arhitekture (poput, na primjer, Drage Iblera) bio vrlo blizak po starosti. Iza sebe je u tom trenutku imao tek nekoliko spomenutih manjih i malobrojnih realizacija te nešto više objavljenih tekstova u raznim zagrebačkim novinama i časopisima, u kojima se dijelom dotakao i problema moderne arhitekture, pa se nije dalo ni naslutiti da će se upravo te 1928. pretvoriti na razini i teorije i prakse u jednog od najgorljivijih zastupnika internacionalnog stila u Zagrebu.

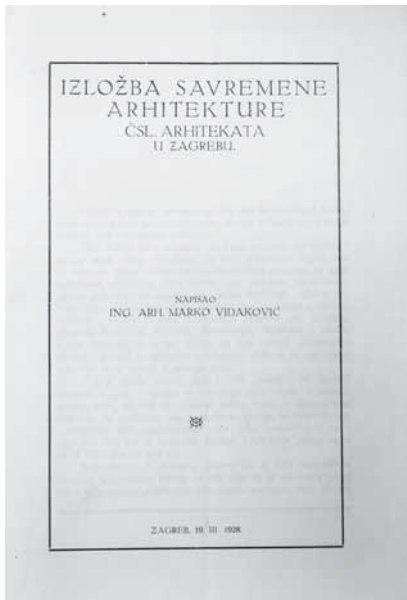
Ključnu ulogu u proboju moderne u Hrvatsku i Jugoslaviju odigrao je ponajprije sudjelovanjem u organiziranju izložbe suvremene čehoslovačke arhitekture u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu (17. 3. – 1. 4. 1928.).¹⁷ Izložba je održana formalno pod pokroviteljstvom tadašnjeg zagrebačkog gradonačelnika Vjekoslava Heinzela,¹⁸ no spisi zagrebačkog Gradskog poglavarstva otkrivaju nam kako je s hrvatske strane poslove oko pripreme zapravo vodilo Strukovno udruženje likovnih umjetnika, dok je čehoslovačku stranu u Zagrebu predstavljao konzulat Čehoslovačke Republike. Konzulat je prilično kasno, tek u siječnju 1928. zatražio da se ustupi prostor Umjetničkog paviljona za izložbu. Isprva se planiralo izložbu održati između 20. 3. i 15. 4.,¹⁹ da bi konzulat kasnije izmijenio termine i odlučio se za razdoblje od 15. 3. do 1. 4. jer se moralo uskladiti s terminima održavanja izložbe u Ljubljani i Beogradu.²⁰ Naime, izložba je prije Zagreba bila postavljena u Jakopičevom umjetničkom paviljonu u Ljubljani (između 25. 2. i 11. 3. 1928.),²¹ pa je vjerojatno zbog kratkog roka prijenosa izložaka zagrebačka izložba kasnila dva dana u odnosu na planirani datum – otvorena je 17. 3. 1928.

U Kraljevini SHS zadnja je stanica izložbe bio Beograd. Samo šest dana nakon zatvaranja zagrebačke izložbe, 7. 4. 1928, otvorena je u tamošnjem

Oficirskom paviljonu. Zanimljivo je da su za sve tri izložbe, ljubljansku, zagrebačku i beogradsku, otisnuti posebni katalozi, a nesumnjivo je otisnut i katalog na češkom budući da je izložba, prije nego je prenesena u Kraljevinu SHS, bila prikazana u velikom broju mjesta u Čehoslovačkoj.²²

U ovome tekstu pažnja će se usredotočiti ponajprije na zagrebačku izložbu zbog utjecaja koji je imala na Vidakovićevu karijeru i proboj moderne u zagrebačkoj arhitekturi.

Politička elita grada, čehoslovački konzul, kao i vrh Zagrebačke sekcije Udruženja jugoslavenskih inženjera i arhitekata prisustvovali su otvorenju, budući da je izložba imala i političku pozadinu – predstavljala je pokazatelj dobrih odnosa i uskih veza na političkom, gospodarskom i kulturnom polju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca i Čehoslovačke. Čehoslovačka je gledala sa simpatijama na zajedničku državu Južnih Slavena i, kao gospodarski jača i tehnološki naprednija, imala je i stanoviti pokroviteljski odnos prema njoj. Kako je istaknuo u intervjuu Odon Para, tadašnji čehoslovački konzul u Zagrebu, čehoslovački su političari više vjerovali u uspjeh Jugoslavije negoli sami Jugoslaveni, pa čak i u vremenu kada je politička kriza u ovoj zemlji dosegla vrhunac, atentatom u Narodnoj skupštini u Beogradu.²³ U uspostavljanju i jačanju suradnje Zagreba i Praga i organizaciji ove izložbe pomogla je također i okolnost da je supruga zagrebačkog gradonačelnika Heinzela bila Čehinja, a praškoga Karela Baxe Hrvatica,²⁴ kao i činjenica da je spomenuti konzul Para bio inženjer jako zainteresiran za arhitekturu.²⁵



Marko Vidaković, Izložba savremene arhitekture čl. Arhitekata u Zagrebu, 1928., naslovnica publikacije; Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

Sudeći po popisu 286 izloženih djela, prikazanih putem projekata, aksonometrijskih prikaza, jako uvećanih fotografija,²⁶ radova ukupno 50 čehoslovačkih arhitekata zagrebačka (te ranije ljubljanska, a kasnije beogradska) publika dobila je priliku upoznati prilično detaljno najvažnija ostvarenja suvremene čehoslovačke arhitekture, uključujući i djela najavangardnijih arhitekata. Odreda su bila prikazana već realizirana djela, ili ona koja su bila u postupku izvedbe. U Zagrebu su bile objavljene čak dvije publikacije vezane za izložbu – službeni katalog²⁷ i posebno otisnut predgovor, odnosno prikaz izložbe Marka Vidakovića.²⁸

Koliko je Vidaković bio povezan s češkom arhitektonskom scenom očituje se i u predgovoru izložbe. U njemu je dao ne samo pregled izloženih djela već se osvrnuo i na

općenite probleme suvremene arhitekture, a donio je i kraću povijest čehoslovačke (zapravo ponajprije češke) arhitektonske moderne te pregled raznih strujanja koje su je u tome trenutku obilježavali. Temelje novoga pristupa arhitekturi u Češkoj po njemu je postavio Jan Kotěra, za kojim je vrlo brzo krenuo čitav niz arhitekata kojima je „aplaudirajući Corbusieru, glavno ... kod umjetničkog stvaranja konstrukcija“²⁹. Drugi ključni arhitekt je Josef Gočár u čijim djelima, ocjenjuje „nema ničega neozbiljnoga, namještenoga, neistinitoga, ni traga od kulisa“³⁰.

Vidaković je, nadalje, uočio da na suvremenoj čehoslovačkoj arhitektonskoj sceni postoji cijeli niz različitih pristupa, no niti jedan nije smatrao pogrešnim. Iako smatra, tako, da „arhitektura nije i ne može biti samo puka konstrukcija, ona treba i masu, koja će djelovati“, djela čehoslovačkih arhitekata koje primarno interesira konstrukcija (Jiří Kroha, Vladimír Wallenfels, Josef i Bohuslav Fuchs, Oldřich Tyl, Bogomil Kozák, František Lydie Gahura, František Vahala, Adolf Benš, Jaroslav Fagner, Jaromír Krejcar, Ludvík Kysela, Eugen Linhart, Josef Marek, Jaroslav Polívka, Josef Havlíček, Josef Karel Ríha, Oldřich Starý, Alois Špalek), ne ocjenjuje loše, već dapače ističe da i ona „imaju svoju duboku filozofiju i svoj veliki umjetnički značaj“³¹. Čak i one koje ubraja u ‘tradicionaliste’ (Antonín Engel, Bohumil Hübschmann, František Kavalír, Arnošt Wiesner, Jindřich Merganc i Milan Harminc) smatra vrijednim interesa „jer operirajući prokušanim elementima, stvaraju djela umjetničkih kvaliteta, koja bi na primjer kod nas [u Jugoslaviji] bila bez konkurencije“³². Kao najnaprednije i najkvalitetnije čehoslovačke arhitekture ocjenjuje već spomenutog Jiříja Krohu, zatim Aloisa Balána, Jiříja Grossmanna, Františka Fialu, Vlastislava Hofmana, Bedřicha Feuersteina, Bogomila Slámu, Klementa Šilingera, Josefa Kalousa, Vojtěcha Kerharta, Jaroslava Rösslera i Bedřicha Adámeka.

Iako postoje i u Čehoslovačkoj arhitekti koji poput Pavla Janáka tragaju za ‘sveslavenskim’ drži kako su gotovo svi arhitekti odbacili ograde nacionalizma i šovinizma. Ništa specifično češko ne može se, naime, naći u rješenjima njihovih građevina „Ova djela kipe preko ove ograde i dosežu daleko izvan njene granice“, pa je stoga to zapravo bila izložba „svjetske arhitekture čeških arhitekata“³³. Vidaković je već tada uvidio jedinstvenost arhitektonskog jezika moderne u svim dijelovima Europe i svijeta, koja će u to vrijeme i dovesti do nastanka termina ‘internacionalni stil’ za međuratnu modernu arhitekturu. Smatrao je, kako termin ‘moderna’ ne treba koristiti za ova djela, jer ona ne proistječu iz ‘mode’, već je riječ o djelima prave, nove umjetnosti.³⁴ Upravo zbog toga držao je kako je ova izložba prilika da „naši arhitekti (...) vide i da upoznaju smjer savremene svjetske arhitekture“³⁵, te da se time „otvara put kojim valja da udarimo, tražeći Veliku Istinu u umjetničkom stvaranju, na polju savremene arhitekture“³⁶.

Osim Vidakovićeve knjižice objavljen je i cijeli niz prikaza izložbe. Okolnost da se radilo o jednoj od prvih izložbi posvećenih arhitekturi u Zagrebu u 20. stoljeću uopće, kao i da su predstavljeni radovi arhitekata koji su doista radikalno zastupali modernističke stavove proizvela je mnoštvo komentara i tekstova u gotovo svim

tadašnjim zagrebačkim novinama. Većina autora bila je fascinirana koliko se mnogo gradi i koliko država potiče građevinsku aktivnost u Čehoslovačkoj, no ocjene samih radova bile su vrlo nejednake. U trenutku kada je, kako je već i rečeno, moderna tek počela prodirati u Zagreb, razumljivo je da je bilo još dosta i arhitekata i likovnih kritičara naklonjenih tradicionalnijim arhitektonskim rješenjima. Kako je jedan od domaćih arhitekata, Aleksandar Freudenberg i uočio: „Mi južnjaci, volimo i malko patosa i vanjskih forma, volimo malko sentimentalnosti i tradicije! Zato nije ta izložba mogla šire slojeve zainteresirati, a ni oduševiti...“³⁷.

Iako je većina autora tekstova u kojima je izložba opisana svjesna, naime, da je moderna arhitektura odraz suvremenih potreba, dio je ipak prigovarao čehoslovačkim arhitektima da se trebaju više držati ‘slavenske duše’,³⁸ odnosno tradicijske arhitekture ili bar bogatog baroknog arhitektonskog naslijeđa.³⁹ Unošenje čehoslovačkog ili bar općeg slavenskog ‘duha’ po kritičaru novina *Novosti* nužno je, osobito pri interpoliranju u staru gradsku jezgru u Pragu. „Kad bude u njihovoj arhitekturi bilo i nešto rasnog, češkoslovenskog ili bar slavenskog, to bi im njihov rad imao veću važnost za opću slavensku kulturu. Sam grad Prag, koji po svojoj staroj arhitekturi spada među najljepše gradove svijeta teško podnosi ovakove stilske novotarije. Grad Hradčana zahtjeva umjerenost u svojem centru, pa je borba između nove i stare arhitekture velika, a što je najvažnije ipak stari Prag najviše govori o umjetnosti.“⁴⁰ Sličnih je razmišljanja bio i ugledni zagrebački slikar i grafičar Milenko Gjurić koji je ustvrdio kako je cijelu češku umjetnost zahvatio val mode iz zapadne Europe, zbog kojih je primila revolucionarne, pa i dekadentne odlike. ‘Novi duh’ u umjetnosti po njemu pokvario je ‘normalni’ tok nadovezivanja na stare tradicije.⁴¹ Kritičar novina *Riječ* upravo te tradicijske elemente, koje ponajprije uočava na Janákovom krematoriju u Pardubicama, smatra nasuprot ranije izrečenim mišljenjima posve neprikladnim, jer su u arhitekturu prešli „sa bavorskih ‘gasthausa’ i ruske scenografije“⁴². Okrenutost modernim materijalima i modernom oblikovanju za njega je pohvalna, no kritizira propagandnu dimenziju izložbe. Smatra kako ju je organiziralo Čehoslovačko ministarstvo za školstvo i narodnu prosvjetu, odnosno njegov stručni predstojnik Zdeněk Wirth, te da je čak i katalog otisnut u Pragu. Nezadovoljstvo poduzetnošću čehoslovačkih arhitekata možda je proisteklo i iz okolnosti što su mnoga važna strana ulaganja u hrvatsku i jugoslavensku privredu u to vrijeme dolazila upravo iz Čehoslovačke, što je dio političara i stanovništva gledao kao na porobljavanje od strane stranoga kapitala.

Među autorima koji su se istaknuli pozitivnim osvrtom o izloženim radovima svakako treba istaknuti Pavla Jušića, koji je prikaze ove izložbe objavio u tada najvažnijem arhitektonskom časopisu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca zagrebačkom *Tehničkom listu*, te u dnevnim novinama *Obzor*. I Jušić je uočio, poput Vidakovića, snažan utjecaj francuske arhitekture na pojavu moderne u Čehoslovačkoj, a stil u kojemu oni rade nazivao je purizam, konstruktivizam i internacionalna arhitektura. Po njemu ova je arhitektura nastala iz potrebe da se, zbog stambene krize nakon Prvog svjetskog rata, gradi racionalno, solidno, higijenski

i jeftino. „Temeljna oznaka ovakove arhitekture je posvemašnja jednostavnost u koncepciji, energično isticanje konstrukcija, velike plohe na fasadama sa velikim i dugačkim staklenim stijenama, zgrade bez krova, vijenaca i prozorskih okvira.“⁴³ Na Jušičeve hvalospjeve nastavljaju se dva opširna i vrlo afirmativna prikaza izložbe objavljena u novinama *Hrvat* – iz pera Franje Brozovića⁴⁴ i Aleksandra Freudenreicha.⁴⁵ Freudenreich je osobito oštro napao općenito sve one arhitekte koji se još uvijek služe eklektičnim formama, a projekte gotovo svih čehoslovačkih arhitekata smatrao je radovima najviše kvalitete, s kojima se ne mogu nositi radovi arhitekata u Jugoslaviji. „Da povučemo paralelu između naših i čeških arhitekata!? Moderno shvaćanje tradicionalnih forma i njihovo razvijanje je osebina naših radnja, dok je to kod Čeha potisnuto i postoji jaka struja novog rada, posve novog, posve odijeljenog od svega prošloga!“⁴⁶

Različita stajališta o izvoristima češke arhitektonske moderne jasno se uočava u prikazima izložbe. Dok je Jušić promatra prvenstveno kroz utjecaje francuske arhitekture, ponajprije Corbusiera, nepoznati autor teksta u tada najuglednijem dnevnom listu na njemačkom jeziku u Zagrebu *Morgenblattu* primjećuje snažnu srodnost tadašnje čehoslovačke arhitekture sa zbivanjima u Njemačkoj i Nizozemskoj.⁴⁷ Već spominjani pisac članka u novinama *Riječ* (potpisan pseudonimom Bystander),⁴⁸ kao i Aleksandar Freudenreich u novinama *Hrvat*, te Vidaković u svojem predgovoru, ističu kako je riječ o arhitekturi karakterističnoj za moderniste svih naroda, odnosno kako je Freudenreich naglasio: „Ovu su izložbu mogli prirediti i Nizozemci, Nijemci i Rusi, a dijelom i Francuzi, a utisak bi bio malne isti.“⁴⁹

Izložba možda nije na sve kritičare ostavila dobar dojam, no sigurno je da je snažno djelovala na niz zagrebačkih arhitekata, ponajprije mlađe i srednje generacije, no i na nekoliko starijih. Nije slučajno, naime, da se upravo od 1928. oni radikalno počinju okretati od međuratnog klasicizma i/ili ekspresionizma te *art-déco* prema internacionalnom stilu.

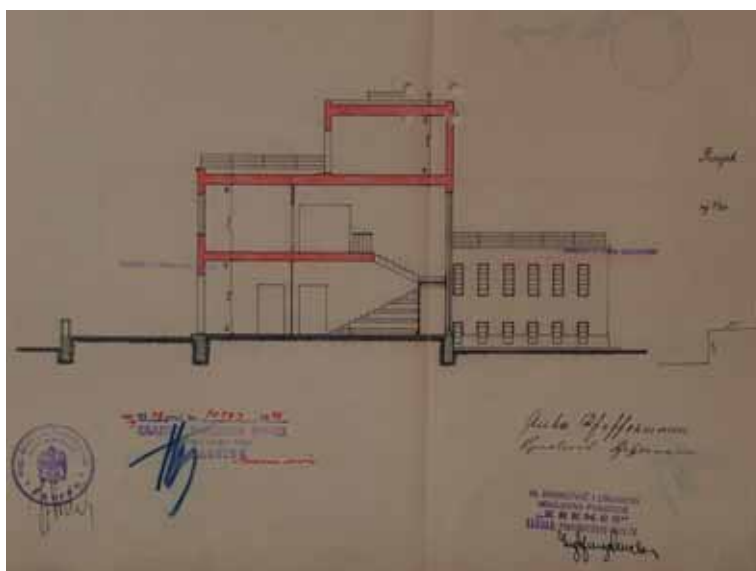
Vila Ljudevita Pfeffermanna u Zagrebu

Nekoliko mjeseci nakon održavanja izložbe, u ranu jesen 1928. godine Marko Vidaković po prvi (i zapravo jedini) puta u svojoj karijeri dobiva priliku realizirati građevinu koja je utjelovljivala njegov modernistički stav – vilu Ljudevita i Anke Pfeffermann u Jurjevskoj 27a u Zagrebu. Građevna dozvola za vilu izdana je 28. septembra 1928,⁵⁰ a stambena 6. septembra 1929.⁵¹ Radove je izvodilo građevinsko poduzeće *Kremen, M. Kreković i drugovi* iz Preradovićeve 28 u Zagrebu.

Investitor vile, Ljudevit Pfeffermann porijeklom je iz bogate vukovarske židovske obitelji.⁵² Po svoj je prilici sin Izidora Pfeffermanna koji je neposredno nakon Prvog svjetskog rata bio najbogatiji Vukovarac. Sa sinom Ervinom bio je

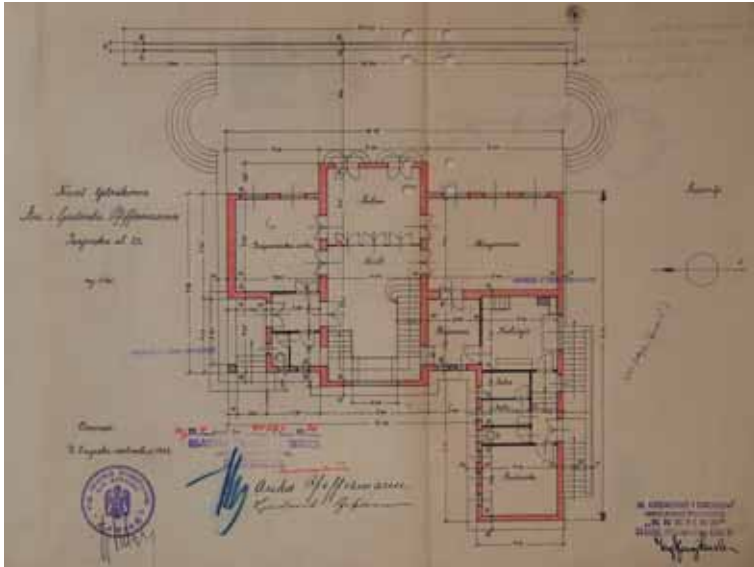


Marko Vidaković, Projekt za glavno pročelje vile Ljudevita i Anke Pfeffermann u Zagrebu, Jurjevska 27a; DAZG, fond br. 1122, ZGN, sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a.



Marko Vidaković, Presjek vile Ljudevita i Anke Pfeffermann u Zagrebu, Jurjevska 27a; DAZG, fond br. 1122, ZGN, sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a.

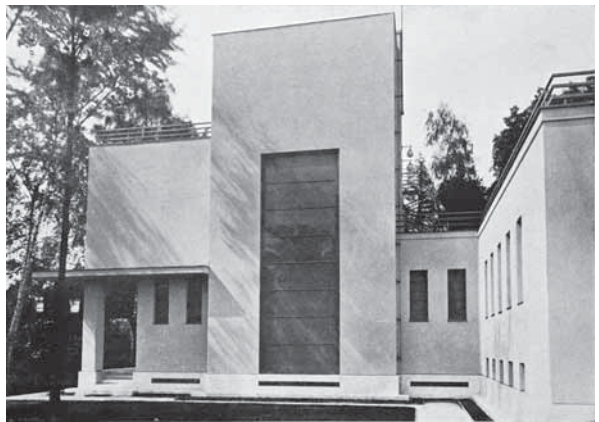
vlasnik tvornice leda te veletrgovine žitom, temelja obiteljskog bogatstva, koju je utemeljio Izidorov otac Jakob pa se tvrtka stoga zvala *Jakob Pfeffermann i sin*.⁵³ Tvrtka je utemeljena krajem sedamdesetih ili početkom osamdesetih godina 19. stoljeća⁵⁴



Marko Vidaković, Tlocrt vile Ljudevita i Anke Pfeffermann u Zagrebu, Jurjevska 27a; DAZG, fond br. 1122, ZGN, sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a.

no sve do Prvog svjetskog rata nije doživjela pravi procvat. Rat, te visoke cijene poljoprivrednih proizvoda za vrijeme njegovog trajanja, omogućio je neslućeno bogaćenje Pfeffermanna. To im je bogatstvo i omogućilo podizanje reprezentativnih stambenih objekata u Vukovaru i Zagrebu.⁵⁵

Prosperitet Pfeffermannovog poduzeća bit će, međutim, kako je vrijeme pokazalo, kratkog vijeka. Po prestanku svjetske konjunktore trgovine žitom, u drugoj polovini dvadesetih, Pfeffermannova će se tvrtka naći u krizi, tako da je bila prisiljena u 1931, najtežoj godini za vukovarsku i jugoslavensku ekonomiju, proglasiti stečaj,⁵⁶ zbog kojega će Ervin Pfeffermann krajem jula 1932. u Beogradu počiniti samoubojstvo.⁵⁷ Što se dogodilo s Ljudevitom Pfeffermannom nepoznato je. Moguće je da je i na njega utjecala sudbina obitelji budući da nije dugo posjedovao kuću u Jurjevskoj. Već 1931. kao njezina vlasnica spominje se u spisima zagrebačkog Gradskog poglavarstva Olga Bačić koja



Glavno pročelje vile Pfeffermann nakon završetka; *Hrvatska revija*, Zagreb, 1930, 477.

tada pristupa dogradnji garaže u dvorištu vile.⁵⁸ Što se dogodilo s obitelji u Drugom svjetskom ratu ostaje također nepoznato. Čini se da je Ljudevit Pfeffermann ostao u Zagrebu budući da se u spisima *Židovskog odsjeka Ustaškog redarstva* spominje kao radnik kojega će se angažirati, te vezano za nošenje Davidove zvijezde.⁵⁹

Vila Pfeffermann sagrađena je u četvrti vila smještenoj sjeverno od središta Zagreba, odmah iznad Gornjega grada, usred prostranog vrta, odmaknuta od ulične linije. Oblikovno rješenje u komparaciji s ostalim zagrebačkim građevinama toga vremena pokazuje snažan otklon prema moderni. Razigrani L tlocrt, poigravanje s visinom pojedinih volumena, dokidanje dekoracije, bijelo obojena pročelja, motiv isturene armiranobetonske nadstrešnice, krovna zona pretvorena u prostranu terasu, ogradena jednostavnim ogradom, označavaju potpunu pobjedu moderne na vili. U tome trenutku ništa slično još uvijek nije postojalo u zagrebačkoj arhitekturi. Tlocrtno rješenje vile (središnji izduženi hall sa stubištem koji se protežu kroz dvije etaže, na kojega se nadovezuju ostale prostorije, te dugi bočni aneks) slično je kao u Gočárovij vili Františka Strnada, u Pragu–Bubeneču, što ne treba čuditi, budući da je Vidaković upravo ovu građevinu, projekti za koju su bili na izloženi na izložbi u Zagrebu 1928., isticao kao vrstan Gočarov rad nastao po uzoru na Corbusiera.⁶⁰



Pogled na hall vile Pfeffermann; *Svijet*, Zagreb, 1, knj. IX., 1. 1. 1930, 12.



Pogled na stepenice u hallu vile Pfeffermann; *Svijet*, Zagreb, 1, knj. IX., 1. 1. 1930, 12.

Sudeći po fotografijama u unutrašnjem uređenju vile, osim prevladavajućih modernističkih motiva, javili su se stanoviti ustupci ‘tradiciji’. U oblikovanju stepeništa, rasvjetnih tijela, te kasetiranog stropa u *hallu* osjeća se ponajprije utjecaj *art-décoa*. Vila je bila opremljena suvremenim namještajem, zidovi *halla* bili su prekriveni, sudeći po fotografijama, nekom vrstom drvenih oplata, koje su prostoru davale izrazitu toplinu. U komparaciji s većinom onodobnih zagrebačkih interijera Vidakovićevu je vilu ipak karakterizirao izraziti purizam.⁶¹

Odmah po dovršetku vila Pfeffermann počela se pretvarati u ikonu moderne arhitekture u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Dakako, u trenutku kada je sagrađena bila je još uvijek promatrana s podozriivošću kao i većina prvih modernističkih ostvarenja u Zagrebu. Znakovita je karikatura uglednog zagrebačkog karikaturista Franje Maixnera koji je uz crtež s prikazom vile dodao komentar „vila prije svega mora biti svjetla, zato ne smije uopće imati prozora“⁶², referirajući se na okolnost da ova građevina ima gotovo slijepe zidove prema ulici (a s većim se prozorima otvara na tri strane prema vrtu koji je okružuje). Koliko je brzo vila Pfeffermann uzdigla Vidakovića na pijedestal jednog od najvažnijih arhitekata moderne u Hrvatskoj i Jugoslaviji jasno govori činjenica da su prve ilustracije prvoga broja uglednog mjesečnika *Arhitektura* iz Ljubljane 1931. prikazivale pročelja i unutrašnjost ove građevine.⁶³ Unutrašnjost vile bit će ilustrirana i u trećemu broju *Arhitekture*,⁶⁴ kao i u međunarodnim časopisima *The Master Builder* u Londonu 1932.,⁶⁵ te u *L'Architecture d'aujourd'hui* u Parizu 1933. u članku u kojemu je Ljubomir Ilić obradio modernu arhitekturu u Jugoslaviji.⁶⁶ Kada je predstavljena na Arhitektonskoj izložbi zagrebačkih inženjera i arhitekata održanoj od 20. 3. do 3. 4. 1932. u Umjetničkom paviljonu likovni kritičar Slavko Batušić o vili već govori kao o dobro poznatoj građevini za koju smatra da je „svakako jedan od najinteresantnijih objekata izložbe; tu je spojen najmoderniji princip gradnje s udobnim komforom i akomodacijom okolini“⁶⁷ a Josip Draganić, pišući prikaz o istoj izložbi u časopisu *Arhitektura* ističe pak da su „Moderne principe gradjevinarstva donijeli ... u Zagreb Marko Vidaković, Ivan Zemljak i Drago Ibler“⁶⁸. Treba podsjetiti da su od trojice istaknutih arhitekata dva đaci praških politehnika (češke i njemačke).

Usprkos tome što će na arhitektonskoj sceni Zagreba u godinama koje dolaze biti više aktivan tekstovima nego projektima kritičari su Vidakovića očito upravo zahvaljujući vili Pfeffermann prepoznali kao jednoga od najavangardnijih arhitekata grada. Nažalost, nadogradnjama izvedenim uoči⁶⁹ i nakon Drugog svjetskog rata prvotni izgled vile dobrim je djelom promijenjen. Glavno pročelje s visokim prozorom gotovo je u cjelini uništeno, a djelom je izgubljeno i stupnjevanje visine pojedinih volumena vile. U građevini se danas nalazi sjedište ambasade Republike Češke u Hrvatskoj, što predstavlja izuzetno zanimljivu koincidenciju, s obzirom na praško obrazovanje Vidakovića. Zbog ove je uloge, međutim, dvorište ograđeno visokim zidom, tako da se vila više ne može vidjeti s ulice.



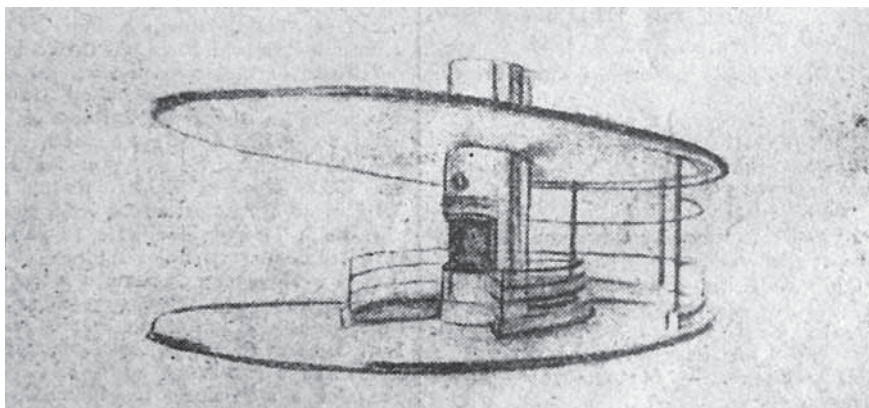
Franjo Maixner, karikatura s prikazom vile Pfeffermann, *Večer*, Zagreb, 2532, 4. 5. 1929, str. 11.

Projekti i arhitektonska djelatnost 1930-ih i početkom 1940-ih godina

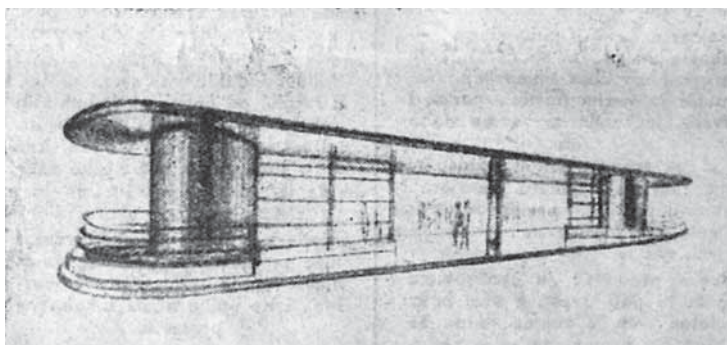
Upravo u vremenu dovršavanja vile Pfeffermann politička situacija u Jugoslaviji dodatno se pogoršava. Nakon spomenutog atentata u Narodnoj skupštini u Beogradu u lipnju 1928. u siječnju 1929. kralj Aleksandar Karađorđević uzima diktatorske ovlasti nakon čega gotovo u potpunosti prestaje djelovanje političkih stranaka i organizacija. Na gospodarstvo, pa time i građevinsku djelatnost, političke prilike, zahvaljujući konjunkturi u svijetu, nisu imale isprva prevelikoga utjecaja. Tek nakon izbijanja gospodarske krize krajem 1929. građevinarstvo dolazi u krizu, iako ne tako veliku kao ostale privredne djelatnosti zbog nastavka ubrzane urbanizacije potaknute preseljenjem stanovništva iz sela u grad. I Marko Vidaković nastavlja projektirati, međutim, gotovo ništa ne uspijeva realizirati. Općenito, tijekom 1930-ih sudjelovao je pri izvedbi samo jednog većeg projekta, sokolskog stadiona u Maksimiru u Zagrebu. Stadion je podignut 1934. prema projektu Josipa Dryaka, čiji je brat Alois bio stručnjak za slične gradnje u Češkoj, pa ne čudi da je oblikovan uvelike po uzoru na praški.⁷⁰ Vidaković je imao ulogu voditelja gradnje, no ne i projektanta, pa je nemoguće ustanoviti je li imao prilike ostaviti imalo traga u oblikovnom rješenju građevine.

Usprkos neuspjehu u dobivanju poslova Vidaković se cijelo vrijeme javljao na razne arhitektonske natječaje, a dijelom je i samoinicijativno izrađivao razne projekte koji svjedoče kako se radilo o izuzetno talentiranom arhitektu punom kreativnih ideja. U svim projektima iz 1930-ih i ranih 1940-ih dokazuje se kao 'radikalni' modernist, kako se već može uočiti na projektima za javne paviljone i tramvajska stajališta, izrađenima u jesen 1930. i poslanima na natječaj koji je organiziralo zagrebačko Gradsko poglavarstvo. Iako se većina radova pristiglih na natječaj, a odreda se radilo o projektima tada uglednih prvaka zagrebačke moderne arhitekture, isticala rješenjima na tragu estetike internacionalnog stila po smjelosti i modernosti rješenja Vidakovićevom projektu nije bilo ravna. U novinama je publicirano stajalište tramvaja koje je projektirao za dio Zagreba nazvan Gupčeva Zvijezda posve minimalistički oblikovano, prozračno i lako. Krov stajališta je trebala činiti ravna metalna ploča ovalnog oblika postavljena na jedan uspravan nosač. Na tri se strane stajalište trebalo potpuno otvarati prema vani, dok je na jednoj trebalo biti ostakljeno, kako bi se putnici mogli zaštititi od kiše i vjetra.⁷¹ Unutar nosača zamišljena je trafika. Jednako smio bio je i njegov projekt za stajalište ispred glavnog zagrebačkog željezničkog kolodvora, na Trgu kralja Tomislava. Kako bi se prilagodio spomeniku kralju Tomislavu, koji se tada podizao na trgu, Vidaković je predvidio da stajalište bude izvedeno od istoga metala kao spomenik, te stakla. Zanimljivo je kako su i nadstrešnica stajališta i dijelom pod trebali biti stakleni, kako bi se osiguralo svjetlo za podzemne prostore, duge 30 metara, gdje bi se nalazile brijačnica, kupaonica, umivaonici, nužnici, garderoba za pohranjivanje stvari

putnika i slično.⁷² Organizirajući natječaj Gradsko se poglavarstvo nije obavezalo pristupiti odmah izgradnji stajališta prema projektima koji su nagrađeni, pa se s izvedbom odugovlačilo,⁷³ što se i u ovom slučaju pokazalo pogubnim za Vidakovića jer je izvedeno na kraju samo jedno stajalište, na Zvijezdi, prema projektu Jurja Denzlera i Mladena Kauzlarića koji je preradio Gradski građevni ured.⁷⁴



Marko Vidaković, Projekt za tramvajsko stajalište na Gupčevoj Zvijezdi u Zagrebu, 1930; *Jutarnji list*, Zagreb, 6724, 22. 10. 1930, str. 5.

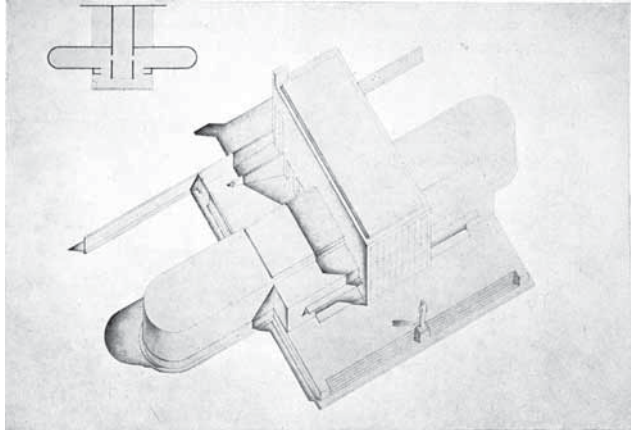


Marko Vidaković, Projekt za tramvajsko stajalište na Tomislavovom trgu u Zagrebu, 1930; *Večer*, Zagreb, 2972, 22. 10. 1930, str. 4.

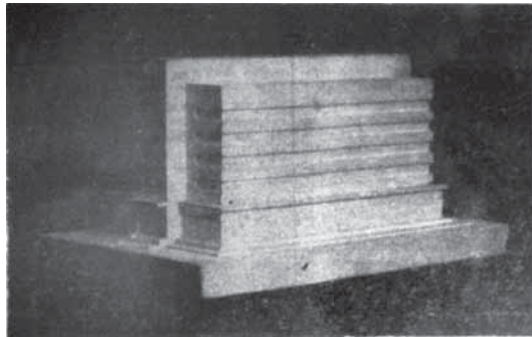
Iste godine kada je Gradsko zastupstvo organiziralo natječaj za stajališta Hrvatsko društvo umjetnosti Strossmayer odlučilo je pokrenuti gradnju novog umjetničkog paviljona u Zagrebu.⁷⁵ Na natječaj za projekte su u novembru 1930. bila pozvana četiri ugledna zagrebačka modernistička arhitekta Drago Ibler, Juraj Denzler, Lavoslav Horvat i Mladen Kauzlarić, no mogli su se javiti i drugi arhitekti iz Jugoslavije.⁷⁶ Vidaković se javio s dvije alternative, od kojih jedna bila među 5 nagrađenih.⁷⁷ Oblikovno rješenje nagrađenoga projekta karakteriziralo je ne samo potpuno dokidanje svake spona sa tradicijom, već i odmak od klasicističkog ponavljanja motiva, koje se javlja kod većine radova ostalih nagrađenih arhitekata.

Stupnjevanjem visine pojedinih volumena zgrade, zaobljavanjem uglova, dokidanjem dekoracije i dijelovima pročelja posve izvedenim od stakla Vidaković se i na ovome projektu pokazao kao ortodokсни modernist.⁷⁸ Vidakovićev projekt nije, međutim, bio preporučен za izvedbu, a na kraju neće doći do izvedbe niti jednog od projekata poslanih na ovaj natječaj. Zbog nedostatka novca i spora oko lokacije gradnja umjetničkog doma bit će odgođena na nekoliko godina. Novac je namaknut tako što je građevina paralelno podignuta kao spomenik kralju Petru Karađorđeviću, a izrada potpuno novog projekta za njegovu gradnju povjerena je naposljetku Ivanu Meštroviću, kiparu i arhitektu koji je tih godina dobivao većinu sličnih prestižnih državnih narudžaba.⁷⁹

Niz nerealiziranih projekata iz istoga vremena nastavlja se s projektom nove izložbene palače *Zagrebačkog zbora*, nastalom vjerojatno 1931, kada je i publiciran u zagrebačkoj *Večeri*.⁸⁰ Zgrada je trebala biti podijeljena, koliko se može shvatiti iz fotografije makete, u dva volumena – niži bi bio otvoren dugim horizontalnim nizom prozora na sve četiri gornje etaže što bi omogućilo bogatu osvjetljenost unutrašnjih prostora. Uloga i oblikovno rješenje višega volumena zgrade nije do kraja jasna, no za pretpostaviti je da bi se njegovo duže pročelje na sličan način otvaralo horizontalnim prozorima, odnosno za pretpostaviti je da je stupnjavanjem visine volumena Vidaković nastojao stvoriti dinamičnu kompoziciju. Radilo se o 'slobodnom projektu', kojega je napravio kao svojevrsni prijedlog rješavanja problema izložbenih prostora velesajma izgradnjom stalnog objekta, „gdje bi mogle biti i stalne izložbe proizvodnje i čiji bi uredi stalno propagirali našu proizvodnju te posredovali između kupaca i proizvođača te stajali u



Marko Vidaković, Projekt za Umjetnički dom u Zagrebu, perspektivni pogled i tlocrt, 1930; *Arhitektura*, Ljubljana, 2, novembar 1931, 35.



Marko Vidaković, Maketa izložbene palača na Zagrebačkom zboru, 1931; *Večer*, Zagreb, 3160, 13. 6. 1931, 3.

vezi s inozemnom privredom⁸¹. I na ovome se djelu očituje snažan utjecaj češke moderne na Vidakovića. Oblikovno rješenje asocira, naime, na prašku palaču velesajma uzoraka, podignutu između 1925. i 1928. godine prema projektu arhitekata Josefa Fuchsa i Oldřicha Tyla.⁸² Sličnosti zasigurno nisu slučajne, budući da je projekt i ove zgrade bio izložen u Zagrebu 1928. godine,⁸³ kao i s obzirom na okolnost da je Vidakovićev projekt bio za građevinu vrlo slične namjene.

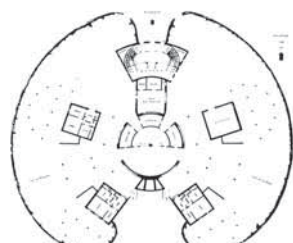
Tijekom 1932. Vidaković izrađuje i projekt za nepoznati mauzolej, izložen na izložbi arhitekata u Zagrebu 1932.⁸⁴ Za koju je obitelj i za koje mjesto bio namijenjen mauzolej nije se moglo, nažalost, ustanoviti pa nije ni poznato da li je ovaj projekt izveden niti kakvo je bilo njegovo arhitektonsko rješenje.

Od sredine 1930-ih Vidaković, koliko se moglo za sada ustanoviti, projektira mnogo rjeđe. Do početka Drugog svjetskog rata izrađuje, početkom 1940-ih, samo još jedan projekt, koji se ujedno može ubrojiti među najuspjelija rješenja ovog arhitekta – projekt klinike za otorinolaringologiju u Zagrebu izrađen na poticaj liječnika Ante Šercera.⁸⁵ Vidaković je predložio građevinu centralnog tlocrta, s prizemljem zaobljenih strana, gotovo organskog oblika tlocrta. Visoko prizemlje, prvi i drugi kat zgrade sadržavali bi središnji prostor kružnog tlocrta iz kojega bi se pružalo pet pravokutnih krakova, u visokom prizemlju i na prvom katu djelom povezanih dodatnim aneksima. Na prvome bi se katu dio krakova otvarao prema terasama zakrivljenoga oblika. Razigranost tlocrta gotovo da nema paralela u hrvatskoj arhitekturi toga vremena.

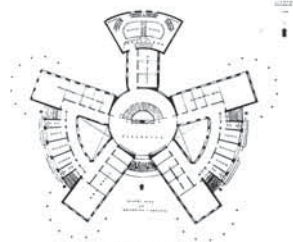
Marko Vidaković, Tlocrti predložene klinike za otolaringologiju u Zagrebu, 1940-1941; *Liječnički vjesnik*, god. LXIII, 3, Zagreb, mart 1941, 192.



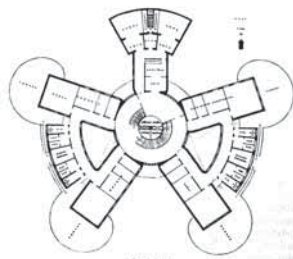
Josef Fuchs, Oldřich Tyl, Zgrada velesajma uzoraka, Prag, 1925-1928; Švácha, Rostislav, *Arhitektura dvacátých let v Čechách, Dějiny Českého Výtvarného Umění IV/2*, 1890/1938, Academia, Prag, 1998, 29.



Ideálna otolaringologická klinika budovnosti. Prizemie.



Visoko prizemie.



Prvi kat.



Marko Vidaković, Presjek predložene klinike za otolaringologiju u Zagrebu, 1940-1941; *Liječnički vjesnik*, god. LXIII, 3, Zagreb, mart 1941, 193.

Ulaz bi se nalazio u visokom prizemlju i bio bi uvučen između dvaju krakova zgrade. Spomenuti središnji kružni prostor kroz koji bi se išlo u sva ostala krila zgrade služio bi kao svojevrsno predvorje, te čekaonica, a u njemu se trebalo nalaziti i veliko kružno stepenište. Ambulantni, bolnički, znanstveni i nastavni segment klinike nalazio bi se na odvojenim katovima, no bili bi povezani preko središnjega dijela zgrade.

Projekt za pročelje zgrade nažalost nije publiciran u *Liječničkom vjesniku*, pa se o njegovom oblikovnom rješenju tek malo može zaključiti iz presjeka. Zgrada pomalo asocira, u presjeku, na zigurat. Jasno je kako Vidaković u cijelosti pročelja lišava bilo kakve dekoracije, prizemlje i polukat čini se rastvara velikim staklenim stijenama.

Teorijski tekstovi

Već u prvoj polovini 1920-ih, odmah po povratku sa školovanja, Vidaković počinje objavljivati članke u raznim, uglavnom zagrebačkim novinama i časopisima. I u tim se ranim tekstovima učestalo osjeća utjecaj školovanja u Pragu, osobito njegovo veliko divljenje prema načinu na koji su Čehoslovaci ustrojili svoju državu. Po uzoru na slične Masarykove organizacije Vidaković tako potiče osnivanje Akademije rada i u Jugoslaviji.⁸⁶ Kasniji njegovi tekstovi, s kraja 1920-ih i s početka 1930-ih uglavnom govore o pitanjima i problemima suvremene arhitekture. U prvoj polovini 1930-ih može se reći da je uopće glavna Vidakovićeva preokupacija pisanje za ljubljanski časopis *Arhitektura*, u kojemu je radio kao „glavni urednik za Hrvatsku“⁸⁷. Prema uvodnom tekstu prvoga broja časopisa *Arhitektura* je nastala zajedničkim nastojanjima ‘borbenih’ arhitekata iz Beograda, Ljubljane i Zagreba. Time su i modernisti u Jugoslaviji krenuli putem čeških arhitekata koji su već niz desetljeća imali svoje časopise u kojima su promovirali ideje moderne arhitekture (Stavba, Stavitel, Horizont).⁸⁸ Cilj im je bio usmjeriti razvoj i napredak jugoslavenske arhitekture, te povezati obrt i industriju s arhitektima.⁸⁹ U reviji nisu

objavljivani isključivo modernistički projekti, međutim, radovi arhitekata bliskih internacionalnom stilu prevladavaju. Vidaković, očito aktivno uključen u pokretanje časopisa, prisutan je preko članaka u nizu brojeva, ali i preko projekata.

Tijekom 1933. i 1934. njegova se djelatnost u *Arhitekturi* osobito intenzivira. U gotovo svakom broju publicira niz uglavnom teorijskih tekstova, prikaza predavanja i knjiga u kojima se iskazuje kao beskompromisni borac za suvremenu arhitekturu te interese svoje struke. Pokazuje pri tome izvrsno poznavanje suvremene arhitektonske scene. Referira se ne samo na čehoslovačke autore, već jednako dobro poznaje Waltera Gropiusa, Hendrika Petrusa Berlagea, Tonyja Garniera, ruske konstruktiviste i dakako Le Corbusiera.

Za Vidakovića „Suvremena arhitektura ... sinteza je savremenih prirodnih nauka i higijene, gledana kroz prizmu ekonomije, a sve uokvireno u tehničkim znanostima“. O likovnoj umjetnosti u arhitekturi više ne može biti govora od kada je ona postala „funkcionalna i kao takova čedo inženjerske struke kao dijela tehničkih znanosti“⁹⁰. Njegov je stav razumljiv jer i sam je bio inženjer po struci. O arhitektima školovanim samo na akademijama imao je stoga vrlo loše mišljenje. Kada se planirao donijeti zakon o umjetničkim akademijama, unutar kojih bi se osnovale i Više škole arhitekture oštro je reagirao što se rektor zagrebačkog sveučilišta nije konzultirao s kadrom postojeće Visoke tehničke škole, te s Društvom arhitekata. Pozvao se je na postojeći zakon prema kojemu se zabranjuje svima koji nisu završili tehnički fakultet obavljanje posla ovlaštenih arhitekata. Stvaranje nove škole po njemu nema smisla. Istaknuo je da se do tada na već postojeću arhitektonsku školu pri akademiji nije upisao niti jedan apsolvant tehničkog fakulteta. Institucija bi eventualno mogla privući apsolvante graditeljske škole, no i oni moraju steći ista znanja koja se već stječu na Visokoj tehničkoj školi, a i grupe bi trebale biti male. Postojeću školu arhitekture na zagrebačkoj Umjetničkoj akademiji oštro pri tome napada obračunavajući se s njezinim tadašnjim voditeljem Dragom Iblerom, smatrajući da „nije ništa drugo nego privatani atelje sadašnjega profesora u kojem se apsolvanti škole nadaju dobiti na jeftin način arhitektonske diplome“, pa se protivi njezinome opstanku.⁹¹

Funkcionalizam – svrsishodnost, štednja, jednostavnost, higijenski obziri, predstavljaju za Vidakovića suštinu suvremene arhitekture. S pročelja se stoga skida „sve ono što košta novaca, a ne vrši nikakovu funkciju“ jer na ornamentima se samo skuplja ‘smeće, prašina, blato i ptičje izmetine, koje, u suhom stanju, vjetar odnaša u stanove, a kiša spira na pločnik’⁹².

Iako odbacuje vezivanje likovnih umjetnosti i arhitekture estetika u projektiranju itekako mu je važna. „U novom stvaranju valja u prvom redu razlikovati ono što se naziva moderno od onoga što je savremeno. Moderno u arhitekturi je ono što podliježe modi, dakle od prolazne vrijednosti. Savremeno je ono što je u duhu vremena, ali sa trajnom umjetničkom vrijednošću, ili, barem, stvarano je tako da ima sve atribute trajne umjetnine svoje vrste.“⁹³ Trajna se vrijednost po njemu postiže racionalnošću. „Nadošlo je doba racionalne upotrebe

materijala, sa svojim poznatim geslom: najmanjom primjenom postići najveći efekat! Ali ne samo primjena u čisto tehničkom smislu, nego i u etičko-estetskom, u čemu današnji arhitekt mora pokazati skrajnu lojalnost.⁹⁴ Iz njegovih riječi nesumnjivo izvire svakako najpoznatija krilatica modernizma *less is more*.

U jednakoj, ili čak većoj mjeri zanima ga uz arhitekturu i urbanizam. Budući, naime, da arhitektura nije više likovna umjetnost, i da kuća više nije umjetnička tvorevina, ona istodobno nije više individualna nego urbanistička jedinica.⁹⁵ „Arhitektura je urbanizmu ono što su tonovi muzici; ona mu je matrica, a on njen odliv.“⁹⁶ Suvremene potrebe za higijenom, intenzivna urbanizacija, nedostatak stambenih prostora, stvorili su potrebu za razvojem urbanizma. „Urbanizam mora da da zdravu okolinu, i da povećá radni kapacitet zdravih ljudskih jedinica, on mora da da zdrave radne centre, tjelesne i duševne i zdrava odmarališta.“⁹⁷ Vidaković se brzo prometnuo u jednog od važnijih teoretičara urbanizma u Zagrebu. Osim općenitim problemima suvremenih gradova on će u budućnosti pisati i o konkretnim problemima – pitanjima interpolacija u dalmatinskim povijesnim jezgrama te o problemima s regulatornom osnovom Zagreba, pa ne čudi da se rodila ideja o njegovom angažiranju na katedri za urbanizam Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu. Prema tvrdnjama Ivana Mužića zagrebački su masoni bili osobiti zagovaratelji Vidakovića, a kao dio njihova rada u potiskivanju hrvatskog duha na sveučilištu. „Tipičan je slučaj, gdje su masoni htjeli preporukama postaviti Srbina arh. Marka Vidakovića za profesora urbanistike. Slučajno je meni kao hon. profesoru na tehnici dospio njegov natječajni rad. Ja sam odmah odbio kandidata. Sada vidim iz dopisivanja, koliku su borbu vodili masoni za njegovo imenovanje.“⁹⁸ Trajno angažiranje na fakultetu time je propalo. Nije jasno da li je Vidaković igdje radio 1930-ih (osim, eventualno, u obiteljskom poduzeću). U *Autobiografiji* se tek kratko navodi da je pred Drugi svjetski rat bio vijećnik u gradskoj skupštini.⁹⁹

Osim u ljubljanskoj *Arhitekturi* Vidaković je 1930-ih publicirao niz tekstova i u zagrebačkim novinama, *Novostima* i *Obzoru*. U tekstovima se dotakao nekih od gorućih problema Zagreba – regulacije stare četvrti Kaptol, oko katedrale, gdje se pokazao kao borac za očuvanje povijesnih struktura, i gdje je pokazao ponovno koliko preferira radove čeških arhitekata, budući da je projekt Aloisa Dryáka, poslan na međunarodni natječaj za regulaciju Kaptola, ocijenio kao jedan od uspješnijih.¹⁰⁰ U vlastitoj je nakladi, nadalje, 1934. tiskao brošuru *Što je i ko je arhitekt?* u kojemu se bori protiv jednog od najvećih problema zagrebačkog urbanizma ilegalne gradnje¹⁰¹ te protiv neovlaštenih projekatnata koji konkuriraju obrazovanim arhitektima.¹⁰²

Krajem 1930-ih posvetio se pisanju doktorske disertacije *Analiza struktura i predlog za regulaciju podravskog Djurdjevca* koju je obranio na Tehničkom fakultetu Univerziteta u Beogradu 1939. čime je postao prvi doktor tehničkih nauka pri toj instituciji.¹⁰³ Doktorat nikada nije objavio, kao ni brojne druge tekstove koje je u to vrijeme dovršio.¹⁰⁴ Posljednji članak koji objavljuje u trenutku kada u Jugoslaviji započinje Drugi svjetski rat o spomenutom je projektu za zagrebačku otolaringologiju, koji izlazi u broju *Liječničkog vjesnika* iz ožujka 1941., no otisnut je u aprilu, u vremenu kada je već utemeljena profašistička Nezavisna Država

Hrvatska.¹⁰⁵ Kao pripadnik srpske zajednice, koja će biti proganjana u ovoj državi Vidaković se dodatno povlači s arhitektonske scene. Prestaje i publicirati, baviti se teorijom arhitekture, a svoj život posvećuje spašavanju najprije srpske, a potom i druge djece čiji su roditelji stradali u logorima ili pokoljima, u sklopu akcije koju je vodila Dijana Budisavljević.¹⁰⁶

Djelovanje nakon Drugog svjetskog rata

Nakon utemeljenja socijalističke Jugoslavije, u prvim godinama nakon završetka rata, 1945. – 1948. Vidaković se zapošljava, kao i većina školovanih arhitekata u to vrijeme, pri Ministarstvu građevina Narodne Republike Hrvatske, gdje je radio na osnivanju građevne zadruge. Nije jasno gdje je nakon toga bio zaposlen, no sigurno je kako je nastavio puno više pisati i prevoditi nego projektirati. Interesi su mu vrlo široki – ne obuhvaćaju samo arhitekturu i urbanizam, već i književnost te općenito kulturnu povijest. Od tekstova koje izrađuje tih godina treba istaći: *Studije o selu*, *Organizacioni plan za osnivanje građevno – tehničkih zadruga*, *Iz teorije socijalnog graditeljstva*, te *O ruralizmu*, *O suštini kulture u sadržaju naučne ekspertize*. Pred smrt završava tekstove *Razgovori na granicama stvarnosti* (1971) i *O suštini fundamentalnih akcenata u tkanju prošlih kultura* (1974).¹⁰⁷

Nesumnjivo pod dojmom događanja u Drugom svjetskom ratu, Vidaković izrađuje projekt za pravoslavnu crkvu u Jasenovcu. Stara barokna crkva, s Bolléovim ikonostasom, s ikonama koje je izveo, kao i u zagrebačkoj parohijskoj crkvi, Epaminondas Bučevski, srušena je sa zemljom tokom rata.¹⁰⁸ Vidakovićev projekt iz 1946. nije mogao biti pronađen, pa je nepoznato koliko se oslanjao na modernu arhitekturu, a koliko je koketirao s tradicijskim oblicima iz bizantskog ili baroknog graditeljstva, uvijek prisutnima u pravoslavnom sakralnom graditeljstvu.

Jedino arhitektonsko djelo koje je realizirao u to vrijeme, sudeći bar po autobiografiji, jeste gradnja Lapidarija u Habelićevoj 1 na Gornjem gradu u Zagrebu.¹⁰⁹

Pred smrt, početkom 1970-ih počinje sumirati svoja životna postignuća. Piše autobiografske zapise,¹¹⁰ te naručuje od zagrebačkog kipara Viktora Samuela Bernfesta plaketu sa svojim likom.¹¹¹ Umire 5. 1. 1976., u 80. godini života. Pokopan je na središnjem zagrebačkom groblju Mirogoju.¹¹²

Zaključne riječi

Projekti koje je Vidaković realizirao i/ili objavio dokaz su kako mu nije nedostajalo imaginacije. Potpuni trijumf moderne arhitekture u Zagrebu, nedugo po završavanju vile Pfeffermann pokazuje kako nema razloga zašto ne bi dalje

dobivao narudžbe. Što ga je zapriječilo u daljnjem praktičnom radu nije stoga jasno – možda nesigurnost pri izvedbi, ili zanesenost arhitektonskom teorijom, publiciranjem, vođenjem obiteljskog poduzeća, prevodenjem stranih tekstova, pisanjem vlastite doktorske disertacije. Sam je istaknuo u jednome tekstu s početka 1930-ih da „za napredak jednog arhitektonskog talenta veoma važno to, da ima dovoljno posla“¹¹³. On, nažalost, prilike za napredovanje gotovo da nije dobio od početka 1930-ih do gotovo pred smrt.

Koji god razlozi bili maloga broja Vidakovićevih realizacija sigurno je da se kroz njegovo stvaralaštvo održava snažan utjecaj češke, ponajprije praške arhitekture između dva svjetska rata na pojavu i širenje moderne u hrvatskoj i jugoslavenskoj arhitekturi. Kako je Vidaković diplomirao je dakle prije većine spomenutih drugih važnih hrvatskih i jugoslavenskih arhitekata koji su studirali u Pragu može se reći da je on češke utjecaje na neki način i inauguirao u hrvatskoj moderni.¹¹⁴

Napomene:

¹ F. Brozović, „Izložba savremene čehoslovačke arhitekture“, *Hrvat* IX, 2466, 24. 3. 1928, 9.

² J. Pavlovsky, „Čehoslovačke visoke škole i studentstvo Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca“, *Obzor* LXVII, 169–170, 26–27. 6. 1926, 8.

³ O utjecaju češke arhitekture na pojavu moderne u Hrvatskoj pogledati i u: A. Laslo, „On Croatian Architectural Avant-garde: Traces of Czech Influences“, *Umění* XLIII, 1–2, 1995, 177–178; I. Haničar Buljan, „Prilog za biografiju arhitekta Zvonimira Kavurića (1901. – 1944.)“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 30, 2006, 281–297; R. Plejić, *Utjecaj Praške škole na arhitekturu moderne u Splitu*, doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2003.

⁴ Podatak iz M. Vidaković, *Uspomene iz II. svjetskog rata 1941. – 1945.*, Arhiv Srpskog kulturnog društva Prosvjeta, Zagreb.

⁵ Podaci o školovanju preuzeti su iz Archiva Češkog tehničkog univerziteta (ČVUT-a) posredstvom dr. sc. Eve Boháčove. Biografski podaci o Vidakoviću djelom su preuzeti i iz literature: „Mlađi hrvatski arhitekti“, *Hrvatska revija* III/9, 1930, 512 (tekst), 477 (slika); „Željka Čorak, Arhitekt Marko Vidaković“, *Vjesnik*, XXXVII, 31. 1. 1976, 11; Ž. Čorak, *U funkciji znaka. Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, 1981, 87–88, 90–91; T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata. Nova tradicija*, Zagreb 1990, 174; D. Radović Mahečić, „Vila Pfeffermann“, u: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb 2007, 82; Ž. Čorak, „Arhitektura 20. stoljeća“, *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb 2010, 510–565, esp. 513, 528; R. Plejić, „Splitski arhitekt Niko Armanda – arhitektonski modernizam i povijesni prostor“, *Kulturna baština* 37, 2011, 227–258, esp. 242; D. Damjanović, „Arhitekt Marko Vidaković (1890.–1976.)“, *Ljetopis SKD Prosvjeta* XVII, 2012, 340–363; D. Damjanović, „Architect Marko Vidaković, Zagreb Exhibition of Contemporary Czechoslovakian Architecture (1928) and the Beginnings of Modernism in Croatian Architecture“, *Umění/Art, časopis Ústavu Dějin Umění Akademie Věd České Republiky / Journal of the Institute of Art History* LXIII, 2015, 1–2; 79–91.

⁶ J. Lakatoš, *Industrija Hrvatske i Slavonije*, Zagreb 1924, 269–270; „Prva jugoslavenska tvornica žaluzija, roleta, drvenih i čeličnih kapaka“, *Novosti* XXIII, 249, 7. 9. 1929, 11.

⁷ Državni arhiv u Zagrebu (dalje DAZG), fond br. 4, Gradsko poglavarstvo Zagreb (GPZ), Obrtni odsjek, knjiga br. 85., Obrt 4., str. 194.

⁸ DAZG, fond br. 4., GPZ, Obrtni odsjek, knjiga br. 86., Obrt 5., str. 734.

⁹ M. Bagarić, „Arhitektura Zagrebačkoga zbora od 1910. do 1935.“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34, 2010, 165–180, esp. 168.

¹⁰ Bagarić (vidi napomenu 9), 171.

¹¹ „Nacrt arhitekta Marka Vidakovića iz godine 1924. za novogradnju Ilica 9“, *Novosti* XXII, 19, 19. 1. 1928, 5.

¹² Premerl (vidi napomenu 5), 38; D. Radović Mahečić, „Stambeno-poslovna zgrada Srpske pravoslavne općine“, u: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb 2007, 89–92.

¹³ Premerl (vidi napomenu 9), 81–82, 181.

¹⁴ Arhiv Srpskog kulturnog društva Prosvjeta, Marko Vidaković, *Referat o mojim životnim radovima*, Zagreb, 1. 9. 1971, 1.

¹⁵ *** „Studija o nadogradnji Vranicanijeve palače“, *Novosti*, br. 106, 16–17. 4. 1927, 9.

¹⁶ O povijesti moderne arhitekture u Zagrebu više u: D. Radović Mahečić, „Moderna arhitektura u Hrvatskoj 30-ih godina“, u: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb 2007, 16–32; O palači Stern, D. Radović Mahečić, „Preoblikovanje kuće Stern“, u: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb 2007, 77–80; M. Bagarić, *Arhitekt Ignjat Fischer*, Zagreb 2011, 304–308; D. Damjanović, „Expressionism in Croatian Architecture of the Interwar Period“, *Architectura-Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* 44 (2015), 1 (2014), 61–86 (74).

¹⁷ P. Jušić, „Pregled savremene čehoslovačke arhitekture. Prigodom izložbe u Umjetničkom paviljonu“, *Obzor* LXIX, 89, 30. 3. 1928, 2–3; R. Švácha, „Arhitektura dvacátých let v Čechách“, *Dějiny Českého Výtvarného Umění IV/2*, 1890/1938, Prag 1998, 10–35; Čorak, *U funkciji znaka* (vidi napomenu 5), 87; K. Galović, „Česi to vole funkcionalno“, *Vijenc* X, 217, 27. 6. 2002. <http://www.matica.hr/Vijenc/vij217.nsf/AllWebDocs/hrvarh> – Galović, Krešimir, „Dobre slučajnosti“, *Vijenc* X, 211, 4. 4. 2002. <http://www.matica.hr/Vijenc/vij217.nsf/AllWebDocs/hrvarh>; T. Bjažić Klarin, „Internacionalni stil – izložbe međuratnog Zagreba (1928.–1941.)“, *Radovi Instituta za povijest umjetnost* 31, 2007, 313–326, esp. 314–315.

¹⁸ Izložba savremene čehoslovačke arhitekture, *Obzor* LXIX, 81, 22. 3. 1928, 3.

¹⁹ DAZG, fond br. GPZ, dosje br. 9568–I, 1928., dopis Strukovnog udruženja likovnih umjetnika u Zagrebu Gradskom poglavarstvu zagrebačkom, dokument br. 5, Zagreb, 25. 1. 1928.

²⁰ DAZG, fond br. GPZ, dosje br. 9568–I, 1928, dopis Konzulata Čehoslovačke Republike u Zagrebu Gradskom poglavarstvu u Zagrebu, br. 2031/adm/27JP/KP, Zagreb, 10. 2. 1928.

²¹ K. D., „Razstava čehoslovaškoga stavbarstva (Jakopičev paviljon 25. februarja do 11. marca 1928.)“, *Ljubljanski zvon*, 48, 6, 1928, 380–381.

²² „Izložba čehoslovačke savremene arhitekture“, *Pravda*, Beograd, XXIV, 95, 7 April 1928, 5.; Više o beogradskoj izložbi i češko srpskim arhitektonskim vezama u: T. Damjanović, „Češko-srpske arhitektonske veze“, Beograd 2004.

²³ (-is.), „Čehoslovački konzul inženjer Odon Para odlazi iz Zagreba u Prag“, *Jutarnji list* XVII, 5943, 22. 8. 1928, 7–8.

²⁴ „Boravak braće Čehoslovaka u Zagrebu“, *Novosti* XXII, 113, 24. 4. 1928, 5–6

²⁵ Sudeći prema sadržaju intervjua s njim objavljenoga u Jutarnjem listu u povodu odlaska Pare iz Zagreba. U članku spominje izgradnju grada i važnog hrvatskog ranomdeornističkog arhitekta Viktora Kovačića. (-is.), „Čehoslovački konzul inženjer Odon Para odlazi iz Zagreba u Prag“, *Jutarnji list* XVII, 5943, 22. 8. 1928, 7–8.

²⁶ Bystander, „Čehoslovački arhitekti u Zagrebu“, *Riječ* XXIV, 71, 25. 3. 1928, 7.

²⁷ M. Vidaković, *Izložba savremene arhitekture čsl. arhitekata u Zagrebu*, Zagreb 1928.

²⁸ *Izložba čehoslovačke arhitekture*, Udruženje Jugoslovenskih inženjera i arhitekata, sekcija Zagreb, 17. III. – 1. 4. 1928, Umjetnički paviljon, Zagreb.

²⁹ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 3.

³⁰ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 7.

³¹ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 4.

³² Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 4.

- ³³ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 5.
- ³⁴ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 6
- ³⁵ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 10
- ³⁶ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 3.
- ³⁷ A. Freudenreich, „Izložba savremene čehoslovačke arhitekture“, *Hrvat IX*, 2477, 6. 4. 1928, 4.
- ³⁸ *Isto*, 4.
- ³⁹ „Ausstellung moderner tschechoslowakischer Architektur“, *Morgenblatt XLIII*, 85, 25. 3. 1928, 8.
- ⁴⁰ „Izložba čehoslovačke arhitekture“, *Novosti XXII*, 82, 22. 3. 1928, 8.
- ⁴¹ M. D. Gjurić, „Čehoslovačka arhitektura“, *Narodno djelo III*, 68, Uskrs 1928, 7.
- ⁴² Bystander (vidi napomenu 22), 7.
- ⁴³ Jušić (vidi napomenu 16), 2–3.
- ⁴⁴ Brozović (vidi napomenu 1), 9.
- ⁴⁵ Freudenreich (vidi napomenu 33), 4.
- ⁴⁶ *Isto*, 4.
- ⁴⁷ „Ausstellung moderner tschechoslowakischer Architektur“, *Morgenblatt XLIII*, 85, 25. 3. 1928, 8.
- ⁴⁸ Bystander (vidi napomenu 22), 7.
- ⁴⁹ Freudenreich (vidi napomenu 33), 4.
- ⁵⁰ DAZG, fond br. 1122, Zbirka građevinskih nacrti (dalje ZGN), sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a, Građevna dozvola br. 90283. XII. A., 28. 9. 1928.
- ⁵¹ *Isto*, stambena dozvola br. 82253. XII. A., 6. 9. 1929.; O vili *Pfeffermann* i u: I. Haničar Buljan, *Zagreb Villas: Residence of the Czech Embassy*, <http://www.cd-croatia.eu/zagreb-villas-residence-of-the-czech-embassy/>; Z. Maković, „Od neoklasicizma do modernizma“, u: *Hrvatska, Guides Gallimard*, Paris-Zagreb 1999, 2000, 70–72, esp. 72; Z. Maković, „Du néoclassicisme au modernisme“, u: *Croatie, Guides Gallimard*, Paris 2005, 70–72, esp. 72.
- ⁵² <http://www.cendo.hr/BazaZrtavaDetalji.aspx?id=12168&name=pfeffermann-zori-ljudevit>
- ⁵³ „Pogreb Ervina Pfeffermanna“, *Sremske novine XXXVI*, 31, 6. 8. 1932, 2; D. Damjanović, „Crtica iz povijesti vukovarskih Židova. Obitelj Pfeffermann i njihova poslovno stambena jednodkatnica“, *Ha-kol, Glasilo židovske zajednice u Hrvatskoj* 106, 2008, 32–36.
- ⁵⁴ *** „Pogreb Ervina Pfeffermanna“, *Sremske novine*, Vukovar, 31, 6. 8. 1932, 2.
- ⁵⁵ D. Damjanović, „Crtica iz povijesti vukovarskih Židova. Obitelj Pfeffermann i njihova poslovno stambena jednodkatnica“, *Ha-kol, Glasilo židovske zajednice u Hrvatskoj*, Zagreb, 106, 2008, 32–36.
- ⁵⁶ *** „Insolvencija velike žitarske radnje Jakob Pfeffermann i sin“, *Sremske novine*, Vukovar, 37, 18. 9. 1931, 2.
- ⁵⁷ *** „Samoubistvo Ervina Pfeffermanna u Beogradu“, *Sremske novine*, Vukovar, 30, 30. 7. 1932, 3; slično i u: *** „Samoubistvo poznatog žitarskog trgovca“, *Politika*, Beograd, 8698, 30. 7. 1932, 6.
- ⁵⁸ DAZG, fond br. 1122, ZGN, sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a, Građevna dozvola br. 70943 – XVI, 11. 7. 1931.
- ⁵⁹ M. Jurić, *Ravnateljstvo Ustaškog redarstva – Židovski odsjek, 1941. – 1942.*, Analitički inventar, Zagreb 2005, 148.
- ⁶⁰ Vidaković, *Izložba* (vidi napomenu 23), 8.
- ⁶¹ J. Galjer, „Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu“, u: *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Zagreb 2011, 23–59, esp. 59. Dio namještaja je sačuvan. Naslonjač iz vile bio je izložen na izložbi *Art déco u Hrvatskoj*. Autorica natuknice o naslonjaču pretpostavlja da je naručen u Čehoslovačkoj. V. Brdar Mustapić, „Naslonjač“, *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Zagreb 2011, 212, kat. nr. 24.
- ⁶² F. Maixner, karikatura bez naslova, no s temom o novim modernističkim gradnjama u Zagrebu, *Večer X*, 2532, 4. 5. 1929, 11.

- ⁶³ *Arhitektura I*, October 1931, 2–4.
- ⁶⁴ *Arhitektura I*, Decembar 1931, 87.
- ⁶⁵ Na str. 278–279.; Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14), 3.
- ⁶⁶ U br. 6, str. 52. R. Mahečić, *Vila Pfeffermann* (vidi napomenu 5), 83. O Iliću više u: D. Radović Mahečić, „Internacionalizacija hrvatske arhitektonske avangarde“, u: *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb 2007, 33–53, esp. 35–37.
- ⁶⁷ S. Batušić, „Posljednje manifestacije naših arhitekta“, *Hrvatska revija V*, 5, 1932, 331–334, esp. 333.
- ⁶⁸ J. Draganić, „Jedna zanimiva ovogodišnja arhitektonska izložba u Zagrebu“, *Arhitektura II*, 11–12, 1932, 295.
- ⁶⁹ Vilu je već 1937–1938. nadogradila Olga Bačić. DAZG, fond br. 1122, ZGN, sign. 1105 (1768/9), Jurjevska 27a, Građevna dozvola br. br. 153934 – XVI, 14. 9. 1937.; Upotrebna dozvola, br. 5682 – XVI., 1938., 19. 1. 1938.
- ⁷⁰ Enes, „Kako je izgrađen stadion“, *Novosti XXVIII*, 212, 4. 8. 1934, 7–8; Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14), 1.
- ⁷¹ „Paviljoni na našim trgovima“, *Jutarnji list XIX*, 6724, 22. 10. 1930, 5.
- ⁷² „Pred glavni kolodvor dolaze najmoderniji paviljoni“, *Večer XI*, 2972, 22. 10. 1930, 4.
- ⁷³ „Kada će biti riješeno pitanje tramvajskih paviljona?“, *Jutarnji list XXI*, 7430, 6. 10. 1932, 8.
- ⁷⁴ Haničar, *Prilog* (vidi napomenu 3), 286.
- ⁷⁵ „Gradnja novog umjetničkog paviljona u Zagrebu“, *Jutarnji list XIX*, 6450, 18. 1. 1930, 10.
- ⁷⁶ „Pred izgradnjom reprezentativnog umjetničkog doma u Zagrebu“, *Jutarnji list XIX*, 6741, 8. 11. 1930, 5.
- ⁷⁷ „Izložba radnja za gradnju novog umjetničkog doma“, *Novosti XXV*, 39, 8. 2. 1931, 6; „Umjetnički dom u Zagrebu“, *Jutarnji list XX*, 6831, 8. 2. 1931, 8.
- ⁷⁸ Vidakovićev projekt objavljen je: *Arhitektura I*, 2, Novembar 1931, 35.
- ⁷⁹ „Pred gradnjom reprezentativnog doma umjetnosti na Trgu kralja Petra“, *Jutarnji list XXII*, 7688, 26. 6. 1933, 3; „Novi umjetnički dom na Trgu kralja Petra“, *Večer XIV*, 3919, 28. 12. 1933, 3; „Podizanje novog umjetničkog paviljona na Trgu kralja Petra“, *Novosti XXVIII*, 176, 29. 6. 1934, 7.
- ⁸⁰ „Za modernu izložbenu palaču u Zagrebu“, *Večer XII*, 3160, 13. 6. 1931, 3.
- ⁸¹ *Isto*.
- ⁸² Švácha, *nav. delo*, 29–30.
- ⁸³ *Izložba čehoslovačke arhitekture*, Udruženje Jugoslavenskih inženjera i arhitekata, 17. III. – 1. IV. 1928, Sekcija Zagreb, Umjetnički paviljon, Zagreb 1928, 6, kat. br. 50–55.
- ⁸⁴ J. Draganić, „Jedna zanimiva ovogodišnja arhitektonska izložba u Zagrebu“, *Arhitektura*, Ljubljana, 11–12, 1932, 295.
- ⁸⁵ A. Šerčer, „De re publica otolaryngologica“, *Liječnički vjesnik LXIII*, 3. mart 1941, 179–193, esp. 192–193.
- ⁸⁶ M. Vidaković, „O budućem obnovnom radu tehničara u Jugoslaviji“, *Jugoslavenska obnova – njiva IV*, 17, 1920, 383–385.
- ⁸⁷ Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14), 2; O Vidakovićevom pisanju u *Arhitekturi* pogledati i u: D. Radović Mahečić, „Teme, teze i autori zastupljeni na stranicama hrvatskih stručnih časopisa u 20. stoljeću“, u: *Hrvatska arhitektura u 20. stoljeću. Zbornik*, Zagreb 2009, 125–140, esp. 130–131.
- ⁸⁸ Zagrebački su arhitekti dobro poznavali ove časopise: Jušić (vidi napomenu 16), 2–3.
- ⁸⁹ „Uvodne besede“, *Arhitektura I*, Oktobar 1931, 1.
- ⁹⁰ M. Vidaković, „Zar moderna arhitektura u Dalmaciji?“, *Arhitektura III*, 3–4, 1933, 61–62, esp. 61.
- ⁹¹ M. Vidaković, „Umjetnička akademija i suvremeni arhitekt“, *Arhitektura III*, 1–2, 1933, 27–30.
- ⁹² M. Vidaković, „Prolegomena principima urbanizma“, *Arhitektura III*, 10, 1933, 144–161, esp. 150.

⁹³ Vidaković, *Žar moderna* (vidi napomenu 80), 61.

⁹⁴ M. Vidaković, „Za što širu naobrazbu arhitekata“, *Arhitektura* III, 5–6, 1933, 91–92.

⁹⁵ *Isto*, 92.

⁹⁶ Vidaković, *Prolegomena* (vidi napomenu 82), 145.

⁹⁷ *Isto*, 160.

⁹⁸ I. Mužić, *Masoni u Hrvatskoj 1918. – 1967. Dokumenti iz tajnih arhiva UDB-e*, Split 1993, 66. Za podatak o vezama s masonima zahvaljujem se Dariji Alujević iz Arhiva za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, koja je ustupila i fotografiju Bernfestove plakete s likom Marka Vidakovića.

⁹⁹ *Autobiografija*, 2.

¹⁰⁰ M. Vidaković, „Izložba nacrti za regulaciju Kaptola“, *Novosti* XXIX, 48, 17. 2. 1935, 12.

¹⁰¹ O ilegalnoj je gradnji govorio i u intervjuu s jednim beogradskim novinarom: N. Škrgić, „Arhitektura Zagreba. Stari i novi Zagreb sa arhitektonskog gledišta. Arhitektonska karakteristika – Industrijalizacija – Pogreška u arhitekturi i izgradnji Zagreba“, *Pravda* XXX, 10806, 2. 12. 1934, 6.

¹⁰² M. Vidaković, *Što je i ko je arhitekt? (Ovlašteni inženjer arhitekture). Razjašnjenje područja njegova rada*, po njemačkom originalu A. Grünbergera, Zagreb 1934.

¹⁰³ „G. Marko Vidaković promovisan za doktora Tehničkog fakulteta u Beogradu“, *Politika* XXXVII, 11384, 10. 2. 1940, 10. – Jasenka Kranjčević, „Graditeljska obnova izgorjeloga sela Brezovac Žumberački 1937./38.“, *Prostor* 15[2007] 2[34], 236–249, esp. 239 – Jasenka Kranjčević, „Obnova seoskih naselja 1945. godine – Divoselo, Vojnić, Vlahović“, *Prostor* 17[2009] 2[38], 314–327, esp. 316.

¹⁰⁴ Na primjer tekst *Osnovi historijskog i savremenog urbanizma* iz 1940. Prema: Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14), 1–2.

¹⁰⁵ Šercer (vidi napomenu 75), 192–193.

¹⁰⁶ M. Vidaković, „Iz mojih zapisaka za vrijeme II. svjetskog rata 1941–1945. godine“, *Ljetopis SKD Prosvjeta* XVII, 2012, 109–156. Josip Kolanović, „Dnevnik Diane Budisavljević 1941. – 1945.“, *Fontes* 8, 2002 [2003.], 12–306.

¹⁰⁷ Podaci prema Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14).

¹⁰⁸ D. Davidov, „Uništavanje crkvenih objekata u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj 1941–1945. Srpska crkva u Jasenovcu“, *Večan pomen Jasenovac, Sveti arhijerejski sabor Srpske pravoslavne crkve*, Beograd 1990, 207–214.

¹⁰⁹ Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14), 1.

¹¹⁰ Podaci prema Vidaković, *Referat* (vidi napomenu 14).

¹¹¹ Darija Alujević, *Viktor Samuel Bernfest. Garčin kod Slavenskog Broda, 14. VIII. 1894. – Zagreb, 23. VIII. 1978. Povodom 30. godišnjice smrti*, Slavonski Brod, 2008, 39., picture Nr. 75., kat. Nr. 58.

¹¹² Za podatak o datumu smrti zahvaljujem se Gradskim grobljima Zagreba, podružnici Zagrebačkog holdinga.

¹¹³ M. Vidaković, „Umjetnička akademija i suvremeni arhitekt“, *Arhitektura* III, 1–2, 1933, 27–30, 29.

¹¹⁴ Ovaj rad je sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom br. 4153, *Croatia and Central Europe: Art and Politics in the Late Modern Period (1780–1945)*.

Dragan Damjanović
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb

ARCHITECT MARKO VIDAKOVIĆ AND THE ARCHITECTURE IN ZAGREB DURING THE INTERWAR PERIOD

Summary:

The influence of Czech to Croatian architecture of the 20th century is rather important – partly because of the activities undertaken by Czech architects in Croatia (for example in the erection of the complex of *Bata* factory in Borovo), but even more for many Croatian and Yugoslav architects were educated either at the German or the Czech Polytechnic University in Prague. Among the most important of them is Marko Vidaković (born in Golubinci, 18. 7. 1890. – died in Zagreb, 5. 1. 1976). After spending one year of studying at the Higher School for Technic in Vienna (1909–1910), he studied at the *Česká vysoká škola technická* in Prague with interruptions between 1910 and 1919. Vidaković played a crucial role for the appearance of modernism in Croatian architecture by organizing the exhibition *Czechoslovakian contemporary architecture in u Zagrebu* (1928) with the support of Zdeněk Wirth from the Czechoslovakian Ministry for schooling and national education. Shortly after this exhibition he designed and built on of the first examples of the international style in Zagreb, the villa of Ljudevit Pfeffermann (Jurjevska 27a, 1928–1929). In this, as in his later projects (such as the unrealized pavilion for the Zagreb fair from 1931), the influence of Czech architects is evident. Although after the Pfeffermann villa Vidaković would not have a change to realize more significant buildings, the projects he worked on (tram stops of 1930; the art hall of 1930; Clinic for Otorhinolaryngology of 1940, all in Zagreb) show that he was a talented architect who completely accepted the lexis of modern architecture. He holds a prominent place in propagation of the international style in Croatia and Yugoslavia through many articles published in periodicals *Arhitektura* from Ljubljana, as well as in Zagreb and Belgrade daily newspapers. During the Second World War he actively participated in saving Serbian children in the pro-fascist Independent State of Croatia.

Key words:

Marko Vidaković, modern architecture, Czech modernism, architectural theory

Vesna Kruljac
Narodni muzej u Beogradu

LAZAR TRIFUNOVIĆ I NARODNI MUZEJ U BEOGRADU (1962–1968)*

Apstrakt:

Predmet ovog rada je novija istorija Narodnog muzeja u Beogradu, tačnije period šezdesetih godina 20. veka kada je ovom muzejskom institucijom upravljao Lazar Trifunović. Eksplikacija je utemeljena na arhivskoj i dokumentarnoj građi, a težište analize usmereno na najznačajnije rezultate Trifunovićevog direktorskog mandata: reorganizacija unutrašnje strukture, adaptacija i dogradnja zgrade, inoviranje programa i formi rada, nova osnovna postavka i akvizicije, kao i realizacija niza izložbenih, izdavačkih, edukativnih i projekata zaštite kulturnog nasleđa. Svestrano angažovan na realizaciji osnovnih muzejskih zadataka, Lazar Trifunović dao je veliki doprinos ne samo afirmaciji uloge i ugleda Narodnog muzeja u Beogradu u lokalnom i međunarodnom kontekstu, već i uspostavljanju visokoprofesionalnih kriterijuma u svim aspektima muzejske delatnosti i unapređenju muzeološke prakse u Srbiji.

Ključne reči:

Lazar Trifunović, direktor, Narodni muzej u Beogradu,
istorija, muzeološka praksa, šezdesete godine 20. veka, Srbija

Lazar Trifunović (Beograd, 14. 1. 1929 – Pariz, 23. 7. 1983), istoričar i teoretičar moderne umetnosti, likovni kritičar i univerzitetski profesor, kao najmlađi direktor u istoriji Narodnog muzeja u Beogradu ostavio je trajni pečat u srpskoj muzeološkoj praksi i jugoslovenskoj kulturi druge polovine 20. veka. Njegov upravnički mandat predstavlja jedan od ključnih perioda u novijoj istoriji Muzeja, budući da je tradiciju ove ustanove obogatio ne samo savremenim muzeološkim standardima, novom programskom orijentacijom i formama rada, već i vizionarskim idejama, stvaralačkim duhom i mladalačkim entuzijazmom. Kako je reč o najstarijoj muzejskoj instituciji u Srbiji (1844),¹ na čijem su se čelu nalazili uglavnom doajeni srpske nauke, kulture i umetnosti, postavljanje mladog i perspektivnog Trifunovića na mesto upravnika 1. avgusta 1962,² predstavljalo je preporuku univerzitetskog profesora Svetozara Radojčića³ i podrška Milana Vukosa, visokog funkcionera u Savetu za kulturu SR Srbije,⁴ kao i Trifunovićev besprekorni profesionalni i politički *curriculum*, bili su u datom vremenu i sredini presudni za njegovo imenovanje na ovu funkciju.⁵ Duboko poštujući napore i doprinos svojih uglednih prethodnika,⁶ tridesetogodišnji Trifunović nastojao je da savesno i profesionalno odgovori na zahteve i izazove poverene mu uloge. Kreirajući planove dinamičnog razvoja Narodnog muzeja, pokrenuo je akcije korenitog reorganizovanja njegove unutrašnje strukture i inoviranja svih aspekata muzejske delatnosti, čime su znatno izmenjeni koncepcija i programi rada, društvena uloga i ugled ove institucije u lokalnom i međunarodnom kontekstu. Istinskom posvećenošću i proaktivnim pristupom u rešavanju svakog, pa i naizgled manje važnog pitanja, podsticao je radni elan svih zaposlenih, a spremnošću da pomogne savetom i iskustvom stekao je veliku naklonost kolega u Muzeju. Takav profil ponašanja obezbedio je Trifunoviću respektabilnu poziciju agilnog i uspešnog muzejskog menadžera neposredno involviranog u jugoslovenske sociokulturne procese, u kojima se njegova upravnička uloga ne gubeći autonomiju, profesionalni i moralni kredibilitet interpolira u tkivo širih društvenih odgovornosti. Iako je početkom 1968. podneo ostavku na funkciju direktora Narodnog muzeja u Beogradu,⁷ da bi se posvetio naučnom i pedagoškom radu,⁸ Lazar Trifunović ostao je aktivni saradnik i predani prijatelj ove institucije.



Lazar Trifunović u Narodnom muzeju 1966, vlasništvo: porodica Trifunović.

Organizacija rada u Muzeju i upravljanje

Kraj pedesetih i početak šezdesetih godina 20. veka obeležila je opšta kriza jugoslovenskog samoupravnog sistema,⁹ koja se manifestovala i u kulturi, posebno u muzeološkoj praksi.¹⁰ Uprkos velikom entuzijazmu i optimističkim planovima vlasti u tom domenu, većina muzeja u zemlji imala je preku potrebu za adekvatnim prostorom, a više od polovine ukupnog broja muzejskih predmeta nije bilo propisno čuvano, dokumentovano, prezentovano i zaštićeno. Nejasne ili ideološki obojene koncepcije, anahroni programi i nedovoljno obrazovan kadar, doveli su do zanemarivanja osnovnih zadataka i društvene misije muzeja, a nepostojanje državne strategije razvoja muzejske delatnosti, oskudna materijalna ulaganja, anarhičnost muzejske mreže, surevnjivost između pojedinih muzejskih institucija, nerazumevanje i/ili nezainteresovanost sredine za muzejske aktivnosti, dodatno su komplikovali situaciju.¹¹ Želeći da izmeni ovakvo stanje, jugoslovenski politički vrh je u skladu sa reformama u drugim oblastima društvenog života, početkom šezdesetih godina inicirao promene i u domenu muzejske delatnosti. Započet je proces preispitivanja idejne orijentacije i društvene funkcije, politike razvoja i koncepcije rada domaćih muzeja. Utvrđivanje tipologije i specijalizovanosti muzeja, afirmacija integrativnih elemenata lokalnog kulturnog nasleđa i osnovne muzejske delatnosti, profilisanje muzeja kao javnih, primarno vaspitno-obrazovnih ustanova, predstavljali su prioritete zadatke komunista – čelnih ljudi vodećih muzejskih institucija u zemlji.¹²

Jedan od prvih Trifunovićevih upravnčkih poteza bila je promena koncepcije rada Narodnog muzeja u skladu sa kulturnim potrebama sredine i suštinskim pitanjima struke. Zahtevalo je to potpunu posvećenost kreiranju *Sedmogodišnjeg plana*, kojim su definisane dugoročna politika razvoja i društveno-obrazovna misija ove institucije, njena prava i dužnosti kao matičnog muzeja i centralne ustanove zašтите pokretnih kulturnih dobara na teritoriji Srbije.¹³ Nova programska orijentacija podrazumevala je reorganizaciju unutrašnje strukture muzeja, uvođenje savremenih metoda i efikasnijih formi rada. Tako su umesto stare podele na stručna odeljenja i administraciju, uspostavljene dve okosne formacije: *osnovna delatnost* – naučno-stručni sektor, i *opšti poslovi* – sektor upravljanja, finansijska i tehnička služba.¹⁴ *Savet Muzeja* i dalje je kontrolisao rad direktora i materijalno poslovanje Narodnog muzeja, verifikovao njegovu politiku rada i programsku orijentaciju, a *Stručno veće* pratilo rad odeljenja i kabineta.¹⁵ U cilju unapređenja rada stručnog sektora i efikasnijeg rukovanja muzejskim fundusom, izvršena je revizija zbirki, nova klasifikacija materijala prema vrednosti,¹⁶ hronologiji i vrsti, odnosno prekvalifikacija određenog broja predmeta između zbirki i kabineta, kao i reorganizacija stručnih odeljenja. Ranije uspostavljenu strukturu zadržala su sledeća odeljenja: *Praistorijsko*; *Antičko* sa grčkim, rimskim i kasnoantičkim odsecima; *Srednjovekovno* sa odsecima za slovensku arheologiju, vizantijskog srednjeg veka, srpskog srednjeg veka i turskog

perioda; *Numizmatičko-epigrafsko* sa odsekom za medalje; a osim postojeće Zbirke srpskog slikarstva novijeg doba i Zbirke strane umetnosti, u okviru *Odeljenja novije umetnosti* kao samostalne organizacione jedinice formirani su Grafički kabinet¹⁷ i Zbirka jugoslovenske umetnosti 20. veka¹⁸. Opremljen specijalističkom Arhivom i Bibliotekom sa čitaonicom otvorenog tipa,¹⁹ novoosnovani *Dokumentacioni centar* predstavljao je središte istraživanja i sticanja znanja.²⁰ Osim zaštite pokretnih kulturnih dobara i izdavanja pouzdanih ekspertiza, *Konzervatorsko-restauratorski centar* istovremeno je bio i važno mesto edukacije, usavršavanja stručnjaka iz cele zemlje.²¹ Rad *Odeljenja za propagandu i kulturne veze* unapređen je formiranjem akviziterskog servisa i angažovanjem stručnih vodiča,²² a značajnu podršku i pomoć u promociji muzejske delatnosti pružalo mu je i Društvo prijatelja Narodnog muzeja²³.

Nova organizaciona shema uslovila je i personalne promene u Narodnom muzeju: za predsednika *Saveta Muzeja* izabran je Mihailo S. Petrov, renomirani slikar i grafičar, a Trifunović je zbog obima posla i drugih zaduženja imenovao dva zamenika i šefove stručnih odeljenja i odseka.²⁴ Znajući koliko je mladim stručnjacima teško da nađu posao u struci, a da muzeološko iskustvo predstavlja važnu referencu u profesionalnoj karijeri, učinio je Narodni muzej otvorenim za pripravnike i volontere.²⁵ U nameri da poboljša kadrovsku strukturu i rad stručnog sektora podigne na naučni nivo, godine 1963. pokrenuo je inicijativu za formiranje instituta za istoriju umetnosti kao naučnoistraživačkog punkta pri Narodnom muzeju u Beogradu.²⁶ Iako je ovaj predlog ostao na idejnoj ravni,²⁷ u narednim godinama muzejski stručnjaci ostvarili su vanredne rezultate u domenu istraživanja i interpretacije muzejskog materijala, koje su redovno prezentovali na naučnim skupovima, kongresima i simpozijumima u zemlji i inostranstvu. Iskustvo u univerzitetskoj nastavi pomoglo je Trifunoviću da prepozna profesionalne afinitete i podstakne radni elan kolega, posebno onih muzejskih stručnjaka koji su pripremali doktorske disertacije.²⁸ Sa njegovim dolaskom na čelo Muzeja započela je faza intenzivnih kontakata i saradnje sa kolegama,²⁹ naučnim i muzejskim institucijama iz zemlje i inostranstva.³⁰ Studijska putovanja i službeni boravci u inostranstvu bili su prilika za uspostavljanje neposrednih kontakata i razmenu znanja i iskustava vezanih za aktuelna naučna pitanja i muzeološke koncepte. Tako je predmet Trifunovićevih razgovora sa kolegama u Moskvi, Lenjingradu i Zagorsku 1963. bila problematika naučnog rada i unapređenja pedagoške delatnosti muzeja, zaštite i prezentacije muzejskog materijala, kao i razmena izložbi.³¹ Pregovori koje je vodio 1964. sa Pjetrom Zampetijem, upravnikom Direkcije lepih umetnosti u Veneciji, ticali su se preuzimanja izložbe *Venecijansko slikarstvo od 14. do 18. veka*.³² S obzirom da su 1965. građevinski radovi na adaptaciji zgrade Narodnog muzeja bili u toku, Trifunović je posetu novosagrađenom Izraelskom muzeju u Jerusalimu iskoristio za konsultacije oko izgradnje i tehničkog opremanja muzejskih objekata, ali i za uspostavljanje profesionalne saradnje.³³ Tokom 1966, nekoliko puta bio je u radnoj poseti Državnim muzejima u Drezdenu, gde je sa Maksom Zajdevicom, direktorom ove ugledne muzejske institucije, postigao dogovor o uzajamnoj stručnoj saradnji i

razmeni izložbi.³⁴ Prateći povratak eksponata izložbe *Vinsent van Gog* u Holandiju, Trifunović je krajem iste i početkom 1967. godine obišao muzeje u Amsterdamu, Roterdamu, Hagu i Haarlemu, gde je takođe vodio pregovore o uspostavljanju međumuzejske saradnje.³⁵ U povratku, posetio je muzeje u Francuskoj, a zatim otputovao u Istanbul radi pregovora oko preuzimanja izložbe *Lice Meksika*. Njegove službene posete berlinskom Državnom muzeju Šarlotenburg bile su vezane za usavršavanje u domenu muzeološke struke, ali i delikatne pregovore oko restitucije jednog antičkog eksponata. Boravak u Sofiji, gde je na poziv bugarskih kolega održao predavanje o jugoslovenskoj umetnosti 20. veka, Trifunović je iskoristio i za dogovore o realizaciji zajedničke izložbe *Iliri i Tračani*.³⁶ Pozitivna iskustva evropske muzeologije i nova saznanja stečena tokom ovih putovanja, Trifunović je implementirao u domaćoj praksi. Tome u prilog govore inovirana organizaciona struktura, primena savremenih muzeoloških standarda i formi rada, intenzivna međunarodna saradnja i unapređenje uslova za naučno i stručno usavršavanje svih zaposlenih, što je predstavljalo platformu daljeg razvoja Narodnog muzeja u svim aspektima delatnosti. Ujedno, bili su to i najznačajniji rezultati prvih godina Trifunovićevog direktorskog mandata.³⁷

Adaptacija zgrade i otvaranje Muzeja (1964–1966)

Kada je 1951. odlukom Ministarstva finansija FNRJ tadašnjem Umetničkom muzeju privremeno ustupljena zgrada Investicione banke³⁸ (inicijalno Uprava fondova podignuta 1903,³⁹ a potom Državna hipotekarna banka dograđena 1933), nije se ni slutilo da će to biti trajna lokacija Narodnog muzeja u Beogradu. Iz tih razloga, arhitekta Dobroslav St. Pavlović je 1952. minimalnim izmenama prvobitnog izgleda i organizacije unutrašnjeg prostora prilagodio zgradu banke potrebama Muzeja.⁴⁰

Stupajući na dužnost upravnika Narodnog muzeja, Lazar Trifunović suočio se sa ozbiljnim problemima vezanim za stanje zgrade na Trgu Republike: dotrajale vodovodno-kanalizacione, električne i grejne instalacije, nedostatak tehničko-bezbednosnih uređaja i adekvatnog prostora za obavljanje osnovnih muzejskih zadataka. Izveštaji komisija Narodnog muzeja i Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda jasno su ukazivali da je muzejski fundus veoma ugrožen i da bi Muzej trebalo zatvoriti ukoliko bi se Uprava pridržavala tada važećeg Zakona o muzejima, te da odlaganje građevinskih radova na adaptaciji objekta više nije moguće.⁴¹ Zahvaljujući agilnosti i energičnosti mladog upravnika, adaptacija zgrade Muzeja i zaštita njegovih zbirki postali su prioritetni.⁴² Politička i finansijska podrška Trifunovićevoj inicijativi da glavni grad dobije reprezentativan muzej,⁴³ ipak nije bila garancija da će realizacija ovog projekta teći bez problema. Mada je predlog da se za potrebe Narodnog muzeja izgradi nov objekat bio racionalnije

rešenje,⁴⁴ opcija adaptacije i dogradnje postojeće zgrade prevagnula je zbog velikih troškova izgradnje nove, kao i izuzetno atraktivne lokacije starog zdanja u samom centru grada.⁴⁵ Narednih meseci izvršene su stručne analize zatečenog stanja i utvrđeni opšti uslovi na osnovu kojih je tim arhitekata i inženjera,⁴⁶ u saradnji sa muzejskim stručnjacima, izradio Generalni projekat adaptacije i dogradnje zgrade sa tehničkim elaboratom, a nakon toga pristupilo se izradi Investicionog programa.⁴⁷ Muzej je zatvoren za javnost 3. maja 1964, a već u oktobru iste godine građevinsko preduzeće *Rad* otpočelo je radove pod nadzorom Direkcije za izgradnju i rekonstrukciju grada Beograda.⁴⁸ Usled nepovoljnih okolnosti (loši vremenski uslovi, požar, poskupljenja) i neplaniranih zahvata (postavljanje novih tavanica na drugom spratu,⁴⁹ izmene u enterijeru, sistemu grejanja itd.) došlo je do proširenja obima poslova, izmena prvobitnog projekta,⁵⁰ probijanja finansijskog plana⁵¹ i pomeranja rokova za završetak radova⁵². Ipak, maksimalnim zalaganjem Lazara Trifunovića i projektantskog tima poslovi na realizaciji ovog složenog građevinskog poduhvata okončani su 1966. godine.

Adaptacijom, vraćen je prvobitni spoljni izgled ovog, po mnogo čemu važnog, zdanja u istoriji srpske arhitekture, a unutrašnji prostor nekadašnje banke umnogome izmenjen, proširen⁵³ i, u skladu sa tada aktuelnim muzeološkim standardima, prilagođen potrebama Muzeja. Restaurirana je fasada, sistemom „betonske ljuske“⁵⁴ rekonstruisana centralna kupola sa bakarnom oplatom i časovnikom na pročelju,⁵⁵ ali dispozicija ulaza za publiku iz ulice Vase Čarapića i službenog ulaza sa Trga Republike nije menjana.⁵⁶ Prostorije u prizemlju adaptirane su za *Dokumentacioni centar* i Biblioteku sa čitaonicom i magacinom za knjige, kao i Službu za rad sa publikom, dok su u drugom krilu uređene kancelarije Uprave i administracije. Najradikalniji zahvati izvršeni su u centralnom prostoru prizemlja, bivšoj šalter-sali, gde je formiran atrijum, rešen amfiteatarski sa ravnom tavanicom u visini drugog sprata. U ulaznom holu uz atrijum, smeštene su biletarnica, garderoba i pult za prodaju muzejskih publikacija i pratećeg, propagandnog materijala. Najveći deo podrumskih prostorija adaptiran je u savremeno uređene i tehnički opremljene depoe, zanatske radionice i kotlarnicu, a u istom nivou nalazila se i sala za predavanja i manje izložbe (sa ulazom iz ulice Laze Pačua).⁵⁷ Proširenje izložbenog prostora postignuto je rušenjem pregradnih zidova i izmeštanjem kancelarija sa prvog i drugog sprata, kao i izgradnjom velike izložbene dvorane na drugom spratu, naspram kafea za publiku.⁵⁸ Nova prostorna organizacija izložbenih sala omogućila je preglednu ekspoziciju predmeta i kontinuiranu cirkulaciju publike. Nad celom zgradom podignut je treći sprat, a iznad srednjeg dvorišnog trakta četvrti sprat sa potkrovljem,⁵⁹ gde su smeštene kancelarije za kustose,⁶⁰ dok su pod kupolama uređene radne prostorije *Konzervatorsko-restauratorskog centra* sa Fotolaboratorijom.⁶¹

Promene koje je donela adaptacija manifestovale su se i u jasnijem profilisanju nove koncepcije rada i kompleksne tipologije Narodnog muzeja u Beogradu. Iako vodeći reprezent nacionalne (a to je šezdesetih godina 20. veka značilo jugoslovenske) umetnosti i kulture,⁶² Muzej je u svojoj kompetenciji zadržao

i umetnički materijal iz drugih evropskih, ali i vanevropskih sredina prema kojima je srpski narod, tokom istorije, ispoljavao naročit naučni ili kolekcionarski interes, uspostavljao različite i višeznačne veze i kontakte. Iako je adaptacijom zgrade prostor namenjen izlaganju bio znatno povećan, Narodni muzej imao je mogućnost da u osnovnoj postavci izloži maksimalno sedam hiljada predmeta, od ukupno 225.000 primeraka koje je u tom trenutku posedovao.⁶³ Stoga je posebna pažnja posvećena eksponatima najviših estetskih i kompleksnih semantičkih vrednosti, po kojima je Narodni muzej bio poznat u svetskoj nauci i stručnoj literaturi: idoli iz Vinče, *Dupljajska kolica*, antička kopija Fidijine *Atene Partenos* iz Herakleje, skulptura *Gradanin* iz Stobija, zlatni medaljon rimskog imperatora Valentinijana I, *Kameja iz Kusatka*, bronzana glava Konstantina Velikog, luksuzni predmeti iz kneževskog groba crkve svetog Petra kod Novog Pazara, Mirosavljevo jevandelje, freske iz Đurđevih stupova, Bogorodice Ljeviške, Gradca i moravska dekorativna plastika crkve Milentije kod Kruševca itd.⁶⁴ Kontekst koji je povezivao izloženi materijal u novoj postavci počivao je na konceptu estetičke prezentacije i rekonstrukcije dramatičnih istorijskih zbivanja, društvenog razvoja i umetničkih promena (od praistorije do najnovijeg doba), uz relevantna ukazivanja na kulturne veze i uticaje iz inostranstva.⁶⁵ Težnja da se izbegne monotonija izlaganja velikog broja istovetnih predmeta i primeni savremen metod muzejske ekspozicije bila je vidljiva već u rasporedu i aranžmanu praistorijskih i antičkih eksponata u atrijumu. Koncept prezentacije kulturnog nasleđa ranog srednjeg veka na galeriji prvog sprata počivao je na rekonstrukciji ambijenta bogatih ostava i riznica iz vremena „seobe naroda“, a numizmatičko-epigrafski materijal bio je uključivan u hronološki i problemski korespondentne segmente postavke. Promišljenost u izboru „trenutka“ i mesta na kojem se sa hronološke ekspozicije prelazilo na akcentovanje semantičkih i estetskih vrednosti materijala, pokazala je prezentacija srpske srednjovekovne umetnosti i materijalne kulture u izložbenim prostorijama prvog sprata. Ovog puta brojčano znatno više zastupljeni u postavci, odabrani eksponati ilustrovali su ključne faze u razvoju srpske državnosti, duhovnosti, kulture i umetnosti srednjeg veka.⁶⁶ Postavljanjem originalnih fragmenata arhitektonske plastike na obojene zidove simuliran je efekat fasada srpskih srednjovekovnih crkava, dok su fragmenti autentičnog živopisa bili izloženi samostalno, u skladu sa estetičkim konceptom prezentacije.⁶⁷ Posebna inventivnost ispoljena je prilikom izlaganja crkvenog mobilijara i relikvija, dok je ekspozicija zbirke ikona, osim hronologije nastanka, upućivala i na pripadnost određenim ikonopisačkim školama.⁶⁸ Problem izlaganja crteža i grafika rešen je čestim izmenama eksponata koji su bili postavljeni u izdvojenom, kamernom prostoru na prvom spratu, gde su obezbeđeni adekvatni uslovi prezentacije ovog na temperaturne oscilacije i svetlosne uticaje veoma osetljivog materijala.⁶⁹ Dok je ekspozicija srpskog slikarstva 18. i 19. veka u salama prvog sprata bila zasnovana na hronološkom praćenju stilskih promena tipičnih za dati period, prezentacija jugoslovenskog slikarstva 20. veka u dvoranama drugog sprata, bila je potpuno drugačije koncipirana. Strukturirajući odabrani materijal

prema problemskoj srodnosti (*svetlost, boja, forma i tema*), Trifunović je u ovom segmentu postavke praktično primenio koncept rekonstrukcije razvoja domaćeg slikarstva kroz elaboraciju četiri osnovna elementa, koji je prethodno teorijski eksplicirao u svojoj doktorskoj disertaciji.⁷⁰ Uvođenjem dela u srpskoj umetničkoj historiografiji zapostavljenih autora, kao što su Branko Radulović, Branko Popović ili Ana Marinković, nastojao je da ukaže na alternativne tokove razvoja srpskog slikarstva u 20. veku i potcrta razliku u odnosu na inovativni doprinos njegovih vodećih nosilaca: Nadežde Petrović, Koste Miličevića, Milana Milovanovića, Jovana Bijelića, Save Šumanovića i dr. Materijal iz Zbirke strane umetnosti takođe je bio izložen u salama drugog sprata i, za razliku od prethodne postavke u kojoj je bio predstavljen po nacionalnim školama, sada je bio strukturiran po stilovima i pravcima.⁷¹ Novija jugoslovenska skulptura bila je inicijalno predstavljena na reprezentativnoj izložbi u velikoj sali na drugom spratu,⁷² a kasnije preraspoređena i uklopljena u odgovarajuće segmenate osnovne postavke kao dopunski element u ekspoziciji slikovnog materijala. Vizuelno pročišćena i rasterećena pomoćnih didaskalija i opširnih obaveštenja,⁷³ nova muzejska postavka bila je rezultat nastojanja muzejskih stručnjaka da slede tada aktuelne koncepte u evropskoj muzeološkoj praksi.



Svečano otvaranje Narodnog muzeja za javnost 7. jula 1966, vlasništvo: Narodni muzej u Beogradu.

U skladu sa vladajućom ideologijom i političkom praksom, Narodni muzej u Beogradu svečano je otvoren za javnost 7. jula 1966, na Dan ustanka u Srbiji. Iako su tom prilikom mnogi domaći stručnjaci i poznavaoци muzeološke problematike svetskog glasa konstatovali da je u tom trenutku beogradski Narodni muzej jedan od najmodernijih u Evropi,⁷⁴ ubrzo su se javili brojni oponenti i kritičari ovih sistemskih promena i

složenih zahvata⁷⁵. Svakako da su pojedini arhitektonski aspekti mogli biti tehnički, funkcionalno, konceptualno ili estetski bolje rešeni,⁷⁶ ali ono što je učinjeno za samo dve godine predstavljalo je pravi podvig, s obzirom na veoma ograničena finansijska sredstva koja su Muzeju i tada stajala na raspolaganju. Rešenje primenjeno u ekspoziciji skulptoralnog materijala, ali i koraci preduzeti u okviru priprema za adaptaciju zgrade,⁷⁷ takođe su bili povod brojnih kontroverzi u domaćoj javnosti. Negativne reakcije javnosti i pretenciozna tumačenja ovih poteza u štampi, najčešće su proisticali iz nerazumevanja nove koncepcije Narodnog muzeja, ali i njegove

uloge i obaveza, koje je kao matični muzej i centralna institucija zaštite pokretnih kulturnih dobara imao prema drugim muzejima i galerijama u republici.⁷⁸ Uprkos svim primedbama, kada je Muzej počeo sa radom pokazalo se da poseduje znatno bolje uslove za realizaciju osnovnih muzejskih zadataka i uloge aktivnog učesnika u društvenom životu nacije.⁷⁹

Politika obogaćivanja muzejskih zbirki

Plansko obogaćivanje muzejskog fundusa posredstvom arheoloških iskopavanja, terenskih istraživanja, poklona, razmene, restitucije i otkupa, predstavlja jedan od osnovnih aspekata delatnosti svakog muzeja. U uslovima administrativnog finansiranja kulture i umetnosti, odluke otkupnih komisija nisu zavisile jedino od koncepcije i tipologije muzeja, odnosno projektivnih planova razvoja muzejskog fundusa, nego su umnogome bile uslovljene državnim interesima i usklađene sa dominantnim ideološkim matricama. Budući da su umetnost i kultura bile u funkciji strateškog pozicioniranja i reprezentacije jugoslovenskog režima na međunarodnoj političkoj sceni,⁸⁰ država je izdašno finansirala jedino otkup onih dela koja su bila u skladu sa politički projektovanim vrednosnim parametrima.⁸¹ Zvanični stav vlasti presudno je uticao na generalnu politiku državnog otkupa i kriterijume selekcije materijala za muzejske institucije.⁸²

Kao jedan od vodećih nosilaca nacionalne kulture i umetnosti, te nezaobilazno mesto protokolarnih poseta stranih lidera, političkih zvaničnika, uglednih intelektualaca i renomiranih stvaralaca,⁸³ Narodni muzej u Beogradu načelno je sledio političke smernice. Ipak, kriterijumi i principi kojima se Trifunović rukovodio prilikom koncipiranja strategije planskog obogaćivanja muzejskih zbirki i politike otkupa bili su originalnost, vrhunske estetske i semantičke vrednosti predmeta, odnosno njihova tipološka, stilska i značenjska korespondentnost sa postojećim kolekcijama ili potencijali relevantni za uspostavljanje novih problemskih celina. Međutim, restriktivna politika finansiranja otkupa reprezentativnih predmeta umetnosti i materijalne kulture minulih epoha,⁸⁴ umnogome je remetila Trifunovićeve planove vezane za upotpunjavanje muzejskog fundusa. Naime, zbog niskih cena koje je Muzej nudio prilikom otkupa, znatan broj raritetnih umetničkih dela, arheoloških nalaza i numizmatičkih primeraka ostajao je nezaštićen ili završavao u privatnim kolekcijama. Iz tih razloga, Trifunović je predložio da se pri Sekretarijatu za kulturu SR Srbije formira poseban fond za vanredne otkupe,⁸⁵ a u saradnji sa članovima muzejske Komisije za nabavku i otkup dela formirao cenovnik za svaku od vrednosnih kategorija predmeta.⁸⁶ Takođe, pledirao je za proaktivni pristup problemu obogaćivanja muzejskih zbirki koji je podrazumevao rad na terenu, odnosno evidentiranje sadržaja privatnih kolekcija umetničkih dela, arheoloških nalaza i numizmatičkog materijala,⁸⁷ kao i intenziviranje razmene

kulturnih dobara sa drugim muzejima i galerijama u republici.⁸⁸ Mada je prilikom otkupa neznatnu prednost davao predmetima srpske srednjovekovne umetnosti i kulture,⁸⁹ ostali članovi muzejske otkupne komisije nastojali su da uspostave ravnotežu neophodnu za ravnomeran razvoj svih zbirki Narodnog muzeja. Tako su u godinama Trifunovićevog direktorskog mandata otkupljene dragocene celine: kolekcija od preko sto antičkih kameja i gema, grafike i crteži francuskih umetnika 19. veka, ali i raritetni zlatni medaljon rimskog imperatora Valentijnijana I, bogato iluminirano Četvoroejvanđelje (16. vek), slike *Beseda sv. Jovana* i *Portret muškarca* nepoznatih flamanskih slikara 15 i 16. veka. Znatna sredstva uložena su i u terenska istraživanja kojima su muzejske zbirke numizmatike i primenjene umetnosti obogaćene vrednim primercima, a Zbirka srpske srednjovekovne umetnosti fragmentima fresaka i arhitektonske plastike. Sa istovetnom pažnjom popunjavana je i Zbirka srpskog slikarstva 18. i 19. veka, pa je opuse mnogih umetnika ove epohe (Đure Jakšića, Pavela Đurkovića, Novaka Radonića, Stevana Aleksića i dr.) bilo moguće u celini predstaviti i proučavati. Godine 1967, za Zbirku strane umetnosti značajan je bio otkup slike Bernarda Strocija *Sv. Cecilija*, a za zbirku jugoslovenske umetnosti 20. veka⁹⁰ otkup slikarske zaostavštine Dušana Vlajića, dok je Grafički kabinet obogaćen većim brojem litografija Anastasa Jovanovića, Šumanovićevih crteža i grafika stranih majstora. Fond dokumentacione građe uvećan je kolekcijom starih fotografija zdanja u kojima je Narodni muzej tokom istorije bio smešten, terenskim dnevnicima Miloja Vasića sa arheoloških iskopavanja Vinče (1911–1934), ostavštinom Ljubomira Kovačevića vezanom za Numizmatičku zbirku Narodnog muzeja, zbirkom Valtrovićevih crteža srpskih srednjovekovnih manastira, pismima K. Miličevića, plakatima značajnih izložbi u zemlji, raritetnim knjigama itd.⁹¹

Za upotpunjavanje muzejskog fundusa posebno važni bili su pokloni, zaveštanja i legati, a u tom pogledu, godina 1967. bila je veoma plodna. Beogradski lekar Lazar Ristić poklonio je Muzeju kolekciju slika srpskih umetnika (Đ. Jakšića, Uroša Predića, Pavla Paje Jovanovića, Ljubomira Ivanovića, N. Petrović, M. Milovanovića, K. Miličevića, Ignjata Joba, Vase Pomorišca, Stojana Aralice, Mila Milunovića, Marka Čelebonovića, Nedeljka Gvozdenovića, Predraga Peđe Milosavljevića, Ivana Tabakovića, Petra Lubarde, Ljubice Sokić i Svete Lukića) bez kojih nijedna ozbiljna retrospektiva srpskog slikarstva ne bi bila moguća, kao i nekoliko dela stranih autora (Davida Tenirsa i Antoana Vatoa).⁹² Iste godine, od Sekretarijata za kulturu SR Srbije dobijene su slike Božidara Karađorđevića i Ane Marinković, a od Milice Rakić (udovice književnika Milana Rakića) slikarska zaostavština Vidosave Kovačević.⁹³ Događaj koji je obeležio 1967. godinu bila je restitucija rimskog srebrnog pehara sa mitološkim reljefima (1. vek nove ere). Teški pregovori koje su vodili Lazar Trifunović i Adolf Grajfenhagen, rezultirali su odlukom direktora Antičkog odeljenja berlinskog Državnog muzeja Šarlotenburg da se ovaj predmet neprocenjive kulturne i materijalne vrednosti konačno, posle pedeset godina, vrati legitimnom vlasniku.⁹⁴ Iste godine, Ljubica Luković, sestra Nadežde i Rastka Petrovića, poklonila je Narodnom muzeju celokupnu porodičnu

zaostavštinu i kuću.⁹⁵ Ovim izuzetnim poklonom bila su obuhvaćena i dela nekolicine stranih slikara renesanse, baroka i modernog doba (Pabla Pikasa, Maksa Ernsta, Andre Derena, Žorža Ruoa, Amedea Modiljanija i drugih); slike, crteži i skice Nadežde i Rastka Petrovića; Rastkova korespodencija sa Tristanom Carom, Andre Bretonom i drugim znamenitim evropskim intelektualcima i umetnicima prve polovine 20. veka; njegovi rukopisi, biblioteka, gramofonske ploče, autorske fotografije i putopisni filmovi, kao i zbirka afričkih, meksičkih i indijanskih ritualnih predmeta i skulptura.⁹⁶ Trifunovićeви lični kontakti i profesionalna saradnja sa Maksom Zajdevicom, direktorom Državnih umetničkih zbirki Drezdena, krunisani su poklonom Galerije novih majstora. Reč je o skulpturi u drvetu *Dve žene* Karla Fola, nemačkog vajara i konzervatora (prva polovina 20. veka).⁹⁷ Svestan izuzetne vrednosti dobijenih poklona i značaja samog gesta darivanja, Trifunović je inicirao praksu priređivanja izložbi poklonjenih dela, svečane dodele zahvalnica i negovanja respektabilnih odnosa sa darodavcima i dobrotvorima Narodnog muzeja, što je na druge privatne kolekcionare, ljubitelje umetnosti i starina delovalo veoma podsticajno.⁹⁸

Od samog osnivanja Muzeja, arheološka iskopavanja predstavljala su važan deo stručne aktivnosti posredstvom koje su upotpunjavane muzejske zbirke i rešavana značajna naučna pitanja. Godine 1963, održano je Savetovanje o problemima vezanim za arheološka istraživanja u republici Srbiji. Tom prilikom, precizirano je da završetak iskopavanja na lokalitetima Pločnik, Novo



Lazar Trifunović i Dragoslav Srejski na lokalitetu Lepenski Vir 1967, vlasništvo: porodica Trifunović.

Brdo, Caričin Grad, Gamzigrad i Ulpijana, kao i publikovanje rezultata istraživanja predstavljaju prioritetne zadatke svih nadležnih ustanova.⁹⁹ Kako je Narodni muzej u Beogradu bio jedan od ključnih aktera u ovom poslu, Trifunović je naložio kolegama da se usredsrede na stručnu obradu, publikovanje i prezentaciju postojećeg materijala,¹⁰⁰ da bi se u narednom periodu mogli posvetiti novim arheološkim projektima.¹⁰¹ Ubrzo, istraživanje i zaštita kulturnog nasleđa i prirodnih vrednosti u Đerdapu postali su prioritetni,¹⁰² a upravljanje ovim značajnim i opsežnim naučnoistraživačkim projektom povereno je agilnom i odgovornom Lazaru Trifunoviću. Kao predsednik Republičke komisije za ispitivanje i zaštitu spomenika kulture i prirode u Đerdapu (1964–1970),¹⁰³ on je nastojao da obezbedi organizacionu, logističku, tehničku i finansijsku podršku ovom projektu i godinama održavao dinamičan tempo rada stručnih timova iz domena arheologije, arhitekture, etnologije, antropo-

logije, geologije, biologije itd.¹⁰⁴ Sedamnaestog avgusta 1967, ekipa arheologa predvođena Dragoslavom Srejićem,¹⁰⁵ u najstarijem sloju Lepenskog Vira otkrila je ostatke planski izgrađenog naselja (ukupno 69 objekata). Velika starost nalaza (oko 6000 godina pre nove ere) i specifičnost kulta ukazivali su da se radi o autohtonoj ranoneolitskoj kulturi.¹⁰⁶ Multifunkcionalnost unutrašnjeg prostora novootkrivenih objekata, njihova trapezoidna osnova i prostorna orijentacija (špicem usmerena ka udarima košave), kao i lokacija, položaj naselja na terasastom terenu, posebno su fascinirali istraživače.¹⁰⁷ Osim za stanovanje, utvrđeno je da je unutrašnji prostor bio i mesto kulta, vršenja magijskih i ritualnih obreda.¹⁰⁸ Specifične skulptoralne forme predstavljale su, prema Trifunovićevoj oceni, „najstarije portrete u evropskoj umetnosti“.¹⁰⁹ Deleći sa Srejićem mišljenje da je otkriće Lepenskog Vira epohalno ne samo sa stanovišta razumevanja početaka evropske neolitske civilizacije, već i iz aspekta redefinisanja teze o hronološkom i kulturnom prioritetu civilizacija Srednjeg istoka u odnosu na Evropu i Balkan, Trifunović ga je poistovetio sa svojevremenim otkrivanjem Troje.¹¹⁰ Ogromno interesovanje domaće i strane javnosti, stručnjaka i naučnika, političara, novinskih agencija,¹¹¹ televizijskih i filmskih snimatelja,¹¹² za novootkriveni lokalitet, podstaklo je Trifunovića da pokrene inicijativu za osnivanje Muzeja Lepenskog Vira i medijsku kampanju širokih razmera. Manje skeptičan od svojih kolega, bio je uveren da će javna promocija ovog prvorazrednog arheološkog otkrića imati višestruko pozitivno dejstvo. Popularnost Lepenskog Vira doprinela je intenzivnijem prilivu finansijskih sredstava neophodnih za nastavak radova na zaštiti spomenika kulture i prirode u Đerdapu. Već krajem 1967. u Narodnom muzeju u Beogradu organizovana je izložba *Lepenski Vir*,¹¹³ kojom je novootkriveni arheološki materijal uveden u domaću i svetsku komunikaciju i nauku. Zato je Srejić često govorio: „Ja sam pronašao Lepenski Vir, ali ga je zapravo Lazar lansirao u svet!“¹¹⁴ Osim Lepenskog Vira,¹¹⁵ značajni su bili i praistorijski nalazi sa lokaliteta Padina i Hajdučka Vodenica. Pored niza antičkih kastruma, u istom području pronađeni su ostaci rimskih gradova *Taliata* (Donji Milanovac) i *Transdierna* (Tekija), ali i važnog puta koji se protezao duž Đerdapske klisure i, preko mosta kod Kladova,¹¹⁶ vodio u Dakiju (Rumunija). Rezultati arheoloških istraživanja Đerdapa, kojima je bilo obuhvaćeno oko dvadeset lokaliteta iz praistorije, antike i srednjeg veka (period od 7. milenijuma pre nove ere do 15. veka nove ere), pokazali su da je reč o izuzetno bogatom kulturnoistorijskom basenu, u kojem su se na dramatičan način smenjivale različite epohe i civilizacije. Kako je zbog izgradnje hidrocentrale Dunav trebalo da potopi Tekiju, Donji Milanovac i nekoliko okolnih sela, pomenuta komisija odlučivala je i o merama zaštite spomenika kulture. Podrazumevalo je to spomenike *in situ* osigurati od propadanja usled novog vodostaja (Ram, Golubac i Smederevska tvrđava), druge delimično ili u celini dislocirati van zone potapanja (Trajanova,¹¹⁷ Domicijanova i Tiberijeva tabla, kastel Karataš, Lepenski Vir,¹¹⁸ freske iz crkve u Porečkoj Adi, spomenik borcima u Prvom svetskom ratu u Donjem Milanovcu itd.), a za treću grupu spomenika izraditi detaljnu dokumentaciju pre potapanja.¹¹⁹ Ubrzo, radovi na zaštiti, sanaciji i dislokaciji spomenika kulture dobili su impozantne

razmere, a Đerdap je prema Trifunovićevim rečima „postao naš Asuan“.¹²⁰ Iako je zbog svojih stavova i temperamenta neretko dolazio u konflikt sa političkim akterima *Projekta Đerdap 1*, Trifunović je svestranim angažovanjem i višegodišnjom posvećenošću dao značajan doprinos uspehu ovog, u posleratnom periodu najvažnijeg i najvećeg, naučnoistraživačkog poduhvata u zemlji.¹²¹

Prezentacija kulturnog blaga i rezultata stručnog i naučnoistraživačkog rada u Muzeju

Prezentacija rezultata stručnog i naučnoistraživačkog rada u Narodnom muzeju i kulturnog blaga ostvarivana je posredstvom izdavačke i izložbene delatnosti. Impozantni rezultati na tom polju, postignuti su zahvaljujući Trifunovićevom i zalaganju celokupnog muzejskog kolektiva, ali i finansijskoj pomoći Sekretarijata za kulturu SR Srbije i republičkih fondova za unapređenje kulturnih delatnosti i naučni rad. Do okončanja radova na adaptaciji zgrade težište aktivnosti stručnog sektora bilo je usmereno na realizaciju važnih izdavačkih projekata, a nakon 1966. izdavačka i izložbena delatnost bile su uravnotežene i uzajamno tesno povezane.

Unapređenje izdavačke delatnosti podrazumevalo je rešavanje problema nesistematskog štampanja muzejskih publikacija. U tom cilju, 1964. potpisan je ugovor sa izdavačkim preduzećem *Prosveta*, koje je u narednim godinama tehnički realizovalo celokupnu izdavačku produkciju Narodnog muzeja.¹²² Ona je bila naučno-stručnog i informativno-edukativnog karaktera. Naučno-stručne publikacije objavljivane su u okviru pet edicija: Zbornik radova Narodnog muzeja,¹²³ katalozi zbirki, katalozi izložbi, monografije i posebna izdanja.¹²⁴ Na Trifunovićevu inicijativu neznatno su izmenjeni naziv i koncepcija časopisa,¹²⁵ a štampana su i njegova vanredna izdanja, kao što je Zbornik Narodnog muzeja broj 4 (1964) posvećen akademiku Veljku Petroviću, bivšem upravniku Narodnog muzeja. Formiranjem posebnih studijskih celina i zbirki nastavljena je praksa objavljivanja njihovih kataloga, u okviru kojih je eksplikacija bila utemeljena na naučnoj metodologiji, relevantnim izvorima i literaturi, te upotpunjena komparacijama, kataloškim podacima i ilustrativnim priložima (Nada Todorović, *Jugoslovenske i inostrane medalje*, 1964). U okviru edicije posebna izdanja, osim naučnih publikacija sa opštom tematikom, publikovane su i sintetične studije u kojima su elaborirana konkretna naučna pitanja ili interdisciplinarno tumačene određene problemske celine (*Klasicizam kod Srba*, 1965–1967;¹²⁶ *Neolit centralnog Balkana*, 1968). Novinu je predstavljalo uključivanje doktorskih disertacija muzejskih stručnjaka u program izdavačke delatnosti Narodnog muzeja,¹²⁷ najčešće u sklopu kataloga zbirki (Lj. Popović, „Širenje arhajske grčke kulture na Balkanu“, u: *Novi Pazar: ilirsko-grčki nalaz*, 1966) ili zbornika radova posvećenih određenoj problematici (B. Stalio, „Naselje i stan u neolitu Jugoslavije“, u: *Neolit centralnog Balkana*, 1968), kao i publikovanje arhivske i

dokumentarne građe vezane za istorijat i rad Muzeja (Milorad Dželebdžić, *Arhivska građa za istoriju Narodnog muzeja 1815–1839*, 1969)¹²⁸.

Izložbena strategija Narodnog muzeja počivala je na promociji jugoslovenske umetnosti i materijalne kulture, ali i prezentaciji kulturnog nasleđa drugih zemalja.¹²⁹ Nastojeći da organizaciono i kvalitativno unapredi ovaj aspekt muzejske delatnosti, Trifunović je definisao tri kategorije izložbi: *naučno-istraživačke*, koje su predstavljale rekapitulaciju značajnih istraživačkih poduhvata kojima su za duži period bila rešena određena naučna pitanja; *studijske*, kojima su prezentovani različiti (problemski, tematski ili stilski) aspekti muzejskog fundusa; *edukativne*, koje su imale za cilj razvijanje afiniteta prema kulturnom nasleđu i svesti o značaju muzejske delatnosti kod šire publike. Nezavisno od kategorije, tipa i obima izložbenog projekta, insistirao je na vrhunskim vrednostima eksponata, profesionalnom pristupu u izradi koncepta, sinopsisa i kataloga izložbe,¹³⁰ poštovanju muzeoloških standarda i procedura rada, bez obzira da li je izložba realizovana samostalno ili u saradnji sa drugim partnerima iz zemlje ili inostranstva.¹³¹

Činjenica da međunarodne izložbe koje su u posleratnom periodu gostovale u Beogradu i drugim evropskim kulturnim centrima, iako značajne sa propagandnog i aspekta uspostavljanja međudržavnih političkih i kulturnih veza,¹³² zapravo nisu predstavljale manifestacije vrhunskih kulturnoumetničkih dometa i vrednosti zemlje organizatora,¹³³ podstakla je Trifunovića da revidira ulogu i poziciju Narodnog muzeja u programima međunarodne saradnje i razmene izložbi.¹³⁴ Iako je većina međunarodnih izložbi i dalje bila organizovana posredstvom savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom, zahvaljujući Trifunovićevom ličnom zalaganju i kontaktima Narodni muzej u Beogradu ubrzo se našao u poziciji da direktno pregovara sa stranim partnerima i samostalno odlučuje o preuzimanju izložbi iz inostranstva. Strategija direktnog ugovaranja i razmene izložbi po principu *reciprociteta* imala je višestruko pozitivne efekte, iako je za njenu realizaciju bilo daleko teže obezbediti materijalna sredstva.¹³⁵ Rukovodeći se aktuelnim muzeološkim standardima i kriterijumima struke, Trifunović se prilikom preuzimanja izložbi iz inostranstva orijentisao pre svega na reprezentativne izložbe sintetičnog karaktera, uveren da jedino one doprinose stvarnom razumevanju umetnosti i materijalne kulture drugih naroda. Kako je nakon adaptacije zgrade beogradski Narodni muzej imao najbolje tehničko-prostorne uslove i ispunjavao najviše standarde muzejske prezentacije, u većini slučajeva upravo njemu bila je poveravana uloga realizatora izložbi iz programa međunarodne razmene. Iako domaća štampa tog vremena beleži kritičke opaske da se „jedino u Beogradu održavaju vrhunski kulturni događaji“,¹³⁶ nije se radilo o favorizovanoj poziciji prestoničkog muzeja nego o njegovim stručnim, organizacionim i tehničkim kapacitetima.

Prva manifestacija iz programa međunarodne razmene kojom je Narodni muzej 1966. demonstrirao zaokret u izložbenoj politici bila je izložba *Vinsent van Gog* iz Kolekcije Kreler-Miler Državnog muzeja u Oterlou. Iako je njena realizacija bila predviđena Programom kulturne saradnje između SFRJ i Holandije,¹³⁷ izvesno

je da su koncepcija i izbor eksponata bili rezultat dogovora između Trifunovića i holandskih stručnjaka.¹³⁸ Budući da je pitanju bila retrospektiva jednog od najznačajnijih predstavnika evropske moderne umetnosti i da se radilo o delima neprocenjive kulturne i materijalne vrednosti, preduzete su opsežne mere zaštite i vanredne mere obezbeđenja. Prilikom transporta izložbe angažovane su jedinice saobraćajne policije i jugoslovenskog ogranka Interpola,¹³⁹ a Uprava carine organizovala je pregled eksponata u zgradi Muzeja¹⁴⁰. Tim muzejskih konzervatora svakodnevno je kontrolisao mikroklimatske uslove i stanje slika,¹⁴¹ a značajna je bila i podrška Elektrodistribucije Beograda koja je obezbedila permanentno snabdevanje Muzeja električnom energijom¹⁴². Zbog velikog interesovanja i broja posetilaca izložbeni prostor bio je otvoren do 21 časa, pa su muzejskim čuvarima danonoćnu podršku pružali pripadnici policije i vatrogasna služba. Navedene organizacione i mere zaštite sprovedene prilikom realizacije ove i drugih međunarodnih izložbi, u narednim godinama obezbedile su Narodnom muzeju reputaciju visokoprofesionalne institucije i poziciju ravnopravnog partnera eminentnih svetskih muzeja.

U vremenu i sredini u kojoj je ideja marketinga u kulturi bila tek u povoju, izložba *Vinsent van Gog* ostala je zapamćena po dobro osmišljenoj, spektakularnoj promotivnoj kampanji u kojoj su učestvovali ne samo mediji, muzejski stručnjaci i Lazar Trifunović lično, već i institucije čija osnovna delatnost ne spada u domen kulture. Narodni muzej u Beogradu organizovao je stručna vođenja kroz izložbu, predavanja i projekcije dokumentarnih filmova o životu i delu Van Goga i njegovih francuskih savremenika,¹⁴³ dramske priredbe kamernog tipa na kojima su glumci čitali Van Gogova pisma bratu, prodaju knjige Irvina Stouna *Žed za životom*, kataloga izložbe,¹⁴⁴ plakata, reprodukcija i deplijana na srpskom i stranim jezicima. Informativna cirkularna pisma distribuirao je vaspitno-obrazovnim, naučnim i kulturnim institucijama, turističkim organizacijama i medijskim kućama, a svakom stohiljaditom posetiocu dodeljivao je specijalnu nagradu: besplatnu ulaznicu za sve muzejske programe u 1967. godini, katalog izložbe, reprodukciju u boji jedne od Van Gogovih slika i repliku jednog muzejskog predmeta.¹⁴⁵ Zajedno sa Trifunovićem, muzejski stručnjaci učestvovali su u

realizaciji radijskih programa i televizijskih emisija posvećenih umetniku i ovom prvorazrednom kulturnom događaju u domaćoj sredini, kao i osmišljavanju pratećeg informativno-propagandnog materijala: žigovi na poštanskim kovertama, nalepnice na šibicama, otisci na trotoarima, veliki panoi na prometnim lokacijama u gradu, transparenti, plakati, „šau-kartoni“ i leci u vozilima javnog prevoza i prodavnicama,



Promocija izložbe „Van Gog“ u Narodnom muzeju 1966/67, izvor: *Ekspres nedeljna revija*, Beograd, 15. 1. 1967.

prospekti u hotelima i turističkim organizacijama, reklame i spotovi u bioskopima. Tokom trajanja izložbe, nad Beogradom je kružio avion iz kojeg su rasturani leci sa reprodukcijom Van Gogovog *Autoportreta*, kako bi informacija o značaju i vrednosti izložbe doprla do svih slojeva stanovništva. U želji da obezbedi što bolju posećenost, Trifunović je pokušao da izdejstvuje popust za putovanja železnicom za sve ljude iz zemlje i regiona koji su želeli da vide izložbu.¹⁴⁶ Ogroman broj posetilaca izložbe, čija je cifra od 300.000 za duži period ostala neprevaziđena kada je reč o izložbama u jugoslovenskim muzejima,¹⁴⁷ zaokupio je pažnju psihologa, sociologa i drugih stručnjaka koji su želeli da otkriju da li je „fenomen Van Gog“ bio puka slučajnost ili izraz novih potreba domaće publike. Veliko interesovanje za ovu izložbu Trifunović je objasnio mestom njenog održavanja, dobrom organizacijom i osmišljenom propagandom,¹⁴⁸ ali i mitom koji prati ličnost i delo Van Goga. Podaci iz knjige utisaka i rezultati analize koju su sprovedli muzejski stručnjaci ukazuju su da je povodom ove izložbe više od 50.000 ljudi prvi put kročilo u Narodni muzej. A kad su videli izložbu, i sami su počeli da je promovišu. Ocenjujući da je ta „mund“, usmena reklama bila veoma efikasna, Trifunović je sa zadovoljstvom konstatovao da je uspeh izložbe *Vinsent van Gog* „prevazišao sva očekivanja“.¹⁴⁹

Usledile su reprezentativne izložbe iz Državnih umetničkih zbirki Drezdena, koje su bile rezultat Trifunovićevih radnih poseta i ličnih kontakata sa Maksom Zajdevicom, direktorom ove ugledne muzejske institucije. U skladu sa odredbama Ugovora o međumuzejskoj saradnji, godine 1967. u Narodnom muzeju održana je izložba *Stara nemačka grafika*.¹⁵⁰ Tom prilikom, sto dela čuvenih nemačkih umetnika 15. i 16. veka (Hansa Holbajna, Albrehta Direra, Luke Kranaha, Martina Šongauera, Matijasa Grinevalda i dr.) prvi put je napustilo drezdenski Grafički kabinet.¹⁵¹ Izložba *Stari majstori iz zbirki Drezdena* (1968),¹⁵² predstavljala je izbor remek-dela nemačkog, flamanskog i holandskog slikarstva 16. i 17. veka (*Pijani Herkul* Petera Paula Rubensa, *Portret čoveka sa perlama na šeširu* Rembranta van Rijna, *Portret Tomasa Para* Antoana van Dajka, *Diogen sa fenjerom* Jakoba Jordansa, *Luda i pušač* Fransa Hals, Kranahovi *Adam i Eva* itd.).¹⁵³ Ova izložba bila je upotpunjena predavanjem Angela Valtera, šefa pedagoškog odeljenja drezdenske Galerije starih majstora, posvećenim izloženim delima i zbirkama, koje ovu galeriju čine jednom od najznačajnijih u svetu.¹⁵⁴ Preuzimanje izložbe *Lice Meksika* (1967), koja je prethodno gostovala u Istanbulu, takođe je bilo rezultat Trifunovićevih napora da se domaćoj sredini predstavi umetnost i kultura ove geografski udaljene zemlje.¹⁵⁵ Posredstvom predmeta starih kultura Maja, Asteka, Tolteka i Zapoteka, dela savremene skulpture, meksičkih muralista i narodne umetnosti, kao i materijala kojim su dokumentovani novija istorija i tehnološki razvoj modernog Meksika, predstavljena je čitava jedna civilizacija koja je nastajala tokom tri hiljade godina.¹⁵⁶ Trifunovićev boravak u SSSR-u 1963. i potpisivanje Konvencije o kulturnoj saradnji između dve zemlje 1968,¹⁵⁷ omogućili su Narodnom muzeju da tokom 1968/69. bude domaćin reprezentativne izložbe *Stari majstori iz Ermitaža*.¹⁵⁸ U pitanju su remek-dela italijanske, francuske, španske, flandrijske i nizozemske škole (Đordonea, Ticijana,

Frančeska Gvardija, Rubensa, Rembranta, Van Dajka, Jakoba van Rojzdala, Jana Stena, Fransoa Bušea, Estebana Murilja i dr.), kojima je bio predstavljen razvoj evropske umetnosti od 16. do 18. veka, odnosno stilske promene karakteristične za pomenuto razdoblje. Posle uspeha u Parizu, Ženevi, Minhenu i Milanu, godine 1968. izložba *Blago Kipra* održana je i u Narodnom muzeju u Beogradu.¹⁵⁹ Bila je to prva međunarodna kulturna manifestacija Republike Kipar, koja je imala za cilj da predstavi uglavnom nepoznato, osam hiljada godina staro kulturno nasleđe ove zemlje. Izložba je obuhvatala predmete umetnosti i materijalne kulture iz vremena praistorije, antike i vizantijske vlasti, dok je franački period (od 13. do 16. veka) bio predstavljen fotografijama. Poseban segment izložbe činila je reprezentativna kolekcija ikona, kao i narodna umetnost Kipra. Ne samo navedene, već i niz drugih stranih izložbi održanih u Narodnom muzeju posle Trifunovićevog odlaska sa mesta upravnika, realizovan je zahvaljujući upravo njegovim profesionalnim kontaktima i ličnom angažovanju u pregovorima sa inostranim partnerima.¹⁶⁰

Međutim, kod velikih izložbenih projekata neretko su iskrsavali brojni problemi (finansijski, politički, pravni, organizacioni, tehnički itd.), pa je realizacija pojedinih stranih izložbi u Narodnom muzeju i jugoslovenskih izložbi u inostranstvu bila odlagana ili otkazivana. To je bio slučaj sa izložbom grafičkih radova Pabla Pikasa iz Kolekcije Kanvajler, oko čijeg su preuzimanja i realizacije u Beogradu i Zagrebu ranijih godina vođeni teški pregovori. Za ovu, na prvi pogled neobjašnjivu, odluku Trifunović je imao više argumenata. Generalno, održavanje istovetnih inostranih izložbi u više jugoslovenskih centara smatrao je nepotrebnim, a u konkretnom slučaju, kako je obrazložio, presudni su bili ogromni materijalni troškovi realizacije Pikasove izložbe, kao i činjenica da Muzej 1962. nije mogao da obezbedi adekvatne prostorno-tehničke i mikro-klimatske uslove za izlaganje grafičkog materijala.¹⁶¹ Načelno, Trifunović je bio mišljenja da partneri Narodnog muzeja u razmeni međunarodnih izložbi mogu biti isključivo državne institucije poput Luvra ili Muzeja moderne umetnosti u Parizu, a ne privatne galerije koje se bave prvenstveno komercijalnim plasiranjem umetničkih dela.¹⁶² Godine 1963, zbog nedovoljnih garancija i rizičnosti transporta doneo je odluku da se muzejska kolekcija ikona ne pošalje na Bijenale u Sao Paolu.¹⁶³ S druge strane, uveren da bi održavanje izložbe *Tutankamonova grobnica*, koja je povodom obnove diplomatskih odnosa između Francuske i Egipta 1967. otvorena u Parizu, predstavljala prvorazredni kulturni događaj u jugoslovenskoj sredini,¹⁶⁴ Trifunović se nije ustezao da uputi pismo predsedniku Titu sa molbom da u kontaktu sa egipatskim liderom Gamalom Abdelom Naserom posreduje oko transfera ove izložbe u Beograd.¹⁶⁵ Navedenim primerom ne završava se lista međunarodnih izložbenih projekata povodom kojih je Trifunović vodio duge i strpljive pregovore, ali nije uspeo da ih realizuje.¹⁶⁶

Prezentovanje kulturnog blaga Narodnog muzeja u renomiranim muzejima sveta i njegovo uključivanje u velike međunarodne izložbene projekte i prestižne likovne smotre, predstavljalo je drugi važan aspekt saradnje sa inostranim partnerima. Zapaženi rezultati na tom polju (izložba *Umetnost NOB-a* u Varšavi i

Vizantijska umetnost – evropska umetnost u Atini, obe 1964; *Anri de Tuluz-Lotrek* u Beču i *Srpska grafika 18. i 19. veka* u lenjingradskom Ermitažu, obe 1966; *Umetnost ikona* u istočnom Berlinu, *Moris Utrilo* u Japanu, učešće jugoslovenske selekcije na *Svetskoj izložbi* u Montrealu i Sedmom bijenalu mediteranskih zemalja u Aleksandriji, sve 1967; *Jugoslovenski salon* u Antropološkom muzeju u Meksiko Sitiju i *Francusko slikarstvo iz zbirke Narodnog muzeja* u Ermitažu, obe 1967; *Srpsko slikarstvo između dva rata 1918–1939* u Galeriji novih majstora u Drezdenu¹⁶⁷ i *Neolit centralnog Balkana* u Gradskom muzeju u Šefildu, londonskom Britanskom muzeju i drugim engleskim gradovima, zatim u Randersu u Danskoj i Majncu u zapadnoj Nemačkoj, tokom 1968/69), takođe se duguju Trifunovićevom ličnom angažovanju u afirmaciji muzejskog blaga i posvećenosti njegovom uvođenju u svetsku komunikaciju.¹⁶⁸ Najzad, princip reciprociteta i isti, visokoprofesionalni standardi i kriterijumi vrhunskih vrednosti uspostavljeni u međunarodnoj razmeni izložbi, Narodni muzej u Beogradu primenjivao je u izložbenim projektima realizovanim u saradnji sa domaćim partnerima (izložba *Novak Radonić*, 1962;¹⁶⁹ *Novi realizam treće decenije* 1964;¹⁷⁰ *Portreti Srba u 18. veku*, 1965; *Sava Šumanović*,¹⁷¹ 1962. i 1965; *Katarina Ivanović* i *Lepenski Vir*, obe 1967;¹⁷² *Neolit centralnog Balkana*,¹⁷³ 1968), koji su bili upotpunjeni studijskim tekstovima u katalozima i praćeni tematskim predavanjima i projekcijama prigodnih filmova.¹⁷⁴ U skladu sa političkom tezom o „neophodnosti prožimanja nacionalnih kultura“,¹⁷⁵ okosnicu međurepubličke razmene činile su izložbe koje su predstavljale sintetični prikaz umetnosti jugoslovenskih naroda, kao što je *Slovenačko slikarstvo 19. veka* iz Narodne galerije u Ljubljani (Narodni muzej u Beogradu, 1967) ili *Srpsko slikarstvo 19. veka* Narodnog muzeja u Beogradu, koja je gostovala u Zagrebu, Ljubljani, Sarajevu (1965) i Novom Sadu (1966).¹⁷⁶ Istovetnu posvećenost, profesionalnost i odgovornost Muzej je pokazao i prilikom organizovanja lokalnih likovnih smotri,¹⁷⁷ kao i učešća u izložbenim projektima čiji su organizatori bili drugi domaći muzeji.



Posle premijere drame „Sokratova odbrana i smrt“ u Narodnom muzeju 1968, vlasništvo: porodica Trifunović.

Napred navedenim još uvek se ne iscrpljuje Trifunovićev doprinos srpskoj muzeološkoj praksi i promociji kulturnog blaga Narodnog muzeja u Beogradu. Povodom značajnih akvizicija, obeležavanja važnih jubileja, poseta domaćih i stranih zvaničnika ili stručnjaka, Trifunović je inicirao priređivanje prigodnih izložbi¹⁷⁸ ili svečanih priredbi¹⁷⁹. Takođe, uspostavio je saradnju sa Koncertnom poslovnicom Srbije, Narodnim pozorištem i Jugoslovenskim

dramskim pozorištem, pa su jednom nedeljno u Muzeju održavane i tzv. „stilske večeri“.¹⁸⁰ Prema Trifunovićevim rečima, cilj ovih i drugih sličnih akcija nije bio jedino prevazilaženje dotadašnjeg maksimuma od oko 90.000 posetilaca godišnje, nego pre svega formiranje „aktivne muzejske publike“ i „demistifikacija institucije muzeja kao mesta na koje se ide jednom u životu, kao na hodočašće“.¹⁸¹ Maksimalno koristeći potencijale različitih medija u podizanju opšteg kulturnog nivoa nacije i promovisanju Narodnog muzeja i akcija čiji je ova institucija bila učesnik, pokrovitelj ili organizator, Trifunović je položio temelje novim formama rada koje se i danas, kao pozitivna baština, praktikuju u tom aspektu muzejske delatnosti. Činio je to ne samo disciplinom i odlučnošću u sprovođenju sistemskih promena, uspostavljanju najviših standarda profesionalne etike u svim aspektima muzejske delatnosti i realizaciji planova dinamičnog razvoja kao direktor Narodnog muzeja, već i kao stručnjak, autor niza izložbi, dve televizijske serije o srpskim slikarima i vajarima između dva rata (u saradnji sa V. Ristić) i slikarskim pravcima 20. veka ili scenarista dokumentarnih filmova o Nadeždi Petrović, Savi Šumanoviću i Milu Milunoviću, *Kosovski boj* (o istoimenoj slici Petra Lubarde), *Dijalog o kolažu* (u saradnji sa Miodragom Mićom Popovićem), *Rekvijem u sivom* (o enformelu), *Osam hiljada godina umetnosti na jugoslovenskom tlu* (povodom otkrića Lepenskog Vira, u saradnji sa D. Srejovićem), te posredstvom žive reči kao univerzitetski profesor i svih narednih godina kada više nije bio upravnik najstarije muzejske institucije u Srbiji. U znak zahvalnosti i poštovanja, prilikom obeležavanja 145 godina postojanja „Srpskog Luvra“ 1989, lik Lazara Trifunovića uveden je u galeriju portreta znamenitih ličnosti koje su obeležile ključne trenutke u istoriji Narodnog muzeja u Beogradu.¹⁸²

Napomene:

* U ovom tekstu koristila sam rezultate istraživanja objavljene u: V. Круљац, *Лазар Трифуновић: протагонист и антагонист једне епохе*, Београд, 2009, али су они допуњени новим подацима.

¹ М. Коларић, *Народни музеј у Београду 1844–1944: кратак историјат*, Београд 1991, 3.

² В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Београд 1994, 28.

³ М. Роговић, *Тумачи слике*, Београд 2004, 148.

⁴ ANM, акт бр. 12–16221/62 *Записник са XXXIV седнице Народног одбора града Београда*, од 25. 07. 1962.

⁵ Tokom Drugog svetskog rata Trifunović je bio član SKOJ-a, a kao docent na Grupi za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta 1962. primljen je u SKJ. Prema svedočenju Ane Trifunović, supruge Lazara Trifunovića. Razgovor vođen u Beogradu, 5. 11. 2002.

Ubrzo, ovaj relativno skladan odnos i poverenje između političkih struktura na vlasti i Trifunovića, kao i mnogih drugih intelektualaca i kulturnih poslanika kritički nastrojenih prema vladajućoj ideologiji i njenim rezultatima, bili su ozbiljno narušeni.

⁶ Као што су: Јанко Шафарик, Милоје М. Васић, Владимир Петковић, Милан Кашанин или Вељко Петровић. В. Поповић, Н. Јевремовић, *нав. дело*, 63.

⁷ Funkciju vršioca dužnosti upravnika Narodnog muzeja Trifunović je obavljao do 11. decembra 1968. ANM, акт бр. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1968. godini*, од 21. 03. 1969.

⁸ Л. Трифуновић, „Између директорске столице и катедре“, *Политика*, 8. 1. 1968.

⁹ Опширније: В. Петрановић, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. 3, Београд 1988, 380–421.

- ¹⁰ Ј. Трифуновић, „Музеји на странпутици“, *Београдска недеља*, 9. 2. 1964.
- ¹¹ Ј. Трифуновић, „Музеји на прекретници“, *Политика*, 13. 12. 1964.
- ¹² АС, Ђ–2 (ЦК СКС), К–7/pl., Ф–3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СК Србије одржаног 7. 3. 1963*; М. Spasić, „Živa spona sa tradicijom“, *Društvena delatnost*, 27. 6. 1964; Ј. Трифуновић, нав. дело.
- ¹³ Status matičnog muzeja i centralne ustanove zaštite pokretnih kulturnih dobara u Srbiji značio je vodeću poziciju u hijerarhiji muzejskih institucija, ali i veću odgovornost i obaveze: utvrđivanje standarda i verifikacija stručnog rada, edukacija, pomoć i nadzor u svim aspektima muzejske delatnosti na teritoriji republike itd. ANM, akt bez br. *Sedmogodišnji plan razvoja Narodnog muzeja (1963–1970)*, 1963; ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964; Ј. Трифуновић, „Нови потези Народног музеја“, *Београдска недеља*, 3. 3. 1963.
- ¹⁴ Ђ. Мано-Зиси, „Сто двадесет година постојања и двадесет послератних година Народног музеја у Београду“, у: *Годишњак града Београда*, 11/12–1965, 345.
- ¹⁵ Za koordinaciju rada u pojedinim sektorima delatnosti formirane su posebne komisije i stručna tela. ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1964. godini*, od 10. 01. 1965.
- ¹⁶ Generalno, muzejski materijal deli se na: *primarni*, najviše vrednosti, koji se uvodi u zbirke i inventarne knjige; *sekundarni*, studijskog ili dokumentarnog karaktera, koji se evidentira samo po količini; i *tercijalni*, koji se ne uklapa u postojeće zbirke i obično se trajno ustupa drugim muzejima ili srodnim institucijama.
- ¹⁷ Kabinet grafike kao posebna zbirka Istorisko-umetničkog muzeja ustanovljen je 1925, ali je okviru nove organizacione strukture Muzeja kneza Pavla (1935) rasformiran, a grafički materijal prebačen u muzejsku biblioteku (М. Кашанин, „Музеј Кнеза Павла“, у: *Југословенски историјски часопис*, 2–1936, 421–430). S obzirom na to da je Narodni muzej 1963. raspolagao fondom od preko 2.500 crteža i grafika domaćih i stranih autora, Trifunović je doneo odluku da se Grafički kabinet obnovi kao posebna organizaciona jedinica (ANM, akt br. 02–910/i *Rešenje o postavljenju kustosa u Grafičkom kabinetu*, od 10. 07. 1963).
- ¹⁸ Ђ. Мано-Зиси, нав. дело, 345.
- ¹⁹ Tokom 1962. popisano je celokupan bibliotečki fond (oko 30.000 naslova), a zatim se pristupilo njegovom sistematskom popunjavanju putem planske kupovine i razmene publikacija, kao i izradi plana fizičke zaštite oštećenih primeraka. ANM, akt br. 01–45/2 *Записник са седнице Стручног већа одржане 12. 1. 1963*, od 14. 01. 1963; ANM, akt br. 01–45/3 *Записник са седнице Стручног већа одржане 18. 1. 1963*, od 22. 01. 1963.
- ²⁰ Stručnjaci ovog odeljenja imali su zadatak da evidentiraju, klasifikuju, stručno obrađuju i publikuju arhivsku građu, fotodokumentacioni i hemerotečki materijal vezan za istorijat i rad Muzeja, da formiraju ikonografski katalog i tematski registar. ANM, akt br. 02–908/i *Rešenje o ustanovljenju Dokumentacionog centra kao nove organizacione jedinice*, od 10. 7. 1963.
- ²¹ Nabavku savremene tehničke opreme za *Konzervatorsko-restauratorski centar* pomogao je Unesko. ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1965. godini*, od 10. 01. 1966.
- ²² Svrha akviziterskog servisa bila je da obezbedi kolektivne posete, dok je zadatak muzejskih vodiča bio da informišu publiku o istorijatu Muzeja, njegovoj kulturo-prosvetnoj misiji, osnovnim zadacima i sadržajem zbirki, a stručna tumačenja osnovne postavke i aktuelnih izložbi prilagode njenoj obrazovnoj i starosnoj strukturi (М. В. Гарашанин, „Нови лик једне старе куће“, *Политика*, 29. 3. 1964; Б. Шеклер, „Водичи између музејских драгоцености“, *Борба* (Београд), 22. 2. 1964). Osim toga, u domenu rada ovog Odeljenja bila je realizacija pratećih edukativnih programa (radionice), organizacija pokretnih i prigodnih izložbi, muzičkih i dramskih priredbi, javnih predavanja, tribina i takmičenja u znanju, distribucija muzejskih publikacija informativnog karaktera i propagandnog materijala, komunikacija sa medijima (И. Бешевић, „Школе у музејима“, *Политика*, 25. 9. 1968; Anon., „Neuobičajen kviz“, *Telegram*, 3. 5. 1968).
- ²³ Osnovano 1960. kao udruženje građana, Društvo prijatelja je pružajući moralnu podršku, stručnu i materijalnu pomoć Narodnom muzeju u Београду заменило предашње Друштво пријатеља старина. Уз председника Кристину Кристу Ђорђевић, Trifunović je učestvovao u kreiranju njegove politike rada,

programa i akcija. ANM, akt bez br. *Žapisnik sa sednice Društva prijatelja Narodnog muzeja održane 8. 4. 1965*; ANM, akt bez br. *Izveštaj o radu Društva prijatelja Narodnog muzeja (1966–1969)*, od 18. 03. 1969; ANM, akt bez br. *Pravila Društva prijatelja Narodnog muzeja u Beogradu*, 1969.

²⁴ Funkciju zamenika upravnika vršili su Đorđe Mano-Zisi i Mirjana Ljubinković, a za šefove odeljenja i odseka postavljeni su: Draga Garašanin (praistorijska arheologija), Đ. Mano-Zisi (antička arheologija), M. Ljubinković (srednjovekovna arheologija i umetnost), Dobrila Popović-Gaj (numizmatika i epigrafika), Miodrag Kolarić (novija srpska umetnost), Katarina Ambrozić (strana umetnost), Vanja Kraut (grafika), Vera Ristić (jugoslovenska umetnost 20. veka), Milan Duhać i Zdravko Blažić (konzervacija i restauracija), Nada Radojčić (dokumentacija), Vladimir Popović (propaganda i kulturne veze), Nada Radovanović (biblioteka). ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964.

²⁵ Tokom Trifunovićevog upravničkog mandata, u Narodnom muzeju zaposleni su arheolog Miloje R. Vasić, slikar Gordana Žunjić, istoričar umetnosti Nikola Kusovac, dok je Biljana Tomić, apsolvant na Grupi za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, bila angažovana kao stručni vodič. ANM, akt br. 01–45/2 *Žapisnik sa sednice Stručnog veća održane 12. 1. 1963*, od 14. 01. 1963; ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1962. godini*, od 10. 03. 1963; ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964; Б. Шеклер, „Водичи између музејских драгоцености“, *Борба* (Београд), 22. 2. 1964.

²⁶ ANM, akt bez br. *Sedmogodišnji plan razvoja Narodnog muzeja (1963–1970)*, 1963; ANM, akt bez br. *Pismo L. Trifunovića profesoru Aleksandru Deroku*, od 24. 08. 1963.

²⁷ Zahvaljujući Trifunovićevom zalaganju, godine 1968. Institut za istoriju umetnosti osnovan je pri Filozofskom fakultetu u Beogradu. Б. Тодић, „Одељење за историју уметности“, у: *Зборник Филозофског факултета*, Научни скуп поводом стопедесетогодишњице Филозофског факултета у Београду 1990, 368.

²⁸ Videti: ANM, akt bez br. *Sedmogodišnji plan razvoja Narodnog muzeja (1963–1970)*, 1963.

Tako je već 1966. od ukupno 26 stručnjaka, u Narodnom muzeju bilo čak osam doktora nauka: L. Trifunović, D. Garašanin, M. Ljubinković, M. Kolarić, K. Ambrozić, Dušan Krstić, Blaženka Stalio i Ljubiša Popović (ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1965. godini*, od 10. 01. 1966). Evidencija o njihovom naučnom usavršavanju i stručnom napredovanju vođena je u posebnim personalnim dosijeima, a njihov naučnoistraživački i terenski rad finansijski su pomagali Savet za kulturu SR Srbije, republički fondovi za naučni rad i unapređenje kulturnih delatnosti (ANM, akt bez br. *Žapisnik sa sednice Stručnog veća održane 4. 6. 1968*).

²⁹ Tokom Trifunovićevog mandata, Narodni muzej u Beogradu bio je domaćin nekolicini eminentnih inostranih stručnjaka, kao što su Žan Kasu, umetnik i direktor Muzeja savremene umetnosti u Parizu, Jan Bialostocki, Fric Novotni i Dejvid Talbot Rajs, istoričari i teoretičari umetnosti. ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964; ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968.

³⁰ Intenziviranje međunarodne kulturne saranje i razmene bio je deo strateškog plana jugoslovenskog političko-partijskog vrha. U eri hladnog rata, bio je to jedan od načina promovisanja „mekog socijalizma sa ljudskim likom“ i kreiranja pozitivnog imidža Jugoslavije u međunarodnom političkom kontekstu. М. Перишић, „Велики заокрет 1950: Југославија у трагању за властитим путем: култура – ослонац, претходница и саставни део спољне политике“, у: М. Вјелјас (ur.), *Pisati istoriju Jugoslavije: viđenje srpskog faktora*, Beograd 2007, 237–282.

³¹ ANM, akt br. 02–462/i *Izveštaj L. Trifunovića o službenom boravku u SSSR-u 1963. godine*, od 26. 06. 1963.

³² ANM, akt br. 02–386/i *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, od 23. 03. 1967.

³³ ANM, akt br. 387/2 *Izveštaj L. Trifunovića o službenom boravku u Izraelu 1965. godine*, od 03. 06. 1965.

³⁴ ANM, akt br. 02–1081/2 *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, 1966; ANM, akt br. 02–1114/2 *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, 1966.

³⁵ ANM, akt br. 18–59/i *Izveštaj L. Trifunovića o povratku Van Gogovih slika u Holandiju*, od 23. 01. 1967.

³⁶ ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968.

³⁷ Kao takve verifikovala ih je 1965. i Skupština Srbije. ANM, akt br. 02-736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1965. godini*, od 10. 01. 1966.

³⁸ В. Поповић, Н. Јевремовић, *нав. дело*, 25.

³⁹ Zgrada je sagrađena u eklektičnom, akademskom stilu prema projektu arhitekata Nikole Nestorovića i Andre Stevanovića. В. Stojanović, „Stopedeset godina Narodnog muzeja“, u: *Izgradnja*, 48-1994, 84.

⁴⁰ Д. Ст. Павловић, „Адаптација зграде Државне инвестиционе банке за потребе Народног музеја у Београду (Архитектонски проблеми)“, у: *Музеји* (Загреб), 8-1953, 99-116.

⁴¹ Ј. Трифуновић, „Оживљавање културног наслеђа“, *Вечерње новости*, 5. 11. 1962; Исти, „Не можемо више да чекамо!“, *Експрес*, 19. 11. 1963.

⁴² Godine 1964, Izvršno веће Srbije i Skupština grada Beograda obezbedili su 420 miliona dinara za sanaciju i dogradnju zgrade Narodnog muzeja. М. В., „Narodni muzej u Beogradu 1965. u novom ruhu“, *Turističke novine* (Beograd), 30. 1. 1964.

⁴³ Tokom šezdesetih godina, zahvaljujući srećnom spoju inicijative kulturnih i umetničkih krugova i podršci političkih garnitura u gradu i republici, osim Narodnog muzeja, bile su adaptirane zgrade Narodnog pozorišta i Beogradske filharmonije. Za potrebe Narodne biblioteke Srbije podignut je nov objekat na Vračarskom platou, a za novoosnovani Muzej savremene umetnosti, zgrada na Ušću.

⁴⁴ Početkom pedesetih godina, planirana je izgradnja nove zgrade Narodnog muzeja na Tašmajdanu, prema projektu arhitekte Miladina В. Prljevića. Д. Ст. Павловић, *нав. дело*, 104.

⁴⁵ Ј. Трифуновић, „Музеј спреман за прве госте“, *Експрес*, 28. 6. 1966.

⁴⁶ Projektanatski tim činili su: Aleksandar Deroko i Petar Anagnosti (arhitektonika zgrade), Zoran В. Petrović (enterijer), Oskar Hrabovski (građevinske konstrukcije), Rista Paligorić (elektroinstalacije), Milivoj Urošević (sistem grejanja), Jovan М. Jovanović (vodovodno-kanalizacioni sistem) i Đorđe Prodanović (izvođenje građevinskih radova). Анон., „Вечерас се отвара Народни музеј у Београду“, *Борба* (Београд), 6. 7. 1966.

⁴⁷ ANM, akt br. 02-736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1964. godini*, od 10. 01. 1965.

⁴⁸ Ј. Трифуновић, „Зграда Народног музеја: облачи рухо из 1903“, *Вечерње новости*, 1. 7. 1964.

⁴⁹ Zbog dogradnje trećeg i četvrtog sprata, Dušan Varović i Ibrahim Ridešić, inženjeri Instituta za primenjenu mehaniku, minirali su i za jedan dan razrušili grede od armiranog betona na tavanici Narodnog muzeja. Б. Гвозденовић, „Минирање крова Народног музеја“, *Политика*, 12. 9. 1964.

⁵⁰ Od prvobitno planirane ugradnje svremene protivprovalne, protivpožarne i audio-vizuelne opreme, Narodni muzej je bio primoran da odustane zbog nedostatka sredstava. В. Цвијић, „Припрема се обнова Народног музеја“, *Политика*, 8. 1. 1964.

⁵¹ Od inicijalno planiranih 450, za adaptaciju i dogradnju Narodnog muzeja utrošeno je 877 miliona dinara. Анон., „Вечерас се отвара Народни музеј у Београду“, *Борба* (Београд), 6. 7. 1966.

⁵² Završetak radova i svečano otvaranje prvobitno su planirani za Dan Republike, 29. novembar 1965. Ј. К., „Народни музеј биће отворен на Дан Републике“, *Борба* (Београд), 16. 9. 1965; Ј. Трифуновић, „За отвореним Музејом највише жале они који нису долазили кад је био отворен“, *Политика*, 19. 9. 1965.

⁵³ Sazidano je novih 2.700 i adaptirano oko 9.000 m² unutrašnjeg prostora.

⁵⁴ М. Вујанић, „Veliki poduhvat“, *Oslobođenje*, 5. 7. 1966.

⁵⁵ Kupola je srušena u bombardovanju grada 1944. godine. В. Stojanović, *нав. дело*, 84.

⁵⁶ Izrada dva medaljona sa likom Jovana Sterije Popovića – osnivača Muzeja, i Mihaila Valtrovića – njegovog dugogodišnjeg „čuvara“ (uz službeni ulaz), kao i obnova skulptoralne dekoracije (oraо na vrhu kupole, žrtvenici i balustrade iznad krovnog venca) bila je poverena vajarу Ristu Stijeviću. А. Јефтић, „Музеј отвара врата“, *Експрес недељна ревија*, 13. 4. 1966.

⁵⁷ В. Поповић, Н. Јевремовић, *нав. дело*, 28.

⁵⁸ Prostor namenjen osnovnoj postavci (oko 2.000 m²) bio je opremljen novim vitrinama, postamentima, didaskalijama, meračima temperature i vlažnosti vazduha. Izvori veštačkog svetla bili su „skriveni“

u spuštenim tavanicama, dok su boje zidova prilagođene izloženim eksponatima i usklađene sa itionskim, parketnim i mermernim podnim oblogama. Velika sala za povremene izložbe (oko 390 m²) imala je staklenu tavanicu, mermerni pod, dobru ventilaciju i kombinovano (difuzno i spot) osvetljenje. Njen kapacitet bio je oko hiljadu osoba. ANM, akt bez br. *Zapisnik sa sastanka L. Trifunovića sa projektantima održanog 25. 10. 1966.*

⁵⁹ Ideja da se zgrada Narodnog muzeja nadzida datira iz 1955, kada su arhitekti Aleksandar Deroko i Petar Anagnosti izradili idejni projekat dogradnje trećeg sprata. Međutim, ovaj projekat je odbačen budući da su stručnjaci Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda bili mišljenja da bi se tom intervencijom narušila autentičnost zdanja (P. Guzina, „Народни музеј добија првобитни изглед“, *Борба* (Београд), 18. 9. 1963). Zgrada Narodnog muzeja uvedena je u kategoriju spomenika kulture pod zaštitom tek 1964. Arhiva Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, akt br. 04–33/4 *Rešenje o proglašenju zgrade Narodnog muzeja za spomenik kulture*, od 30. 06. 1964.

⁶⁰ Prema Trifunovićevoj zamisli, realizovan je koncept kabinetских просторија за kustose, kojim je za svakog stručnjaka obezbeđena posebna kancelarija, odnosno uslovi za nesmetan naučnoistraživački rad. ANM, akt bez br. *Pismo A. Deroka dr Lazaru Trifunoviću*, od 12. 08. 1963.

⁶¹ ANM, akt br. 02–930/1 *Zapisnik sa sednice Stručnog veća održane 11. 7. 1963*, od 15. 07. 1963.

⁶² Л. Трифуновић, „Нови потези Народног музеја“, *Београдска недеља*, 3. 3. 1963.

⁶³ Л. Трифуновић, „Хиљаде година уметности у витринама“, *Политика*, 3. 7. 1966; Исти, „Стари музеј у новом руху“, *Борба* (Београд), 6. 7. 1966.

⁶⁴ Autohtonost nacionalnog kulturnog nasleđa potvrdila su i dva rukopisa, Vukanovo i Radoslavljevo jevanđelje, koje je lenjingradska Biblioteka „Saltikov-Ščedrin“ ustupila Muzeju na šest meseci. Л. Трифуновић, „Изнаенађење у Музеју“, *Илустрована политика*, 5. 7. 1966.

⁶⁵ ANM, akt bez br. *Sedmogodišnji plan razvoja Narodnog muzeja (1963–1970)*, 1963.

⁶⁶ Za realizaciju ovog segmenta postavke dragocene su bile pomoć i podrška Srpske pravoslavne crkve, Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture i drugih nadležnih institucija, pre svega zbog dugoročne pozajmice materijala iz manastirskih riznica i dopremanja fragmenata originalnog živopisa i dekorativne plastike u Muzej. ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1964. godini*, od 10. 01. 1965.

⁶⁷ Iz segmenta postavke srpske srednjovekovne umetnosti i materijalne kulture uklonjene su kopije fresaka i mlaži, budući da je ta vrsta materijala izlagana u Galeriji fresaka, osnovanoj 1951, a 1953. otvorenoj za javnost.

⁶⁸ Z. Pavlović, „Povodom ponovnog otvaranja Narodnog muzeja u Beogradu“, u: *Umetnost*, 8–1966, 109.

⁶⁹ В. Поповић, Н. Јевремовић, *нав. дело*, 28.

⁷⁰ Л. Трифуновић, *Srpsko slikarstvo prve polovine XX veka* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet u Beogradu, 28. 6. 1960.

⁷¹ Л. Трифуновић, „Нови потези Народног музеја“, *Београдска недеља*, 3. 3. 1963.

⁷² Л. Трифуновић, „Стари музеј у новом руху“, *Борба* (Београд), 6. 7. 1966.

⁷³ ANM, akt bez br. *Projektni zadatak: oprema i osvetljenje depoa i izložbenih prostorija Narodnog muzeja*, 1963/4.

⁷⁴ ANM, akt br. 02–738/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1966. godini*, od 10. 02. 1967.

⁷⁵ Videti: З. Маневић, „Народни музеј поново отвара врата“, *Београдска недеља*, 3. 7. 1966.

⁷⁶ Nažalost, Investicioni plan nije u potpunosti realizovan, a kako mnogi radovi nisu izvedeni do kraja, nije bilo moguće izvršiti tehnički prijem zgrade, pa Narodni muzej još dugo posle otvaranja 1966. nije dobio upotrebnu dozvolu (ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968). Posle adaptacije, kompletna tehnička dokumentacija data je na revrs Direkciji za izgradnju i rekonstrukciju grada Beograda (ANM, akt br. 325/4 *Izveštaj o radu Računovodstva u 1968. godini*, od 25. 09. 1969). Sačuvana investiciono-tehnička dokumentacija vezana za građevinske radove na zgradi Narodnog muzeja (1964–1966) danas se čuva u Arhivi Narodnog muzeja i Arhivi Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda.

⁷⁷ Zbog predstojećih građevinskih radova evakuacija eksponata iz izložbenog prostora bila je nužna, pa su teške skulpture Ivana Meštrovića, Tome Rosandića i drugih skulptora pozajmljene Modernoj galeriji u Beogradu na privremeno izlaganje, a novoosnovanom Narodnom muzeju u Kruševcu trajno su ustupljeni Meštrovićeva maketa *Vidovanskog hrama* i nekoliko gipsanih odlivaka skulptura iz njegovog *Kosovskog ciklusa* (ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1964. godini*, od 10. 01. 1965). Istom prilikom, lapidarijum – zbirka kamenih antičkih spomenika nepodesnih za prezentaciju u muzejskom izložbenom prostoru prebačena je iz Konaka kneginje Ljubice u Barutanu, jedan od laguma Kalemegdana (ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964).

⁷⁸ Tipičan primer je afera nastala povodom vesti koju je 1964. prvo objavio studentski list *Vidici*, a potom bez provere prenele *Književne novine* i zagrebački *Telegram*, da je Trifunović protivno volji muzejskog Saveta izbacio iz Muzeja dela Ivana Meštrovića. И. Бешевих, „Ко је избацио Мештровића?“, *Илустрована политика*, 11. 2. 1964.

⁷⁹ Ј. Трифуновић, „Међу првима у Европи“, *Вечерње новости*, 28. 7. 1966.

⁸⁰ Опширније: П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Београд 1996, 415–431.

⁸¹ То су: „realno, novo, napredno, demokratsko, humano, vaspitno“, na kojima je trebalo da počiva „autentično jugoslovenska, socijalistička kultura“ (АС, Б–2 (ЦК СКС), К–7/pl., Ф–3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СК Србије одржаног 7. 3. 1963*). Osim kanonskih ostvarenja socijalističkog realizma, favorizovana su bila i dela sa jasnim obeležjima geografskog porekla i elementima lokalnog kulturnog nasleđa i duhovne tradicije na kojima je počivao integrativni karakter jugoslovenske kulture, odnosno kulturni identitet multinacionalne i federativne zajednice (Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 18, Зарпб 1966, 75, 79–80, 108–110; В. Petranović, *nav. delo*, 134–135, 319).

⁸² Videti: IAB, SG BGD SPK NO BGD, К–32, *Poslovnik Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela NO grada Beograda*, od 24. 02. 1962; IAB, SG BGD SPK NO BGD, К–32, *Žapisnik sa I zajedničkog sastanka Komisije za otkup NO grada Beograda i Komisije za otkup NR Srbije održanog 7. 4. 1962*.

⁸³ Osim predsednika Tita, Narodni muzej redovno su posećivali i strani državnici: Haile Selasije, Ahmet Sukarno, U Nu, Nikolae Čaušesku i dr. DNM-I/K–2a, Fotodokumentacija protokolarnih poseta i Knjiga utisaka Narodnog muzeja u Beogradu (1952–1985).

⁸⁴ U skladu sa smernicama jugoslovenske vrhovne vlasti, prednost prilikom otkupa imalo je ideološki neutralno i politički prihvatljivo kulturno nasleđe, koje je posedovalo „progressivne elemente, zajedničke i bliske svim narodima i narodnostima Jugoslavije“. Izloženi konstantnim pritiscima zbog navodno „stalnih pretnji velikosrpskog unitarizma“, srpsko rukovodstvo i republička tela zadužena za umetnost i kulturu godinama su sprovodili restriktivnu politiku prema projektima koji su bili vezani za obnovu srpskog srednjovekovnog nasleđa, kao i otkup umetničke baštine iz vremena dinastija Obrenović i Karađorđević. АС, Б–2 (ЦК СКС), К–7/pl., Ф–3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СК Србије одржаног 7. 3. 1963*; Ј. Трифуновић, „Ликовни израз косовског предања“, *Књижевне новине*, 27. 2. 1971; Ј. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad 1993, 115; Р. Радић, „Српско друштво у 20. веку између две вере: приватно и јавно“, у: М. Ристовић (ур.), *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд 2007, 669.

⁸⁵ ANM, akt br. 16–863/i *Žapisnik sa V sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 22. 6. 1963*, od 28. 06. 1963.

⁸⁶ U pojedinim slučajevima, kao što je to bilo prilikom otkupa mermernog rimskog portreta iz Viminacijuma (Kostolac), Trifunović je predlagao isplatu realne vrednosti, tj. veće svote novca od one koja je tražena. ANM, akt br. 16–1103/i *Žapisnik sa VII sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 10. 8. 1963*, od 28. 09. 1963.

⁸⁷ ANM, akt br. 16–4/i *Žapisnik sa IX sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 9. 11. 1963*.

⁸⁸ ANM, akt br. 1290/i *Žapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 15. 12. 1962*, od 20. 12. 1962.

⁸⁹ Videti: ANM, akt br. 16–4/i *Žapisnik sa IX sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 9. 11. 1963*.

⁹⁰ Iako je udarni trenutak beogradskog enformela, tendencije koju je Trifunović kao likovni kritičar promovisao i podržavao, koincidirao sa njegovim postavljenjem na funkciju upravnika i predsednika

Komisije za otkup Narodnog muzeja 1962, tokom njegovog direktorskog mandata nijedno enformelno delo nije bilo predmet akvizicije. Deo odgovora leži u izrazito antagonističkom odnosu jugoslovenske političke birokratije prema enformelnoj apstrakciji kao „antisistemskoj, prozapadnoj tendenciji bez utemeljenja u jugoslovenskoj socijalističkoj stvarnosti i lokalnom likovnom nasleđu“. S druge strane, od 1958. novoosnovanoj Modernoj galeriji (od 1965. Muzej savremene umetnosti u Beogradu) prepušteno je sakupljanje dela jugoslovenske umetnosti 20. veka. Za Narodni muzej u Beogradu, ovaj nezvanični uzus nije važio kada je u pitanju bilo kolekcioniranje reprezentativnih ostvarenja jugoslovenskog međuratnog modernizma, kao i dela vodećih protagonista socrealizma (Bože Ilića, Đorđa Andrejevića Kuna i dr.) i ideološki neutralnih, visokoestetizovanih radova posleratnog umerenog modernizma i „socijalističkog estetizma“ (Lubarde, grupe *Šestorica*, *Decembarske grupe* i dr), koja su bila vizuelno čitljiva, pa samim tim i prihvatljiva jugoslovenskoj političkoj birokratiji. AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8 (1–84), K–29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti*, od 06. 01. 1960; ANM, akt br. 1290/i *Žapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 15. 12. 1962*, od 20. 12. 1962; ANM, Knjige otkupa i poklona Narodnog muzeja u Beogradu (1962–1967); В. Круљац, *Лазар Трифуновић: нроматозонист и антагонист једне епохе*, Београд 2009, 67–95; J. Denegri, „Многострука лица модернизма“, у: М. Шувакović (ur.), *Тријумф савремене уметности*, Нови Сад, Београд 2010, 117, 119; L. Merenik, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd 2010, 71, 98–100, 127–137.

⁹¹ Видети: ANM, Knjige otkupa i poklona Narodnog muzeja u Beogradu (1962–1967).

⁹² В. Стефановић, „Редак и племенит гест београдског лекара“, *Политика*, 3. 6. 1967; ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968.

⁹³ ANM, akt br. 02– 972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968.

⁹⁴ М. М., „Римски пехар враћен београдском Народном музеју после пола века“, *Политика*, 25. 4. 1967.

⁹⁵ ANM, akt br. 1052/1 *Ugovor o darovanju*, od 28. 09. 1967. Реč је о објекту у улици Љубомира Стојановића 25, у којем је према жељи дародавца 1975. отворен Спомен музеј Надежде и Растка Петровића.

⁹⁶ М. Глигоријевић, „Још један меморијални музеј у Београду: колекција светске вредности“, *Борба* (Београд), 20. 1. 1968.

⁹⁷ За узврат, Галерији нових мајстора у Дрездену Народни музеј поклоніо је три слике: *Portret Ciganke* (1939) J. Bijelića, *Predeo sa Cetinja* (1948) P. Lubarde i *Figura u enterijeru* (1954) N. Gvozdenovića. ANM, akt br. 01–1571/1 *Žapisnik sa IX sednice Saveta Muzeja*, od 08. 09. 1968.

⁹⁸ ANM, akt br. 16–863/i *Žapisnik sa V sednice Komisije za nabavku i otkup dela održane 22. 6. 1963*, od 28. 06. 1963.

⁹⁹ ANM, akt bez br. *Sedmogodišnji plan razvoja Narodnog muzeja (1963–1970)*, 1963.

¹⁰⁰ ANM, akt br. 01–45/2 *Žapisnik sa sednice Stručnog veća održane 12. 1. 1963*, od 14. 01. 1963.

¹⁰¹ ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964.

¹⁰² Sistematska istraživanja otpočela su 1961, kada je saopšteno da će do 1970. zbog podizanja hidrocentrale ovo područje biti potopljeno. Л. Трифуновић, „Лепенски Вир на ‘спрату’“, *Експрес недељна ревија*, 17. 2. 1969.

¹⁰³ Činili su je predstavnici više nadležnih institucija, kao što su: SANU, Odeljenje za arheologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, beogradski instituti – arheološki, etnografski, istorijski, vizantološki, biološki, za arhitekturu i urbanizam, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Narodni muzej u Beogradu, Muzej grada Beograda, Republički zavod za zaštitu prirode i druge ustanove.

¹⁰⁴ Znatna finansijska sredstva obezbedili su Hidroelektrana Đerdap, republički fondovi za naučni rad i unapređenje kulturnih delatnosti, kao i Izvršno veće Srbije. Б. Илић, „Ђердапске визије прошлости и будућности“, *Експрес недељна ревија*, 20. 8. 1967.

¹⁰⁵ Godine 1967, arheološkim istraživanjima na području Đerdapa priključili su se i muzejski stručnjaci: Lj. Popović, M. R. Vasić i Branka Jeličić. ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968.

- ¹⁰⁶ Д. Срејовић, „Једна предрасуда мање“, *Политика*, 20. 8. 1967.
- ¹⁰⁷ Трифуновић је био мишљенја да је траpezoidна основа одређује објекте на локалитету Lepenski Vir као најстарија архитектонска здања на свету. L. Трифуновић, „Најстарији на свјету“, *Telegram*, 2. 2. 1968.
- ¹⁰⁸ V. Šiljak, „Nova, sasvim neočekivana civilizacija“, *Telegram*, 1. 9. 1967.
- ¹⁰⁹ L. Трифуновић, „Lepenski Vir“, у: *Umetnost* (Beograd), 13–1968, 59–65.
- ¹¹⁰ Ј. Трифуновић, „Монументални остаци непознате културе“, *Политика*, 17. 8. 1967.
- ¹¹¹ То су: *Times*, *Reuters*, *United press*, *Life*, *Stern*, *Die Zeit*, *Spiegel*, *Observer* itd. V. Šiljak, нав. дело.
- ¹¹² Tokom 1968, u produkciji *Dunav filma* snimljena su dva filma o Lepenskom Viru: prvi, naučno-popularnog karaktera, a drugi, dokumentarno-arhivskog, namenjen stručnjacima. Reditelj i scenarista bio je Vladan Slijepčević, a stručni konsultanti Трифуновић и Sreјовић. Анон., „Филмови о Лепенском Виру“, *Борба* (Београд), 6. 2. 1968.
- ¹¹³ ANM, акт бр. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, од 16. 02. 1968.
- ¹¹⁴ Prema сведоčenju Ане Трифуновић, супруге Lazara Трифуновића. Razgovor vođen u Beogradu, 5. 11. 2002.
- ¹¹⁵ Реč је о локалитету који је добио назив по једном опасном виру реке код села Lepena, u okolini Donjeg Milanovca. Анон., „Naš prađjed star 8000 godina“, *Večernji list*, 24. 8. 1967.
- ¹¹⁶ Trajanov most bio je ostvarenje čuvenog antičkog arhитекте Apolodora iz Damaska. Ј. Поповић, „Вода, земља и злато“, *Политика*, 13. 7. 1969.
- ¹¹⁷ Trajanova tabla bila je uklesana 133. godine u steni Kazana, najužem delu Đerdapske klisure, na mestu gde su vek ranije Četvrta skitska i Peta makedonska legija rimskog cara Tiberija počele da grade put. Опširnije о заштити овог спомен-обележја видети: А. Стојковић, П. Петровић, „Радови на заштити римских натписа на ђердапским стенама“, у: *Заштита културног наслеђа* (Београд), 1–1985, 50–65.
- ¹¹⁸ У оквиру пројекта дислокације споменика културе, један од најкомпликованијих захвата било је премеšтенје Lepenskog Vira. За нову локацију одабран је природни плато у непосредној близини изворног налазишта, окружен брдима која формирају амбијент сличан првобитном. Приликом премеšтанја објеката на нову локацију, задржана је иста оријентација у односу на стране света, а изнад дислоцираног насеља подигнута је заштитна кровна конструкција. У непосредној близини локалитета изградена је зграда намењена излагању налаза и документације (историјата истраживања и применјених метода дислокације и санације), као и амфитеатар за јавна предавања и научне скупове. М. Чанак-Медић, „Спасавање Лепенског Вира“, *Политика*, 3. 8. 1969.
- ¹¹⁹ Izrada generalnog projekta заштите, санације и дислокације споменика културе у подручју Ђердара, 1964. поверена је стручњацима Института за архитектуру и урбанизам у Београду: Богдану Богдановићу, Милораду Димитријевићу и Владимиру Дивјаку. Анон., „Завршен идејни пројекат заштите споменика у пределу Ђердапа“, *Политика*, 6. 7. 1964.
- ¹²⁰ Ј. Трифуновић, „Порука рибара из каменог доба“, *Илустрована политика*, 5. 9. 1967.
- ¹²¹ Ј. Трифуновић, „Ђердап (1961–1970)“, у: *Старинар* (н.с.), 33/34–1984, 1–5.
- ¹²² ANM, акт бр. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1964. godini*, од 10. 01. 1965.
- ¹²³ Prvi број ове публикације објављен је 1958. Н. Радовановић, Н. Радојчић-Костић, *Издања Народного музеја у Београду 1945–1980*, Београд 1983, 16.
- ¹²⁴ ANM, акт бр. 903/i *Odluke o radu Uredivačkog odbora i izdavačkoj delatnosti Narodnog muzeja*, од 30. 10. 1962; Н. Радовановић, Н. Радојчић-Костић, нав. дело, 5–7.
- ¹²⁵ Tekstovi u Zborniku bili su grupisani u rubrike: rasprave i studije, prilozi, građa i izveštaji. Inovativni naučni radovi u celini su publikovani na jednom od evropskih jezika, dok su ostali objavlјivani na srpskom, s tim što su im rezimei bili prevodeni na strani jezik. Autori su bili ne samo stručnjaci Narodnog muzeja, već i naučni radnici i kolege iz drugih muzeja i srodnih institucija u zemlji i inostranstvu.
- ¹²⁶ Ј. Трифуновић, Предговор, у: *Класицизам код Срба*, књ. 5, Београд 1967, 5–6.

U okviru ovog projekta, u Narodnom muzeju bila je planirana izložba *Klasicizam kod Srba*, ali ona nije realizovana. ANM, akt br. 18–864/4 *Dopis Povjesnom muzeju Hrvatske*, od 17. 10. 1967.

¹²⁷ ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1965. godini*, od 10. 01. 1966.

¹²⁸ Prema Trifunovićevoj zamisli, ova knjiga trebalo je da predstavlja prvu publikaciju u okviru nove edicije. Međutim, posle Trifunovićevog odlaska sa mesta direktora Narodnog muzeja saradnja sa Dželebdžićem je prekinuta, a rad na sistematskom istraživanju, prikupljanju, obradi i publikovanju arhivske građe vezane za istorijat i rad Narodnog muzeja obustavljen.

¹²⁹ O izložbama Narodnog muzeja i njihovim autorima videti: З. Продановић, *Изложбена активност Народног музеја у Београду 1945–1980*, Београд 1982, 21–27.

¹³⁰ U okviru kataloga sintetičnih i studijskih izložbi publikovani su stručni tekstovi i naučne rasprave jednog ili više autora, zajedno sa listom bibliografskih referenci, kataloškim podacima i ilustrativnim prilozima, kao i rezimeom na stranom jeziku, dok su katalozi izložbi manjeg obima ili edukativnog karaktera sadržali informativne uvodne tekstove, kataloške podatke i ilustracije.

¹³¹ Generalno, obaveza organizatora bila je da obezbedi adekvatne muzeološke, tehničke i bezbednosne uslove transporta i prezentacije izložbe, da štampa katalog i propagandni materijal, da kreira prateće informativne programe i osmisli medijsku kampanju. ANM, akt bez br. *Sedmogodišnji plan razvoja Narodnog muzeja (1963–1970)*, 1963.

¹³² Opširnije o političkoj instrumentalizaciji umetničkih izložbi i kulture uopšte u epohi hladnog rata videti: F. Šobe, L. Marten, *Međunarodni kulturni odnosi. Istorija i kontekst*, Београд 2014.

¹³³ Izuzetak čini nekoliko izložbi održanih u Narodnom muzeju: *Francuski slikari 19. veka* (Ežen Delakroa, Gistav Kurbe, Žan-Fransoa Mile, Kamij Koro, Teodor Ruso i dr.) 1950, *Od Ticijana do Tijekola: remek-dela mletačkog slikarstva i vajarstva* 1955, *Flamanska umetnost 17. veka* 1957, *Pol Sinjak i prijatelji* 1959, *Crteži holandskih majstora 17. veka* i *Albert Marke* 1960. З. Продановић, *нав. дело*, 15–17, 19.

¹³⁴ Л. Трифуновић, „Београд – културна провинција“, *Експрес недељна ревија*, 4. 2. 1966.

¹³⁵ Л. Трифуновић, „Оживљавање културног наслеђа“, *Вечерње новости*, 5. 11. 1962.

¹³⁶ Анон., „Тко је ускогрудан?“, *Вјесник у срједу*, 15. 2. 1967.

¹³⁷ ANM, akt br. 01–1135/i *Informacija Komisije za kulturne veze sa inostranstvom o izložbi „Van Gog“*, od 7. 9. 1966.

¹³⁸ М. Рогоић, *нав. дело*, 142.

¹³⁹ Анон., „Стража без стражара“, *Недељне новости*, 5. 2. 1967.

¹⁴⁰ ANM, akt br. 18–1135/2 *Dopis Upravi carine SFRJ*, od 15. 10. 1966.

¹⁴¹ Tako su konzervatori detektovali da je u izložbenoj sali naglo opala vlažnost i da je na slici *Kedrovi* na tri mesta (u veličini od oko 1,5 mm) otpala boja i to na onim delovima gde je ranije već vršena konzervatorska intervencija. Trifunović je odmah angažovao nabolje stručnjake za mikroklimatologiju Instituta „Boris Kidrič“ iz Vinče, koji su preduzeli neophodne tehničke mere kojima je obezbeđena konstantna vlažnost vazduha (54–65%) i optimalna temperatura (19–22°C). ANM, akt br. 02–1135/25 *Izveštaj o izložbi „Van Gog“ u Beogradu*, od 27. 12. 1966.

¹⁴² Bilo je to vreme čestih restrikcija električne energije, pa je tokom trajanja izložbe jedan od prioritarnih zadataka Uprave Muzeja bio da obezbedi kontinuitet u snabdevanju. ANM, akt br. 18–1135/2 *Dopis Elektrodistribuciji Beograd*, od 15. 10. 1966.

¹⁴³ Na repertoaru je bilo pet filmova o životu i delu Van Goga, Eduara Manea, Onore Domijea, Pola Gogena i Anri de Tuluz-Lotreka, koji su preuzeti iz dokumentacije Kulturnog centra Beograda. ANM, akt br. 18–1135/2 *Dopis Filmskom sektoru Kulturnog centra Beograda*, od 24. 10. 1966.

¹⁴⁴ Л. Трифуновић, *Vincent van Gog (1853–1890)*, Београд 1966.

¹⁴⁵ В. В., „Ван Гог даје награду“, *Вечерње новости*, 6. 12. 1966.

¹⁴⁶ ANM, akt br. 02–1135/2 *Записник са састанка Организационог одбора за изложбу „Van Gog“*, od 08. 10. 1966.

¹⁴⁷ ANM, akt br. 02–738/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1966. godini*, od 10. 02. 1967; В. Поповић, Н. Јевремовић, *нав. дело*, 29.

- ¹⁴⁸ Povodom izložbe *Vinsent van Gog* Trifunović je pohvalio izveštavanje dnevnih listova *Politika* i *Večernje novosti*, ali se nije ustezao da otvoreno kritikuje televiziju. Л. Трифуновић, „Хвала штгами!“ *Већерње новости*, 29. 12. 1966; Исти, „Телевизија ствара неку своју културу“, *Експрес недељна ревија*, 4. 1. 1967.
- ¹⁴⁹ Б. Илић, „Случајност или израз нових тежњи“, *Политика*, 19. 1. 1967.
- ¹⁵⁰ Анон., „Дрезденска збирка у Народном музеју“, *Већерње новости*, 18. 5. 1968.
- ¹⁵¹ Preduzete su opsežne mere bezbednosti, a lakonske izjave u štampi direktora Trifunovića u vezi sa kamerama i čuvarima eksponata, doprinele su još većoj mistifikaciji sistema obezbeđenja. Б. Стојадиновић, „Хиљаду очију доктора Јлазе“, *Већерње новости*, 6. 2. 1967.
- ¹⁵² Budući da se ponovo radilo o ekskluzivnom materijalu i saradnji sa jednom od najznačajnijih muzejskih institucija u Evropi, inicijalno ustanovljenoj u 16. veku kada je saksonski izborni knez Avgust I formirao „riznicu kurioziteta“, godine 1968. predsednik Tito odlikovao je Zajdevica Ordenom jugoslovenske zastave sa zlatnom zvezdom. Л. Трифуновић, „Мајстори из Дрездена“, *Политика*, 2. 6. 1968; Анон., „Свечана предаја одликовања генералном директору дрезденских уметничких збирки“, *Политика*, 18. 6. 1968.
- ¹⁵³ ANM, akt br. 02–213/19 *Spisak slika za izložbu „Stari majstori iz zbirki Drezdena“*, od 28. 05. 1968.
- ¹⁵⁴ ANM, akt br. 02–5213/42i *Informacija o izložbi „Stari majstori iz zbirki Drezdena“*, od 23. 10. 1968.
- ¹⁵⁵ ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968.
- ¹⁵⁶ Kako su dimenzije nekoliko kamenih skulptura bile prevelike za izložbeni prostor, postignuta je saglasnost da se one izlože na otvorenom prostoru, na frekventnim lokacijama u centru grada. ANM, akt br. 18–112/2 *Dopis Direkciji za gradsko zelenilo i parkove Beograda*, od 14. 07. 1967.
- ¹⁵⁷ ANM, akt br. 09–48/13 *Dopis Republičkom fondu za unapređenje kulturnih delatnosti*, od 30. 10. 1968.
- ¹⁵⁸ ANM, akt br. 02–897/6 *Izveštaj D. Mano-Žišija za službenog putovanja u SSSR 1967. godine*, od 06. 11. 1967.
- ¹⁵⁹ Д. Орловић, „Непознато благо Кипра“, *Експрес недељна ревија*, 1. 9. 1968.
- ¹⁶⁰ Као најзначајније требало би поменути изложбе *Уметност Копта* из берлинског Државног музеја и *Передвиžници – руска уметност друге половине 19. века* из московске Третјаковске галерије (обе 1970), *Антички мозаици и уметничко благо Туниса* (1973), *Старе руске иконе* из московске Третјаковске галерије и *Месопотамија – 7000 година културе и уметности на Еуфрату и Тигру* из Ирака (обе 1980). З. Продановић, *нав. дело*, 29, 35, 56; ANM, akt br. 02–244/i *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, od 23. 02. 1967; ANM, akt br. 02–897/2 *Dopis Ambasadi SFRJ u Moskvi*, od 10. 10. 1967; ANM, akt br. 02–565/3 *Informacija o irackoj izložbi u Beogradu*, od 24. 4. 1968.
- ¹⁶¹ ANM, akt br. 562/3 *Informacija o izložbi „Pikasova grafika“*, od 02. 08. 1962.
- ¹⁶² ANM, akt br. 08–1224/i *Informacija o nerealizovanoj izložbi Pikasove grafike u Beogradu*, od 03. 12. 1962.
- ¹⁶³ ANM, akt br. 05–175/2 *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, od 08. 02. 1963.
- ¹⁶⁴ ANM, akt bez br. *Informacija Komisije za kulturne veze sa inostranstvom o izložbi „Tutankamona grobnica“ u Jugoslaviji*, od 30. 03. 1967.
- ¹⁶⁵ ANM, akt br. 3/3 *Pismo L. Trifunovića Josipu Brozu Titu, predsedniku SFRJ*, od 12. 04. 1967.
- ¹⁶⁶ Nerealizovane izložbe: *Beogradski koloristi u Ženevi*, *Francuski majstori iz zbirki Narodnog muzeja u Beču*, *Pragu i Budimpešti* (1965); *Englesko slikarstvo 18. i 19. veka* iz Nacionalne galerije u Londonu (1966); *Venecijansko slikarstvo od 14. do 18. veka* (sa 60 remek-dela: od Paola Venecijana, preko Ticijana, do Tijjepola) iz Direkcije lepih umetnosti u Veneciji, *Srpsko slikarstvo između dva rata* u Atini, *Srpska srednjovekovna umetnost* u Rimu i Firenci, *Etruska kultura i umetnost – od Vilanove do propasti Etrurije* iz Arheološkog muzeja u Firenci, *Iliri i Tračani* u saradnji sa Bugarskom, *Velika Morava* u saradnji sa Čehoslovačkom, *Venecijanski majstori* u saradnji sa muzejima Drezdena, Praga, Varšave i Budimpešte (1967); *Napuljsko slikarstvo 17. veka*, *Poljska umetnost od 15. do 17. veka*, *Dela francuskih majstora 19. i 20. veka iz zbirke Narodnog muzeja u Drezdenu*, *Srednjovekovna umetnost u Srbiji* u Berlinu i *Francuski slikari 19. i 20. veka* iz moskovskog Muzeja Puškina (1968). ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1965. godini*, od 10. 01. 1966; ANM, akt br. 02–473/i *Dopis Sekretarijatu za kulturu SR Srbije*, od 04. 05. 1966; ANM, akt br. 02–117/2 *Dopis Turističkom savezu Beograda*, od 04. 02. 1967; ANM, akt br.

02–545/i *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, od 19. 04. 1967; ANM, akt br. 02–1081/2 *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, od 02. 02. 1967; ANM, akt br. 02–174/i *Pismo atašeu za kulturu Ambasade SFRJ u Čehoslovačkoj*, od 23. 02. 1967; ANM, akt br. 02–5899/2 *Pismo dr Vitoriu Tociju, atašeu za kulturu Ambasade Republike Italije u Beogradu*, od 24. 06. 1968; ANM, akt br. 08–894/30 *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom o izložbi „Srednjovekovna umetnost u Srbiji“ u Berlinu*, od 25. 11. 1968; ANM, akt br. 02–576/i *Dopis Sekretarijatu za kulturu SR Srbije*, od 24. 01. 1968; ANM, akt br. 09–48/8 *Izveštaj K. Ambrozić i D. Milošević o pregovorima u Ministarstvu kulture u Moskvi*, od 05. 12. 1968.

¹⁶⁷ L. Trifunović, *Serbische Malerei zwischen den Weltkriegen 1919–1939*, Dresden 1968.

¹⁶⁸ ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1964. godini*, od 10. 01. 1965; ANM, akt br. 02–738/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1966. godini*, od 10. 02. 1967; ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968; ANM, akt br. 02–112/2 *Dopis Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom*, od 21. 03. 1967; ANM, akt br. 453/12 *Informacija o Bijenalu u Aleksandriji*, od 25. 11. 1967; ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1968. godini*, od 21. 03. 1969; ANM, akt bez br. *Zapisnik sa sednice Stručnog veća održane 4. 6. 1968*; ANM, akt br. 50/142 *Izveštaj o izložbi „Neolit centralnog Balkana“*, od 31. 12. 1969; 3. Продановић, *нав. дело*, 26–27.

¹⁶⁹ ANM, akt br. 643/i *Informacija o izložbi Novaka Radonića*, od 03. 08. 1962.

¹⁷⁰ Ј. Трифуновић, *Нови реализам треће деценије*, Београд 1964.

¹⁷¹ Иницијално, Šumanovićeva izložba bila je realizovana u saradnji sa Kulturnim centrom Beograda 1962. Tim povodom, nastao je i dokumentarni film *Putevi o životu i delu umetnika*, snimljen u režiji Aleksandra Petrovića, a prema scenariju Lazara Trifunovića. Godine 1965, izložba je gostovala u Jajcu. ANM, akt br. 1967/i *Zahvalnica KCB-a Narodnom muzeju za saradnju u realizaciji izložbe „Sava Šumanović“*, od 11. 10. 1962; Ј. Трифуновић, *Сава Шумановић*, Београд 1962; L. Trifunović, *Sava Šumanović*, Jajce 1965.

¹⁷² 3. Продановић, *нав. дело*, 25.

¹⁷³ Videti: ANM, akt br. 18–314 *Elaborat D. Garašarin za izložbu „Život neolitskog čoveka“*, 1963.

¹⁷⁴ Tih godina, u saradnji sa drugim muzejima i naučnim institucijama u zemlji započete su opsežne pripreme za izložbu *Antička bronza u Jugoslaviji*, ali je ona realizovana 1969, odnosno nakon Trifunovićevog odlaska sa funkcije upravnika Narodnog muzeja. ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1968. godini*, od 21. 03. 1969; 3. Продановић, *нав. дело*, 21, 23, 25–26.

¹⁷⁵ АС, Б–2 (ЦК СКС), К–7/рл., Ф–3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СК Србије одржаног 7. 3. 1963*.

¹⁷⁶ 3. Продановић, *нав. дело*, 23, 25.

Nerealizovane izložbe u okviru međurepubličke saradnje su: *Hrvatsko slikarstvo 19. veka* (1965), *Srpsko slikarstvo između dva svetska rata* u Splitu (1966) i *Ikone iz Hrvatske* (1968). L. Trifunović, Predgovor, u: *Srpsko slikarstvo XIX veka*, Beograd 1965, 5; ANM, akt br. 02–738/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1966. godini*, od 10. 02. 1967; ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1968. godini*, od 21. 03. 1969.

¹⁷⁷ Narodnom muzeju u Beogradu bila je poverena organizacija nekoliko likovnih smotri, kao što su: *Raini slikari 1912–1918* (1964); Memorijal Prve jugoslovenske izložbe u Čačku (1965); Sedmi i Osmi oktobarski salon u Beogradu (1966. i 1967); *Srpski umetnici 19. veka, akademici* (1968). Ђ. Мано-Зиси, *нав. дело*, 343–356; ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1965. godini*, od 10. 01. 1966; ANM, akt br. 18–405/i *Plan organizacije VII oktobarskog salona*, od 16. 04. 1966; ANM, akt br. 02–7382/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1966. godini*, od 10. 02. 1967; ANM, akt br. 02–972/5 *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1967. godini*, od 16. 02. 1968; ANM, akt br. 18–38/i *Plan organizacije VIII oktobarskog salona*, od 16. 04. 1967; ANM, akt br. 02–736/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1968. godini*, od 21. 03. 1969.

¹⁷⁸ Tako je 1963, povodom posete Žana Kasua, istaknutog francuskog umetnika i direktora Muzeja moderne umetnosti u Parizu, u Narodnom muzeju priređena prigodna izložba *Renoar – Dega*. ANM, akt br. 03–25/i *Izveštaj o radu Narodnog muzeja u 1963. godini*, od 10. 01. 1964; 3. Продановић, *нав. дело*, 22.

¹⁷⁹ Povodom stogodišnjice beogradskog Filozofskog fakulteta u Narodnom muzeju priređena je svečanost, a prigodnim programima obeležavane su značajne tematske ili problemske celine u istoriji srpske kulture i umetnosti (*Srpska štampana knjiga 18. veka, Impresionizam, Dura Jakšić – pesnik i slikar* itd.). З. Продановић, *нав. дело*, 22.

¹⁸⁰ L. Trifunović, „Kad neće posetilac muzeju – muzej će...“, *Mladost*, 1. 4. 1964.

U pitanju su muzičko-scenski programi: kamerni koncerti klasične muzike, projekcije filmova, izvođenja dramskih predstava (npr. premijera Platonove drame *Sokratova odbrana i smrt*, 1968) ili književnih recitala. В. Поповић, Н. Јевремовић, *нав. дело*, 29.

¹⁸¹ Л. Трифуновић, „Планови београдског Народног музеја: околу скеле, унутра изложбе“, *Вечерње новости*, 3. 11. 1964.

¹⁸² Ovalni bronzani medaljon sa portretom Lazara Trifunovića, postavljen u foajeu Narodnog muzeja, jeste rad Mihaila Raunovića, vajara i muzejskog stručnjaka za konzervaciju. Ј. Јевтовић, *Музејски вернисажи*, Београд 2002, 149–150.

Vesna Kruljac
National Museum in Belgrade

**LAZAR TRIFUNOVIĆ AND
THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE (1962–1968)**

Abstract:

This paper deals with the recent history of the National Museum in Belgrade or, to be more accurate, the period of the 1960s with Lazar Trifunović at the helm of this institution. The explication has been founded on archival and documentary material and the analysis was centered upon the most significant results of Trifunović's tenure as director: reorganization of the internal structure, the building's adaptation and extension, innovations of the program and types of work, a new permanent exhibition and acquisitions, as well as the effectuation of a series of projects pertaining to exhibitions, publishing, education and protection of cultural heritage. Whithis versatile efforts in the implementation of the museum's fundamental tasks, Lazar Trifunović has made a great contribution, not only in asserting the role and reputation of the National Museum in Belgrade in both local and international context, but also to the establishment of highly professional criteria in all aspects of museum's activities and furtherance of the museological practice in Serbia.

Keywords:

Lazar Trifunović, director, National Museum in Belgrade, history, museological practice, 1960s, Serbia

Iva Leković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

UMETNOST GERGELJA URKOMA U RANIM SEDAMDESETIM GODINAMA

Apstrakt:

Gergelj Urkom je jedan od ključnih aktera beogradske umetničke scene sedamdesetih godina dvadesetog veka i predstavnik onih umetničkih shvatanja koja se označavaju širim terminom *Nova umetnička praksa*. U umetnički život stupa krajem šezdesetih godina kao jedan od članova neformalne grupe šestoro autora iz Studentskog kulturnog centra (Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Neša Paripović) čija je umetnost izražavala radikalni otklon od, tada ideološki podobnog, „umerenog modernizma“. Tekst se bavi analizom rane faze umetnikovog stvaralaštva sa fokusom na praksu koju je razvijao tokom perioda aktivnosti u Galeriji Studentskog kulturnog centra zaključno sa 1975. godinom, kada dolazi do simboličnog razilaženja ove grupe umetnika.

Ključne reči:

Gergelj Urkom, Galerija Studentskog kulturnog centra, Nova umetnička praksa, konceptualna umetnost

Uvod

Umetnost Gergelja Urkoma ulazi u širi okvir onoga što se u internacionalnim okvirima podrazumeva pod konceptualnom umetnošću. Istorizacija ove umetnosti nije lak zadatak. Prema Benjaminu Buhlohu, gruba linija trajanja konceptualne umetnosti može da se povuče između 1965. i 1975. godine.¹ Međutim, treba uzeti u obzir i čitav niz pojava koje se javljaju pedesetih (Rajnhard, Rajnman) i šezdesetih godina (Stela i minimalisti) koje su vodile razvoju protokonceptualizama (elementarno – *Strukture Sola LeVita*) i konceptualne umetnosti.

O neoavangardama kao protokonceptualizmima² na prostoru SFRJ možemo govoriti najpre u kontekstu rada umetničkih grupa Exat 51, Gorgona, radova Vladana Radovanovića, Radomira Damnjanovića Damnjana, zatim umetničke grupe OHO iz Ljubljane, grupe Bosch+Bosch iz Subotice i KOD, (A i (A KOD iz Novog Sada, čija delatnost stoji na početku priče o novoj umetnosti u Jugoslaviji i o Novim umetničkim praksama. U kontekstu naše teme od izuzetnog institucionalnog značaja jeste uloga Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Ponikao iz klime „velikog odbijanja“, Studentski kulturni centar je sedamdesetih godina dvadesetog veka postao simbol delatnosti cele jedne generacije, generator novih ideja i strujanja, i mesto promocije nove umetnosti koja nije dolazila samo sa jugoslovenskog područja već i iz drugih internacionalnih centara umetnosti. U samim počecima svoje delatnosti SKC se pokazao kao visoko stručna institucija koja je prevazilazila pojmove lokalnog i mladalačkog, tako da je izložbenim postavkama i festivalima zaslužila status važnog mesta internacionalne umetničke scene sedamdesetih godina.³ Studentski kulturni centar nam je bitan ne samo zbog toga što se prvi javni i izložbeni nastupi Gergelja Urkoma događaju u ovom prostoru već i zbog konteksta kolektivizacije umetničke produkcije o kojoj će biti reči u ovom tekstu.

Umetnost Gergelja Urkoma, biografski posmatrano, možemo podeliti u dve faze. Prva bi bila ona koja se vezuje za njegov život i rad u Jugoslaviji i koja je integralno povezana sa saradnjom šestoro umetnika *Generacije 71*, a traje do 1973. godine. Druga faza počinje njegovim odlaskom u London. Posmatrano sa umetničkog aspekta, jedna linija kretanja njegovog stvaralaštva podrazumevala bi napuštanje slikarske tehnike oko 1970. godine i rad sa različitim ne-slikarskim medijima i materijalima, koje je pratilo uspostavljanje određenih mentalnih propozicija, a potom integrisanje tih konceptualnih premisa u samu strukturu slike, odnosno povratak slikarskoj tehnici oko 1976. godine. U istorijsko-umetničkom smislu prvi period obuhvata Urkomovu delatnost do osamdesetih godina, kada traje dominacija mentalne i konceptualne umetnosti na svetskoj sceni čiji je Urkom bio protagonista. Period nakon toga karakteriše ukupno nastupanje transavangardne umetničke i postmoderne duhovne klime u koju će se Urkom uključiti, pristupajući problemu povratka predmetnosti u slikarstvu na teorijski utemeljen način, pod geslom „osmišljavanja“ slike oslobođene svake narativnosti. Pokušaćemo da

kontekstualizujemo i osvetlimo pojedine aspekte rane faze Urkomovog stvaralaštva čiji je hronološki okvir omeđen važnim socio-kulturnim događajima iz 1968. godine i formalnim (1973. godine), odnosno simboličkim (1975. godine), dezintegriranjem grupe šestoro umetnika okupljenih oko Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu.

Kolektivizam (posle) modernizma. Galerija SKC-a i beogradska šestorka

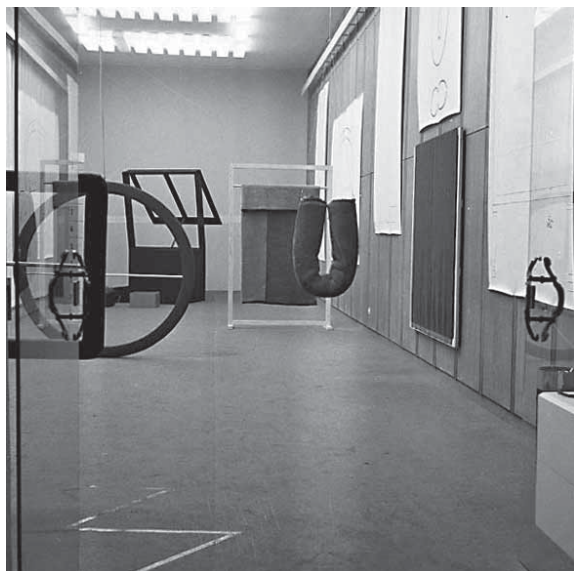
Druga polovina dvadesetog veka donosi revitalizaciju uloge kolektiva i kolektivnog okupljanja u umetničkoj praksi. Nova umetnost u Jugoslaviji počinje radom umetničke grupe OHO iz Ljubljane (1966. godine), što će uticati krajem šezdesetih na pojavu sličnih neoavangardnih udruženja i u drugim sredinama (Bosch+Bosch iz Subotice i KOD, (A i (A KOD iz Novog Sada). Kolektivizacija umetničke produkcije na teritoriji Beograda početkom sedamdesetih godina⁴ manifestovala se kroz rad grupe umetnika okupljenih oko Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu, koju su činili Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom. Nosioi nove umetnosti bili su ubeđeni internacionalisti, a umetnost kojom su se bavili videli su kao međunarodni fenomen i izražajni jezik. Oni su se razvili u miljeu medijske kulture i manje-više svi su bili na direktan ili indirektan način „deca revolucije“, bez nostalgije prema lokalnim i patrijarhalnim svetonazorima.⁵ Burni društveni događaji s kraja šezdesetih godina odrazili su se i na umetničku produkciju. Iako period dominacije američke protokonceptualne i konceptualne umetnosti nije imao bitnijih dodirnih tačaka sa kritičko-političkim meganarativima, „drugačije su se stvari odvijale u Evropi gde je atmosfera 'oko '68' bila isuviše životno važna da bi bila prenebregnuta u delovanju nove umetnosti“.⁶ Jedan od inspiratora događaja iz 1968. Herbert Markuze, o novoj umetnosti je govorio na sledeći način: „radikalni karakter i žestina preobražaja u savremenoj umetnosti izgleda da ukazuju da se ona ne buni protiv jednog ili drugog stila nego protiv stila kao takvog, protiv forme umetnosti, protiv tradicionalnog značenja umetnosti“⁷.

Umetnost o kojoj je ovde reč ne javlja se direktno kao proizvod teorija društva „nove levice“, političkih i društvenih okolnosti. Političnost nove umetnosti sastoji se pre svega u tome što umetnici koji stvaraju u ovom periodu biraju da brane autonomiju umetnosti, izbegavajući direktnu politizaciju umetničkog dela,⁸ pridržavajući se donekle Rajnhardove teze prema kojoj „umetnost je umetnost, a sve ostalo je sve ostalo“ i ne treba ih mešati.⁹ Za grupu mladih umetnika i prijatelja iz Šumatovačke ulice i sa Akademije likovnih umetnosti ono što se događalo tokom leta 1968. bilo je važno jer kao posledica demonstracija dolazi do osnivanja Studentskog kulturnog centra. Kako i sam Urkom navodi u jednom od intervjua: „Naime,

studentske demonstracije koje su uzele maha širom sveta od San Franciska do Pariza i Berlina takođe su se spontano desile u Beogradu. Jedan u suštini levičarski pokret delom inspirisan Herbertom Markuzeom, bila je prilika za nas da izrazimo svoja osećanja o kulturi uopšte, a ne samo o političkoj situaciji. Za nas, demonstracije su bile deklaracija protiv birokratske prakse i korupcije, za više demokratije i manje državne kontrole. Sve se završilo kad su vlasti priznale da su studenti u pravu i onda se sve nastavilo kao pre. Ali, kao znak dobre volje policija je poklonila jednu svoju zgradu studentima, verovatno misleći da će time pružiti priliku izlivu mladalačkog uzbuđenja. Tako se rodila galerija Studentskog kulturnog centra.¹⁰

Grupa koju su činili ovo šestoro umetnika bila je prva generacija umetnika okupljenih oko Galerije SKC-a, odakle je i potekao kolokvijalni naziv za ovo neformalno udruženje – *Generacija 71*. Njihov istorijat, razvoj i zajedničke aktivnosti predstavljaju po mnogo čemu osoben slučaj na jugoslovenskom području. Oni nikad nisu bili formalno i zvanično grupa, nisu imali zvaničan naziv niti zajednički program i nikada nisu izvodili zajedničke radove.¹¹ Bitna stvar koja ih je razlikovala od umetničkih grupa nastalih na području Vojvodine jeste to što su svi članovi imali formalno umetničko obrazovanje sticano isprva na Kursu za crtanje i vajarne u Šumatovačkoj ulici (gde su se i upoznali početkom šezdesetih), a potom i na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu koju upisuju 1964. godine (sa izuzetkom Marine Abramović i Ere Milivojevića, koji Akademiju upisuju naredne godine).¹² Urkom navodi da je to bila grupa ljudi sličnih pogleda koji su ubrzo postali prijatelji, diskutovali međusobno o idejama i novom pristupu umetnosti. Iako su bili

mladi i puni entuzijazma, bili su i te kako svesni da moraju proći kroz akademski sistem, inače ih niko neće shvatiti ozbiljno.¹³ Njihova individualna i kolektivna revolucija,¹⁴ koja je koincidirala sa ukupnim društvenim i političkim zbivanjima druge polovine šezdesetih godina, bila je sadržana u nastojanju da se pruži otpor obrazovnim i umetničkim institucijama.¹⁵ Kako navodi Denegri: „tražila se zapravo s njihove strane pozicija razlike u odnosu na dominantnu zatečenu umetničku situaciju, težilo se poziciji 'drugog' u odnosu na instance i kriterijume koji su u toj situaciji bili viđeni kao za njih nepristupačni i neprihvatljivi prvi“¹⁶.



Gergelj Urkom, *Čebe*, izložba *Objekti i projekti*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1971. Fotografija: Nebojša Čenković, Arhiv SKC-a, Beograd

Ovaj oblik kolektivismu koji je vladao među članovima grupe proistekao je, pre svega, iz prijateljstva i nužnosti, a individualizam je od početka bio vladajuće načelo šestoro umetnika. Posmatrajući slučaj osobenog fenomena kolektivismu u jednom posleratnom socijalističkom društvu,¹⁷ vidimo da je kolektivismu u datom slučaju predstavljao polaznu tačku za individualno umetničko delovanje. Rad u grupi bio je moralna potpora u procesu demarginalizacije nove umetnosti i težnja u naporu da se glas protiv umetničkih dogmi jače čuje. Tokom godina zajedničkog izlaganja ovih šestoro umetnika je napravilo preokret na beogradskoj i široj jugoslovenskoj sceni, dajući podsticaj mladim umetničkim generacijama koje su sledile. Implementirajući nasleđe internacionalne umetnosti u sopstveni rad, uspeali su da uključe sopstvene prakse u šire okvire međunarodne scene. Uvažavajući međusobne stavove i pristupe umetnosti, ali i činjenicu da su međusobno imali, svako ponaosob, značaja za ostale, uspeali su da iz grupe izađu kao formirane umetničke ličnosti sa prepoznatljivim autorskim jezikom.

„Hoću da biram svoju tradiciju“

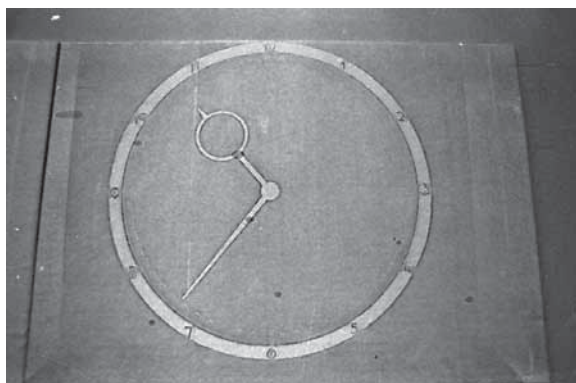
Kada je početkom osamdesetih godina Denegri pisao tekst *Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina* sumirajući umetnička dešavanja ove decenije, uočeno je da se u psihološku komponentu nove umetnosti, koja podrazumeva potenciranje umetnikovog ega i iznošenje ličnog stava, ne uklapaju pojedini akteri tadašnje scene. Takva forma umetničkog ponašanja je mimoišla stvaralaštvo Neše Paripovića i Gergelja Urkoma. Poput Paripovića, ni Urkom se nije bavio medijem performansa, sa izuzetkom akcije dekonstruisanja stolice izvedene na III aprilskim susretima 1974. godine i performansa na Edinburškom festivalu održanom godinu dana ranije. Čak i u ovim prilikama, njegov nastup se odvijao unutar analitičkih preokupacija koje karakterišu celokupni rad ovog umetnika.¹⁸

Rođen 1940. godine u Skorenovcu, u porodici vojvođanskih Mađara, i odrastao u jugoslovenskoj kulturi, Urkom je sa sobom nosio osećaj internacionalnog pripadništva.

Shvativši da „podređivanje autonomnih umjetničkih djela društvenoj svrhovitosti, pohranjenim u njima svima, i iz koje se umjetnost izvlači jednim teškim procesom, ranjava ta djela u najosjetljivije mjesto“¹⁹, Urkom postaje jedan od protagonista promene poimanja umetničkog jezika koji će se posvetiti veoma prefinjenim umetničkim problemima svoje epohe. Kao simptomatičan navodimo jedan rad koji ilustruje Urkomov odnos prema, po njegovom mišljenju, „korumpiranom vladajućem slikarskom trendu“. Reč je o objektu-intervenciji iz 1972–73. godine pod nazivom *Čenino Čenini, Traktat o slikarstvu*. Umetnik je uzeo knjigu, lepio list po list i na kraju umočio celu knjigu u topljenu plastiku i ostavio

je da se suši. Na ovaj način je sugerisan umetnikov stav prema „fosilizovanom“ slikarstvu koji se u određenom smislu može dovesti u vezu sa postupkom objave smrti slikarstva koju je Maljevič sproveo uvođenjem suprematističkog *Crnog kvadrata*.

Neki od Urkomovih najranijih radova upućuju na poigravanje dadaističkom formom, stvaranje po principu slučajnosti i automatizma. Jedna takva *caraiistička* tvorevina jeste *Ulična priča/Šetnja ulicom kneza Mihaila*. Umetnik je opisao kako se jednom prilikom šetao sa svojom koleginicom Knez Mihailovom ulicom tokom čega su, slično principu dadaističke simultane poezije, naizmenično izgovarali i zapisivali natpise iznad radnji, reklame i slično. Osnovni motivi koje ovde možemo izdvojiti uključuju depersonalizaciju umetničkog subjekta, dekonstrukciju jezika i stila, te razaranje strukture koja, u načelu, treba da vodi novoj strukturi. Iako oslonac ovakve umetničke aktivnosti nalazimo u dadi i ranoj ruskoj avangardi, od kojih se i jedna i druga oslanjaju na pitanja i problematiku jezika, ovde se susrećemo sa analitičkim operacijama veoma svojstvenim Urkomovom radu i fenomenu jezičkog strukturalizma u širem smislu. Razlike između umetnikovog i dadaističkog stava su jasno izložene u Urkomovom teorijskom tekstu iz 1973: „Moje poimanje umetnosti formira se iz onoga što ja radim. Ja ne odabiram i ne koristim predmete ili materijal sa idejom da napravim nešto drugo. DADA je iskazala to iskustvo i tu danas vidimo arhaično stanje duha, sasvim tradicionalan pristup. Oni su svoje poglede na svet jednosmerno pretvarali u umetnost. Umetnost je kod njih bila nosilac sadržaja, pogled na svet. Forma te umetnosti bila je revolucionarna, izazovna. I dadistički pogled na svet bio je nov, ali je način na koji je većina dadista mislila o umetnosti bio tradicionalan. Ono što je bitno u umetnosti oni su tražili u asocijaciji, dvosmislu, humoru, doseci itd. Dobar primer za to je Man Rejovo delo *Metla* nastalo 1965–67. godine. To delo Man Rej je nazvao *Ballet Francais* (kao pojam) treba da promeni značenje objekta-metle, a metla asocijacijom da menja predstavu o *Ballet Francaisu*. Iako je to izvanredno inspirativno delo DADE, ono kao princip za stvaranje više ne važi“²⁰.



Gergelj Urkom, *Šest minuta rada časovnika snimljeno kseroksom*, Oktobar 72, Studentski kulturni centar, Beograd, 1972. Fotografija: Nebojša Čenković, Arhiv SKC-a, Beograd

Među ranim radovima se ističe i *Šest minuta rada časovnika snimljeno kseroksom* (Mladi umetnici i kritičari, MSUB, 1971). Rad „objedinjuje postdišanoski koncept upotrebe vanumetničkog predmeta i autorefleksivni stav da je generisanje dela sadržaj dela“²¹. Sam čin stvaranja je sadržan u radu dve mašine – fotokopir aparata i časovnika, motivisan intencijom umetnika. Dve mašine međusobno interreaguju beležeći međusobno proces koji ona druga obavlja. „Sat vremenski registrira rad

kseroksa, dok kseroks slikom registrira upravo to vrijeme koje je potrebno da se slika 'vremena' sata zabilježi²². Fotokopije koje su registrovale proces koji se odvijao u trajanju od šest minuta predstavljaju dokument rada na osnovu kojeg posmatrač razaznaje konceptualne premise koje su dovele do finalnog proizvoda. U teorijskom smislu rad upućuje na ideje Rolana Barta, koje su iznete u eseju *Smrt autora* i Valtera Benjamina *Umetničko delo u razdoblju tehničke reprodukcije*²³. Postdišanovsko u ovom radu karakteriše tendencija umetnika da izbegne svaku subjektivnost i ekspresivnost, kako pri samom radu tako i u finalnom proizvodu.²⁴

Na izložbi u Studentskom kulturnom centru 1972. godine Urkom je izložio svoj rad u formi umetničke izjave (*artist's statement*) – *Šta umetnost nije*. U pitanju je teorijski objekt urađen od papira u obliku plitke vitrine izložen na vratima Galerije. Na tom papiru Urkom je ispisao svoj temeljni umetnički *credo*, koji se sastoji od niza negacija koje govore šta umetnost nije:



Gergelj Urkom, *Šta umetnost nije*, Oktobar 72, Studentski kulturni centar, Beograd, 1972. Fotografija: Nebojša Čenković, Arhiv SKC-a, Beograd

Umetnost nije Delo, Umetnost nije Život, Umetnost nije Sloboda, Umetnost nije Sadržaj, Umetnost nije u Formi, Umetnost nije Pravilo, Umetnost nije Proces, Predstava, Umetnost nije Akcija, Umetnost nije Dešavanje, Umetnost nije Odnosna, Umetnost nije Pozicija, Propozicija, Umetnost nije Izraz, Umetnost nije Znak, Umetnost nije Jezik, Umetnost nije Projekat, Umetnost nije Konceptualna, Umetnost nije Čulna, Umetnost to nisam Ja, Umetnost nije Logična, Umetnost nije tsontemU.

Svojevrsnu analogiju možemo naći u Rajnhardovom manifestu *Art as Art* iz 1962. godine, objavljenom u časopisu *Art International*:

No lines or imaginings, no shapes or composing or representing, no visions or sensations or impulses, no symbols or signs or impastos, no decoratings or colorings or picturing, no pleasures or pains, no accidents or ready-mades, no things, no ideas, no relations, no attributes, no qualities – nothing that is not of the essence.

Ni u Rajnhardovoj, kao ni u Urkomovoj formulaciji (kao ni u Kejdžovoj, izrečenoj 1953. godine) nema afirmativnih iskaza. Urkomovi rani monohroni radovi

nastali preslikavanjem gotovo da slede Rajnhardovu opštu propoziciju: *less is more* i obrnuto – *more is less*. Čistom redukcijom likovnih elemenata Urkom po principu *less is more* bira jednu od boja koje je koristio u svojim semi-figurativnim i asocijativnim slikama i preslikava celu sliku, s namerom „da se oslobodi od takvog haosa“. Rajnhardove i Urkomove negativne afirmacije su drugačije prirode. Dok kod Rajnharda možemo govoriti o afirmaciji odsutnih komponenti (boje, svetlosti...), usled čega on bira ne-boju (crno), mat teksturu (bez odsjaja) i potpunu ravninu (no texture)²⁵, kod Urkoma odsustvo afirmacije jeste težnja ka pred-predikativnom iskustvu.

Tokom 1974. i 1975. godine na izložbi *Slike: Knifer–Kristl–Žanetti–Damnjan–Dimitrijević–Todosijević–Urkom* u Galeriji SKC-a u Beogradu, a potom i na izložbama *Damnjan–Todosijević–Urkom* na Tribinama mladih u Novom Sadu i u Salonu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Urkomovo stvaralaštvo poprima epitete primarnog, elementarnog ili analitičkog slikarstva u okviru nove umetnosti sedamdesetih.²⁶ U katalogu izložbe *Slike* u Galeriji SKC-a, Denegri naziva ove umetnike „logičarima slikarstva“. *Dvostruko propozirano delo* (1974) predstavlja rad na slici koji je „pre svega mentalni rad na koncipiranju onih neophodnih preduslova koji dozvoljavaju mogućnost egzistencije tog samooznačavajućeg (samoreferencijalnog) karaktera slike“²⁷. Ovde se suočavamo sa pojmom konceptualnog slikarstva koje u sebi nosi izvesnu protivrečnost ako pođemo od Kosutove teze da „biti umetnikom danas znači ispitivati prirodu umetnosti – a ako se ispituje priroda slikarstva tada se ne može ispitivati priroda umetnosti“. Međutim, kod Urkoma nalazimo sliku uključenu u određenu operaciju – „mentalnu operaciju“²⁸.

Manifestacija *Oktobar 75*, koja je simbolično označila razlaz grupe šestoro umetnika, realizovana je kao zbir teorijskih tekstova. *Oktobar 75* je bio posvećen postavljanju u određeni kontekst i uspostavljanju određenog odnosa između dve krucijalne komponente onoga što nazivamo fenomenom umetnosti – jezika i sistema umetnosti. Uzimajući u obzir da „fenomen umetnosti nije jedna izolovana, nepromenljiva i neutralna sfera duha, nego je, naprotiv, integralni deo društveno-ekonomske realnosti“²⁹, javila se potreba za ispitivanjem i revalorizovanjem pretpostavki na kojima ovaj fenomen počiva. Radikalna promena jezika umetnosti, koja se odigrala sa pojavom nove umetnosti u Jugoslaviji, nosila je sa sobom i zahtev za promenom sistema umetnosti na kome je on trebalo da počiva.³⁰

Urkom je tom prilikom izložio svoj umetnički ustav *Predlog za kompletno društvo* (*Proposal for the constitution of a new society*). Navodimo tekst u celini:

Pod pretpostavkom da su kulturna dobra izraz sveukupnih odnosa određenog društva, predlažu se aktivnosti umetnika i ostalih stvaralaca i njihova dela za ustavna načela jedne kompletne zajednice. Ovaj predlog treba da se prepozna kao opšte načelo ustavnog dokumenta

Iskazi i stavovi umetnika treba da zauzmu svoja mesta u ustavu kompletnog društva. Ovi stavovi i iskazi moraju imati ravnopravan status i moraju se poštovati i kao druge stavke tog dokumenta

Isto tako moraju se uzeti u obzir svedočanstva o umetničkim delima i o drugim stvaralačkim dobrima

Ustavne stavke iz umetničkih i ostalih stvaralačkih oblasti ne mogu se tumačiti ili upotrebljavati neposredno

Ove stavke i načelo ustava moraju se objašnjavati sa stanovišta najviše svesnosti a od strane onih lica koja takođe prepoznaju ciljeve savremenog internacionalnog stvaralačkog pokreta

Ovim predlogom se želi umetničko i ostalo stvaralaštvo iz konteksta kulture uvesti u 'suprem' kompletnog društva gde postaju delom delotvorne i društvenotvorne konvencije

Urkomov *Ustav* možemo tumačiti u kontekstu dve teze: one Gramšijeve, koja govori o tome da umetnici nisu izolovani i autonomni sloj, već se nalaze u specifičnom odnosu sa društveno-ekonomskim kontekstom savremenog sveta, kao i Tajgeove, koji je utvrdio da se revolucionarni elementi u umetnosti rođenoj u sistemu građanskog društva otkrivaju kao elementi konflikta i kao pokazatelji krize odnosa te umetnosti i društva u kojemu ona nastaje.³¹

Urkom je jednom prilikom u razgovoru izjavio da: „Na temu umetnosti Beket kaže – 'ja nemam šta da kažem i ja to kažem'. Dok, ja imam šta da kažem i o svetu i o umetnosti, ali se trudim da ništa ne kažem. Zato sam uvek govorio – 'Ništa kao ideal' “. Sprega umetnosti i društva, odnosno jezika i sistema umetnosti, ujedno predstavlja borbu za preživljavanjem između ove dve komponente. U toj borbi, umetnost nekad „preživljava“ na taj način što se „kako je to utvrdio Adorno u svojoj *Filozofiji nove muzike* – služi raznim strategijama negativiteta posredstvom kojih, kroz sopstvenu destrukciju, reflektuje destrukciju duhovnog ambijenta u kome nastaje ili, pak, kojima kroz iskrivljeni poredak vlastitih vrednosti iskrivljuje i dotad sakrosanktne i u osnovi lažne vrednosti opšteg društvenog sistema“³². Urkomov radikalni zahtev za promenom socijalnog položaja umetnosti nosi karakter avangardnog manifesta i predstavlja redak primer njegovog stvaralaštva koji konkretno referiše na društvenu funkciju umetnosti i funkciju društva u umetnosti, težnju ka povratku idealu i „supremu kompletnog društva“.

Urkom je od 1975. godine nastojao da integriše svoje teorijske stavove i analitičko-strukturalistički pristup umetnosti u mediju slike, odnosno kroz povratak slikarstvu. Kako će sam kasnije izjaviti, faza dominacije konceptualne umetnosti, u koju je direktno bio uključen, bila je svojevrsna vrsta mentalne higijene, kako za umetnost uopšte tako i za njega kao umetnika. Rad u grupi u datom istorijskom periodu predstavljao je proizvod nužnosti, ali i period u kom je on sazrevao kao umetnik i individua, i tokom kog je iskristalisao osoben umetnički jezik. Kao redak predstavnik one *kosutovske*, tautološke postavke konceptualne umetnosti među jugoslovenskim umetnicima, on je uspeo da u drugoj polovini sedamdesetih razvije i osoben vid konceptualnog slikarstva. Odgovarajući na pitanje da li postoji neka nit

koja povezuje njegove radove od početka do danas, Urkom navodi da je to izuzetna važnost koju pridaje formi. Ova činjenica ga odvaja ili, bolje rečeno, čini specifičnim predstavnikom onih stvaralaca koji su se posvetili „mentalnoj umetnosti“. Stvarajući na jedan promišljen način koji karakteriše izvesna disciplina uma i duha, Urkom brani tezu o umetnosti „koja poseduje sopstvene (unutrašnje) moći da proizvodi sebe kao umetnost“³³, pod geslom da „istraživanje mogućnosti umetnosti jeste ispitivanje mentalnih procesa kao sredstva ka novom znanju“³⁴.

Napomene:

¹ B. H. D. Buchloch, „Conceptual Art 1962–1969“, *October*, Vol. 55, 1990, 105.

² „Zato se neoavangardom kao protokonceptualizmom nazivaju sasvim heterogena, često neodređena i otvorena polja praktičnih i konceptualnih transformacija pojavnosti, statusa i funkcija umetničkog delovanja i ontologiziranja dela u paradigama modernizma početkom druge polovine dvadesetog veka“, prema: M. Suvaković, *Csernik Attila*, Novi Sad 2009, 26–28.

³ J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, Beograd 2003, 9–14.

⁴ „U grupe su se tokom sedamdesetih udruživali isključivo mladi umetnici, idejni istomišljenici, rešeni da raskinu sa starom umetničkom praksom, uvereni u neophodnost novog umetničkog jezika. Motiv njihovog grupnog rada nalazio se prvenstveno u umetnosti.“, prema: J. Vinterhalter, „Umetničke grupe – razlozi okupljanja i oblici rada“, u: *Nova umetnost u Srbiji. 1970–1980. Pojedinci – grupe – Pojave*, Beograd 1983.

⁵ J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1996, 20.

⁶ L. Merenik, *Umetnost ili život. Nova umetnost sedamdesetih i kontinuitet. Izbor iz Vujčić kolekcije*, Novi Sad 2012, 3.

⁷ H. Markuze, *Kraj utopije i Esej o oslobođenju*, Zagreb 1972, 56.

⁸ J. Denegri, *nav. delo*, 23.

⁹ „[...] situiranjem umetnosti izvan i iznad života, suprotstavljanjem umetnosti životu, izostao je onaj erotski faktor, ono što čini da se umetnička aktivnost oblikuje tako da se ne može svrstati u strogo kategorijalne okvire, odnosno da se jedno umetničko delo više ne može tako jasno kategorijalno definisati“, u: Zoran Popović, „Strogo kontrolisane predstave“, razgovor vodio J. Denegri, *Moment*, 14, 1989, 20.

¹⁰ *Monograph Gera Urkom*, iskazi umetnika, 58.

¹¹ Što nas odmah upućuje na fenomen individualizma u grupi, odnosno individualizma u kolektivizmu. Urkomova izjava iz 1972. eklatantno objašnjava atmosferu u grupi: „Pogrešno je smatrati nas šestoro grupom koja radi na ostvarivanju nekog zajedničkog programa. Zajednička crta koja evidentno danas postoji, ukazuje na to da nismo ni formalan zbir ljudi potpuno različitih interesovanja. Nije nas zbližio isti stav prema umetnosti, pre bi se moglo reći da je bliskost u gledištima nastala iz sličnih stavova prema životu“, u: G. Urkom, *Oktober 72*, tekst umetnika u katalogu izložbe, Beograd 1972.

¹² J. Vinterhalter, *nav. delo*, 19.

¹³ *Monograph Gera Urkom*, iskazi umetnika, 58.

¹⁴ „U revolucionističkim poduhvatima kritike i bunta, karakterističnim gotovo listom za sve protagoniste novosadsko-subotičke i beogradske scene, čini se da je najvažnije istaći 'autsajderski subjektivitet' koji je tu u vrsnu umetnost stvorio, društvo koje je, netrpeljivošću, stvorilo i prinudilo da postoji isti taj 'autsajderski subjektivitet' – i on je još tu“, u: L. Merenik, *nav. delo*, 3.

¹⁵ U prilog nužnosti menjanja obrazovnog sistema svedoči i izjava Jadranke Vinterhalter izneta u katalogu izložbe *Mladi 72*: „Neverovatno je koliko se umetnost u tradicijama prošlosti, umetnost

nemoćna da pokrene novu kreativnu misao, uvrežila na akademijama, na mnogim tekućim izložbama, u načinu gledanja“.

¹⁶ J. Denegri, *nav. delo*, 95.

¹⁷ Analogiju kolektivizmu u jugoslovenskoj umetnosti sedamdesetih donekle možemo tražiti u kubanskom kolektivizmu osamdesetih. Više u: R. Weiss, „Performing Revolution: Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis 1986–1989“, in: *Collectivism after Modernism*, ur. B. Stimson i G. Sholette, Mineapolis 2007.

¹⁸ J. Denegri, „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina“, u: *Nova umetnost u Srbiji. 1970–1980. Pojedinci – grupe – Pojave*, Beograd 1983.

¹⁹ T. V. Adorno, *Estetička teorija*, Beograd 1979, 411.

²⁰ G. Urkom, tekstovi umetnika, u: *Nova umetnost u Srbiji. 1970–1980. Pojedinci – grupe – Pojave*, Beograd 1983, 36.

²¹ M. Šuvaković, „Konceptualno slikarstvo: Gergelj Urkom“, u: *Konceptualna umetnost*, Novi Sad 2007, 115.

²² J. Tijardović, *Mladi umetnici i mladi kritičari 71*, Beograd 1972.

²³ „Urkomova kseroks mašina deluje kao paradigma i mašine koja počinje da dominira svakodnevicom čoveka i pobija argument vrednosti originala spram kopije. Kopija je sve više. Čovekov rad u stvaranju originala pobija brzina kojom mašina od jednog primerka originala proizvodi beskonačne nizove kopija. Razvija se tako koncept gubljenja aure umetničkog dela u doba mehaničke reprodukcije daljim razvojem sofisticiranih sistema reprodukcije“, prema: I. Bašičević, „Gergelj Urkom“, u: *Radikalna apstrakcija: Apstraktno slikarstvo i granice prikazivanja*, prir. N. Dedić, J. Denegri i M. Šuvaković, Beograd 2013, 104.

²⁴ Setimo se samog Dišana koji ističe indiferentnost kao osnovni kriterijum prilikom odabira *ready-made-a*. Setimo se i Moholja Nađa koji je napravio pionirski poduhvat na tom polju izrađujući seriju slika telefoniranjem fabrici i dajući instrukcije.

²⁵ S. Mijušković, *Prva poslednja slika*, Beograd 2009, 108.

²⁶ J. Denegri, *Monograph Gera Urkom*, 38.

²⁷ J. Denegri, *Slike Knifer-Kristl-Zanetti-Dimitrijević-Todosijević-Damjan-Urkom*, Beograd 1974.

²⁸ Kako objašnjava Denegri: „Naime, iste one elemente forme i boje što ih je ranije koristio za sugerisanje jedne formalne predstave Urkom je sada na krajnje objektivnan način nanosio na platno oslobađajući ih tako svakog ikoničkog ili plastičnog značenja. Cilj ove operacije sastojao se u težnji da se kroz neposrednu analizu praktičkog slikarskog rada prevaziđe pojam slike kao predstave i afirmiše pojam slike kao predmeta. A da bi se naglasio taj novi status slike Urkom je menjao njene položaje u odnosu na okolne predmete, snimajući potom ove različite prostorne situacije, tako da je celinu ideje dela sačinjavao ne samo objekt slike već i fotografija koja dokumentira te njene raznovrsne pozicije i relacije“, u: J. Denegri, *Slike Knifer-Kristl-Zanetti-Dimitrijević-Todosijević-Damjan-Urkom*, Beograd 1974.

²⁹ J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, Beograd 2003, 108.

³⁰ Denegri navodi: „Da bi se mnoge forme i procesi savremene umetnosti mogli shvatiti u samoj suštini njihovog značenja, neophodno je voditi računa o okolnosti da se imanentni otpor protiv alijenirane funkcije tržišta uvukao u srž idejnih motivacija i operativnih tehnika kojima se danas progresivni umetnici rukovode i služe, što uslovljava onu u ovom trenutku ne samo izuzetnu raznovrsnost neestetčkih i antiestetčkih ispoljavanja, nego u krajnjoj liniji i zasniva radikalnu duhovnu i političku orijentaciju pojedinih savremenih umetničkih pojava i stanovišta“, u: J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, Beograd 2003, 110.

³¹ *Isto*, 109–111.

³² *Isto*, 110.

³³ M. Šuvaković, *nav. delo*.

³⁴ *Monograph Gera Urkom*, iskazi umetnika, 63.

Iva Leković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

ART PRACTICE OF GERGELJ URKOM DURING THE EARLY 1970S

Summary:

Gergelj Urkom is one of the key figures of Belgrade's art scene during the 1970s and a representative of artistic concepts that belong to the wider context of *New art practice*. He joined the Belgrade art scene during the late 1960s as one of the members of an informal group of six authors gathered around the Student Cultural Centre (Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Neša Paripović), whose art practice marked a radical turn from "moderate modernism" as an ideologically appropriate art language of the time. This article analyzes the early period of artist's opus and focuses on his activities developed within the context of the Gallery of Student Cultural Centre until 1975, when this group of artists symbolically parted.

Keywords:

Gergelj Urkom, Gallery of Student Cultural Centre, New art practice, conceptual art

UDK BROJEVI: 7.038.53:77
7.071.1 Хајаши М.
7.01:502.22
ID BROJ: 219793420

Ingrid Gessner
University of Regensburg

**“WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING
BEYOND THE SURFACE”: RECOVERING MASUMI HAYASHI’S
EPA SUPERFUND SITE PHOTO COLLAGES**

Abstract:

This article explores the double-edged nature of Masumi Hayashi’s artwork. It focuses on Hayashi’s Environmental Protection Agency Superfund Site series as well as on select examples of her opus. Hayashi’s eco-photographical collages and her pictures of post-industrial sites bring environmental and socio-political issues to the fore by forcing a perspective of incongruity on the viewer and by exemplifying a dynamics of an ‘anthropocenic sublime.’ This concept is based on what Miles Orvell has termed the ‘destructive sublime.’ It emerges from the contradiction between the aestheticized object and the moral implications that arise from visual engagements with – in the case of Hayashi – environmental destruction.

Keywords:

Masumi Hayashi, Japanese American internment, Environmental Protection Agency, anthropocenic sublime, Miles Orvell, Edward Burtynsky, Ansel Adams, David T. Hanson, J. Henry Fair

This article was originally published as: Ingrid Gessner, “‘We see the surface, but there is something beyond the surface’: Recovering Masumi Hayashi’s EPA Superfund Site Photo Collages,” *America after Nature: Democracy, Culture, Environment*, Catrin Gersdorf and Juliane Braun (eds.), Winter, Heidelberg 2016.

It is republished here with the permission from the publisher.

Introduction

The camera has not only shaped the way we perceive the natural world, it has also played an important role in conflicts over land use, pollution, and American environmental politics, especially since the 1960s.¹ Reformers have consequently linked politics to visual culture by turning environmental debates into questions of seeing.² Photographer and art historian Masumi Hayashi participates in this process with her panoramic photo collages. She has created a number of photographic series that reflect the decay or even loss of pristine and untouched American landscapes. Hayashi, who is best known for her collages of former World War II internment camps for Japanese Americans and Japanese Canadians, has also documented abandoned prisons and industrial locations. The collages of these conflictual sites have made their way into galleries, publications, and private collections around the world.³ In her internment camp photos she has explored the “psychological and emotional connections between memory, cultural/ethnic identity, and place through landscape.”⁴

Hayashi, a third-generation Japanese American, was born in the Gila River internment camp in Arizona during World War II. Her parents were among the more than 120,000 Americans of Japanese descent forced into internment camps between 1942 and 1945. Hayashi’s internment camp and internee portrait series were inspired by her search for her place of birth.⁵ She then widened the focus and visited several camps in the United States and Canada. Hayashi taught photography at Cleveland State University, Ohio, beginning in 1982. On August 17, 2006, she was shot to death by a neighbor after she complained about his loud music.

Between 1990 and 1992, Hayashi created photo collages of 12 “Superfund” sites. These sites are extremely toxic waste areas that the U.S. Environmental Protection Agency (EPA) has singled out as the highest priority locations requiring a long-term response to clean up contaminations. As it is not possible to permanently get rid of toxic waste once it has been spilled, the EPA’s terminology, “cleanup operations,” seems painfully ironic.⁶ Furthermore, the toxic stories of these landscapes are not discernible at first sight. It is precisely the hidden traces of toxicity that Hayashi is able to unveil. She approached the sites with the critical eye of a photographer – independent of the EPA – and created panoramic collages. Hayashi’s EPA Superfund Series is comparable to Julie Sze and Tracy Perkins’s *25 Stories from the Central Valley* multimedia project, which uses photos, oral history, theater and news media clips to “paint a vivid picture of the environmental toxins that ‘the other California’ lives with every day.”

While Sze and Perkins tell the toxic stories of California’s San Joaquin Valley in the 2000s, Hayashi recorded stories of toxicity from New York and her home state of Ohio in the early 1990s. The sites she covers include the infamous Love Canal, a neighborhood in Niagara Falls, New York and the location of one of the most infamous environmental disasters in US history; the toxic waste site in Elyria, Ohio; Fields Brook Stream, a radioactive waste site in Ashtabula

County, Ohio; the plutonium spill site near Miamisburg Indian Mound, Ohio; Feed Materials Production Center, a radioactive waste site in Fernald, Ohio, which includes wastes from the Manhattan project; and Wright-Patterson Air Force Base in Dayton, Ohio, with several unlined toxic waste disposal areas throughout the base. With exception to the Dayton Air Force Base photo collages, which feature the machinery of technological and industrial progress – such as smooth metal constructions and missile heads within supposedly natural landscapes –, viewers encounter bucolic scenes that emanate natural beauty and simplicity in most of Hayashi’s Superfund Site collages.

Like environmental artists before her, Hayashi relies on aesthetic modes, especially the sublime tradition, to represent the American landscape. Environmental images abound in American culture. They echo fundamental themes in American thought and ideology: from illustrations from the Age of Discovery to romantic notions of the sublime in the nineteenth century. Edmund Burke and other theorists of the sublime have associated it with particular sites (powerful waterfalls and majestic mountains) that evoke wonder and awe in spectators.⁷ The sublime aesthetic shaped and was shaped by American attitudes toward the natural world, and sublime landscapes have long been considered the most sacred. In Hayashi’s landscapes however, minute details in the collages or the titles of the works prompt viewers to explore more than what is apparent, and to *see* – in the words of the artist – “beyond the surface.” In other words, the “subliminal political agenda” of eco images is concealed and needs to be deciphered by the viewers.⁸ Jasmine Alinder explains that Hayashi “was initially drawn to the project by what she perceived as the anxiety between the toxicity of the sites and their beauty.”⁹ Following historical practice, Finis Dunaway also defines the sublime as an aesthetic category against the beautiful. In Hayashi’s collages, the beautiful is pitted equally against the invisible toxicity, which is only revealed in the collages’ titles. The resulting awe that is described as anxiety by Hayashi turns the sublimity into one of almost ungraspable destruction.

The double-edged nature of Hayashi’s EPA Superfund Site series brings environmental and socio-political issues to the fore by forcing a perspective of incongruity on the viewer and by exemplifying a dynamics of an ‘anthropocenic sublime’¹⁰ I base this concept on what Miles Orvell, in another context, calls the “destructive sublime,” a feeling of fearful awe one experiences in the face of aesthetic beauty combined with unfathomable destruction.¹¹ In Orvell’s understanding, the “destructive sublime,” emerges from the contradiction between the aestheticized object and the moral implications that arise from visual engagements with destruction. Sumit Paul-Choudhury and Alice Bell have described the anthropocenic sublime with regard to Edward Burtynsky’s photographs as more seductive than repulsive, which also holds true for Hayashi’s collages.¹² In terms of ecocriticism, I follow Laurence Coupe and his emphasis on resistance rather than conservation¹³ as well as Catrin Gersdorf and Sylvia Mayer, who argue for an “(eco-)critical inspection of culture’s discursive relationship to nature.”¹⁴ Hayashi’s collages force a perspective of an anthropocenic sublime on the viewer as her photo collages

expose the binarism between aestheticized toxicity and the moral and political need of taking action. The anthropocenic sublime provides a way to rejoin beauty and sublimity and extend it into the domain of politics. In the entangled world we inhabit, the proliferation of toxic chemicals ultimately threatens human life. Rob Nixon has introduced the concept of “slow violence”¹⁵ to describe environmental threats such as this. Contrary to the often spectacular visualization of natural disasters, the invisibility and slowness of many environmental crises is marked by media and scholarly inattention.¹⁶ We rely on the aesthetic vision of photographers like Hayashi to show us these dynamics.¹⁷

Incongruity and Multiperspectivity

To create her collages, Hayashi rotates around her own axis and takes multiple exposures of a subject. She then angles upwards and downwards and finally assembles the single pictures into panoramic scenes. Her collages range from 100-degree to 540-degree rotations and include as few as five and as many as 140 individual photographs. The multiperspectivity of Hayashi’s collages and the dizzying angles she creates draw attention to the fact that a single and static shot or viewpoint is not enough to capture complex experiences and shocking realities. A brief excursion into Hayashi’s internment camp collages will serve to explain her photographic vision and agenda.



Masumi Hayashi, Tule Lake Relocation Camp, Stockade, Tulelake, California, 1992, Japanese American Internment Camp Series. Courtesy of Dean A. Keesey.

Her collage of the former stockade at the infamous Tule Lake internment camp in Northern California is an example of an extreme rotation. The largest of the ten Japanese American internment camps, with 18,789 internees, had the euphemistic official designation of “Segregation Center” and was most closely associated with the resistance movement, with frequent protests, demonstrations, and strikes.¹⁸ In late 1943 the situation escalated: The Army was brought in and a stockade was constructed in which approximately 300 to 450 inmates were held for up to nine months without hearings or trials.¹⁹ Pencil inscriptions of prisoners

“WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING BEYOND THE SURFACE”:
RECOVERING MASUMI HAYASHI’S EPA SUPERFUND SITE PHOTO COLLAGES

who recorded their grievances on the prison walls are still visible today.²⁰ The inscriptions are, however, not visible on Hayashi’s collages. Her art piece, *The Tule Lake Relocation Camp, Stockade* (1992), shows every angle of the room in one collage without real exits and thus evokes the feeling of inescapability and confinement.²¹ The 540-degree panoramic view of the confined space evokes Michel Foucault’s notion of the nineteenth-century prison as a panopticon, which allowed guards to see and control all of the prisoners from any location.²² While Hayashi’s collage provides a similar panoramic view, the perspective provides a counter-narrative as it emulates the perspective of the prisoner.

Other collages in the interment series critically document what might be perceived as large open spaces.²³ The Lemon Creek Internment Camp collage consists of no less than 126 individual photographs and is an example of Hayashi’s larger canvasses (69 by 165 cm). Located in the Kootenay region of southeastern British Columbia it was constructed specifically to intern Japanese-Canadian families; it was in operation between 1944 and 1945.²⁴ When Hayashi created her collage in 1996, barely a trace of the former camp was left; there were no signposts and only the cluster of stones in the foreground suggested a former settlement. None of the wartime wooden barracks were left on the flat meadows near the mouth of the creek. The mass of individual shots in this collage, together with the clouds spreading out to the sides of the frame, suggests openness and a freedom that collides with and – at the same time – draws attention to the landscapes’ history of incarceration. The portrait of former internee Ed Ezaki consists of only 14 individual photographs. Contrary to Hayashi’s landscape installations, the edges and individual photographs are not evenly trimmed, drawing attention to the larger photographs that feature Ezaki holding a historical family portrait. The private content of the collage with its living room setting is emphasized by the relatively small size of the installment: 36 by 76 cm. The EPA Superfund collages are all larger and range between 70 by 75 cm 50 by 100 cm.



Masumi Hayashi, Lemon Creek Internment Camp, B.C., Canada, 1996, Japanese American Internment Camp Series. Courtesy of Dean A. Keesey.



Masumi Hayashi, Tule Lake Relocation Camp, Stockade, Tulelake, California, 1992, Japanese American Internment Camp Series. Courtesy of Dean A. Keesey.

EPA Superfund Site 666

The photo collage based on a site in Elyria, Ohio, represents an innocuous country setting with trees and a pond sprinkled with colored autumn leaves and reflecting blue skies with scattered cotton-wool clouds. Yet the surface beauty of the collage contrasts with the title of the work. *EPA Superfund Site 666* (1990) reveals the threatening quality of the depicted location. From 1950 to 1969, the LTV Steel Company of Elyria, Ohio, used the former sandstone quarry as a disposal site for toxic waste. In 1986, the Environmental Protection Agency (EPA) placed the quarry on the National Priorities List of sites requiring substantial federal funds for cleanup.²⁵ The eerie number of the site registers another stunning fact: Elyria was 666th on a list of then 888 hazardous waste dumps on the Superfund list identified by the EPA. Hayashi's camera on a tripod, the instrument with which she records the toxic site, appears as a shadow on three individual photographs on the lower right corner of the collage. The technological process of recording and of making known is thus self-reflexively commented on in the artwork.

The sublime quality of this particular photo collage is reminiscent of Eliot Porter's photography of the 1950s. Contrary to his contemporary Ansel Adams, Porter ventured "beyond the usual bonds of the sublime." Instead of capturing monumental scenes at Yosemite and Yellowstone, he resorted to "modest settings, to gentle brooks and autumnal leaves." By paying attention to the hidden wonders of nature, he "made the familiar seem unfamiliar."²⁶ To represent seasonal change

“WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING BEYOND THE SURFACE”:
RECOVERING MASUMI HAYASHI’S EPA SUPERFUND SITE PHOTO COLLAGES



EPA Superfund Site, Republic Steel Quarry Site 666, Elyria, Ohio, 1990, EPA Superfund Site Series.
Courtesy of Dean A. Keeseey.

Porter used color photography. The photo that Porter selected for the cover of his book *In Wildness* lends itself to an inter pictorial analysis of Porter’s photo and Hayashi’s Elyria collage.²⁷ Porter’s photo of “Brook Pond” depicts a naturally colored body of water sprinkled with yellow leaves that float on the surface.²⁸ The photo is reprinted in the autumn section of the book, together with a quotation from Thoreau: “a very striking . . . rainbow-like phenomenon. . . . It was just as if you were to . . . brush a fresh line of paint of various colors.”²⁹ This passage describes nature as a canvas; the colors that ripple across water seem like paint brushed across the surface of a pond. Together, the image and text suggest a central theme of the book: reconciling art with nature, seeing the natural world as a palette for the imagination, a place to glimpse the colors of wildness. Like Thoreau, Porter focused not on the stupendous and the spectacular but instead on “the world of calm beauty at which one must look twice to find the awesomeness which is nevertheless there.”³⁰ According to Joseph Wood Krutch, Porter pointed his camera at the ordinary in nature and used color photography to bring about the sublime.³¹

With his photographs, Porter not only revised the notion of the sublime from the spectacular to the everyday, but he also promoted an appreciation of “landscapes closer to home, instilling a sense of awe and respect for places that do not count as wilderness.”³² Porter’s photographs unfold their beauty in their depiction of everyday natural phenomena, “the ordinary aesthetics of lichen and ferns, shells and tide pools.”³³ In this way, Porter shaped a locally based, but globally important ecological consciousness. Similarly starting out from home, the function of Hayashi’s collages is a different one: her aesthetic representations depict the local

origins of ecological disasters of global significance. With the exception of the Love Canal site in upstate New York, Hayashi has stayed in her home state and has documented ten Superfund sites in Ohio.

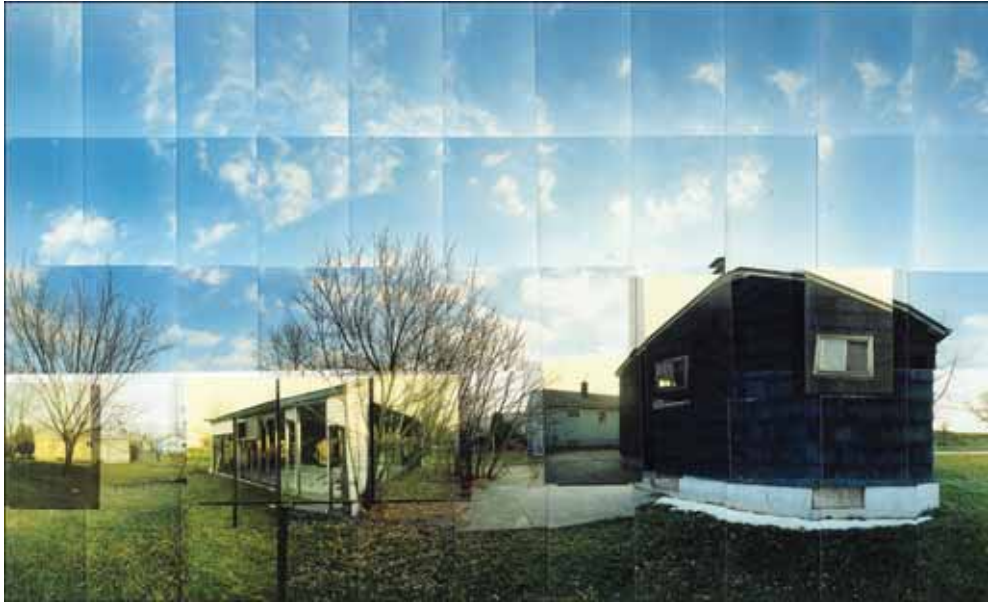
Both Hayashi's and Porter's photos can be inter pictorially linked to a more recent example. J. Henry Fair's photo of the "Deepwater oil spill in the Gulf of Mexico" (June 2010) shows two types of oil floating on the sea that intermingle on what seems to be a colorful canvas.³⁴ Fair's photo seems oddly reminiscent of Porter's, and also of Hayashi's, quiet colorful ponds. Yet, while Porter's photograph works within the framework of the sublime, Fair's and Hayashi's works represent examples of the destructive sublime, with water, the element of life, containing death. The quiet beauty of their photographs is at odds with the calamity they represent. Both Fair and Hayashi make deeply critical statements about toxic contamination with their works.

Love Canal, No. 2, Niagara Falls, New York

Love Canal, No. 2, Niagara Falls, New York represents a panorama consisting of 55 separate photographs: the center is dominated by three abandoned buildings in the foreground and some in the background. If the eye travels from the apparent center upward, disorder takes over. Clouds are discontinuous and reappear in several individual pictures. The pavement in front of the largest building is fractured. The only straight lines are the organizing lines of the grid along which the individual photos are arranged. Art historian Jasmine Alinder's interpretation of Hayashi's internment camp collages is also applicable to the Love Canal collage, namely in that "[s]pace is both disjointed or highly organized in different sections of the same image, and it is this tension between chaos and order that gives the images their visual power."³⁵ The grid seems to force a matrix on the natural environment, yet another force has previously been applied: the landscape is already toxically charged.

Hayashi recounts: "The site looks everyday: bucolic, pristine, and pretty. The irony is that you cannot see the pollution." Approximately twenty years after its development in the 1950s Love Canal became the subject of national and international attention, when it was revealed in the press that the site had formerly (from 1942 to 1953) been used to bury 21,000 tons of toxic waste³⁶ by the Hooker Electrochemical Company. What Sylvia Mayer and Alexa Weik von Mossner point out in their volume on environmental risk holds equally true for Love Canal – namely that "poor people . . . were disproportionately exposed to the risks associated with toxic landfills."³⁷ In 1978, the New York Commissioner of Health Robert D.

“WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING BEYOND THE SURFACE”:
RECOVERING MASUMI HAYASHI’S EPA SUPERFUND SITE PHOTO COLLAGES



Masumi Hayashi, EPA Superfund Site, Love Canal, No. 2, Niagara Falls, New York, 1990, EPA Superfund Site Series. Courtesy of Dean A. Keesey.

Whalen, M.D. declared an emergency at Love Canal. He recommended relocation of pregnant women and children under the age of two residing in homes adjacent to the landfill. President Carter also issued a declaration of emergency making Federal Disaster assistance available. In the same year the Love Canal elementary school was closed down. The state purchased homes along 97th and 99th Streets at 1978 “pre-disaster” fair market value, relocating over 230 families.³⁸ As one major consequence the EPA’s Superfund program was created.

Like in her internment camp series, a major purpose of Hayashi’s art is to inform the viewing public (about World War II incarceration of Japanese Americans or about toxic contamination). Yet, her photo collages refrain from overt commentary – even the titles of her photographic artworks merely copy the official EPA designations. Context is only provided in adjacent text panels. In her Post-Industrial series collages, for example, Hayashi incorporated text *and* audio.³⁹ And although she planned to also use sound with the EPA Superfund project, her efforts to interview activists about Love Canal and other waste sites failed. Fear of lawsuits kept people from participating in interviews. Instead, Hayashi decided to place text panels next to the photo collages explaining each site. The texts can be understood as ironic commentaries on what lies below the surface of the collages – a truth that needs to be deciphered in an active process of interpreting image and accompanying text.⁴⁰

EPA Superfund Sites DOE Indian Mound and Feed Materials Production Center

Radioactive threats are present at three sites Hayashi visited, two of which will be discussed in the following. The collage *EPA Superfund Site DOE Indian Mound* presents a panorama consisting of 66 separate photographs, dominated by an Indian mound to the center right. In the collage, not only does the representation of natural beauty clash with a threat that lurks beneath, but toxicity and radioactivity also endanger the cultural-historical past of the landscape. The Miamisburg Indian Mound, the largest conical mound in Ohio, is attributed to the Adena Culture, 1000-200 BCE. Their civilization was centered in what is now the region encompassing today's southern Ohio, Kentucky, West Virginia, Indiana, and Pennsylvania. It was a part of the Adena tradition to construct earth-covered graves with crude tools and baskets. Originally measuring 68 feet in height, an excavation attempt in 1869 reduced the mound to 65 feet.⁴¹ The circumference is 877 feet at the base, and it contains 54,000 cubic yards of earth. Designated an Ohio historical site, a marker explains the mound-building culture of the Adena Indians. A marker explaining the nuclear past and radioactive present of the site is nowhere to be found.



Masumi Hayashi, EPA Superfund Site, Love Canal, No. 2, Niagara Falls, New York, 1990, EPA Superfund Site Series. Courtesy of Dean A. Keesey.

The GGE nuclear plant was located across the street from the Indian mound. Nuclear operations started during World War II in 1943 and continued until 1993. GGE manufactured both non-nuclear components and tritium-containing components for nuclear weapons. The site includes a toxic landfill, several leach beds used for disposal of radioactive solutions, and an area where a plutonium spill

occurred. The ground water is contaminated with tritium and approximately 30 acres of soil show radioactive contamination.⁴²

Hayashi’s collage depicts the state park setting in late fall with clear skies and defoliated trees scattered in the foreground and on the mound. Parts of the city of Miamisburg are visible on the lower right. Long shadows from a tree line behind the photographer’s position seemingly creep into the collage in ominous black lines from the bottom edge. The shadowy creep of the black trees on the ground mirrors the curve of the equally dark conic mound, connecting the two and suggesting contamination of the earth and water below.

Another site of nuclear contamination Hayashi photographed is the 1,050-acre Feed Materials Production Center, which is part of a nuclear weapons complex in Fernald, Ohio.⁴³ The facility was operated under changing ownership to produce uranium fuel elements and other uranium products for use in the US nuclear weapons program from 1951 to 1989, when it was placed on the EPA National Priorities List. During the years of operation, contamination occurred in various areas including three waste storage silos, one of which contains wastes from the Manhattan Project.⁴⁴ Fernald gained major notoriety in 1984 when the Department of Energy (DOE) reported that the Feed plant was releasing uranium dust into the atmosphere, which caused major radioactive contamination of the area.⁴⁵ Even after the facility’s termination in 1989 it continued to generate both radioactive and non-radioactive toxic wastes. Potential health threats included the accidental ingestion or inhalation of contaminated soil, ground water, air, and surface water, as well as eating contaminated plants and fish. According to a 2009 *Los Angeles Times* article nobody will ever safely live in Fernald. Even after the official completion of cleanup operations in 2006, the soil still contained “many times the natural amounts of radioactivity” and “will have to be closely monitored essentially forever.”⁴⁶ An untouched wilderness of the American imagination seems no longer to exist. As with the Indian Mound site, Hayashi does not show the facility that caused the contamination but the surrounding natural landscape invisibly affected by it. The fact that people are directly impacted by radiation and toxic contamination is hinted at with the house pictured on the left edge of the collage.

Hayashi created her collages before modern photo software made it possible to seamlessly stitch individual photographs together and create panoramic vistas on the computer screen. Far from emulating such seamless stitching, Hayashi makes no effort to blur the visible lines and edges between individual pictures. The disjointedness becomes particularly evident in the *Feed Materials Production Center* collage because of the crookedness of the utility poles and light posts and the intermittent street marking. Hayashi purposely shows the joints, and the visible seams exemplify the process by which the collages are created. Like in the *EPA Superfund Site 666* collage, her camera on a tripod is visible as a shadow on the lower left edge. Its presence emphasizes the technical process of creation and revelation. The collages are atomized into constituent blocks. The technique also records the light at different angles. Although viewers might at first glance expect a comprehensive

sweeping perspective, they are confronted with multiple perspectives. Hayashi's collages emulate what Kenneth Burke has called "perspective by incongruity."⁴⁷

Burke introduced this critical method as part of a Modernist aesthetic of forcing the viewers or readers out of their customary habits of perception. Applied to Hayashi's collages, the method adds precisely that depth to the surface of what is visible or rather invisible. The incongruous perspectivity even generates an alienation effect and calls for a new practice of vision that goes beyond the mere recognition of a beautiful place. It ruptures our automatically romanticized perceptions of bucolic nature and confronts us with the pervasive artificiality and the far-reaching, destructive human intrusion. The peaceful, harmonious vision is unmasked as a falsifying grand narrative propagated by big business, the chemical industry in the case of Love Canal, or the nuclear defense industry with the GGE Plant in Miamisburg and the Feed Materials Production Center in Fernald. The surface narrative betrays the viewer as it conceals the radioactive or toxic threat that the companies have left, taking the profits and leaving the waste to the federal government and the community for cleanup.

Hayashi's use of multiple photographs underscores the insufficiency of a single photograph to capture complex experiences and realities. Viewers must simultaneously process the individual component parts as they try to make sense of the vertiginous perspectives produced by the circular rotation of the camera. The recognition of what lies underneath requires effort on the part of the viewer, in the exhibit and in reality. We may then argue that Hayashi explores the incongruity between appearance and reality in the American experience.

Connections and Conclusions

Hayashi's artwork is further reminiscent of David T. Hanson's *Waste Land* (1997), an aerial study of hazardous waste sites throughout the United States. The sites that Hanson photographed – such as the strip mine, power plant, and waste and evaporation ponds at Colstrip, Montana – are not normally available for viewing.⁴⁸ Exhibited with topographic maps and texts from the EPA descriptions, Hanson's photos tell the "historic and social realities of these landscapes produced by the chemical industries; they are causing the destruction of the Earth's ecology."⁴⁹ From Hanson it is not far to J. Henry Fair's aerial photographs of industrial sites. In Fair's photographs polluted spaces are beautiful, yet they document "industrial scars"⁵⁰.

However, neither Hanson's nor Fair's photographs – due to their aesthetic distancing – allow for an immersion of the viewer comparable to Hayashi's collages. Through their often extreme angles and circular camera rotation, Hayashi's collages envelop viewers literally within the sites. Contrary to the bird's eye perspective preferred by her fellow photographers, Hayashi's views are confrontational as well as accessible; they seemingly depict the everyday and could be re-experienced by everyone. In other words, toxicity may lurk everywhere.

Hayashi’s Superfund Site series is a combination of original photographic work and social research. Her collages present the interplay between surface and depth, which needs to be recovered by each viewer and stimulates affective involvement. The toxicity of the depicted sites only gradually reveals itself by means of the title of the work or additional information given on adjacent information panels. Hayashi furthermore forces a perspective of incongruity on the viewers, which they need to disentangle. In her visual engagements with environmental destruction she finally conjures up an anthropocenic sublime, which emerges from the contradiction between the aestheticized object and the moral implications emerging from the toxicity of the sites.

Coda

In late December 1968 Ansel Adams wrote the following under the impression of the three Apollo 8 astronauts, who were circling the earth: “What is important is . . . that every bit of beauty on the face of the earth . . . is extremely precious – and extremely vulnerable. . . . I think it is time that we all considered ecology as the dominant theme.”⁵¹ With regard to Eliot Porter, David T. Hanson, Masumi Hayashi, and J. Henry Fair as well as Allan Sekula, Edward Burtynsky, Richard Misrach, or David Maisel we may even go further to state that eco-photography indeed has proven to have a social function that supersedes its aesthetic appeal.⁵²

Notes:

¹ S. Allan, B. Adam, and C. Carter, *Environmental Risks and the Media*, London 2000, 4.

² F. Dunaway, *Natural Visions: The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago 2005, xvi, xvii.

³ International Center of Photography (NYC), Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Los Angeles County Museum of Art, the Cleveland Museum of Art, the George Eastman House in Rochester, New York, the Columbus Museum of Art, the Victoria and Albert Museum in London, and the Ludwig Forum for International Art in Koblenz, Germany.

⁴ J. Alinder, *Moving Images: Photography and the Japanese American Incarceration*, Urbana 2009, 127.

⁵ J. M. Hoban, “Odyssey in Art,” *Inquiry, Research and Creative Activity at Cleveland State U Cleveland*, Ohio 2000, n.pag., [16 Sept. 2015].

⁶ Making known the irreversible effects of toxic wastes was one of the key topics that helped set the stage for the environmental movement, most prominently Rachel Carson’s *Silent Spring* (R. Carson, *Silent Spring*, Boston 1962).

⁷ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, J. T. Boulton (ed.), London 2008.

⁸ G. Parak (ed.), “Introduction,” in: *Eco-Images: Historical Views and Political Strategies*, Rachel Carson Center for Environment and Society 2013, 6.

⁹ J. Alinder, *Op. cit.*, 147.

¹⁰ I am indebted to Susanne Leikam for drawing my attention to this form of the sublime with her work on “Affect, Endangered Species, and the Anthropocenic Sublime” (S. Leikam, “Animal Portraits in American Environmentalism: Affect, Endangered Species, and the Anthropocenic Sublime,” manuscript, forthcoming). David Maisel has similarly theorized an “apocalyptic sublime”

(*Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*). Jill Gatlin and Jennifer Peeples both wrote on “toxic sublimity.” Peeples writes: “The toxic sublime acts to counter that marvel with alarm for the immensity of destruction witnessed. Furthermore, in contrast to the sublime in nature, which functions to improve moral character, the horror of the toxic sublime calls to question the personal, social and environmental ethics that allows these places of contamination to exist,” in: J. Peeples, “Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes,” *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, 5.4, 2011), 379. See also: J. Gatlin, “Toxic Sublimity and the Crisis of Human Perception: Rethinking Aesthetic, Documentary, and Political Appeals in Contemporary Wasteland Photography,” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2015, [15 Oct. 2015]. See also: “Perspective by Incongruity,” *Oxford Encyclopedia of Rhetoric*. n.pag. n.d., [29 Oct. 2014].

¹¹ M. Orvell, “After 9/11: Photography, the Destructive Sublime, and the Postmodern Archive,” *Michigan Quarterly Review*, 2006, 239–56.

¹² S. Paul-Choudhury, “The Anthropocenic sublime, in particular, sometimes seems more seductive than repulsive,” 26 Mar. 2015, 10:46 a.m., Tweet; A. Bell, “Burtynsky’s oil project interesting on anthropocenic sublime,” 26 Mar. 2015, 10:53 a.m., Tweet.

¹³ L. Coupe (ed.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, London 2000, 4.

¹⁴ C. Gersdorf and S. Mayer, “Nature in Literary and Cultural Studies: Defining the Subject of Ecocriticism – an Introduction,” in: *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*, C. Gersdorf and S. Mayer (eds.), Amsterdam 2006, 12. 9–21.

¹⁵ R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge 2011.

¹⁶ Susanne Leikam has pointed out this underresearched field of visual culture studies in: S. Leikam, *Framing Spaces in Motion: Tracing Visualizations of Earthquakes into Twentieth-Century San Francisco*, Heidelberg 2015.

¹⁷ F. Dunaway, *Op. cit.*, 211–12.

¹⁸ F. Iritani, and J. Iritani, *Ten Visits Revised: Accounts of Visits to All the Japanese American Relocation Centers*, Los Angeles 1999, 40.

¹⁹ D. E. Collins, “Tule Lake ‘Segregation Center,’” in: *Encyclopedia of Japanese American History: An A-to-Z Reference from 1868 to the Present*, Brian Niiya (ed.), New York 2001, 396.

²⁰ J. F. Burton et al., *Confinement and Ethnicity: An Overview of World War II Japanese American Relocation Sites*, Seattle 2002, 310.

²¹ I. Gessner, *From Sites of Memory to Cybersights: (Re)Framing Japanese American Experiences*, Heidelberg 2007, 121.

²² M. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 1995.

²³ The underlying criticism of the American ideology of open space is equally apparent in Hayashi’s collages.

²⁴ David Suzuki, UBC genetics professor, science broadcaster (*The Nature of Things*, since 1979), renowned environmentalist and climate change activist, was interned at Lemon Creek with his family when he was eight years old.

²⁵ “Approximately 200,000 gallons of acids were disposed annually at the site,” in: M. Hayashi, “EPA Superfund Site, Site 666,” *The Masumi Hayashi Museum*, n.pag. 2015, [16 Sept. 2015].

²⁶ F. Dunaway, *Op. cit.*, 160.

²⁷ On inter pictoriality see: U. J. Hebel, “‘American’ Pictures and (Trans-)National Iconographies: Mapping Interpictorial Clusters in American Studies,” in: *American Studies Today: New Research Agendas*, W. Fluck (ed.), Heidelberg 2014, 401–32; U. J. Hebel, “Interpiktoriale Dialoge in der Amerikanischen Malerei und Fotografie: Beobachtungen zu einem Arbeitsfeld der American Studies nach dem Iconic Turn,” in: *Bilder Sehen: Perspektiven der Bildwissenschaft*, M. Greenlee (ed.), Regensburg 2013, 155–72.

²⁸ Porter’s photograph “Brook Pond, New Hampshire, Oct. 4, 1953” can be viewed online at the Amon Carter Museum’s website: <http://www.cartermuseum.org/artworks/271>.

²⁹ Thoreau, journal entry for 7 October 1857, qtd. in *In Wildness* (the body of the book is not paginated), see: E. Porter (ed.), *In Wildness Is the Preservation of the World: From Henry David Thoreau*, San Francisco 1962.

“WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING BEYOND THE SURFACE”:
RECOVERING MASUMI HAYASHI’S EPA SUPERFUND SITE PHOTO COLLAGES

³⁰ F. Dunaway, *Op. cit.*, 160).

³¹ J. W. Krutch, *In Wildness Is the Preservation of the World: From Henry David Thoreau*, E. Porter (ed.), San Francisco 1962, 13.

³² F. Dunaway, *Op. cit.*, 169.

³³ *Ibid.*, 199.

³⁴ Fair’s photograph “Two types of oil from the BP Deepwater spill float on the Gulf, June 2010” is part of the online collection “Industrial Scars,” J. H. Fair, “Industrial Scars,” in: *My Modern Met*. n.pag, 1 June 2011, [29 Oct. 2014].

³⁵ J. Alinder, *Op. cit.*, 203.

³⁶ They included pesticides, plasticizers, chlorinated hydrocarbon residues, process sludges, fly ash, and municipal wastes.

³⁷ S. Mayer, and A. Weik von Mossner, “The Anticipation of Catastrophe: Environmental Risk in North American Literature and Culture / Introduction,” in: *The Anticipation of Catastrophe: Environmental Risk in North American Literature and Culture*, S. Mayer and A. W. von Mossner (eds.), Heidelberg 2014, 9.

³⁸ E. C. Beck, “The Love Canal Tragedy,” *EPA Journal*, 1979, n.pag, [31 Oct. 2014].

³⁹ J. Alinder, *Op. cit.*, 151.

⁴⁰ Today, the online gallery of Hayashi’s EPA Superfund Series provides the viewer with additional contextualizing material and also refers viewers to the EPA website.

⁴¹ H. Burba, “The Day They Opened the Miamisburg Mound,” *Dayton Daily News*, 28 Feb. 1932, [16 Sept. 2015].

⁴² M. Hayashi, “EPA Superfund Site, DOE Indian Mound Site,” *The Masumi Hayashi Museum*, n.pag, 2015, [16 Sept. 2015].

⁴³ Hayashi’s collage “EPA Superfund Site Feed Materials Production Center” may be viewed online at the *Masumi Hayashi Museum* website, Gallery 3: <http://masumimuseum.com/gallery3/FMPcenter.html>.

⁴⁴ M. Hayashi, “EPA Superfund Site, Feed Materials Production Center,” *The Masumi Hayashi Museum*, n.pag, 2015, [16 Sept. 2015].

⁴⁵ “The End of Secrecy,” *Fernald Closure Project*, Department of Energy, United States of America. n.pag, 2007, [16 Sept. 2015].

⁴⁶ R. Vartabedian, “Nuclear Scars: Toxic Legacy of the Cold War,” *Los Angeles Times*, 20 Oct. 2009, [16 Sept. 2015].

⁴⁷ K. Burke, *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*, Berkeley 1984, 67–164; K. Burke, *Attitudes toward History*, Berkeley 1984, 308–9.

⁴⁸ For a collection of photos of hazardous waste sites by David T. Hanson see the website of the Smithsonian American Art Museum and search the collection.

⁴⁹ C. L. Hollis, “On Developing an Art and Ecology Curriculum,” *Art Education*, 50.6, 1997, 23, [16 Sept. 2015].

⁵⁰ M. Gambino, “Devastation From Above: J. Henry Fair’s Aerial Photographs of Industrial Sites Provoke a Strange Mix of Admiration and Concern,” *Smithsonian Magazine*, 2011, n.pag, [16 Sept. 2015]. For a collection of photos by J. Henry Fair see the website “Industrial Scars.”

⁵¹ Dunaway interprets Adams’ dictum as suggesting the importance of ecological vision, of seeing every piece of beauty as fragile and precious. He also emphasizes the role of the camera in scaling the Earth down to size, making it possible for viewers to observe the entire planet in one glance: F. Dunaway, *Op. cit.*, 207–08.

⁵² See: E. Porter (ed.), *In Wildness Is the Preservation of the World: From Henry David Thoreau*, San Francisco 1962; D. T. Hanson, *Waste Land: Meditations on a Ravaged Landscape*, New York 1997; J. H. Fair, “Industrial Scars,” in: *My Modern Met*. n.pag, 1 June 2011, [29 Oct. 2014]; A. Sekula, and W. de With, *Fish Story*, Düsseldorf 2002; E. Burtynsky, *Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky*, L. Pauli (ed.), Ottawa 2003; R. Misrach, *Petrochemical America*, New York 2012; D. Maisel, *Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*, Göttingen 2013.

Ingrid Gessner
Univerzitet u Regensburgu

**“WE SEE THE SURFACE, BUT THERE IS SOMETHING
BEYOND THE SURFACE”: OTKRIVANJE FOTOGRAFSKIH KOLAŽA *EPA
SUPERFUND SITE* MASUMI HAJAŠI**

Apstrakt:

Rad istražuje dvojaku prirodu umetničkih radova Masumi Hajaši (*Masumi Hayashi*). U fokusu teksta nalazi se serija *Environmental Protection Agency Superfund Site*, kao i drugi odabrani primeri iz opusa umetnice. Eko-fotografski kolaži i slike post-industrijskih mesta Hajašijeve otvaraju ekološka i socio-politička pitanja sučeljavajući posmatrača sa perspektivom inkongruencije, te služeći kao primer za dinamiku „antropocentričnog sublimnog“. Ovaj koncept se zasniva na terminu „destruktivnog sublimnog“ koji je uveo Majls Orvel (*Miles Orvell*). Na primeru rada Masumi Hajaši, ovaj koncept se razvija iz kontradikcije između estetizovanog objekta i moralnih implikacija koje nastaju iz vizuelnog angažmana sa destrukcijom okoline.

Ključne reči:

Masumi Hajaši, internacija Amerikanaca japanskog porekla, agencija za zaštitu životne sredine, antropocentrično sublimno, Majls Orvel, Edvard Burtinski, Ansel Adams, Dejvid T. Henson, Dž. Henson, Dž. Henri Fer

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

POLEMIKE

POLEMICS

UDK BROJEVI: 73/76:069.9(450)"1948/1958"
316.722(73)"1948/1958"
ID BROJ: 219793676

Chiara Di Stefano
Independent researcher, Venice

**BEYOND IDEOLOGIES: UNITED STATES EXHIBITION STRATEGIES
AT THE VENICE BIENNALE FROM 1948 TO 1958**

Summary:

In this text the participation of the United States at the Venice Biennale from 1948 to 1958 will be analyzed. The analysis is based in reading of the anti-American oriented literature that created numerous misunderstandings about the role and the importance of the American Secret Services (USIS) in managing the United States Pavilion at the Venice Biennale and in creating the Abstract Expressionist art movement. Starting from a critical reconsideration of the archival sources, I will demonstrate that the United States considered both abstract and realist art as representatives of their national culture until 1956.

Keywords:

Cold War, Abstract Expressionism, Realism, USSR, Venice Biennale, USA

In this work I would like to elaborate on the United States participation at the Venice Biennale during the first period of Cold War from 1948 to 1958. This theme has been frequently presented under a unique point of view of the so-called „Cultural Cold War.“¹ The term was used in the late 1990s by Frances Stonor Saunders, who argued that each kind of cultural expression produced in the United States after the Second World War had been deployed as a mere instrument of propaganda against Communism. Even if the term has only been used in recent years, the concept was very common since the 1970s when some critics started to investigate on Abstract Expressionism as the first genuine art style created in the United States and exported all over the world. The „Cultural Cold War“ theory suggests that Abstract Expressionism was created by Clement Greenberg in cooperation with curators of the Museum of Modern Art in New York, and above all by the United States Information Service – a secret service bureau founded to promote the filo-American consensus as a contrast to Soviet Socialist Realism.² Even if Abstract Expressionism was different from Socialist Realism in terms of aesthetics, it's not possible to affirm that it had been invented for political purposes only. Clement Greenberg wrote on Jackson Pollock and composed his theory on the *American Type of Painting* in 1955³ after Pollock and De Kooning had already exhibited at the Venice Biennale. It is true, however, that after 1956⁴ Abstract Expressionism became a political weapon against Communism as it represented freedom of expression in the US, which was prohibited in the USSR. During the period immediately following the Second World War and prior to 1956, the United States tried to present themselves in Venice as an equilibrate culture instead, in which both, abstraction and realism were encouraged and promoted. In the following text I will try to explain this affirmation by using impartial data, which were ignored by critics, and can be found in the catalogues of the Venice Biennale, as well as the Biennale Archives.

After the Second World War, the United States felt the necessity to present themselves in Europe not only as a military super power, but also as a country in which art and culture had a preeminent role as a response to severe criticism made by the Europeans. In fact, during the first years after the war had ended, European intelligentsia was very severe in criticizing any form of art coming from the United States, which was considered as unrefined and naïve. In an essay written in 1950 even Greenberg spoke about this prejudice: „It seems to be assumed that since America has not yet produced anything very important in the way of art, there is little likelihood that it ever will.“⁵ For this reason, while presenting themselves at the Venice Biennale – the most important art exhibition at that time – the United States were very concerned to show the most progressive art they had, carefully thinking about styles and forms, and strengthening the idea of a talented and creative nation.

In order to understand how the United States administrated their Pavilion in Venice and how these actions were partly mystified by the anti-American critique in the last forty years, it is necessary to briefly summarize what happened in regards to the diplomatic relations between the United States and the Venice Biennale during the decade of 1948–1958.

The United States first participated at the Venice Biennale in 1929 with the construction of the Pavilion⁶, which was financed by the Grand Central Art Galleries, a private corporation of galleries based in New York. The status of the „private property“ of the US Pavilion is a unique case in the *Giardini* area since all other Pavilions are owned by the state which erected it, and the owner state is obliged to provide restoration and other related preparational works for each exhibition at the Biennale. Private institutions always had a central role in managing the American Pavilion and the exhibitions organized there biennially – MoMA became the owner of the US Pavilion building in 1954 and managed several private funds to organize the participation of the United States at the Venice Biennale.

Because of this unusual „privatized“ position of the United States Pavilion, Rodolfo Pallucchini, the General Secretary of the *Ente Autonomo Biennale*, asked the US government to buy the Pavilion in 1948, when the first Biennale took place after the Second World War. In a letter dated April 14, 1948 Erwin Barrie, the chief of Grand Central Art Galleries, wrote to Pallucchini: „I’m considering selling the building to the United States Government [...] I’m sure you will agree with me that it would be much better, from your point of view as well as ours, if our Pavilion was owned by our government instead of any art organization such as ours.“⁷ In this letter Barrie also referred to the political instability in Italy that could affect the United States’ chance to install an exhibition in their Pavilion. Because of the political situation and a possible victory of the Italian Communist Party (PCI) at the elections, which followed on April 18, the United States Government was very careful to send its artists abroad, even if the owner of the space was a private company as the Grand Central Art Galleries. Due to the victory of the Democratic Christian Party (DC) at the elections in Italy, the United States had agreed to participate in the Biennale of 1948. Nevertheless they opened the Pavilion only two months later, in August 8, and the question of its ownership was partially left behind.

Each following year Pallucchini inquired the United States Ambassador in Italy if the US Government would buy the Pavilion and consider it a place of the official national representation, but each year this proposal was strongly refused. The underlining point here was the United States’ refusal to declare a single place like the American Pavilion in Venice as a vehicle for national representation in art because a single event couldn’t stand for the entire complexity of the country. A possible answer to this behavior could come from the sociologist Michael Walzer, who sustained that the real American essence was in trying to flatten the differences as the Grand Seals motto „E Pluribus Unum“ explains.⁸ For this reason the US Government didn’t agree to buy the Pavilion and therefore didn’t allow the owner of the Pavilion to speak for the „United States official national representation.“

So, if there was no possibility for the United States Government to claim a certain „type“ of art as „officially American“ at the time, for that same reason the theses of Abstract Expressionism as the exclusive art expression created to symbolize American freedom of thought in Europe is suddenly proven incorrect. The best example in this sense is the case of Ben Shahn. Shahn has been a realist

painter and an anarchist who sided with workers and fought for civil rights. He participated in the Biennale of 1954 with a solo show. In the Catholic-democratic Italy he had an enormous success in contrast to the abstract expressionist Wilhelm de Kooning who was chosen to represent the US with him ⁹.

The *International Program*, which was established in 1952 by the MoMA Board to promote American art abroad was not activated to finance the United States participation at the Venice Biennale, but MoMA used it to organize the US exhibition at the Biennale in 1954. This MoMA program was conducted by Porter McCray, a former secret services agent who worked in France during the first stage of the Marshall Plan. During the 1970s, when the first presumptions regarding the United States Information Services (USIS) engagement in the organization of the national Pavilion started to circulate, it seemed clear that the involvement of the secret services was an unquestionable and a suspicious fact. Some things are however left unclear in this approach. It is a fact that USIS – partially connected with the United States Government – organized the communication with the artists who exhibited in the Pavilion, but it is a fact as well that USIS was directly dependent on the State Department which legally didn't depend on the US Government. One of the most famous articles in this sense, and perhaps the first one to introduce the topic of misunderstandings regarding the art-historical narration of the presence of the United States in Venice, is „Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War“, written by Eva Cockcroft in 1974. This text appears as the first to refer directly to the role that MoMA had in managing the US Pavilion at the *Venice Biennale* and its supposed links with the US Secret Services: „The US Government's difficulties in handling the delicate issues of free speech and free artistic expression, generated by McCarthyist hysteria of the early 50, made it necessary and convenient for MoMA to assume this role of international responsibility for the US representation at the *Venice Biennale*, perhaps the most important international– cultural – political art events, where all the European Countries including Soviet Union competed for cultural honors. MoMA bought the US Pavilion in Venice and took sole responsibility for the exhibitions from 1954 to 1962.“¹⁰

When Cockcroft speaks about this matter, she refers to the links between MoMA and the United States Information Services (USIS). She particularly pointed out a probable connection between Porter McCray and the USIS foreign offices in France and Italy (United States Information Agency – USIA), as well as between Alfred Barr and the Congress for Cultural Freedom founded in France and Italy by the USIA itself. Cockcroft suggested an analogy between CIA's undercover operations (e.g. Congress for Cultural Freedom in Paris) and the entire MoMA's International Program.¹¹ The Biennale became a part of these political relations thanks to its prestigious role in the art world. Since the very beginning of the history of the Venice Biennale, which started in 1895, being a part of the glamorous mechanism of this art fair with a Pavilion located in the *Giardini*'s area was a point of honor for each nation. The United States weren't an exception in this respect, and they curated the presence and the communications related to the exhibitions organized in their Pavilion with a forward-looking attitude.

After the Second World War the USIS superintended the communications related to the participation of United States at the Venice Biennale to supervise and control the information about artists chosen by the curators engaged by MoMA. I would like to underline that USIS worked only in the distribution of press releases and had no role in selecting the artists. The Information Service worked for the Pavilion creating consensus with an efficient press office program providing detailed description of artists presented in the Pavilion.

MoMA certainly played a role in the so-called Cultural Cold War, and Alfred Barr, who was the Director of Collections of MoMA from 1952 onwards, undoubtedly had a preeminent role in the Congress of Cultural Freedom established by USIS in Europe, as mentioned before. Barr was deeply convinced that Communism was the worst thing that happened to Russia because it brought a lack of cultural freedom in arts and literature. Some letters from the Barr Files at AAA – Smithsonian Archives of American Art in New York – demonstrate how the United States Government was involved in this sense, but also show how all the American art, and not only Abstract Expressionism, was supported by the Secret Services during the Cold War. Historian Max Kozloff referred to this matter as well: „Congress for Cultural Freedom and its affiliate Committee for Cultural Freedom [...] The record of these organizations both of them devoted to the proposition that a respect for cultural freedom continues to be one of the distinguishing features of Western Society.“¹² In this passage Kozloff referred to the ideal concept of Cultural Freedom only, which was basically not related to any kind of artistic style. Moreover, a small but influential group of Republicans from the United States was against Abstract Art, and they tried to pressure the Biennale commissioner into avoiding the presence of Abstract Expressionist in Venice. Senator Dondero, for example, created a strong campaign against abstract art, which was considered a possible vehicle for the Communist ideas.¹³ To answer this opposition Barr wrote *Is Modern Art Communist?* – a short pamphlet in which he noted: „It is obvious that those who equate modern art with totalitarianism are ignorant of the facts. To call modern art communistic is bizarre as well as very damaging to modern artist (...) those who assert or imply that modern art is a subversive instrument of the Kremlin are guilty of fantastic falsehood.“¹⁴

Most of the literature about the Secret Services' involvement in managing art and the *Biennale* affairs was based on a provocative article written by Thomas Braden, a former CIA agent who worked during the first years of the Cold War. In 1967 he published the article „I'm Glad that CIA is Immoral“ in the *National Post*, sustaining that: „For the Cold War was and is a war. Fought with ideas instead of bombs. And our country has had a clear-cut choice. Either we win this war or lose it. This war is still going on, and I do not mean to imply that we have won it. But we have no lost it either.“¹⁵ This type of assertion made by a person who wanted to provoke the political climate which was already tumultuous, obviously supported articles and books, like the well-known *How New York Stole the Idea of Modern Art* by Serge Guilbaut.

Guilbaut’s book is significantly based on an anti-American stereotype which led the author to propose his position in a disoriented and partially inaccurate way. For example Guilbaut affirms that the American Pavilion was owned by the MoMA in 1948. This claim is untrue because in 1948 – as many documents in Biennale Archives (ASAC) clearly demonstrate – the Pavilion was owned by the Grand Central Art Galleries.¹⁶ Guilbaut’s critique is directed toward the idea that a private institution like MoMA couldn’t organize a national participation in an international art fair like the Biennale was.¹⁷ But, as we have seen before, the Biennale wasn’t an official representation of the United States. Furthermore Guilbaut claimed that MoMA had a direct link with USIS through its support to the Conference for Cultural Freedom, which was one of the agents of the anti-Communist propaganda, and that for this reason it chose to exhibit only abstract art in Europe as a demonstration of the United States’ democratic orientation. As the chart below explains, there was a balance between abstract and realist art showcased in the US Pavilion at the *Venice Biennale* until 1956.¹⁸

Year	Ownership	Sponsors	Commissioner	Curator	Exhibition
1948	Grand Central Art Galleries, NY	Art Foundation, NY	Alfred Frankfurter	Isabelle Roberts	<i>Art from US</i>
		Whitney Museum, NY			
		MoMA, NY			
		Brooklyn Museum, NY			
		Artists Equity Association			
		American Federation of Arts, NY			
		Institute of Contemporary Art, Boston			
		Metropolitan Museum, NY			
		Grand Central Art Galleries NY			
1950	Grand Central Art Galleries, NY	MoMA, NY	Alfred Frankfurter	Alfred H. Barr Jr.	<i>Gorky-Pollock-de Kooning</i>
		Grand Central Art Galleries		Duncan Philips	<i>John Marin</i>
				Alfred Frankfurter	<i>Bloom-Gatch-Lebrun</i>
1952	Grand Central Art Galleries, NY	MoMA, NY	David Finley	Eloise Lucien Spaeth	
		National Gallery of Arts di Washington		Andrew Carnduff Ritchie	Stuart Davis
		American Federation of Arts		Hermon More	<i>Edward Hopper</i>
				John I.H.Baur <i>Jasuo Kuniyoshi</i>	<i>Jasuo Kuniyoshi</i>
				James Johnson Sweeney <i>Alexandr Calder</i>	<i>Alexander Calder</i>

BEYOND IDEOLOGIES: UNITED STATES EXHIBITION STRATEGIES
AT THE VENICE BIENNALE FROM 1948 TO 1958

Year	Ownership	Sponsors	Commissioner	Curator	Exhibition
1954					
	MoMA, NY	International Program MoMA, NY	Renè d'Harnoncourt	Porter McCray	
				James Thrall Soby	Ben Shahn
				Andrew Carnduff Ritchie	<i>Willem de Kooning Tre Scultori: Lachaise, Lassau, Smith</i>
1956					
	MoMA, NY	Art Institute, Chicago	Daniel Catton Rich	Katharine Kuh	<i>American Painters paint the City</i>
1958					
	MoMA, NY	International Council at the Museum of Modern Art, NY	Porter McCray	Frank O'Hara	<i>Seymour Lipton Mark Tobey</i>
				Sam Hunter	<i>Mark Rothko David Smith</i>

Archival sources allowed the United States participation at the Venice Biennale to be reconsidered, taking into account the presence of Abstract Expressionism as only one aspect of American art. The sudden change of behavior in 1958 with the exhibition of four abstract artists needs to be read as a reaction to the presence of USSR at the Venice Biennale after 1956 in a climate of real fear of Communism. It was only in 1958 that for the very first time after the Second World War, the United States offered a single view on American art at the Venice Biennale that could strengthen its position within the international cultural chessboard and – only in this sense and after 1958 – could Abstract Expressionism be considered as a guardian of freedom and democracy in strong opposition to the policies made by anti-democratic regimes.

Notes:

¹ F. Stonor Saunders, *Who paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999.

² See: S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago and London 1983.

³ See: C. Greenberg, „American Type of Painting“, in: *Partisan Review*, Spring 1955, collected in: J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg, The collected essays and criticism*, vol. 3, Chicago and London 1993, 234–236.

⁴ USSR stopped its exhibitions at the Biennale in 1917 due to Soviet Revolution and presented themselves again in 1956. For a complete analysis of USSR participation of 1956 see: M. Malbert, „Le retour de l'URSS à la Biennale de Venise en 1956“, in: *Histoire de l'Art – INHA Revue de recherche et d'information*, n°55, October 2004, 119–128.

⁵ C. Greenberg, *The European View of American Art*, „The Nation“, 25 November 1950“ collected in J. O'Brian/ed, *Clement Greenberg, The collected essays and criticism*, vol. 3, Chicago – London, 1993, pp. 59–62.

⁶ Before 1929 United States had been invited to exhibit as guest in the Italian Pavilion.

⁷ Letter from the Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

⁸ M. Walzer, *What does it mean to be an American: essay on the American experience*, New York, 1992, 24–26.

⁹ See: F. Pohl, *Ben Shahn - new deal artist in a cold war climate 1947 -1954*, Austin TX, 1989.

¹⁰ E. Cockcroft, „Abstract Expressionism Weapon of Cold War“, *ARTFORUM*, vol. 15, no 10, June 1974, 39–41.

¹¹ *Ibid.*

¹² M. Kozloff, „American Painting during the Cold War“, *ARTFORUM*, May 1973, 43–54.

¹³ Dondero was close to McCarthyism. In 1952 Dondero went so far as to tell Congress that modern art was, a conspiracy by Moscow to spread Communism in the United States and organized a press campaign in defense of Realism, the only genuine American Art.

¹⁴ A. Barr, „Is Modern Art Communistic?“, *New York Sunday Times Magazine*, 14.12.1952.

¹⁵ T. Braden, „I’m Glad that CIA is Immoral“, *The Saturday Evening Post*, 20 May 1967, 10–14.

¹⁶ The ownership question has been reconstructed thanks to materials found in Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, Raccolta Documentaria Arti Visive, Serie Padiglioni atti 1938–1969, (serie cosiddetta Paesi) busta 26, Stati Uniti.

¹⁷ At the 1948 Biennial, Gorky, Stamos, Rotkko, and Tobey were represented among seventy-nine American Painters. In fact, it was the Museum of Modern Art which, for reasons of domestic politics following the difficulties of 1946, managed the American Pavilion at the Venice Biennial. Thus American culture was represented by private sector, as journalist Bernard Denvir pointed out: „At the (1954) Biennale at least, artistic conservatism and communism go hand in hand whilst free enterprise is linked to more adventurous forms of artistic explorations“, in: S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, London and Chicago, 1983, 248.

¹⁸ This chart has been obtained by the examination of Venice Biennale catalogues from 1948 to 1958 compared with ASAC and MoMA archival sources.

Chiara Di Stefano
Nezavisni istraživač, Venecija

**IZNAD IDEOLOGIJA: IZLAGAČKE STRATEGIJE
SJEDINJENIH AMERIČKIH DRŽAVA
NA BIJENALU U VENECIJI OD 1948. DO 1958. GODINE**

Apstrakt:

U tekstu se razmatra učešće Sjedinjenih američkih država na Bijenalu u Veneciji između 1948. i 1958. godine. Analiza se zasniva na čitanju anti-američki orjentisane literature koja je proizvela niz nerazumevanja u vezi sa ulogom i značajem Američke obavještajne službe (USIS) u upravljanju Paviljonom SAD-a na Bijenalu i stvaranju pokreta Apstraktnog ekspresionizma. Polazeći od kritičkog osvrta na arhivske izvore, biće prikazano da su Sjedinjene američke za reprezentaciju nacionalne kulture koristile i apstraktni i realistički umetnički jezik do 1956. godine.

Ključne reči:

Hladni rat, Apstraktni ekspresionizam,
realizam, SSSR, Bijenale u Veneciji, SAD

UDK BROJEVI: 7(4)"199/..."
316.75(4)"199/..."
ID BROJ: 219793932

Ulrike Gerhardt
Leuphana University Lüneburg

**SUSPENDING ‘THE POST-COMMUNIST CONDITION’:
THE GENERATIONAL BREAK AND ITS PECULIARITIES**

Abstract:

While ‘the post-communist condition’ is linked to a generation that grew up east of the Iron Curtain, the younger generation, born in the 1980s, is confronted with an increasingly fading memory of the socialist past and with socialism as a devalued political philosophy across Europe. The crucial experience of this group of people is not socialism; it is the post-socialist transition, the post-Cold War era which has left a deep mark in their lives. Analyzing time and language as two peculiar motives in post-socialist discourses and artistic practices, this paper traces the gradual suspension of ‘the post-communist condition’ in favor of a less biased and ‘vertical’ reading of contemporary post-socialist art.

Keywords:

the post-communist condition, generation, language, time, post-socialism, transition, post-memory, (metaphysical) homelessness

‘The post-communist condition’ can be defined as a particular circumstance, a vision and description of the world. Philosopher Boris Groys considers this condition as a chance to investigate this “historical event” of the fall of communism and proposes to make an inventory of the “traces of communism.”¹ Perceiving the entire world as being involved in ‘the post-communist condition’, he assumes that all countries are confronted with the dissolution of communism, with its existence as something which has vanished after the end of the Cold War. Groys explains this perspective with communism’s irritating reputation as a past, alien-like intrusion:

“[...] communism’s advent is encountered within any national historical narrative at best as a destructive influence from the outside, as the work of the ‘Other’, of an alien force, as an invasion by spectral powers from the extra-historical non-space of u-topia.”²

According to Groys, it is because of this conception of communism that it is mainly thought of as an “interruption, interval or delay” in the course of history.³ After a long period of having been viewed as a “promise”, “utopia” or a “vision”, in the post-communist present communism appears as a past event and a political project in general. Thus, Groys believes it is the double nature of communism which rendered it impossible to differentiate between the two and gave way for the idea of an “interruption” which still dominates the discourse about post-socialism and thus inhibits an unbiased engagement with “Non-Western” artistic practices.⁴

Although Groys’ thesis of communism haunting the present like a spectre seems very plausible at first sight, one can argue that such a mystification can be classified as increasingly inadequate to understand today’s challenge for contemporary art history: it is not only the dissolution of socialism as a political alternative and the lack of knowledge about the fundamental ideas of socialism but also the fading of memory of the socialist past and the growing importance of the transition which constitute our contemporaneity and demand new standards for art history.⁵ The younger, post-Cold War generation sets the stage for a different reading of artistic practices from a post-socialist context, a new grasp of ‘the post-communist condition’ beyond geopolitical and stereotypical lenses.⁶ For an understanding of this recent generational shift in Europe, I will discuss notable societal habits after the transition and two constituting aspects of post-socialist artistic practices – time and language – before finally providing an outlook on future challenges.

Societal Habits after the Transition

The transition has deeply influenced societal habits and lives. From art historian Piotr Piotrowski’s perspective, “the impact of the historic memory of the former political system” that is located in “habits of thoughts and behavior” also

shapes the major types of analysis in studies on post-Wall Europe.⁷ In what follows, I will give some examples of these societal habits to create an understanding of how post-socialist art is usually framed. In the introduction of his book *Art and Democracy in Post-Communist Europe* from 2012, he draws attention to societal habits and attitudes that still radiate vestiges of the communist past by claiming that the “traces” of the communist system are often very indirect:

“[...] they appear in behaviours, in the ways of thinking, in customs and so on. Often they affect only part of the society; sometimes, however, they can be observed in the functioning of the institutions, in the habits of their officials, in the societal expectations concerning order and discipline, in lack of tolerance and so forth.”⁸

For Piotrowski, an understanding of the debate surrounding ‘the post-communist condition’ would require the creation of an extensive monograph. Reminding his readers of the necessity of a global contextualisation of the fall of communism and problematizing the universality of the term ‘the post-communist condition,’ Piotrowski acknowledges that he prefers to shift the focus towards the concept of a *post-communist Europe* which, according to him, “brings with it [a] certain neutrality,”⁹ a neutrality which the discourse on ‘the post-communist condition’ obviously lacks. This shows that ‘the post-communist condition’ does not respond to artistic practices from *across* Europe, but that it has emerged rather from a more narrow observation of post-socialist lives only.

Philosopher Susan Buck-Morss also notices particular “symptoms” after the transition, namely particular sensations which are strongly affected by the inevitable presence of the absence:

“The transformation is presently sensed on the skin and in the small shifts in the routines and habits of daily life. We describe it only in symptoms, perceived like a faint shifting of tectonic plates that is slow, indeterminate, and so profound that it transforms the meaning of its terms.”¹⁰

This emphasis on symptoms and on slowness are characteristics which can be found in many texts about the structure of the post-communist or post-Soviet condition. Whether Charity Scribner speaks about melancholia, Svetlana Boym about nostalgia or Piotrowski, like in the quote above, reflects on the “faint shifting of tectonic plates,” it always seems obvious that there is a fundamental absence marking ‘the post-communist condition.’ Theorist and conceptual artist Miško Šuvaković describes this presence of the absence as follows:

“The era of late socialism and post-socialism is one of postmodern art and culture: the signifier exists without the signified.”¹¹

One can assume that the younger generation has witnessed how the signified has gone lost since the beginning of the transformation. This experience is essential for thinking about the implications of the generational break and for studying post-socialist video and performance art for which time and language play a significant role. It is only through the reflection of these two key tools that the generational change and its consequences for a 'pOst-Western'¹² history and theory of art become more transparent.

The Generational Break

By considering generations as historical agents, the temporal and universal notion of 'the post-communist condition' gets challenged. If one regards a generation as an experiential agent of historical change,¹³ rather static concepts like 'the post-communist condition' are set into movement. But what is meant by the generational break here?

In the catalogue of the *Ostalgia* exhibition at the New Museum in New York in 2011, art historian Ekaterina Degot proclaims a generational break in contemporary art from East- Central Europe. Positioning a generational difference between those who grew up in the USSR and those who were socialized in the time of transition, she writes:

"The younger, twenty-something generation in Russia [...] has an even stronger commitment towards the Communist past, although in their case it might be more imagined than real."¹⁴

Thus, there is a remarkable peculiarity: although the younger generation from the former 'East' mostly remembers nothing, or solely mundane events like the collective pottery sessions or the obligatory glass of milk or kefir every afternoon in the Soviet kindergarten¹⁵, they nevertheless feel attracted to the socialist past.¹⁶ According to art historian Harry Weeks, their memories turned from "hot or living memory" to "cold memory" which is characterized by a progressing disconnection with the socialist past.¹⁷ But this is not the main characteristic of the younger generations' memory. Journalist Agata Pyzik paraphrases her experience as follows:

"I was born 1983 and I never really lived through the problems within communism that older generations had to. No crossing of the Wall, no scary officers, no parents interned by communists. Still, I observed the dramatic changes in the social fabric after '89 [...]."¹⁸

Pyzik describes what the cultural historian Tanja Bürgel also observes in her analysis of the children of the Berlin Wall, the "Mauerkinder:" the huge influence

of the transition. What Pyzik experienced is the growing gap and estrangement between the working class and the elite, which – in her private school-related example – mostly consists of the former democratic opposition in Poland. Moreover, what Bürgel addresses are the hasty societal transformations, the orientational crises of parents and teachers, the structural chaos of modification in schools and the collapse of protecting social networks; serious changes, which were experienced by this group of the “Mauerkinder” during their teenage years.¹⁹ As a consequence of this, children who experienced adults starting from scratch after '89 or, respectively, 1991, and who observed their struggle with new and unfamiliar structures, have developed a condition which makes them feel as being outside of society: a condition called “metaphysical homelessness.”²⁰ Those children are allegedly very influenced by their parental generations' lack of orientation during the transition, by feelings of instability and precarity – here addressed as a transferred, self-experienced “metaphysical homelessness.” Therefore, this feeling of rooflessness is a status which describes a growing distance from society's value systems and institutions, as the members of this generation are searching for “world- and self-orientations outside of established value systems and cultural patterns,” says Bürgel.²¹ Another example for a similar self-definition can be found in the catalogue of the 2011 art exhibition *Spaceship Yugoslavia* in Berlin, in which young artists and theorists from former Yugoslavia formulate their thoughts about post-socialism:

“We ask ourselves – a generation whose childhood memories are anchored in a socialist Yugoslavia – if it is indeed possible to latch into a critical nexus from which we may have constructive experiences. We did not grow up in an orderly system, causing our experiences to be irrevocably linked with a transition process.”²²

Furthermore, they describe their “common inheritance” as a “spaceship named Yugoslavia,” which again refers back to the phenomenon of homelessness. Their former home is now conglomerated into an imaginary spaceship outside of their bodies, located in outer space. The group of editors associates the idea of homelessness with a feeling of high mobility, but instable gravity: “We walk this earth in different countries, but have no fixed ground under our feet.”²³

To sum up, the generational shift is caused by a group of people which grew up during the transition and which developed a unique mentality marked by a high attraction towards the socialist past and towards socialism as a political philosophy. The characteristic feeling of “metaphysical homelessness” is a phenomenon which could equally be related to the inheritance of “postmemory” – to the transmittance of “stories, images, and behaviors among which they grew up,”²⁴ but which can no longer be connected to the state of the present. That is why the younger generation can be presumed to carry a large amount of “postmemories” from the previous generation. Although “[n]o crossing of the Wall, no scary officers [...]” shape

Pyzik's image of the socialist past, she can feel her parents' significant experiences with socialism like memories of her own. Hence, time is an important factor for the prevalence of (inter-)subjective and (extra-)biographical experiences, and post-socialism seems to be deeply influenced by conflicting temporal assumptions. What does this intergenerational transmission of memory mean for 'the post-communist condition' and its conception of time and language?

The Aspect of Time

The phenomenon of 'the post-communist condition' per se is something temporal because it is treated as a temporarily limited condition shared by societies. At the beginning of this section, I want to take a look at Buck-Morss' definition of 'the post-Soviet condition' and her specific perception of the aspect of time which, in her words, is leading backwards:

"If I speak of 'the post-Soviet condition', it is to say that 'post-Soviet' refers to an ontology of time, not an ontology of the collective. Post-Soviet is a half-way condition, where we have recognized the inadequacies of modernity, but are still too insecure to leave them behind."²⁵

In her account she stresses that 'the post-Soviet condition' is a "universal historical condition" which can be understood as a shared temporal, historic moment.²⁶ Thus, the aspect of time has a special relation to the discourse of 'the post-communist condition' because this condition is seen as something utterly temporal—something which passes by, and which is related to the deficiencies of modernity. But when will 'the post-communist condition' have met its expiration date? Even Piotrowski reminds us of the temporal character of 'the post-communist condition' by stating that

"[...] it does not have a spatial, but rather a temporal character and therefore describes a historic moment in which we are still situated. In other words, the post-communist condition describes a historic and universal condition of contemporaneity."²⁷

Another prominent example for the relevance of time in this context would be Groys' evocative idea of the post-communist subject and post-communist life in general moving backwards, from the future into the past: "returning from the post-historical, post-apocalyptic time towards the historical time."²⁸ What we have learned is that this fascination for the past comes from a feeling of "homelessness" or tentativeness that is nevertheless deeply contemporary *and* futurist, as philosopher Ozren Pupovac remarks. He indeed characterizes the post-socialist situation as also

being a futurist one: "The historical essence of the post-socialist situation seems to run ahead of the eye's gaze."²⁹ Occupied with trying to capture post-socialism as a "state of anticipation"³⁰ and not just as a "desintegrated history"³¹, many contemporary artists like The Bureau of Melodramatic Research (a duo, founded 2009 in Bucharest) or the collective ŽemAt (founded 2006 in Žeimiai) prove that the younger, transitional generation turns towards the historical time to imagine the past *and* the future.

The Role of Language

It is an established fact that language plays an important role for politics, especially for communism, and that political change often causes a societal search for new perspectives *and* new languages. Whereas Groys' earlier elaborations on 'the post-communist condition' from 2003 are mostly associated with the aspect of time, his book *The Communist Postscript*, written in 2010, focuses on the "linguistification of society" and points out that a realization of communism without linguistic means would have been, and would still be, impossible.³² The power of the 'authoritarian discourse' during communism, the urban semantic effacement since the 1990s, and the revival of language within contemporary culture are developments which are directly linked to the post-communist transition.³³ Another example for the importance of language in the context of the post-socialist transformation are the strategies of effacement which have not only been concentrated on urban transformations, on renovations and reconstructions, but have also gone deeper. Art historian Suzana Milevska recapitulates how – after the state of Yugoslavia broke apart – the "renaming apparatus" radically cleared and overwrote most traces from the Tito era. Her project *The Renaming Machine* concentrates on the legacies of the "renaming apparatuses" which radically wiped out names of institutions, individuals, ethnicities, languages and even political states.³⁴ She and the project participants emphasize how this effacement of names did not only affect language, but also people's daily lives, their way of thinking and memorial capacity.

Without entering into a deeper discussion about her video works and her interest in collective mourning processes, I would like to shortly draw attention to artist Yael Bartana, who usually works on Jewish history and on Israel-Palestine relations. In her trilogy *Mary Koszmary* (Nightmares) (2007), *Mur i wieża* (Wall and Tower) (2009) and *Żamach* (Assassination) (2011), three speculative and imaginative films addressing the Jewish-Polish history and Poland's communist past, she uses language in a radical manner by appropriating authoritarian ways of speaking and by mixing the histories of the Holocaust, the Second World War, communist Poland, Zionism, nationalism and militarism:

"Bartana invokes language laden with rhetoric and reminiscent in character of leader's speeches in totalitarian regimes, to rearrange words and language in order to create new concepts and highlight ideas."³⁵

Although Bartana places the Jewish history and the Polish national schizophrenia at the center, she works with authoritarian language and symbolic gestures in a non-hierarchical way, explicitly not differentiating between past, present and the future. This linguistic and temporal ‘liberation’ is a symbolic experiment which integrates disregarded and neglected narratives of the past with the help of language and the “otherness of time and place.”³⁶ Although Bartana, born 1970 in Kfar Yehezkel in Israel, is a slightly atypical example for post-socialist art, her work nonetheless influences many of today’s post-socialist practices. As art historian Susanne Leeb suggests, Bartana is engaged in identifying mythical narratives as a legitimizing basis for contemporary politics.³⁷ Identifying the origins and structuredness of mythical narratives by the means of language and time, her work is a brilliant example for the “mutual reframings of art discourse and practice across supposed borders,”³⁸ for the vivid influences that shape artistic production across Europe.

At this point I want to make clear that the group of people I address does by no means only encompass children of the Berlin Wall or, more general, children who lived east of the Iron Curtain. Rather, with consideration of local art histories and historico-political differences, this programmatic shift does also affect people who have experienced the end of the Cold War, and the political decline and subjugation of socialist ideals in the former ‘West.’

Outlook

In closing, I once more want to question the concept of ‘the post-communist condition,’ a concept that is in fact very much in line with the so called “universal” premises of ‘Western’ art history, which are highly problematic.³⁹ Scholars like Susan Buck-Morss and Piotr Piotrowski call attention to the lack of geographic awareness in art history and spotlight examples like *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, a renowned volume in which, as Piotrowski argues, there exists no awareness for the geographic bias of art history in general, and neither for ‘Western’ nor ‘Eastern’ constructions in particular.⁴⁰ Thus, an illumination of ‘the post-communist condition’ from a critical art historical perspective does not function without questioning “art geography.” Buck-Morss as well encourages her readers not to give up analyzing the constructedness of the historical narrative of the “era of Western hegemony.”⁴¹ Turning the focus away from art history towards contemporary critical theory, she is convinced that the intellectual governance of ‘Western’ art métropoles and centers must come to an end, clearly identifying this cultural and (geo-)political imbalance as critical theory’s major problem.⁴² However, Buck-Morss nevertheless sticks to the term ‘post-Soviet condition’, although this definition reinforces precisely those ‘vertical’ power relations.

For integrating and valuing local contexts, traditions and canons, it is important to recognize and study societal habits because they form the basis for

culture's reflections of major historical transformations like the fall of the Iron Curtain. 'The post-communist condition' has become less and less appropriate to analyze the younger generations' artistic practices and to understand their heterogeneous conceptions of time, language and locality. The concept of 'the post-communist condition' does not only ignore the influential phase of the transition which is an identity-building experience of the younger generation; it also prepared the ground for the manifestation of geopolitical blindspots as well as 'Western' and 'Eastern' stereotyping. As the liberation from a psychologizing and backwardness-instantiating discourse gains more and more importance for the future, it will be necessary to set new disciplinary and 'horizontal' standards for a less prejudiced analysis of the art practices arising from the experience of the 'pOst-Western' transition.

Notes:

¹ B. Groys, "The Post-Communist Condition," translated by Matthew Partridge. Link: <http://becoming-former.tumblr.com/post/262880375/the-post-communist-condition-boris-groys-the> (last access: 15.10.2015)

² B. Groys, "The Post-Communist Condition," translated by Matthew Partridge.

³ Ibid.

⁴ For achieving a successful reflection of communism, Groys suggests to emphasize three factors: the missing historical subject which could assume responsibility for the communist past apart from a nation or state, the failed detachment of communism from Russian imperialism, the unfinished clarification of the relationship between the history of communism and nationalism as well as the non-existing history of communism as one of several "post-national importable or exportable social projects." Ibid.

⁵ Although most of the authors are using "communism" and "post-communism", I prefer to use "socialism" and "post-socialism" because it refers to a condition that is characteristic for both sides of the Iron Curtain. See also: A. Gardner, *Politically Unbecoming. Postsocialist Art against Democracy*, Cambridge, London 2015, 8-9.

⁶ Other problems are the unexplored "correlations between 'Eastern' and 'Western' European artists" as well as "the pigeonholing of this art to strictly Eastern and Central European contexts". See: A. Gardner, *Politically Unbecoming. Postsocialist Art against Democracy*, 9.

⁷ P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London 2012, 41.

⁸ Piotrowski explicitly speaks of "communism" and "postcommunism" due to his focus on art from Central and Eastern Europe. P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, 11-12.

⁹ Ibid., 11.

¹⁰ S. Buck-Morss, "The Post-Soviet Condition", in: IRWIN (ed.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006, 494-499 (here 497).

¹¹ M. Šuvaković, "Art as a Political Machine. Fragments on the late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans", in: A. Erjavec et al. (eds.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, Berkeley 2003, 90-134 (here 93-94).

¹² This goes back to the German term „pOst-Westlich“ which highlights the constructedness of the 'East' and 'West' and combines these concepts. The 'pOst' implicates that not only the 'East' but also the 'West' has changed. For more information, see: E. Bisanz (ed.), *Diskursive Kulturwissenschaft, Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*, Münster 2005.; M. Heidel, E. Bisanz, (eds.), *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld 2014.

¹³ A. Bogdanovic, "Generation as a framework for historicizing the socialist experience in contemporary art", in: U. Gerhardt, S. Husse (eds.), *The Forgotten Pioneer Movement—Guidebook*, Hamburg 2014, 24-35 (here 29).

- ¹⁴ E. Degot, in: M. Gioni et al. (eds.), *Ostalgia*, New York 2011, 52.
- ¹⁵ V. Michelkevicius, "Why are we together and in (our own) place?", in: V. Michelkevicius (ed.), *Generations of the Place: Image, Memory and Fiction in the Baltics*, Vilnius 2011, 11-18 (here 14).
- ¹⁶ See: P. Olowska in conversation with M. Barnas, "Gentle Distortions", in: *Metropolis M*, No. 5 (October-November 2004): 1. Link: <http://metropolism.com/magazine/2004-no5/elegante-verstoringer/english> (last access: 15.10.2015)
- ¹⁷ H. Weeks, "Recognizing the post-Soviet condition: the documentary turn in contemporary art in the Baltic states", in: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 1, 1-2010, 57-70 (here 68).
- ¹⁸ A. Pyzik, *Poor but sexy*, London 2014, 6.
- ¹⁹ German: „Als Pubertierende beobachteten sie die Traumata einer überstürzten gesellschaftlichen Transformation, erlebten die Orientierungskrisen ihrer Eltern und Lehrer, das strukturelle Umbau-Chaos in den Schulen und den Zerfall der schützenden sozialen Netzwerke.“ T. Bürgel, "Mauerfall-Kinder. Wie orientieren sich junge Ostdeutsche 15 Jahre nach der Wende?", in: *Berliner Debatte Initial*, 4-2004, 16-25 (here 23).
- ²⁰ T. Bürgel, "Mauerfall-Kinder. Wie orientieren sich junge Ostdeutsche 15 Jahre nach der Wende?", 23.
- ²¹ *Ibid.*, 24.
- ²² N. Hennig et al. (eds.), *Spaceship Yugoslavia. The Suspension of Time* (Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2011), 5.
- ²³ N. Hennig et al. (eds.), *Spaceship Yugoslavia*, 5.
- ²⁴ M. Hirsch, "From 'The Generation of Postmemory'", in: J. K. Olick et al. (eds.), *The Collective Memory Reader*, Oxford 2011, 346-347 (here 346).
- ²⁵ S. Buck-Morss, "The Post-Soviet Condition", 498.
- ²⁶ *Ibid.*, 498.
- ²⁷ P. Piotrowski, "Writing on art after 1989", in: H. Belting et al. (eds.) *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge 2013, 202.
- ²⁸ B. Groys, "Die postkommunistische Situation", in *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main 2005, 36-48 (here 48).
- ²⁹ O. Pupovac, "Present perfect, or the time of post-socialism", *Eurozine*, 12.05.2012, 1-7 (here 2). Link: <http://www.eurozine.com/articles/2010-05-12-pupovac-en.html> (last access: 15.10.2015)
- ³⁰ O. Pupovac, "Present perfect, or the time of post-socialism," 2.
- ³¹ N. Hennig et al. (eds.), *Spaceship Yugoslavia*, 5.
- ³² B. Groys, *The Communist Postscript*, London 2009, X, XXI.
- ³³ A. Yurchak, *Everything was forever until it was no more. The last Soviet generation*, Princeton and Oxford 2005, 32.
- ³⁴ S. Milevska, "In the Wake of Renaming: The Concept and Context of the Project of a Whole", in: S. Milevska (ed.), *The Renaming Machine. The Book*, Ljubljana 2010, 8-12.
- ³⁵ H. Scloznick, "Yael Bartana and Post-Traumatic Culture: Utopian Reversibility and the Case of Polish National Melancholia", in: *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 1-2014, 60-74. (here 67)
- ³⁶ A. Azoulay, A. Ophir, "This is Not a Call to the Dead", 1. Link: <http://yaelbartana.com/text/continuing-to-think-1> (last access: 15.10.2015)
- ³⁷ S. Leeb, "Flucht nach nicht ganz weit vorn", in: *Texte zur Kunst*, Vol. 19, 76-2009, 28-45 (here 42).
- ³⁸ A. Gardner, *Politically Unbecoming. Postsocialist Art against Democracy*, 9.
- ³⁹ See: P. Piotrowski, "Towards a horizontal history of modern art," in: Erste Stiftung (ed.), *Writing Central European Art History*, Vienna 2008, 4. Link: http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf (last access: 15.10.2015)
- ⁴⁰ P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, 25.
- ⁴¹ S. Buck-Morss, "The Post-Soviet Condition," 497.
- ⁴² S. Buck-Morss, "The Post-Soviet Condition," 497.

Ulrike Gerhardt
Leuphana Univerzitet u Lineburgu

**SUSPENZIJA *POSTKOMUNISTIČKOG STANJA*:
GENERACIJSKA SMENA I NJENE OSOBENOSTI**

Apstrakt:

Dok je *postkomunističko stanje* vezano za generaciju koja je odrasla istočno od „gvozene zavese“, mlađa generacija rođena osamdesetih godina dvadesetog veka se suočava sa rastućom pojavom brisanja sećanja na socijalističku prošlost, ali i sa degradacijom političke filozofije socijalizma širom Evrope. Ključno iskustvo ove grupe ljudi nije socijalizam, već postsocijalistička tranzicija i post-hladnoratovska era koja je ostavila dubok trag u njihovim životima. Analizirajući vreme i jezik kao dva osobena motiva postsocijalističkog diskursa i umetničkih praksi, ovaj rad prikazuje postepenu suspenziju *postkomunističkog stanja* u susret manje polarizovanom, *vertikalnom* čitanju savremene postsocijalističke umetnosti.

Ključne reči:

postkomunističko stanje, generacija, jezik, vreme, postsocijalizam, tranzicija, post-sećanje

KRITIK



REVIEWS

Mohammad Salama
San Francisco State University

**COLONIZING A COLONIZER: REPRESSION, MYTH AND MIMESIS
IN MARCEL CARNÉ'S *LES ENFANTS DU PARADIS***

Abstract:

This paper uncovers a colonial unconscious in Marcel Carné's *Les Enfants du Paradis* (1943–45) as it interrogates post-structuralist theories on myth, mythologies, love and mimesis, including writings by Roland Barthes, Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy. The paper argues that in *Les Enfants du Paradis* Marcel Carné startles his viewers with the most cinematic mode possible of a theatrical drama set in the Parisian Vaudeville of the 1840s, mixing myth with political connotations to a maximum degree, thus creating film language that works on multiple levels of signification simultaneously. Shot and produced during World War II and the infamous Vichy occupation of France, it is not farfetched to assume that *Les Enfants du Paradis* includes political allegories. But the film is more than just the sum of its political allusions, embodying a desire for decolonization as France disengages from World War II and involves itself deeper and deeper into the messy business of colonial violence in North Africa.

Keywords:

Colonialism, *Les Enfants du Paradis*, Marcel Carné, WWII History, Vichy Regime, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Mythologies, Myth, Mimesis, Repression, Narcissus, Echo, Colonial Unconscious

“The scene illustrates but the idea, not any actual action, in a hymen (out of which flows Dream), tainted with vice yet sacred, between desire and fulfillment, perpetration and remembrance: here anticipating, there recalling, in the future, in the past, under the false appearance of a present. That is how the Mime operates, whose act is confined to a perpetual allusion without breaking the ice or the mirror: he thus sets up a medium, a pure medium, of fiction.”

(Mallarmé: Mimique)

Through a Barthesian probing for imbricate significations in Marcel Carné’s *Les Enfants du Paradis* (1943–45), this paper raises the following question: does history have any material reality outside language? If so, how do we decipher language to arrive at this history? In a remarkable work on film language and its relationship to history, Mark Ferro asks a difficult question about the historical reality of which film could indeed be the image. To agree that there is a different reality that films say without saying is to enter, inevitably into a mode of interpretation where the work of art stands for something else other than itself. What semantic tools do we need in order to detect this historical unconscious in film language? This ‘dig’ into history from non-familiar sources matters, especially when this history is intentionally silenced, or smoothed out in cleaner and official versions. Looking for alternative versions of history or finding history in unfamiliar texts and celluloid matters, and it matters in the full semantic potentiality of the word “matter” itself, both as an indispensable element of our thought and a concrete materiality that forms and informs the production of historical knowledge. History is 1492, The Reformation, the American Revolution, 1948, the tearing down of the Berlin Wall. History is also the Scramble to Africa, the Holocaust, Hiroshima, and Apartheid. In today’s academic world, however, history has acquired a different materiality and became a discourse of selectivity and ideological biases, one whose very writing is often dictated by the politics of the present. Fredric Jameson has repeatedly reminded us of the aporiac nature of history, namely, that it cannot be reduced to text yet is only made available to us through text. History is text, then, plain and simple, an incomplete act of language, incomplete because history is more than just language and because language itself—as a communicative system of visual, acoustic, or written signs—will always be lacking the evidentiary ‘referent’ to support the veracity of the (hi)stories we tell. What then gets emphasized, glorified, celebrated when we write or film history, be it with a pen or a camera stylo à la Alexandre Astruc, whether consciously or not, and what remains left out, entombed and silenced?

In *Les Enfants du Paradis* Carné startles his viewers with the most cinematic mode possible of a theatrical drama set in the Parisian Vaudeville of the 1840s. It is one that navigates between the shores of primary narrative, myth, and political connotations, without stopping off at any single one. Despite the alluring biblical title, Carné’s is not a Christian allegory, but rather a cinematic tour de

force filled with strong mythological elements at work in the character delineation. These mythologies seem to work on multiple levels of signification where a higher semiological system of “myth” à la Roland Barthes allows for a deeper exploration of various layers of meaning. This paper investigates those imbrications in light of the historical quandary which witnessed the production and release of *Les Enfants du Paradis*, a film that for many viewers still has a canonical position as one of the most exquisite achievements of France’s film industry.

Shot and produced during World War II and the infamous Vichy occupation of France, it is not farfetched to assume that the film includes political allegories. Some could see Garance as France, or a vision of France insisting on claiming herself to herself as long as she is “occupied” by various tempters; the Count could be the quintessential Bazinian type of a corrupt nobility, perhaps even the Nazi Regime in its vicious attempt to lock Garance for years; Baptiste and Frederick could reasonably be seen to symbolize the good old Paris which Walter Benjamin glorifies as “the capital of the nineteenth century,” with all its artistic grandeurs and its Golden Age of the Theater. As to Lacenaire, it might just suffice to see him as an anarchist turned freedom fighter, whose long criminal record is redeemed when he murders the Count at the bathhouse, regardless of what such an exploitive character stands for.

French cultural and literary thought post WWII investigated different meanings of myth. But in order not to confuse structuralist and poststructuralist definitions of “myth” as a signifying process in language, the approach to “myth” in this paper will employ both its original form and Barthes’ reference to it in terms of ideology. First, myth in its original form is “myth” in an essential conceptual basis as a classical human construction and a pattern of an already consumed narrative that belongs to a long shadowed past. In this regard, the Ovidian myth of Narcissus and Echo appear to govern the thematic and stylistic contours of Carné’s *Les Enfants du Paradis*, and to work strongly on every self/self and self/other relationship that the film narrative and visual style allow us to capture. This mythic element manifests itself in the Narcissus-like collision among characters, a collision between selfish desires and the inaccessibility of their fulfillment. At heart, Narcissus’s myth embodies self-reflection and the exclusion of other (Narcissus), as well as the inability to communicate or reciprocate (Echo). Self-love does not mean simply the love of the self, but what Jean-Luc Nancy described as “the love of one’s own excellence in so far as it is one’s own... no longer a possession. It is the love of the self as property.... It does not designate the object possessed, but the subject in the object.”¹

Secondly, when the sign in film language becomes a signifier of something else, then we arrive at a richer mythical system of signification, what Barthes refers to as “a special condition of language.” For instance, the function of the “mirror” and the “mime” in Carné’s film achieve this condition quite abundantly in that they become signs and as well as signifiers in the convoluted rectangle of relationships

between Baptiste, Garance, Frederick, and Natalie. Thematically, each of these characters seems to reflect the Ovidian mini tragedy of Narcissus and Echo. More importantly, through this undercurrent level of representing the myth of Narcissus and Echo, the characters enter into a symbolic realm of signification. Thus, in the Natalie–Baptiste–Frederick–Garance square of unrequited love, every character’s relationship to the other puts into question each character’s relationship to itself and each character’s relationship to the society it represents. Interestingly enough, what we also have in these remarkably knotted relationships is a rotation of role-playing in which each character plays Narcissus at a certain point and Echo at another, each character is peculiarly capable of victimizing one character and of falling victim to the other. We see this reflected more clearly in the Natalie–Baptiste–Garance triangle.

Written in 1957, Barthes’s *Mythologies* is primarily regarded as a critique of mass culture, “by treating collective representations as sign systems” to “account in detail for the mystification which transforms petit-bourgeois culture into a universal nature”². According to Barthes, realist art takes for granted the apparent connections between signifier and signified, and constructs reality based on such an innocent precept³. Following the Saussurian pattern of structuralism, Barthes undertakes to introduce a second-order semiological system (myth) as a means to re-read contemporary cultural signs in order to demystify the ‘representational’ quality of ‘signs.’⁴ Briefly put, this theory works on two levels; first, the well-known Saussurian triad of ‘signifier/concept (tree),’ ‘signified/*image acoustique*’ and their offspring the ‘sign’; this is the level of “language.” Secondly, we have the level of ‘myth’ which, is “constructed from a semiological chain which existed before it.” This level then takes the already constituted ‘sign’ of the first-order semiological level (language), empties the “raw material” (M114) of the first ‘sign’ and uses this very ‘sign’ as a new signifier and as a “final term which will become the first term of the greater system which it builds and of which it is a part”(M115). In this parasitic operation the second-order level of semiology feeds on the first one and departs it so that it (the new sign/signification) might become open to the “total term or global sign”(M115). In Carné’s film, the “mirror” and the “mime” pass through this process from language to myth, acquiring, so to speak, different connotations in the symbolic “mythic” than in their first meaning in language.

A major obstacle in Barthes’ approach, however, would be the risk of reduction. It is true that in structural approaches the individual is downplayed in favor of the group and the fundamental awareness of the collective character of human existence. Barthes’s *Mythologies* is not an exception to this reductionist trend. The book conceives of ideology as a system of ideas, and in his particular case as the product of a ruling class which forms the reality of society. This gap between bourgeois and proletariat which brought about the middle emergent and ambitious group is highlighted in Barthes’s structuralist concept of myth. Given this collective outlook, it might not be fair to apply Barthes to Carné or subject the latter to the

essentialism of the former. However, *Les Enfants du Paradis* is still exemplary because to some extent it acknowledges or perhaps entertains the possibility of this kind of reading. The film consciously confirms the celebration of popular culture in a Vichy occupied France (1940–1944) and works at the same time as a majestic poem on the follies of love. To Barthes, it is myth which takes over the ideas embodied in high culture and makes them familiar:

It is therefore by penetrating the intermediate classes that the bourgeois ideology can most surely lose its name. Petit-Bourgeois norms are the residue of bourgeois culture, they are bourgeois truth which have become degraded, impoverished, commercialized, slightly archaic, or shall we say, out of date? ... By spreading its representations over the whole of catalogue of collective images for petit-bourgeois use, the bourgeois countenances the illusory lack of differentiation between social classes.⁵

The “mirror” as a visual signifier plays an important semiological role in the technical and thematic structuration of *Les Enfants du Paradis*, moving from mere denotation to deeper layers of connotation that reach Barthes’s mythic level. In the early shots of the movie, Garance’s body is revealed to the audience (the scopophilic onlookers of le Boulevard du Crime as well as the cinema viewers) as frustration, as that which reveals less than what it promises. This visual inaccessibility of the body is an extreme version of what the Ovidian Narcissus experiences in the limpid pool. After the seductive shouting of “l’aboyeur” for people to come in and behold “la pure vérité” of Garance which will make them “pensez le jour, reverez la nuit,” a group of men enter to find a beautiful young woman sitting in a bath tub, covered with water to her shoulders, and holding a mirror in her right hand at which she is looking pensively.



Carné’s camera repeatedly emphasizes the symbiosis of Garance and her image. She is always defined in relationship to a mirror. In the film, she plays the part that Derrida in a different context would refer to as the “imaginary being” to every one of the four characters in love with her. Edward Baron Turk rightly defines her as “less a woman than a fetish or icon.”⁶ She appears in the first-semiological level of the film’s narrative as a target of love. Let us take a closer look at the shift of the “mirror” from a linguistic to a mythical sign and from its simple denotative value to more complex and thematically intricate connotations throughout the film.

Garance's mirror could quite possibly be considered an "alibi of Art,"⁷ as Barthes puts it, exactly like other filmic props including feathers, fur, and gloves that accompany the professional dancing behind which a striptease hides. But Garance's self-self relationship has more thematic significance than being just a tool to hide her shyness. The mirror in a first level of the semiological system establishes a separation between self and other. It also stresses the theme of inaccessibility of 'being' in the Heideggerian sense. In a different context, Jacques Derrida relates the signification of the mirror to that of the pantomime and to theater, which in the film reflects what Baptiste does as an artists:

And the mirror, too, reverses its dreamlike function: while once it bespoke the painful inaccessibility of being, now it serves to play a being that is inaccessible but nonetheless real, an imaginary being. Out of here and now, objectified in the flesh that is both opaque and contingent, theater and pantomime claim to rediscover the transcendence of the greater yonder... the theatrical world's existence is solely mental: under that heading one can only gain access to it by detaching oneself from the everyday world, through the dreamed –of crossing of an interval.⁸

To extend the Derridean argument we could say that the mirror to Garance is what the mime represents to Baptiste. However, this argument might lead us to the tempting conclusion that miming is some sort of a mirror, or to use a quote from Hamlet, that the function of art is "to hold the mirror up to nature" [my italics]. But this could be a hurried argument and a quick dismissal of their essential differences for one important reason. What Carné's camera does to this shot of Garance in the bath-tub is a reversal if not a disruption of the verbal message of the "spectacle voluptueux, audacieux, et troublant" in the sense that it unveils to viewer the naked truth not of Garance's body, but of her attitude throughout the film. In his insightful study *Les Enfants du Paradis*, Jill Forbes links Garance's character to the materiality and emptiness of her own mirror:

The mirror emphasizes her solipsism and explains why, as a character, she is strangely lifeless, a montage of iconic images, memories of women culled from repertoire of American and European cinema. She is depicted from the outset, as a distant and self-absorbed 'moon-goddess' and she becomes progressively colder as the film advances.⁹

But Forbes limits her argument to one fixed idea of the ambiguity of gender relations, seeing Baptiste as playing a female role and Garance as wearing the pants. To see Carné as presenting a reversed gender pattern is to step on a precarious ground, because this reversal is not maintained throughout the film. It

is true that Garance is more positive in her relations with the others, but mere audacity and positivity are not actually gender-specific features. Garance still keeps her sexuality and her feminine charm intact, so much that they become her major 'weapons of man destruction' in the film.

Another instance of the "mirror" functioning as a mythic sign in Carné's film takes place in the shot sequence of Garance and Lacenaire in the Count's Paris house. After her return from Baptiste's show, and in fact after her six or seven years of absence, Garance meets with Lacenaire before the mirrored wall in the upstairs foyer. She looks at her reflection in the mirror but could only see Lacenaire, and when he looks at the mirror, he could only see her.

This image inversion implies parallelism. If there is any narrative necessity for this particular mirror image in the movie, it is to allow us to delve deep into more than



mere surface reflections by presenting Garance and Lacenaire as resembling each other: both are profiteering figures that live on the wealth of others. Rather than being used as a simple sign of reflection in the first level of linguistic signification, the mirror in Carné's film surpasses even its possible cinematic function as a technical device that extends the space of the shot by revealing objects and people that would otherwise be invisible, and acts mythically as a thematic signifier that penetrates the psychology of characters to show their internal similarities.

Carné repeats the same device in the following shot, where the count is seated in the left foreground of the shot while Garance facing the mirror to his right. Although the count sits with his back to her, he is facing the camera, and although she sits with her back to him, we can see her facial features reflected on her bedroom mirror, so that we can only see them through the mirror. The shot oscillates between two mirror figures, and the mirror reinforces the split in their marriage. This mirror mediation in character representation implies artificiality and incompatibility between husband and wife. They both appear distant in their proximity, and what Carné's subtle camera seems to be alluding to here is the emotional void in their life, a void made visible by the interference of mirror as a symbol of their conjugal divide.

Carné's most inventive directorial device in the film is the use of the 'narrative shot'. This happens in his theatrical treatment of Lacenaire's murder of the Count. Because Carné's camera is an emulation of a stage action, it is important to be reminded that in theater, even in the most tragic of Greek plays, any act of violence is never seen by the audience, but usually narrated by another character,

often a messenger. Carné substitutes the horrific violence of Lacenaire's murder with the eyes of Lacenaire's accessory, Avril, acting as our mirror on the event. The result is even more startling. Lacenaire is never shown committing the act of murder, but there is no elliptical shot or a discrete camera, a la Renoir, projected on an external object while the Count's voice is crying in agony¹⁰. What we have instead is transference of camera focus on the doorway where Avril is standing, denying the immediacy of the horrific shot, yet recounting it in the mediatory camera/eye of Avril, and we are positioned in such a way as to look at Avril's eyes full of panic while he is looking at the crime scene. Camera rests on Avril while the murder

remains off-screen. Successfully, Avril's eyes narrate the panic to us by acting as our only mirror for the off-screen event that is taking place. Of course, Carné here, like all playwrights, seems to invite our imagination.



Like Balzac's *Sarrasine*, which Barthes codifies analytically in *S/Z*, the mime sequence offers itself to the viewers on a number of levels in the same way as the film contains them. In fact, miming is

not entirely mimesis. There is mimesis only when there is activity, or a plot. The mime does not actually imitate an event; a mime imitates or ridicules the logical expectation of things, and therefore he does not reduplicate reality. In Ovid's myth, the problem with Narcissus is that this degree of self is absent. Narcissus becomes a victim of mimesis, so is Baptiste whose art is not a surprise. But mime is an imitation of the logical structure of the image. In other words, mime is mimesis as creative, as an act of constructive imagination. Myth in Aristotelian terms is the mimetic instrument par excellence, because it has a powerful identificatory force.

Yet, mime is also an art of silence. Baptiste's practice of this silence not only complicates mimesis, but it produces a different level of signification: if there were neither communication nor imitation in mime, Baptiste's art would represent a sense of loss and solitude coupled with a lack of communication that had become a dominant social norm. Perhaps this could be an underlying message in the film. A more artistic connotation would relate mime to film history, namely, the era of silent film and the ability of camera to function in the absence of voice.

In that way we could see mime as an experience of the poverty of words or a nostalgic celebration of the film's soundless era. In the mime performance, speech and voice seem more like a sin. We remember how the director was outrageously shocked when Natalie called Baptiste's name on the stage the moment she thought he was distracted from his mime scene by reflecting sadly on his own personal situation.

Moreover, mime allows art to enter a completely internal dimension that has neither time nor locus. In guarding silence, mime gives silence a voice. One of those rich moments takes place in the mime scene in which Garance enacts the moon-goddess and Baptiste is her desperate worshipper. His silence becomes a voice, an echo of the entire film narrative. The mime sketch shows us more than just a poor creature begging for the love of a goddess. It plays on the theme of 'crying for the moon', but we know for a fact that his moon-goddess is more into the mundane than the derelict lover could ever imagine. We cannot help but remember how Baptiste was first presented to the crowd by his father:

Vous voyez ici la honte d'une famille d'artistes, le désespoir d'un père illustre, la racine de ses cheveux gris... Mais quand je did mon fils, fort heureusement j'exagère. Une nuit que la lune était pleine, il est tombé, c'est tout! Sa mère l'a trouvé dans un seau d'eau... Cette nuit-là j'étais en voyage...et je suis revenu trop tard.¹¹

This first speech of him thus relates Baptiste to the moon, to a shiny night of a full moon. In terms of appearance, Carné's setting for Baptiste helps characterize this moonlike quality about him. He appears in relationship to the color white all the time. He wears white clothes and his theatrical cosmetics are excessively white. This whiteness isolates him from the rest of the characters in the film, and makes him look more of a mysterious, indeed, a mythical figure for us. Thematically as well, Baptiste's connection to the moon makes of him a naïve dreamer who believes that the realization of dream in the real world is not far from impossible.

The mime sequences of the movie intermingle powerfully with the real world of the film, invoking echoes and reflection. Claire Blakeway sees these artistic sequences as mirrors of the actors' actual lives:



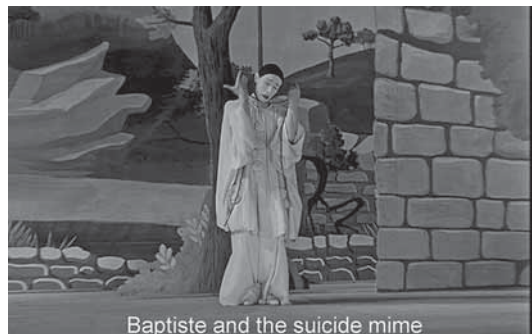
The mimes are a dumb-show, a means of commenting ironically on what is happening in the film", and that "Baptiste's love for Garance is reaffirmed through art in the Pierrot's love for the statue of the moon-goddess. Garance and Frédéric's physical attraction is mirrored, in the same time, by the Harlequin's successful wooing of the statue.¹²

However, the mime sketch shows more than just a poor creature praying to a Goddess, and indeed more than a Pygmalion figure beseeching Aphrodite to give life to a statue of his own hands. The mime sequence shows Pierrot/Baptiste in desperate love with the statue, vainly attempting to win her favor and to communicate his silent gestures to a merciless Venus-like creature staring into the distance with sealed marble lips.



But the poignancy does not just stop there; unlike Byron's lady, Columbine/Garance is not "La Belle Dame sans Merci," or maybe she is, depending on how "sans merci" is read. Soon enough,

she succumbs to the sweet-talking and bouquet-of-flowers carrier Harlequin/Frédéric, and goes off with him, thus recounting the events that took place the night before at Madame Hermine's lodging house. Confronted with his own inadequacy as lover, Pierrot/Baptiste loses any desire to live and decides to hang himself. At first, he cancels his own image out by drawing an emphatic X with white chalk on the mirror. He realizes that his love and his life/art are not taken seriously, even the suicide rope is used by Natalie in a comic trope to hang her laundry. Unaware, Natalie saves his life, or what is left of it, and the sketch foreshadows their marriage. It is not far fetching to see Baptiste's marriage to Natalie is already a variation on the theme of suicide.



The mime sketch functions both as an act of memory and a harbinger of future events in the narrative texture of the film. If there is any significance of this overlap between art and life, it would stem from the roots of 'poetic realism,' from the slogan "as in art, so it is in life." But this is the first level of semiological order, the simple level that assumes an innocent connection between the signifier and the signified. But does the mime sequence go further than that to achieve a metalanguage¹³, so to speak? In other words, what is the nature of the role of art in

relation to life? If the mime both reflects and predicts the external life of the actors, which imitates which now, life art, or art life? Or does the entire of mimesis fail altogether because its logic of precedence fails in the reciprocity between art and life? Here is a sketchy charting of the mime in relation to the system of signification:

1. Signifier: Playful world of mime/art	2. Signified: Actual world of Actors/film	
3. Sign: Art reflects life and life reflects art		
I SIGNIFIER Art reflects life and life reflects art		II SIGNIFIED Art = life
III SIGN The Unmaking of mimesis		

To suggest that both art and life are two communicating vessels of the same ideology is to say that art is not separable from life and that life is amazingly artistic. Mime in Carné is already framed as art within art (film). Carné seems to be playing the Shakespearean game of Hamlet, where art reflects on itself, as Shakespeare's Hamlet does when he tells the first Player to re-act his father's murder and "to suit the action to the word, the word to the action," and "to hold as 'twere the mirror up to nature" (II.17–22), as if to make us forget or, more ironically, remind us the fictionality of the whole tragedy. If mimesis fails and art (mime/film art) is no longer a replica of reality, then one is left with the strong impression that film art is not just product of culture as much as it is in fat culture—producing in its own terms.

The perennial themes in the Narcissus myth and *Les Enfants du Paradis* begin to take shape when we reflect on the kind of beauty that Garance has, and see how it is possible that she can attract all these opposite poles. Carné does not fail to remind the viewer that Garance's beauty is nothing other than a great lie, a pure creation of each of those lovers' deluded minds. However, it is this lie that each one of them attempts to render true. "The mirror," as Derrida says, "constitutes the sensible field of illusion; it calls us toward it, makes us glide toward a mirage. No longer an obstacle, transparency has now become an instrument: the god it points to is within ourselves."¹⁴ Beauty in the early shots of the movie is thus established as external and evident, one that nobody could ignore. What Baptiste experiences with Natalie is a kind of a negative pride, or hubris. But what does beauty do to the narrative of the film and myth?

It is obvious that Garance's beauty incites everyone's desire, but Garance's/Narcissus's pride deflects it. Natalie/Echo has her own thought, but speech does not fit it. Baptiste plays Narcissus to Natalie, and becomes himself Echo to Garance/

Narcissus. Like Echo in the myth, Natalie has no subjectivity; Ovid's Echo cannot say what she intends to say; she cannot create a love object; she cannot reach the heart of Narcissus/Baptiste; even after marrying Baptiste and fostering their marriage with a child, Natalie is always unable to turn Baptiste's head away from Garance.

If Garance stands as the unyielding object of everyone's desire, this could ideologically define her in relation to a mode of reluctance and resistance. As many critics tend to see her, Garance could possibly epitomize France during the years of its disequilibrium and its feverish attempts to resituate herself in the time of German occupation. But does Baptiste as a Narcissus figure ever have self-recognition? He sure seems to have a problem; he thinks he is different, and acts this difference everywhere, the pub he goes to, the art he performs, the quality of love he has for Garance. He does not really seem to have a self. Like Narcissus in the myth, Baptiste is trying to bring the image and the voice he hears together. For Echo, there is the possibility for reciprocity, which Natalie tries to achieve through marriage. But if the image is the other of the self, is it possible that Baptiste, who has been tragically in love with Garance, loves the image of himself in Garance? If like Narcissus in the myth, Baptiste falls in love with his image in Garance, it is because he is oblivious to an otherness in himself which cannot be seen. This image of himself is always already silent, or dead. Therefore it cannot respond. In this case Garance becomes the transference of Narcissus's face reflected on the water. Baptiste's love of Garance's image disincarnates the real Garance. Their conversation in Garance's chamber after Garance had simply enveloped herself in an Indian –like cover reveals their oppositional attitudes towards life and love. Their dialogue is worth quoting in full:

Garance (souriante)-Jolie costume n'est-ce pas... on se croirait aux Indes!

*Baptiste (la regardant ébloui)-Comme vous êtes belle...(puis s'approche de la porte)
Mai il faut que je vous laisse dormir, Garance...*

Garance-Je n'ai pas tellement sommeil (elle s'assoit le lit)

...

Baptiste (s'approchant)-Je vous aime, moi, Garance!

*Garance:Je vous en prie, Baptiste, ne soyez pas si grave...(elle rit) vous me glacez.
(Se levant et s'approchant de lui) Il ne faut pas m'en vouloir si je ne suis pas, enfin,
comme vous rêvez...il faut me comprendre... Je suis simple, tellement simple...(tout
près de lui baissant la voix) Oui...je suis comme je suis...j'aime plaire à qui me
plaît, c'est tout...(avec un sourire très tendre) et quand j'ai envie de dire oui, je ne
sais pas dire non.*

Soudain elle souffle la lampe et la chambre est simplement éclairée par la lune.

Garance-J'aime mieux la lumière de la lune...et vous?

Baptiste-La lune,bien sûr, la lune...(éclatant d'un triste rire) c'est mon pays, la lune!¹⁵

Baptiste's relationship with Garance is thus one of idealization as well as idolization. Baptiste is obviously not in love with the flesh-and-blood Garance he sees before him; he is rather in love with her image: "je vous aime, **moi**," where "moi" has the double entendre of confirming self-love at the same time it professes love for another being.

At the opposite side of the square of lovers stands Frederic, perhaps introduced as an extreme inversion of the dreamy Baptiste. Frederic is everything that Baptiste is not: down to earth, sensual, profiteering, inconstant. His mind does not seek to transcend the physical beauty of Garance to the metaphysics of the soul. Nor is he serious in his romantic conquest of any woman. His love is that of the flesh without a mirror, that is why he manages in his second chance meeting with Garance to accept the gift that Baptiste coyly refuses. Garance's third lover, Lacenaire, is first introduced to us as the pompous egotistic charmer of Garance. Early in the movie, Garance is the one who seeks him out. Lacenaire represents neither the heart nor the body, but rather the mind. He is a cynical misanthrope, unexpected, and a conceited mediocre comedy writer who seeks Garance's aid in the end to help him sell his pieces. He is also the "criminal dandy", a figure which resonates for the character of Joel Cairo in John Huston's adaptation of Dashiell Hammet's *Maltese Falcon* (1941). Garance's final lover is le Comte Edouard de Montray. What he loves in Garance is her class instinct. He feels that she is a misplaced lady and that it is his duty to save her from the squalor of her undeserved life. His is a possessive kind of love. He seeks to buy Garance as a person buys an attractive piece of art in a gallery.

Of all the four lovers, perhaps with the exception of the dandy Lacenaire, Baptiste is the only lover who fails to notice the vigorous sexuality that Garance stands for; his love to her is so sacred and so Platonic that he cannot make love to her even when she solicits him openly and offers herself naked to him. Baptiste in *Les Enfants du Paradis* is the poet lover who confuses dream with reality, until in the end he consummates his love to Garance in a moment of long-awaited and dreamed-of passion when it is too late for both of them to reunite permanently. We remember how he is first introduced in the film by his father and by other characters as well. After the first visual encounter between Baptiste and Garance, she comments: "Moi, je trouve surtout qu'il a deux beaux yeux."¹⁶ In an immediate support of this verbal remark, Carne's camera takes a close up of Baptiste's face and reveals his eyes to us so that we could see that Baptiste does have beautiful eyes hidden under the make up of mime, eyes that are at the same time deep and grave like all dreamers, and innocent like all children.



The question now is which comes first: does the non-relational confrontation with the image Baptiste sees in Garance make possible the relation with her, or is it through Garance that he encounters his own misery? Whatever the claims may be, in looking at an other outside himself (Garance), Baptiste is not narcissistic. Ovid's Narcissus himself was not a narcissist before the discovery that it is himself that he is looking at, at least not in the sense it is understood in common speech. It is not because he loves himself that Baptiste cannot love Natalie, but rather it is because he does not recognize that the image he loves in Garance is his own.

The tragedy of Baptiste/Narcissus, whose *anagnōrisis* is the recognition of an impossible reciprocity (he never gets to love Echo/Natalie back nor gets (his own image of) Garance to love him back) could just as easily be read as a tale about the operations of ideology. Ideology in its crude sense could be defined as the unconscious beliefs and assumptions which at once structure representations and mask contradictions in the service of an illusory wholeness or coherence. As Stephen Heath puts it, perhaps on a hint from Althusser, "what is held in ideology, what it forms, is the unity of the real relations and the imaginary relations between men and women and the real conditions of their existence."¹⁷ If ideology, in Stephen Heath's Althusserian view of it, is the intervention that takes place when the real and the imaginary relationships begin to interact, and if it always reflects "a particular socio-historical moment", where if any do we locate the stamp of ideology in *Les Enfants du Paradis*? In other words, what does the film attempt to offer ideologically? An answer to this question would be found in the difference between two concepts of mythical thought: myth as tautology (meaning exactly what it says), and myth as allegory (meaning something else different from what it says). The difference between the Narcissus myth's relationship to ideology in Ovid and that of the sort of pop cultural milieu Carné is alluding to in the film is its self-consciousness about its own operations. Ovid makes pride and self-love the subject matter of his mini-tragedy. We can see such a marker of ideology in Narcissus and Echo through Ovid's paradoxical paralleling of two disjunctive terms that try to unite: voice and image, self and other, time and space, life and death. In its entirety, Ovid's myth is a tragedy of the echo that problematizes the dialogue of the self and the other and the impossibility of giving substance to the image and hence the futility of reciprocation.

However, this is not what Carné does with his protagonist. By preferring a connotative implicit level of treating myth to denotative explicitness, Carné is not reading ideology when looking at the outlines of the Narcissus story. In fact, to Carné the whole account of the Narcissus myth remains a possibility or a critical choice. Therefore, the Narcissus story is supposedly not there. The classical myth is already repressed under the narrative of the film. On an unconscious level, Carné might have invoked this subtle narcissistic undercurrent as a model of a personal or collective psychology.

Nevertheless, there is more in Narcissus than an auto or homosexual love of the same. The myth/narrative also offers a trajectory of artistic development through Baptiste's mime and its relation to theater, highlighting a strong relationship between the screen and voyeurs. The oft-debated argument that cinema is regressive in relation to theater because it works in the absence of spectatorship and because it deprives the audience of the opportunity to protest or interact instantaneously with acting, is one of the film's main caveats. Such a "tremendous shattering of tradition," as Walter Benjamin remarked in 1936, just a few years prior to the making of *Les Enfants du Paradis*, brings to mind the question of the 'quality' of the 'subject' of art in the age of its mass-reproducibility. In other words, technology/cinema has changed our perspective of art, and has put us face to face with questions that no serious thinker could avoid: the value of the work of art in relation to the subject and the question of mimesis, of the relationship between art and life. How is the subject defined in cinema? *Les Enfants du Paradis* brings this issue to the fore. Most of the time, we as film viewers are inside the Funambules Theater, or, as in the beginning of the film, the *Funambules* are on the street attracting audience. Most of the time, we are watching other audience watching a theatrical performance. These numerous shots are extremely self-reflective. From this act of watching "the act of watching," one gets the sense that the viewer as a subject is framed and narrated as well.

A great deal of Carné's ideology in *Les Enfants du Paradis* also has to do with vision. It is true that Carné's tactful use of front lighting, deep space, and mise en scène helped create a theatrical environment simple enough to match the 19th century conventional techniques of staging. Carné also makes use of long medium shots in order to suture his viewers and make them feel they are part of the theater audience. He also carefully avoids techniques that emphasize thematic specificity, such as quick cutting, oblique camera angles and complex camera movements. Still, this obvious respect for the form and appearance of theater could not make a screen theater out of the film. Whether Carné was conscious of it or not, cinematization is inevitable. The camera penetrates the theater and goes beyond the stage and the main part of the film takes place entre les coulisses des Funambules. The stage itself becomes engulfed in the overall drama of the camera, and we could not fail to get the impression that the film includes the stage only to exclude it. To take this as a general statement, not only has film completely changed the role of acting, but it has also transformed and redefined the actor-viewer relationship in a post-auratic era. Many critics articulate this difference between the stage and the screen in terms of the spatio-temporal dimensions. According to Mary Doane, for example, "the screen is the space where the image is deployed while the theater as a whole is the place of the deployment of the sound. Yet the screen is given precedence over the acoustical space of the theater."¹⁸ To invoke Benjamin simile, cinematic spectatorship functioned as an 'explosive' that freed the spectator from the 'prison-world' of the 19th century's architectural and theatrical space. As Benjamin lucidly

puts it, “film burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of the second”.¹⁹ Examples of these visual distractions of Carné’s camera are multiple throughout the film (e.g. the duel shots that take place in a secluded, natural and foggy atmosphere that is entirely different from the general ambiance of the film and that could be seen to be nostalgically taking us back to the impressionist cinema). Moreover, these scenes could be regarded as the cinema’s advantage over the theater, its ability to manipulate natural scenery and external locations, with the subtle implication that such a use of external space can be far more solid and realistic in appearance than that of the theater.

There is perhaps one last vestige of parallelism in the Ovidian myth that is tacitly underscored in Carné’s movie. Echo is forced towards death when desire is not reciprocated. Myth says desires have to be reciprocated and tragedies happen when desire are not unfulfilled or are gratified at a dear cost . Echo wants another like itself, but not itself. Narcissus wants another identical to himself. Sexual union does not occur in Ovid’s myth. The myth ends with idealizing the impossibility of satisfaction. In *Les Enfants du Paradis* this non-consummation is shown in the closing long take, with Baptiste hopelessly oscillating between whom he has but cannot love (Natalie) and whom he loves but cannot have (Garance). In Ovid, what survives in Echo is consciousness and a disembodied voice, and what survives Narcissus is a substitution, a flower.

Les Enfants du Paradis, what we end up with an image of disembodiment when Garance is lost in the large body of crowds, while Baptiste is aimlessly and dejectedly searching for her. In the film, the flower does not survive, but in an excellent reverse action triggers their relation, acting as the sparkle of love between Baptiste and Garance. The irony is that the end of Ovid’s myth of self-love, which culminates in Narcissus’s metamorphosis into a flower, is itself the beginning of Carné’s film of unrequited versions of love. Baptiste is thrown a flower by Garance. The flower becomes a metonymy of Garance who is named “comme la fleur,” as she always likes to say. Garance’s name carries the narcissistic germ of the Ovidian myth and becomes a trope for self-reflection. The name “Garance” is the French term for the madder plant, whose root gives a red dye, almost making of *Les Enfants du Paradis* a long flashback of Narcissus’s myth. This structure of circularity which denies closure and consummation is reflected aesthetically in the opening and closing shots of the film.

Yet circularity in itself is not a perfect form but a grim condition that keeps reminding us of the finitude and insipid repetition of all things. This is what the ending does to Baptiste; he is caught forever in a vicious circle that he may or may not have chosen, but one in which he must remain. Baptiste’s circle resembles to a great extent in Narcissus’s pool. The film’s closing shot brings us back to the question of the subject as it suggests the necessity of self-assessment. In a grandiose outlook, the French WWII public are invited to reflect on their own situation. In every way, *Les Enfants du Paradis* has offered codes or signifiers that can be made to express the

dominant values of a given historical period. What it does to the myth of Narcissus (in addition to its primary signification) is a careful albeit subtle reappropriation to suit the social milieu of mid-century France, whose center cannot hold as the country struggled to control its colonies in North Africa while being itself occupied by Germany. Ideologically, *Les Enfants du Paradis* subjects itself to this limpid pool of Narcissus, creating an opportunity for self-reflection that not only allows France to meditate upon its policies and the development of its socio-cultural practices, but also reflect upon its own self-image during one of the hardest times in French history. Perhaps this is the myth inherent in the myth of *Les Enfants du Paradis*.

Notes:

¹ J. L. Nancy, *The Inoperative Community*, P. Connor (ed.), trans. P. Connor, L. Garbus, M. Holland, and S. Fynsk, Minnesota 1991, 94–5.

² R. Barthes, *Mythologies*, trans. A. Lavers, New York 1972, 9.

³ A difference has to be established here between literary realism and poetic realism as a cinematic technique. As a literary movement, Realism, having appeared in France with the 1848 Revolution, has its first representative in the French painter Gustave Courbet. In 1855, Courbet set the word “Du Réalisme” over the gate of the exhibition of his rejected paintings. The trend shifted to literature from painting. Champfleury applied Courbet’s realistic ideas in his writings. His first story *Chien-Callou* is, so to speak, the manifesto of realism in literature in which he pays special attention to exact documentation. From that time on, Realism came to be seen as the kind of art that places truth-telling at its core, implying thereby a certain directness and unadorned simplicity. Other realistic features include an authentic detailed reportage of the physical minutes of everyday life and a dispassionate scientific and photographic representation of life as it really is. Literary critics then began to speak of literature’s duty to “be true to life.” This reiterated emphasis on the truth became the central motif of all realists. Contrary to literary realism, *poetic realism* did not appear as an amelioration of a given genre, or as a movement. It is a more particular conception of realism, but it shares certain thematic features with the 19th century novel. *Poetic realism* is a style of film production, although there is still what could be called a narrative of *poetic realism* in works like Marcel Aymè’s *La Rue Sans Nom* “Street without a Name”. *Poetic realism* concerns itself more with the community of crime, with the sub-city, and the other side of town, with the anti-aesthetic and the alienation of the working class and the monstrosity of the machine age, as in *Le Jour se Lève* and with ill-fated lovers, focusing on characters that exist on the margin of society. Films representing this style are mostly bleak, usually based on the one chance of love that is blown away, and often end unhappily with the tragic death of the protagonist. Carné’s *Les Enfants du Paradis* shares with these films the bitterness of life’s disappointment and the nostalgia for a sense of community.

⁴ Later on in his writings, however, Barthes does not take Saussure for granted, rather he tries to modify the Saussurian methodology by introducing new perspectives. Works like *On Racine*, *The Empire of Signs*, *The Pleasure of the Text*, and *S/Z* reflect this move in Barthes’s semiological development.

⁵ R. Barthes, *Op. cit.*, 140–41.

⁶ E. B. Turk, *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge 1989, 316.

⁷ For a more elaborate discussion of the relationship between art, nudity, and vision, see Barthes’s short essay on “Striptease” in R. Barthes, *Op. cit.*, 84–7.

⁸ J. Derrida, *Dissemination*, trans. B. Johnson, Chicago 1981, 232.

⁹ J. Forbes, *Les Enfants du Paradis*, London 1997, 60.

¹⁰ A good example of a discrete shot could be seen in Renoir's adaptation of Maupassant's short story, "A Day in the Countryside", where Rodolphe and Henriette are about to make love in the lake scene while Renoir, who could have dwelt more on their physical contact in a Hollywood -like cliché shot, elected not to compromise the camera by spoiling the whole effect of their secret love affair. Instead, what we get is a high shot of natural soundings and of nightingale singing on a tree. For elaboration, read S. Chatman, "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)", *Critical Inquiry*, 8–9, Autumn 1980. 121–40.

¹¹ J. P. de Monza, *Les Enfants du Paradis: Le Scénario Originale de Jacques Prévert*, Harv Droin 1999, 62.

¹² C. Blakeway, Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema, London 1990, 169.

¹³ Barthes's definition of myth in *Mythologies* is closely connected to what is now known as ideology, which would later constitute one among six codes of Barthes's more developed schema in *S/Z*, namely the "cultural code". However, this code is not entirely new and could be trace itself back to Claude Lévi Strauss's definition of myth. In "The Structuralist Study of Myth," Lévi-Strauss argues that "myths are still widely interpreted in conflicting ways: as collective dreams, as the outcome of a kind of aesthetic play, or as the basis of ritual." See: C. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, trans. C. Jacobson and B. Grundfest Schoepf, New York 1963, 207. This tendency towards mythic reinterpretation is important in this context. The elasticity of the mythic pattern in general could provide a good study of cultural changes in societies. Lévi-Strauss also says: "if a given mythology confers prominence on a certain figure, let us say an evil grandmother, it will be claimed that in such a society grandmothers are actually evil and that mythology reflects the social structure and the social relations." in: C. Lévi-Strauss, *Op. cit.*, 207 (my italics).

¹⁴ J. Derrida, *Op. cit.*, 233.

¹⁵ J. P. de Monza, *Op. cit.*, 88–89 (my emphasis).

¹⁶ *Ibid.*, 62.

¹⁷ S. Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington 1981, 5.

¹⁸ M. A. Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, 1980, 38. Also read J. L. Comolli, "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field", in: *Movies and Methods*, Vol. II, Berkeley 1985, 39–55. Comolli stresses the ubiquity, mobility, and transcendence of camera in relation to the human eye, and alludes to the fact that cinema combines space and time in a way that no other form of art has done before.

¹⁹ W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in: *Illuminations*, trans. H. Zohn, New York 1969, 236. As footnoted by Susan Buck-Morss in her essay: "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Art work Essay Reconsidered", *October*, a more literally acceptable translation of Benjamin's title is "The Artwork in the Age of its Technical Reproducibility (*Technischen Reproduzierbarkeit*)".

Mohammad Salama
Državni Univerzitet u San Francisku

**KOLONIZACIJA KOLONIZATORA: REPRESIJA, MIT I MIMESIS U
FILMU *LES ENFANTS DU PARADIS* MARSELA KARNEA**

Apstrakt:

Rad otkriva kolonijalno nesvesno u filmu *Deca raja* (*Les Enfants du Paradis*, 1943–45) Marsela Karnea (*Marcel Carné*) kroz ispitivanje post-strukturalističkih teorija o mitu, mitologijama, ljubavi i mimezisu, uključujući pisanja Rolana Barta, Žaka Deride i Žan-Luka Nansija. U tekstu se iznosi tvrdnja da Marsel Karne u filmu *Deca raja* izaziva strah kod posmatrača koristeći filmski metod koji je najbliži pozorišnoj drami smeštenoj u pariski vodvilj 1840-ih godina, mešajući mit sa političkim konotacijama do najvišeg stepena, tako stvarajući filmski jezik koji istovremeno funkcioniše na nekoliko nivoa signifikacije. Budući da je snimljen i produciran tokom Drugog svetskog rata i neslavne višijevske okupacije Francuske, može se pretpostaviti da film uključuje političke alegorije. Ipak, film je više nego suma sopstvenih političkih iluzija; on otelotvoruje želju za dekolonizacijom u trenutku kada se Francuska isključuje iz Drugog svetskog rata i aktivnije uključuje u sprovođenje kolonijalnog nasilja u Severnoj Africi.

Ključne reči:

kolonijalizam, *Les Enfants du Paradis*, Marsel Karne, Drugi svetski rat, Višijevski režim, Rolan Bart, Žak Derida, Žan-Luk Nansi, Mitologije, mit, mimezis, represija, Narcis, echo, kolonijalno nesvesno

PRIKAZI

REVIEWS

Jovana Milovanović
Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu

IZLOŽBA *Geo Strategic* MRDJANA BAJIĆA: *SKULPT(OTEKT)URA IZMEĐU INDIVIDUALNOG I KOLEKTIVNOG*

U periodu između 30. aprila i 30. maja 2015. godine je u galeriji G12 HUB u Beogradu održana samostalna izložba umetnika Mrdjana Bajića pod nazivom *Geo Strategic*. U okviru izložbe su predstavljeni recentni radovi ovog umetnika, nastali tokom proteklih godinu dana. Mrdjan Bajić je rođen u Beogradu 1957. godine, gde je završio osnovne i postdiplomske studije na Vajarskom odseku Fakulteta likovnih umetnosti u klasi profesora Jovana Kratohvila. Nakon više studijskih boravaka u Parizu, umetnik 1997. godine postaje profesor na Vajarskom odseku Fakulteta likovnih umetnosti, gde i danas predaje. Bajić je predstavljao Republiku Srbiju na Bijenalu umetnosti u Veneciji 2007. godine, a o njegovom je radu do sada izdato više monografskih publikacija.

Izložba je podeljena na dve celine koje karakteriše objedinjenost različitih radova na nekoliko kontekstualnih nivoa. Okosnicu *radnog dela* postavke čine tri skulptorska projekta, koje povezuje to što su predstavljeni u različitim stupnjevima procesa umetničkog stvaranja. Osim toga, projekti su u međusobno specifičnom odnosu, koji se prepoznaje u različitom stepenu materijalne uslovljenosti. Time nam umetnik ukazuje i na ekonomsko-finansijski aspekt umetničkog dela, koji je kroz čitavu istoriju umetnosti bio značajan faktor nastanka umetnosti, iako često zanemari van prilikom proučavanja. Prvi projekat, koji nosi naziv *Dunav*, je u galerijskom prostoru prisutan posredstvom dokumentacije planiranja, projektovanja i izvođenja radova, što je uslovljeno nemobilnošću rada budući da se nalazi u privatnom vlasništvu



Mrdjan Bajić, *Projekat Dunav*, postavka rada u okviru izložbe *Geo Strategic*, Galerija G12 HUB, Beograd, 2015. Fotografija: ljubaznošću umetnika.

i da je izveden u Slankamenu na obali Dunava. Umetnik je želeo da ovaj projekat, putem dokumentarne prezentacije, uvrsti u niz nedavno izvedenih projekata, ali i da istakne odlike naručenog rada, do čijeg je koncepta došao u razgovoru sa naručiocem. Drugi projekat iz ovog niza nosi naziv *Zvezda* ili *Anđeo* i rađen je za Umetničku galeriju *Nadežda Petrović* u Čačku, a u galerijskom prostoru 12 HUB je predstavljen u nemontiranom obliku, odnosno pripremljen za transport u Čačak. Umetnikova ideja bila je da rad ostavi u demontažnom stanju usled činjenice da nije bio namenjen zadatom izložbenom prostoru, već drugom – sasvim određenom. Ovim činom, Bajić nas upoznaje sa još jednim radom, na specifičan način ističući relaciju između skulpture i prostora namenjeno za njeno izlaganje, što je vrlo značajna karakteristika u razmišljanju o skulpturi i njenoj funkciji, odnosno nameni kroz istoriju umetnosti. Treći projekat, na osnovu čijeg naziva je cela izložba nazvana *Geo Strategic*, direktno se nadovezuje na prethodni projekat čija je finansijska realizacija omogućila otpočinjanje ovog projekta. U trećem projektu izostaje učešće naručioca i neposrednog investitora, čime umetnikova ideja ostaje u potpunosti slobodna i neuslovljena, ali finansijski aspekt dela biva određen umetnikovim honorarom za prethodni rad namenjen čačanskoj galeriji. Sposobnost Mrđjana Bajića da se bavi aktuelnim geo-političkim pitanjima, odnosima snaga i međusobnom zavisnošću, do krajnjih granica biva izražena u ovim skulptorskim projektima, isto kao što način na koji su projekti predstavljeni u datom galerijskom prostoru ukazuje na autentični izraz Bajića, ne samo kad je u pitanju produkcija umetničkog dela već i njegova prezentacija. Prikazom različitih faza procesa nastajanja umetničkog dela, umetnik omogućava publici da bude upućena u sve njegove faze, čime je uključuje u proces umetničke produkcije i prevazilazi koncept izlaganja dovršenog umetničkog



Mrdjan Bajić, postavka izložbe *Geo Strategic*, Galerija G12 HUB, Beograd, 2015. Fotografija: ljubaznošću umetnika

dela, time određujući publiku aktivnim, a ne pasivnim učesnikom u njegovom stvaranju. Ovaj deo izložbe osmišljen je kao *radni*, dok je drugi deo osmišljen kao *izložbeni* deo postavke.

U izložbenom delu je predstavljeno deset skulptura srednjih dimenzija, koje mogu biti shvaćene na dva načina: kao dovršena umetnička dela i kao predlošci za izvođenje monumentalnih skulptura, što je takođe odlika dosadašnjeg rada Mrđjana Bajića. Umetnik je jasno naznačio da još uvek nema razrađen plan šta će biti sa tim skulpturama, da li će one biti izvedene u znatno većem formatu ili će ostati u formi „modela“ u kakvom smo imali priliku da ih vidimo u okviru ove postavke. Izložbeni deo obuhvata skulpture čija tematika ne odstupa od ranijih umetnikovih radova, koji sukobljavanjem tradicionalnih skulptorskih materijala (kao što je, na primer,

mermer) i nesulptorskih materijala, kao što su različiti predmeti iz svakodnevne upotrebe ili pak predmeti koji su umetnički već uobličeni, uspeva da približi posmatrača umetničkom delu i omogući mu dublje razumevanje umetnikove namere. Polaznu tačku za koncipiranje ovih radova umetnik nalazi unutar okvira delovanja, kako globalne tako i lokalne politike. Rad pod nazivom *Sirija* referira na aktuelne događaje na Bliskom istoku, dok veliki broj radova proističe iz okvira lokalnog sećanja na period bivše Jugoslavije. Odjeci bliske istorije, jasno prepoznatljivi u Bajićevim radovima, istovremeno aktivno participiraju ne samo u svesti umetnika već i u svesti velikog dela publike. Radovi ove tematike čine većinu, a najupečatljiviji motivi sa čijim se značenjima poigravaju su simboli poput Mikija Mause, automobila poznatog kao „fića“, te makete zgrade iz novobeogradskih blokova, ali i dečije igračke. Navedeni motivi pripadaju korpusu mikrokosmosa svakodnevnog života tokom poslednjih decenija 20. veka u Srbiji, što ističe Bajićev potencijal da individualno iskustvo veže sa kolektivnim iskustvom, ne odričući se sopstvene autentičnosti u „gradnji“ *skulptotektura*, odnosno skulpture i skulptorskih projekata. Vizuelni mediji u slučaju Mrdjana Bajića i izložbe *Geo Strategic* iznova potvrđuju svoju moć da postave pitanja koja sa mikro nivoa prelaze na makro nivo, navodeći posmatrača da se zapita o sopstvenom mestu, kako u globalnom, tako i u lokalnom sistemu, inicirani indirektnom društveno angažovanom porukom Mrdjana Bajića.

STUDENSKI PRILOZI

STUDENTS' CONTRIBUTIONS

Studentski eseji i prikazi koje u ovom broju donosimo, nastali su kao rezultat uspješnih slobodnih vežbanja i predispitnih obaveza na izbornom kursu *Ideje i tokovi moderne skulpture*, održanom u prolećnom semestru 2015. godine. Jedna predispitna obaveza bila esej o bilo kojoj, slobodno odabranoj skulpturi u javnom prostoru, sa uputstvima studentima da skulpturu na terenu fotografišu, da je opišu i napišu esej slobodne forme koji bi sadržao njihovo mišljenje i razmišljanje o odabranoj temi. Druga obaveza bila je vezana za našu posetu Muzeju Macura u Novim Banovcima. Pošto velika većina studenata ne samo da je po prvi put bila u tom muzeju, već je i prvi put spoznala takav vid predstavljanja privatne kolekcije, slobodna tema vezana za Muzej takođe je bila izuzetno podsticajna, pa je i tom prilikom stigao veliki broj uspehlih radova. Obe teme predispitnih obaveza u najvećoj su meri podstakle kreativnost, motivaciju i interes studenata za odabrane teme i kreativno pisanje u domenu moderne umetnosti. Ovom prilikom smo se, zbog malog prostora koji nam je na raspolaganju, odlučili za najuži izbor studentskih eseja.

LM

TEMAT I – SKULPTURA U JAVNOM PROSTORU

Stevan Marković

MEMORIJALNI KOMPLEKS BUBANJ (1963): TRI PESNICE U NIŠU A KO KAŽE DA JE LEVA?

Spomen park Bubanj u Nišu jedan je od mnogih memorijalnih prostora nastalih nakon II svetskog rata (predstavljen javnosti 1963. godine) na području novoformirane SFRJ u toku pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka (Šumarice, Kadinjača, itd.). Iako su možda pitanja potrebe nastanka ovakvih izolovanih prostora koji dominiraju sa pogodnih uzvišenja odgonetana sa više ili manje uspeha (predanosti?), možda bi bilo korisno predstaviti ih u kratkim crtama. Dakle, zašto nastaju baš ovakvi spomenici, imaju li i oni u sebi skrivene česte sociološko-istorističke zamke sačinjene od reprezentativnih i skrivenih namera naručilaca? Bez pretenzija da niškom primeru pretpostave ili potčine neku od gore pomenutih memorijalnih celina, zaključci koji slede ipak mogu se manje ili više odnositi i na ostale slične celine. Kratka ali ne zanemarljiva predistorija današnjeg izgleda spomen parka jednostavno nazvanog „Tri pesnice“ u tome može dati korisna saznanja. Naime, trinaest godina pre postavljanja monumentalne, danas poznate celine, na istom prostoru postavljen je spomenik u obliku piramide (manjih dimenzija). Sam odabir oblika građevine govori o potrebi da se prostor proglašuje kulturnim, odnosno sakralnim mestom (naravno ne u smislu kulturnog i sakralnog predrevolucionarnog). Mesta hodočašća (možda više duhovnog nego fizičkog u doba pre revolucije) poput Gazimestana ili Bregalnice, tako dobijaju za to doba savremene pandane koji smeštaju herojsko doba „davnih“ prošlosti u neposrednu „prošlost“ čineći građane „onima koji su poznavali ili poznaju heroje“. Uostalom, sećanje se u našem narodu pre vezivalo za kult ličnosti nego za sama mesta njihove apoteoze (mošti kneza Lazara i Stefana Dečanskog su značajnije od Gazimestana ili kule u Zvečanu). Prostorna ograničenost ovoga rada nameće da se ostala razmišljanja navedu jedino

u obliku teza, bez daljeg upuštanja u tumačenje manje ili više potrebno. 1. Država koja je iznikla iz revolucije (1941–1945) potrebuje potvrdu sopstvenih martira. (Ili je pravilnije reći, revolucija koja je tinjala još u doba monarhije svoju legitimaciju ostvaruje tek utvrdivši panteon sopstvenih mučenika-heroja-idealista). 2. Borba protiv nacističkih ideja (u domaćoj svesti i nacionalističkih) ujedinjuje sve narode SFRJ. 3. Otpočinje se sa stvaranjem mita o pobjedi ali i nepobedivosti. 4. Deluje se na stvaranje „masovnog“ ukusa, dakle one uniformnosti koja (manje ili više) karakteriše sve države pod komunističkim režimom. 5. Zapošljava se ogroman broj umetnika ali i radnika (odnosno fabrika). Ovim se svakako ne iscrpljuju svi uzroci (navodim samo one koje smatram najznačajnijim) svesno izostavivši onaj koji bi svakako zavredio prvo mesto u kakvom paušalnom istorijskom pamfletu, a to je podizanje memorije u prvom redu kao potrebe čovečanstva da se oduži nevinim žrtvama (ovde ipak treba ostaviti prostora za razmatranje izuzetaka).



Ivan Sabolić, *Tri pesnice*, 1963, Niš. Foto-intervencija: Srđan Marković.

Spomen park „Tri pesnice“ sastoji se iz nekoliko međusobno povezanih ideja. Centralno mesto zauzimaju tri betonske celine, zapravo stilizovane leve ruke sa šakama stegnutim u pesnice, koje od lakta izviru iz zemlje. Izradio ih je (ili bolje osmislio) zagrebački vajar Ivan Sabolić pretpostavljajući pojedinačno svoje pesnice kao mušku, žensku i detinju, ali to mogu biti i simboličke predstave Srba, Roma i Jevreja. Ako se zna da je baš na ovome prostoru u toku rata streljan ogroman broj muškaraca žena i dece baš ovih

entiteta, aluzija je svakako jasnija. U nekom detaljnijem radu bilo bi zanimljivo pokrenuti pitanja odabira materijala, kao i značenja prisutnih geometrijskih ukrasa, odabira broja tri u novoj simbolici, kao i pozicije svake od tri ruke u međusobnom prostoru i odnosu prema prirodnom ambijentu.

Betonsku trojku svakako dopunjuje i narativni friz reljefno klesan u belom mermeru. On ujedno i služi kao svojevrsno pročelje, zatim i kao narativ koji dešifruje colokupnu namenu kompleksa. Ipak svesno pristupam pogrešci „svih“ posetilaca (razmatrajući friz u drugom redu) jedino prenoseći potpuni realan utisak koji čovek prihvata u trenutku kada sa posebno uređene staze okružene drvoredom pristupi na plato i zatim odmah biva okupiran siluetama gigantskih udova. Međutim, mermerni friz svakako jeste početak i završetak ovoga kompleksa i kao takav organski je neodvojiv od betonskih predstava, nalik kaligrafskom natpisu predan definisanju. Sama činjenica da je u ovom slučaju odabir materijala „tradicionalan“ (mermer) jasno govori da je ovo zapravo nadgrobna stela, dok su betonski udovi nešto dalje u tome materijalni prikaz apoteze čije je dostizanje na mermeru prikazano. Friz

govori jezikom egipatskog frontaliteta predstavljajući svoje figure toliko stilizovane da se mašine i ljudi stapaju ostavljajući jedino po koji detalj jasno naglašen. Događaj je ipak čitljiv čak i neukom posmatraču čime je i namena spomenika jasno određena. Ako bi se pesnice i mogle u misaonom toku običnog radnika izjednačiti sa „nečim nedefinisanim“, narativ je ipak dovoljno transparentan, ali samo i jedino kompromisan u tome smislu, ne i suvišan. Iako je celokupna predstava lišena mimetičke estetike, glave nemačkih vojnika ipak su donekle obeležene kao glave krvnika, pa je pristup prigušeno sličan pojedinim predstavama vojnika koji se rugaju Hristu. Smrt je prikazana brutalno, u osećajnoj percepciji posmatrača ona zaista izaziva utisak patosa i tuge, a celokupan utisak pojačan je i patetično politicizarnim stihovima koje je ispevao pesnik Ivan Vučković: „Iz krvi komunista i rodoljuba nicali su pesnice bunta i opomene, pesnice revolucije, pesnice slobode. Streljali su nas ali nas nikada nisu ubili, nikada pokorili. Mi smo zgazili mrak i suncu oslobodili put“.

Prostor za dalja istraživanja gigantskih pesnica ali i shvatanje njihove dimenzije (koje ne sme biti okončano pukim premeravanjem) u krajnjoj liniji mogao bi biti i aktuelizovan, upoređivanjem sa načinom na koji (ni)je obeležen spomen na žrtve bombardovanja Niške pijace 1999. godine, ili pak negativnog odnosa dela građanstva prema spomeniku koji je posvećen jednom Romu (spomenik Šabanu Bajramoviću nedavno postavljen u blizini tvrđave).

Nikola Piperski

SPOMENIK PALIM BORCIMA U ZEMUNU

Delo vajara Jovana Kratohvila, spomenik palim borcima u Zemunu podignut je 1954. godine na nekadašnjem trgu JNA, danas parku bez imena na početku Glavne ulice. Spomenik je velikih dimenzija, nešto viši od zgrade osnovne škole Svetozar Miletić ispred koje se nalazi. Sastoji se iz više delova. Prvi deo čini visoki betonski postament u četiri nivoa, tri kocke – od kojih je svaka sledeća nešto uža od prethodne, i jednog visokog pravougaonika. Ceo postament je obložen pravilno rezanim pravougaonim pločama od belog mermera. Jedan reljef liven u bronzi se nalazi na samoj sredini spomenika. Na njemu su predstavljeni ratnici NOB-a u plitkom reljefu. Na vrhu postamentna se nalazi masivna bronzana skulptura devojke, personifikacije pobeđe. Devojka stoji u herojskoj pozi, sa isturenim prsima i rukama zabačenim pozadi ispod kojih su moguće krila, na kojima su takođe predstavljeni narodni borci i heroji u plitkom reljefu. Spomenik se nalazi u sredini pedesetih godina formiranog trga JNA. Pre tog vremena ovaj prostor nije imao poseban naziv, a građani Zemuna su ga u žargonu jednostavno zvali „rupa“ zbog toga što je nešto niži od nivoa okolnih ulica. Prilikom izgradnje trga „rupa“

je preuređena u park, koji je podjeljen u simetrične aleje, a spomenik je postavljen u samom centru kako bi se postigao što monumentalniji utisak. Postavljen je tako da se posmatra strogo frontalno iz pravca Glavne ulice iz koje se spomeniku prilazi sugestivnim mermernim stepeništem, pa preko dugačkog platoa popločanog istim mermerom kao i postament spomenika.

Osim nešto monumentalnijeg izgleda, ovaj spomenik se ni programom ni izgledom ne razlikuje mnogo od većine tada podignutih spomenika iste namene, kakvi mogu da se nađu u gotovo svakom gradu nekadašnje Jugoslavije. Skulptura na vrhu, kao i reljefi su još uvek u duhu socijalističkog realizma. Nešto smeliji je samo izuzetno monumentalni postament koji svojim oblikom i dimenzijama apsolutno dominira prostorom.

Zamišljen kao celina sa platoom i stepeništem, spomenik deo javnog prostora koji se svakodnevno upotrebljava. Iako o tome nedostaju podaci, može se sa velikom sigurnošću tvrditi da je to i bila zamisao samog autora. U tom slučaju eventualna zamerka bi bila što se više vodilo računa o veličajnosti nego o funkcionalnosti. Beli mermer pri ekstremnim vremenskim uslovima postaje izuzetno nebezbedan za prolaznike. Sa druge strane, baš zbog tih karakteristika materijala, spomenik je spontano počeo da se koristi kao poligon za vožnju rolera i skejt bordova. Takvom upotrebom je u znatnoj meri oštećen, odvaljene su ili napukle mermerne ploče, ili su prekrivene grafitima. Na ovo se skreće pažnja zbog toga što pokazuje kako jedan javni spomenik živi sa svojim okruženjem. Diše zajedno sa njim, nastaje, strada, trpi i nestaje.

Olja Krčevinac

SPOMENIK JOSIPU BROZU TITU U UŽICU

Spomenik Josipu Brozu Titu je podignut 1961. godine i delo je hrvatskog vajara Frana Kršinića. Sačinjen je od bronz e i njegova visina iznosi približno pet metara. Nalazi se na niskom postamentu i predstavlja figuru u stojećem stavu, sa rukama postavljenim uz telo i sa jednom nogom u iskoraku. Spomenik je monumentalan i bez znatnih obrada naročito u donjim partijama, jer je figura predstavljena u vojničkom šinjelu pa stoga pokret nije naglašen. Međutim, na licu je vidljivija obrada sa naglaskom na oči i kosu. Autor u prikazu lika kombinuje idealizam i verizam. Tito je predstavljen u poznijim godinama, na malo idealizovan način, pri čemu se ne gubi verodostojnost u izrazu. Istorija ovog spomenika veoma je zanimljiva. On je prvobitno bio postavljen na Trg partizana te 1961. godine da bi nakon tri decenije bio uklonjen sa trga i smešten u dvorište Narodnog muzeja. Autor je izradio dve bronzane statue od kojih je jedna bila stojeća figura, a druga je prikazivala Tita na konju. Ali da bi se izbeglo da ovakav spomenik vremenom

zadobije epitet „konj“ ili „kod konja“, kao što je slučaj sa spomenikom kneza Mihaila u Beogradu, ipak je prihvaćena figura Tita u stojećem stavu. Spomenik je podignut povodom proslave dvadeset godina od narodnooslobodilačkog ustanka koja se obeležavala 1961. godine u Užicu. Tim povodom rekonstruisan je i uređen Trg partizana na čijem mestu se nekada nalazila pijaca. Tada, kao i danas, trg je bio jezgro javnog života koji je projektovan tako da u jednu celinu objedini stambene zgrade, poštu, bioskop i pozorište. Spomenik se nekada nalazio na vrhu trga u blizini pozorišta. Njegovim uklanjanjem narušila se ambijentalna celina trga koji je projektovan kao umetnička i arhitektonska kompozicija sa spomenikom. I pored svih ovih okolnosti, spomenici su tu da svedoče o važnim događajima koji su deo naše prošlosti i istorije. Sklanjanjem spomenika iza zgrade muzeja ti događaji i lik Tita brišu iz memorije budućih generacija koje bi trebalo da budu upoznate sa istorijom svog grada koji je dugi niz godina nosio naziv Titovo Užice. Međutim, ovakvi potezi (poput sklanjanja statue) su dokaz da umetnost i politika deluju u isto vreme i da je podizanje ili u ovom slučaju uklanjanje spomenika uslovljeno aktuelnim političkim ili kulturnim tokovima.



Frano Kršinić, *Josip Broz Tito*, 1961, Užice. Fotografija: Olja Krčevinac.

Na kraju, važno je sagledati i dobru stranu koja se ogleda u tome što je spomenik ipak sačuvan od uništavanja bez obzira što je smešten na slabo vidljivo mesto. S obzirom da se u podzemnim trezorima muzeja za vreme rata nalazila partizanska fabrika municije, da je sačuvana Titova radna soba i partizanski tenk ispred muzeja, može se reći da spomenik na ovom mestu počinje da gradi neku novu umetničku i idejnu celinu. Zanimljiv je i podatak da pored ovog spomenika u Užicu postoji i odlivak Augustinčićevog spomenika iz Kumrovcu. On se nekada nalazio u Bosni, ali je tokom devedesetih prodat jednom otpadu u Užicu gde se i danas nalazi. Tako da Užice poseduje čak dva Titova spomenika koja su izbegla uništavanje.

Marijana Vaščić

SPOMENIK PALIM BORCIMA NOB-A U NOVOM BEČEJU

Spomenik posvećen stradalim junacima Narodnooslobodilačke borbe, koji se nalazi u parku gradskog centra Novog Bečejja, projektovao je arhitekta Milorad Berbakov. Tri zrakasto postavljene popločane staze vode do samog spomenika čija je širina oko 4 metara, a visina oko 3 metara. Između samog spomenika i prilaznih staza postavljen je komad mermera sa natpisom „Padosmo da bi živeli u vama slobodnim“. Spomenik je izrađen od kamena čija je površina hrapava i polihromna, kombinuje kamen svetlih i tamnih boja. Gornja zona, sačinjena od pet jednakih delova valjkastog oblika obrazuje oblik cveta koji zapravo ne bi mogao u tom sklopu da stoji bez podrške dva kamena elementa koja ga pridržavaju, ujedno kao svojevrsni postament. Piramidalnost ove celine doprinosi tome da ona odiše skladom, simetrijom i jednostavnošću. Ova skulptura održava sećanje na one koji su se nesebično borili i stradali zarad višeg cilja, stoga se može smatrati memorijalnom, iako izgledom možda ne baš tipična za ovu tematiku, ona ne predstavlja ljudsku figuru borca, heroja, već nastupa jezikom posleratnog modernizma, sklopom jednostavnih i čistih oblika. Smatram da ovakav gotovo apstraktan izgled jedne memorijalne skulpture, spomenika, daje slobodu posmatraču da doživi i oseti njeno značenje na sopstveni način. Ona deluje kao kameno otelotvorenje natpisa sa kamenog bloka postavljenog ispred nje.

Lenka Arsić

„IGRALI SE KONJI VRANI“ TOME ROSANDIĆA

Dve skulpture monumentalnog tipa urađene u bronzi delo su poznatog jugoslovenskog umetnika iz Splita, Tome Rosandića, a na lokaciju ispred Doma narodne skupštine, gde flankiraju monumentalno stepenište koje se pruža ka glavnom ulazu zdanja, postavljene su 1939. godine, nakon izgradnje građevine koja će postati sedište narodnih poslanika. No, one se ne mogu tumačiti nezavisno od javnog mesta na kojem su postavljene. Lokacija na kojoj je izgrađena Skupština, mesto je od velikog značaja jer je tu pročitao hatišerif iz 1830. godine kojim je srpski narod prišao korak bliže autonomiji. Od kada je izgrađena, pa do danas, građevina je bila mesto državnih i političkih promena, uspona, padova, spletki, pa se skulptura koja je u njenom sklopu našla u okruženju u kojem prirodno vlada haos, što će i uticati na njeno dalje njeno značenje i identitet.

„Dva konja sa izrazito jakom simbolikom, postavljeni ispred Narodne skupštine, predstavljaju konje koji jašu ljude“. Ovaj humoristički pokušaj definisanja skulpture o kojoj je reč kao značajnog elementa dekoracije jedne izrazito važne, pa možda čak i najvažnije građevine države Srbije, možda i nije toliko pogrešan koliko bismo to naivno na prvi pogled naslutili. Naš smeh se polako, pretapajući ovo delo u jezik metafore, transformiše iz



Toma Rosandić, Igrali se konji vrani, 1939, Beograd.
Fotografija: Lenka Arsić

komičnog u tragični, a mi ostajemo prepušteni razmišljanjima o autoru pitajući se da li je imao nameru da iznese simboliku koju je njegovo delo decenijama nosilo (a nosi i dalje), simboliku koja je na ovim prostorima toliko utemeljena i učaurena da bismo se slobodno mogli upitati da li bi ovo delo na drugačijoj lokaciji dobilo značenje koje je ovde steklo i osvajalo godinama zahvaljujući svim upravnim i zakonodavnim „vladarima“ ove, više puta propale države. Skulpturu „Igrali se konji vrani“ prati anegdota, izvesno u vezi sa gorepomenutim citatom, a odnosi se na ideju da jedna skulptura prikazuje čoveka koji poslanika, odnosno konja, vodi u skupštinu, dok druga prikazuje propetog konja koji iz iste odbija da izađe. No, vratimo se na trenutak na značenje koje bi skulptura trebalo da nosi. Razigrani konji imaju posebno značenje ukoliko se tumače na „svetloj“ strani. Njihova monumentalnost tako biva olakšana, ali ne i umanjena; puna simboličke, ali oslobođena tenzije i predstavlja baš ono što bi po propisima, i u stabilnoj državi, trebalo da predstavlja dekoracija koja krasi ulaz u Skupštinu. Konji kao simboli moći, snage i izdržljivosti, mudrosti, otmenosti i lepote, nose kvalitete koje bi trebalo da poseduju oni koji upravljaju jednom dobro organizovanom državom. Konj (nesvesno) i jahač (svesno) su gotovo neraskidivo povezani i celovito nose izraženu simboliku. Jahači su ovde izostavljeni, a ljudi koji bi mogli biti jahači potisnuti su i podređeni dominantnim figurama propetih konja koji bi, oplemenjeni najlepšim kvalitetima mogli predstavljati nesvesne „alatke“ za donošenje odluka koje su njihovom svesnom delu potrebne, pa čak i neophodne za opstanak.

Značenje ovog velelepog Rosandićevog dela, može se tumačiti i u dvojnomoj ključu Meštrovićevog spomenika zahvalnosti Francuskoj koji krasi još ambivalentniji tekst. Namera Meštrovića, kao i Rosandića ostaje i dalje skrivena za svakoga ko je propustio upoznavanje sa činjenicama. Poruka koju ovo monumentalno delo šalje se svakako može promeniti na putu ka dušama koje je tumače. Na putu ka meni, odjekuju bolne reči koje nerado čujem: „Čuvajmo (našu) Srbiju kao što je i ona nas čuvala“; i ispravka: „Kao što su nas čuvali oni koji su imali njenu moć pod svojim kopitima“.

Marija Stanković

SPOMENIK BORI STANKOVIĆU U VRANJU

Spomenik Bori Stankoviću iz 1954. godine delo je vajara Slavka Šoše. Nalazi se u gradskom parku u Vranju. Okvirne dimenzije spomenika su 185 x 120cm. Postament je u obliku kvadra širine i dužine 190,5 cm i visine 37 cm. Spomenik je od bronz. Njegova predstava, materijal i veličina u skladu su sa njegovom funkcijom javnog spomenika.

Čuveni pisac iz Vranja Borisav Stanković (1876–1927), poznat po svojim romanima, dramama i pripovetkama, kao što su *Nečista krv*, *Koštana*, *Stari dani* i mnoge druge, koje su pisane dijalektom karakterističnim za Vranje. Važnost njegovog dela za način na koji grad posmatra sebe ogleda se u brojnim važnim institucijama koje nose njegovo ime, kao što su gimnazija, biblioteka, pozorište (koje je na veliku žalost izgorelo 2012, rekonstrukcija je u toku), kao i važne pozorišne i književne manifestacije. Ono što je jako zanimljivo jeste da njegov književni opus, iako napisan vernim dijalektom, ne prikazuje opštu sliku Vranja na veran način. To je važno za razumevanje identiteta jednog grada koji se gradi umetničkim sredstvima, kroz delo Bore Stankovića, najpre njegovom glorifikacijom, a zatim i uplitanjem umetničke istine u onu realnu/objektivnu, tako što se ljudi prepoznaju, identifikuju u delu i sa delom Bore Stankovića.

Tako deluje i njegova skulptura. Nalazi se u gradskom parku, odmah pored gimnazije koja takođe nosi njegovo ime. Bora Stanković je predstavljen u sedećem položaju, sa knjigom u rukama. Zamišljeno gleda u stranu. Nosi odelo i kaput, koji je možda simbolično u vezi sa tim da je skulptura namenjena javnom prostoru. Stiče se utisak da je on zaista tu, da se obraća nekome (narodu), da govori ono što u njegovoj knjizi piše, da im govori (o njima).



Slavko Šoša, *Bora Stanković*, 1954, Vranje. Fotografija: Marija Stanković

Primitila sam da u gradu postoji običaj da roditelji svoju decu stavljaju Bori u krilo i da ih tako fotografišu. Ma koliko to zvučalo naizgled nekako simpatično jer govori o tome da se Vranje i dalje prepoznaje kao „nešto njegovo“, postoji bojazan da može doći do nekakvog oštećenja spomenika (kao što se desilo 2010. godine kada su huligani srušili spomenik ali je ovaj srećom ostao neoštećen). I ne samo to, jer ovaj spomenik mlađe generacije koriste i kao mesto za okupljanje.

Ako se raščlane svi konteksti u kojima spomenik Bori Stankoviću nastaje i rasplete mreža svih mogućih faktora koji su na njegovo nastajanje

uticali, a u skladu sa *slikom* kao saznavnim procesom jednog vremena – počevši od toga da prikazuje važnu ličnost jednog grada, jednog književnog toka, jedne društvene stvarnosti, da je smešten u javnom prostoru koji je namenjen, najpre najmlađima, a onda i svim građanima Vranja, značaj spomenika se ukazuje kroz uzročno-posledičnu vezu između umetničkog dela, koje ovde ima funkciju da čuva i baštini jednu ličnost, i stvarnosti koju nastavlja da, podsećanjem, oblikuje i na nju utiče.

Sofija Milenković

CIRKULACIJE U PROSTORU I VOJINA BAKIĆA

Prilazeći Muzeju savremene umetnosti u Beogradu jedna od prvih stvari koje se primećuju je skulptura Vojina Bakića, koja se nalazi pored ulaza u muzej. Zajedno sa zgradom muzeja, ova skulptura deluje kao fokus, koji oko sebe okuplja skulpture drugih autora i objedinjuje okolinu.



Vojin Bakić, *Cirkulacije u prostoru I*, 1970, Beograd. Fotografija: Sofija Milenković.

Vojin Bakić je ovu skulpturu uradio 1970. godine i ona je nazvana „Cirkulacije u prostoru I“. Skulptura stoji na betonskom postolju i zajedno sa njim njena visina je oko tri metra. Urađena je od poliranog nerđajućeg čelika ili inoksa i komponovana je od prstenastih formi. Osnovni element skulpture su veliki prstenovi, koji sami po sebi predstavljaju jednostavnu formu. Međutim, kompozicija skulpture, zahtevala je promišljeno rešenje, koje je Bakić dao na izuzetno inteligentan način. Metalni prstenovi su međusobno uronjeni jedan u drugog i na taj način spojeni, dok je čitava konstrukcija pričvršćena za postament pomoću tri metalne pločice. Gledano iz određenih rakursa, skulptura je komponovana od kružnih formi, koje su međusobno postavljene upravno ili paralelno, jedne iznad drugih ili jedne pored

drugih i iz tih pravaca gledanja ona deluje veoma skladno i jednostavno. Međutim, kretanjem oko skulpture njena struktura počinje da se transformiše igrom formi i materijala, narušavajući početni sklad i dobijajući dinamičan, kompleksan i uskovitlan karakter. Horizontalni i vertikalni pravci skulpture pretapaju se u gnezdo dijagonalnih pravaca i zakrivljenih oblika uz metamorfoziranje čitavog tela konstrukcije, tako da iz svakog pravca posmatranja skulptura poprima drugačiji oblik. Na njene promene i njihovu percepciju ne utiču samo međusobni odnosi cirkularnih elemenata, već i komunikacija skulpture sa okolinom. Glatka i polirana površina omogućava svetlosne efekte zahvaljujući kojima se promene zapažaju, ne samo u kompoziciji skulpture, već i na njenoj površini, sa fluidnim prelivanjima boja i treperavim luminoznim akcentima. Takođe, interesantan je odnos skulpture sa zgradom muzeja. Prave linije i oštri uglovi zgrade komuniciraju sa cikličnim i isprepletanim formama skulpture, pa se ta dva objekta u likovnom smislu mogu posmatrati kao nova kompoziciona celina. Osim toga, otvorena forma skulpture omogućava prožimanje njene strukture sa okolinom, kao i sa drugim skulpturama, koje su oko nje postavljene. Pojedinačni elementi, kao i celina skulpture asociraju na neprekidni tok, protok, trajanje, međusobno preplitanje, smenjivanje harmoničnog i haotičnog principa, transformacije jednostavnog u složeno i obrnuto, kao i na promene oblika u protoku vremena.

Kao što Kalderova skulptura stoji ispred Centra Žorž Pompidu u Parizu, tako i skulptura Vojina Bakića stoji ispred Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, kao njegov simbol i zrcu svojom životnošću, upečatljivošću i originalnošću, čak i u vreme kada je muzej, protivno svakoj logici, zatvoren za posetioce, a njegovo okruženje negostoljubivo.

Katarina Kostandinović

DON KIHOT

Skulptura *Don Kihot* vajara Jovana Soldatovića iz 1970. godine izrađena je od bronz, dimenzija 95,0 x 87,0 x 22,5 cm i nalazi se u Tašmajdanskom parku. Skulptura je ovde postavljena devedesetih godina prošlog veka.

U pitanju je predstava obezglavljenog Don Kihota na konju, sa štitom u jednoj i kopljem u drugoj ruci. Teško bi se došlo do zaključka da je zapravo prikazan Don Kihot da skulptura nema naziv. Masa i volumen deluju kao da se otapaju i gubi se utisak da se radi o skulpturi čvrstog materijala. Junak je obezglavljen i masa njegovog tela stapa se sa masom tela konja koji izgleda kao da lebdi, poput obezglavljenih konjanika iz popularnih horor filmova. Predstava je sablasna.

Naime, ne mogu da se ne zapitam kakav je kontekst ova skulptura imala kada je stvorena, a dok nije postavljena u domen javnog i kakav joj je kontekst

time dat. Samim tim da je umetnik skulpturi dao naziv junaka romana svetske književnosti, jasno je da je imao predstavu o tome šta želi da ostvari. Neizbežno je postaviti referencu na umetnikovu ličnost, možda da ova skulptura predstavlja njegovu ličnu borbu, poput borbe lika koji je predstavljen, sa njegovim unutrašnjim demonima ili možda demonima vlasti i apsurdne borbe protiv sistema. Ili je možda ovo otelotvorenje nezadovoljstva globalnom situacijom, s obzirom da se radi o sedamdesetim godinama XX veka.

Ovakva zamisao i ideja skulpture koja bi bila postavljena u okviru stalne izložbene postavke, zaista funkcioniše, ali kakav ona kontekst dobija postavljanjem u javni prostor? Da li je njen karakter i funkcija čisto dekorativan? Funkcija je verovatno, kao i funkcija bilo koje skulpture u javnom prostoru, da asocira, referiše, možda čak i da isprovocira, da zabeleži i da pamti i da bude pamćena. Izabrala sam ovu skulpturu jer sam se pitala, stojeći i gledajući u nju, sablasnu prikazu iza koje se deca igraju na igralištu.



Jovan Soldatović, *Don Kihot*, 1970, Beograd.
Fotografija: Katarina Kostandinović.

Isidora Savić

SKULPTURA „DON KIHOT“ JOVANA SOLDATOVIĆA NA TAŠMAJDANU

Skulptura „Don Kihot“ vajara Jovana Soldatovića, nastala početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, nalazi se na Tašmajdanu. Svojim dimenzijama, koje nadvišuju prosečnu visinu čoveka, ona zauzima istaknuto mesto na blago uzdignutoj travnatoj površini parka. Ova skulptura, izlivena u bronzi, delimično obeleženoj patinom, ovekovečava lik Don Kihota, slavnog junaka Servantesovog istoimenog romana.

Međutim, na prvi pogled ta asocijativnost (u ikonografskom pogledu) ne mora da bude odmah uočljiva. Naime, figura konjanika, čiji je telo lišeno glave, u

desnoj ruci drži uspravno koplje, dok mu je štit prislonjen uz levi bok. Bezglavi jahač je predstavljen na konju, koji, svojom pognutom glavom, odaje utisak iznurenosti, što je dodatno naglašeno i kroz obradu ušiju i repa, koji su spušteni. Taj utisak posrnutosti, istaknut je i kroz (svesnu) nedovršenost životinjinih zadnjih ekstremiteta. Upravo iz tog razloga, ali i da bi se obezbedila statika ove skulptoralne celine, vajar je izlio jednu dodatnu vertikalnu, koja se uzdiže od postolja, i koja obezbeđuje stabilnost, što je potpomognuto i nevelikom betonskom potporom na kojoj počiva kraća (prednja) noga ove životinje.

Međutim, ono što je najupadljivije na ovoj skulpturi jeste vešto izveden odnos „otvorenih“ i „zatvorenih“ površina, tj. oblikovanje volumena uz pomoć istaknutih šupljina, uočljivih kroz perforiranost životinjinog tela.

Celoukupnoj ekspresivnosti ove skulpture, međutim, najviše doprinosi utisak njene „nedovršenosti“, koju vajar svesno gradi, izostavljajući kod konja završetke ekstremiteta, a kod jahača glavu. Upravo po tom načelu se ova skulptoralna celina u potpunosti razlikuje od tradicionalnih konjaničkih statua, kod kojih se insistira na monumentalnosti dimenzija i herojstvu prikazanog lika, čije se oličenje moći i snage učitava i kroz predstavu snažnog konja, što je u Soldatovićevoj vizualizaciji izostalo.

Iz tog razloga, njegovo viđenje ovog slavnog književnog junaka, koji tradicionalno oličava jedno plemenito biće, u neumornoj (ili uzaludnoj) potrazi za idealima, budući lišeno glave, može da se tumači upravo kao nedostatak ili nepostojanje te čežnje, što je upotpunjeno i kroz oblikovanje konja, čija malaksalost dodatno iskazuje odsustvo „poletnog“, tipičnog za Servantesovog junaka.

Naime, kroz ovakvu vizuru Don Kihota, izvedenu u potpuno netradicionalnom vidu, koji se ogleda u svesnom nedostatku dovršenosti forme, a ujedno i kroz vešto baratanje odnosom „masa – šupljina“, Jovan Soldatović je izveo sopstvenu, originalnu interpretaciju ovog književnog protagoniste, koja pleni svojim izrazitim vertikalizmom i ekspresivnošću forme.

TEMAT II – MUZEJ MACURA

Nikola Piperski

MUZEJ MACURA, BANOVC I DUNAV U PRVOM LICU JEDNINE

U ovom trenutku u vremenu osvrćem se na Macurin muzej i Banovce lično, jer trenutno ne umem drugačije. Dozvoliću sebi da još jednom, možda poslednji put, o muzeju, tačnije o impresijama koje mi je muzej pružio pišem u prvom licu jednine, neprofesionalno, još uvek ne kao istoričar umetnosti, već kao „običan“ posetilac. Mislim da je strašno važno zadržati u sebi ličnu impresiju, i ne dozvoliti joj da nestane pred istoričarem umetnosti u sebi.

Nakon višegodišnjeg lamentiranja nad muzejima u Beogradu, konačno jedan nov, mlad muzej koji radi. U Srbiji! Samo 23 kilometra od Beograda, u Sremu, na desnoj obali Dunava, nizvodno od Novih Banovaca. Muzej Macura podigao je Vladimir Macura, rođen blizu Knina, koji živi u Beču.

Muzej se sa neasfaltiranog puta doživljava kao masivni zatvoreni kubus koji liči na uvećan i skraćen kjubrikovski monolit. Tek kad se priđe bočno, otkriva se meandar koji se pruža prema Dunavu da bi se jednim nižim delom otvorio prema reci. Zgrada je rađena po ideji arhitekta Ivana Kucine, i to je sve što ja o muzeju „objektivno“ znam da kažem.

Prašnjavi put, dugo sremačko dvorište koje će jednog dana biti park, vodi do muzeja. U muzeju eksponati muzejski i nemuzejski: nameštaj, skulpture, slike. Macurina spavaća soba sa trista čuda i iz nje pogled na Dunav! Svuda pogled na Dunav! U pozadini idu reči Lidije Merenik o nekim umetnicima iz sedamdesetih koji su verovali da materijalno nije važno! Poznati ambijent i reči koje sam već negde čuo vratile su me u nekio drugo vreme i prostor. Nekih par stotina metara uzvodno i nekih dvadeset i više godina unazad.

Godina je, sećam se, 1988. Banovci. Sedim na terasi sa pogledom na Dunav, kao kod Macure. Sećam se da je isto bio maj, jer sam iz Politikinog zabavnika štrickao slike Tita i njegove uniforme! Specijalno izdanje za njegov rođendan! Umesto „Cicinog kutka“ tom prilikom je u zabavniku izašao Tito. Nisam bio preterano srećan zbog toga. Pored mene nona čisti ribu i gundža na Dunav i rečnu ribu, jer sve to nije ni blizu kako je kod nje u Šibeniku. Jedno leto će tamo da me vodi, samo da skupi pare, jer eto, uvijek je virovala da materijalno nije bitno – bila je glupa – udala se iz ljubavi, pa sad nema pas za šta da je ujede. Nisam bio preterano nesrećan što nonu nema pas za šta da ujede, jer je tog leta konačno trebalo da idem kod mame u Berlin, a posle opet neću imati vremena jer krećem u školu i konačno postajem Pionir. Toliko sam vežbao da vežem tu maramu, a i zakletvu sam već znao napamet. Trebalo je jedino smisliti kako da se potroši vreme do leta. Dunav je uvek bio najbolje rešenje. Skupljao sam „kamenčine“ sa Dunava i dovlačio ih u dvorište, čime sam nonu izrazito nervirao! Eh, kada bi mogla da vidi da sada kod Macure ima gomila takvog kamenja i to još postavljenog kao umetnička instalacija! No, nona je davno napustila materijalni svet. A i onako nikada nije mnogo marila za umetnost. „Umjetnici, to su ti svesami lezilebovići koji niš' ne rade, kao i tvoj otac!“, govorila je. Otac nije bio umetnik, bio je inženjer, ali je napravio tu „nefunkcionalnu kućerinu“ na Dunavu i sve nas oterao u tu „selendru“ da bi mogao da živi svojim „mangupskim“ životom, kako mi je nona objasnila. Priznajem, ni ja tada nisam bio oduševljen Banovcima, ali iz sasvim drugih razloga.

Banovce tada nisam voleo jer sam u njih otišao kada je mama otputovala u Berlin. Otac je u Banovcima (već čitav život) završavao kućerinu sa pogledom na Dunav „po svojoj meri“ i više nije imao nameru da se vraća u Beograd. Tih nekoliko meseci u Banovcima su me čuvali on i nona. U toj nedovršenoj kućerini sa pogledom na Dunav. Unutra je bio nameštaj kao kod Macure, iz sedamdesetih. Tada tek izašao iz mode. Sećam se kako mi je tada bio ružan! U tom trenutku verovatno ne bih mogao da poverujem da će mi za nekih dvadeset i nekoliko godina taj nameštaj, na neki čudan način, biti drag. Moja soba je bila na spratu, kao i Macurina i gledala je takođe na Dunav. I u njoj je bilo Trista čuda kao kod Macure. Nona me je grdila da izgleda kao smetlište! Sada bih znao da se odbranim da ne izgleda kao smetlište već kao *Merzbau!* Ali opet, none više nema u materijalnom svetu. Ma i da je ima, verovatno bi me oterala k vragu i rekla da sam isti otac, čime bi me smrtno uvredila. Uvek je imala jači argument!

Napokon je došlo leto! Berlin! Koliko sam se samo radovao! U mojoj glavi Berlin je bio najlepše mesto na svetu (a ne glupi Banovci). Razočarenje je palo na prvom koraku. Ne sećam se mnogo toga, ali sve je bilo sivo. Čak ni to što sam konačno video majku nije ublažilo sivilo. Sećam se zida! Nekog odvratnog, strašnog zida i sivih ljudi oko njega koji nešto čekaju. Nude neke pare. Majka mi je objasnila da ti ljudi čekaju nekoga kao što smo mi, koga mogu da zamole da im nešto donese iz zapadnog Berlina, jer oni tamo ne smeju da putuju. Mi iz Jugoslavije smo tada smeli da idemo svugde. Ne znam zašto, ali osećao sam se dobro zbog toga što smo mi u tom trenutku bili iz te Jugosavije i što smo mogli da idemo kuda hoćemo i što nismo toliko bili željni zapadne robe! Kao ti sivi ljudi.

Ne sećam se najbolje šta je bilo sa druge strane zida. Znam samo da su igračke bile lepše i prodavnice veće. Inače mi se nije mnogo dopalo. Odjednom mi je bilo žao što nonu nema pas za šta da ujede, pa ne možemo u Šibenik na more. Mada, ni Dunav nije toliko loš. I Dunav i Banovci su mi te i još nekoliko godina nakon toga izgledali kao obećana zemlja u odnosu na taj strašni Berlin. Nigde nije bilo zida i sivih ljudi koji čeznu za materijalnim dobrima sa zapada. Bili su tu nona i otac koji su, svako na svoj način tvrdili kako novac ne znači ništa u životu, kako je proklet i kako pokvari ljude! Iz nekog razloga sam im verovao! Možda zato što sam više voleo kamenčine sa Dunava od igračaka iz zapadnog Berlina? Iste kamenčine kakve sam video kod Macure.

Ponovo je maj 2015. Dunav, Banovci, muzej Macura i Lidija Merenik govori o generaciji koja je verovala u nešto iznad materijalnih vrednosti. Materijalni ostaci njihove umetnosti više na zidovima. Nastali su u vremenu u kome su svi bili dovoljno materijalno obezbeđeni da su mogli da razumeju koliko materijalno nije važno. Sada sve manje ljudi ima taj luksuz.

Prošle su osamdesete, pao je Berlinski zid. Berlin je prestao da bude siv, istočna Evropa se konačno nagledala šarene zapadne robe, a za nas su nastupile godine bede i preispitivanja. Ni otac ni nona nisu hteli ili nisu umeli da se prilagode. Tih devedesetih nona je preminula u nadi da će za sledeće leto konačno skupiti pare da ode u Šibenik, a otac je na jednoj terevenki na kocki izgubio kuću u Banovcima sa pogledom na Dunav. Tvrdio je da ga to ne pogađa, jer je to samo materijalno! Ipak, nekoliko meseci kasnije zaradio je svoj prvi stent. Vratio se u Beograd, prinuđen da u sedmoj deceniji popravi odnose sa majkom jer nije imao više kuda da ide. Sada i dalje živi sa majkom. U međuvremenu je zaradio još dva stenta. Svakodnevno meri pritisak. I dalje veruje da novac nije važan. U Banovce ide samo na sahrane.

Ja sam ukrao trenutak u Banovcima da otrčim od Macure do kuće sa pogledom na Dunav. Na njoj je bio natpis „kuća na prodaju“. Sa 34 godine čekam da diplomiram istoriju umetnosti, nesposoban da naučim nešto što bi se više isplatilo. Od dunavskih kamenčina ostala su mi samo dva falusnog oblika, od kojih je jedan pukao na pola.

Margita Nikolić

MACURIN MUZEJ

Godine 2015, 23. aprila profesorka na Odeljenju za istoriju umetnosti, Lidija Merenik održala je stručno vođenje, uz studentsku praksu, u Macurinom muzeju u Novim Banovcima. Na oko 40 minuta vožnje od Filozofskog fakulteta, kod kog je ugovoren polazak, nalaze se dva, zasebna prostora Macurinovog muzeja. Oba prostora muzeja se nalaze na obali Dunava i ispunjena su najvećom privatnom kolekcijom

neoavangardnih dela umetnika iz regiona. Muzej je 2008. godine osnovao Vladimir Macura, ljubitelj avangardne umetnosti – prevashodno sa područja Jugoslavije. Nakon izlaska iz autobusa na neasfaltiran put, prvo što se da primetiti je prostrana bašta, nalik svakoj drugoj u komšiluku i ogromni, crni, minimalistički prostor koji podseća na spomenik ili umetničko delo *per se*. Bašta je u sklopu prostora u kom se izlaze pa se i tu nalaze zanimljiva dela, saživela sa spoljašnjim prostorom.



Prof. Lidija Merenik sa studentima Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta prilikom posete Muzeju Macura 2015. godine. Fotografija: Katarina Kostandinović

Ispred samog ulaza u prostor nalazi se „Maljevičeva kapela“ sa simboličnim ikonama unutar samog prostora, a ravni krov je u vidu, jednog od čuvenih Maljevičevih osnovnih oblika, krsta. Krov je mobilan, iznutra obojen i može se podići tako da kapela bude otvorena. Gde god se okrenete – umetnost. Od stolica, preko dugogodišnje zbirke kristala i stakla i najrazličitijih čaša i raznoraznog nameštaja u dvorištu. Gera Urkom je bio među pominjanim umetnicima, pa je koleginica održala kraće predavanje o umetniku i zatim je započela rasprava na drugom spratu muzeja u interesantnom, ekscentričnom nameštaju koji je u skladu sa celokupnim konceptom prostora i postavke. Minimalističke slike prominentnih umetnika okačene su na belim zidovima, kao i u svakom muzeju, ali je atmosfera opuštenija, impresija je pristupačnija i aktivnija. Na tom istom, drugom spratu, nalazi se i vlasnikova soba haotičnog rasporeda sa slikama i vajarskim radovima, kao i gomile knjiga o kulturi i umetnosti koje se u potpunosti uklapaju u celokupnu atmosferu i na moment izgledaju kao samostalan muzejski predmet. Uglavnom se o pojmu „muzej“ i ne razmišlja jer je „sterilnost“ javnih institucija ili privatnih galerija svedena na minimum. Osećaj je takav da se nalazimo u Macurinom domu, bogatom delima neoavangardnih umetnika nekadašnje Jugoslavije.

Gospodin Macura nije kolekcionar isključivo likovnih umetničkih dela, već i stakla i nameštaja o čemu može da posvedoči priložena fotografija prizemlja. Stolice različitih formi i oblika iskorištene su za dekoraciju zidova kao vid ready made-a, u počast jednom od najvećih avangardnih umetnika – Marselu Dišanu. Po mnogim podnim površinama prostora, u kom su izlagana dela, prosut je izlomljeni kamen po kome je veoma neugodno kretati se i ovo je jedna od mnogih razlika ovog i standardnih muzeja. Još jedan od načina da sam prostor posmatrača „uslovi“ da bude aktivan i prisutan pri posmatranju, jer pazi da se ne sruši pred ili na jedno od postavljenih dela. Celokupno sagledano ovo je prostor u kom se izlaže i koji je aktivan u procesu „prikazivanje – gledanje“.

Drugi prostor udaljen je nekoliko minuta vožnje od prvog. Gde god se okrenete – umetnost. Od raznih, decenijama skupljanih stolica, preko zbirke stakla i najrazličitijih čaša i raznoraznog nameštaja u dvorištu. Ideja je ista, s tim što možemo reći da je ovaj prostor za izlaganje, u vidu ambara, umereniji i ipak manje aktivan od prethodnog. Celom dužinom ambara izložene su slike koje se na levoj strani ulaza završavaju simpatičnom, domaćinskom kuhinjom koja, opet, potpuno pripada. Tu se nalaze i zanimljive fotelje kako bi, kao i u svakidašnjim, konvencionalnim muzejima, posetilac mogao da sedne i posmatra dela.

Zahvaljujući kreativnom duhu i iskrenoj ljubavi prema umetnosti gospodina Macure, osim čuvenih dela jugoslovenske umetnosti, imali smo prilike i da se upoznamo sa novim vidom (liberalnog) muzeološkog izlaganja koji do sada, verujem, niko od nas, studenata, nije imao prilike da vidi.



Detalj enterijera iz Muzeja Macura.
Fotografija: Margita Nikolić

Katarina Stradner

STALNA POSTAVKA MUZEJA MACURA

Stalnu postavku muzeja Macura čini privatna kolekcija avangardne umetnosti galeriste Vladimira Macure po kome muzej i nosi ime. Svoju kolekciju zasnovao je na delima istorijske avangarde i neoavangarde 20. veka, ali je zanimljivo

da pored slika i skulptura skuplja i umetničke predmete iz oblasti primenjene umetnosti i dizajna. Pored umetničkih dela, sakuplja i svu dokumentarnu građu koja doprinosi boljem razumevanju avangardnih pokreta, kao i samih umetnika.

Ono što je avangardna umetnost donela muzeju je kriza, tj. preispitivanje muzeja kao institucije, istovremeno i izazivanje publike i autoriteta, no, ne samo umetničkog autoriteta, već i društveno-političkog, socijalnog, ekonomskog, isto tako i preispitivanje i kritika istih. Motiv i kontekst ove postavke predstavlja vrstu hibrida koja je iznedrila podelu na celine: zenitizam, jugo-dadu, ruski konstruktivizam, beogradski nadrealizam, minimalizam itd, čija je dalja podela na slike, skulpture, stolice, objekte, instalacije, fotografije, crteže, knjige umetnika, pisma, projekte, predmete primenjene umetnosti, knjige, časopise... Izložena dela sabrana su po ličnom ukusu što je odraz njenog porekla postojanja kao privatne zbirke i čine jedan slikovit ali i duhovit presek srednje-evropske i jugoslovenske umetnosti XX veka.

Postavka je smeštena u izložbenom prostoru na dva sprata u Novim Banovcima. Izložbeni prostor objedinjuje ne samo stambeni objekat već i prostor koji ga okružuje. Park sa voćnjakom, parkovskim skulpturama i rezidencijalnim objektom za goste čine idejnu celinu izložbenog prostora. Dakle, u izložbeni prostor su utkane i topografske prednosti same lokacije muzeja te se park jednim delom strmo spušta prema Dunavu i postavka se obogaćuje pogledom preko reke.

Izložba je koncipirana tako da postavka deluje kao stambeni objekat sa često izvitoperenom, obesmišljenom funkcijom predmeta koji bi inače činili jedan konvencionalni dom. Takođe, i sam plan kuće je osmišljen da bude artefakt. Tako, se na donjem spratu nalaze prostorije sa namenom trpezarije i kuhinje, ali su predmeti koji ih čine više u funkciji dekoracije nego što imaju upotrebnu funkciju, ali se ne može reći ni da je ne poseduju. Jedna od prostorija u prizemlju podseća na „terarijum“ umetničkih dela ali to nije, jer je pod prekriven krupnim komadima belog kamena po kom su raspoređeni eksponati. Sama prostorija je „nadrealizovana“ ne samo podom po kom se teško hoda već i nadrealističkim eksponatima, dok mnoga dela nisu muzealizovana, obeležena, te autori i nazivi ostaju nepoznati publici.

Sprat i prizemlje su povezani visokim hodnikom zastakljenim sa najuže strane od poda ka vrhu prozorima sa čudnim odsjajem što čitavom prostoru daje posebnu atmosferu. Zidovi su prekriveni nizom stolica okačenih poput slika čime se obesmišljava njihova funkcija i ističe njihov dizajn. Deo sprata je prilagođen trenutnoj postavci slika Gere Urkoma koja je zasnovana na delima iz Macura kolekcije, ali i kolekcija prijatelja. Trenutna postavka komunicira sa stalnom jer stalna postavka je sadržana u nameštaju, odnosno dela kolekcije nameštaja najvećih svetskih dizajnera XX veka, ali i radova predstavnika hrvatske protokonceptualne grupe Gorgona. Drugi deo kolekcije nameštaja izložen je u zasebnom izložbenom prostoru, „ambaru“ u Starim Banovcima. Deo stalne postavke sprata je i prostorija koja se čini spavaćom sobom vlasnika. Na prvi pogled podseća na kabinet retkosti, što je možda i bila ideja kolekcionara. Veliki krevet pod kojim su naslagana drva, a na čije ivice su okačeni cilindri okružen je votivnim predmetima, herbarijumima, insektarijumima, fotografijama iz domena vizuelne antropologije. Osim toga deo mobilijara je i velika biblioteka, kada za kupanje koja je „osvetljena“ lampom

od plastičnih flaša. Na radnom stolu pažnju pleni bista devojke koja se uklapa u prigušeni, zamračeni ambijent obavijen prašinom i paučinom svojim udubljenim očima i nakostrešenom paž frizurinom. Iz sobe se izlazi na terasu koja ima zastakljen pod na čijem centru je imitacija velikog gnezda sa tri crvena jaja.



Deo postavke u Muzeju Macura. Fotografija: Katarina Kostandinović

Nikola Ivanović

MEANDAR PROSTORA I VREMENA: MACURA MUSEUM

Macura muzej, po svom specifičnom konceptu muzealizacije, predstavlja redak primer neobičnog kolekcionarstva, kao i pristupa kolekcionarstvu, kakav je ostvario Vladimir Macura u svojoj originalnoj ideji sakupljanja, izučavanja i izlaganja umetnosti jugo-dade, ruskog konstruktivizma, i avangarde i neoavangarde uopšte. Već na prvi pogled i arhitektonski objekat ovog muzeja ukazuje na njegov jedinstven koncept i pristup umetnosti. Objektom dominiraju jednostavne, uglavnom horizontalne modernističke forme, čija je osnova u obliku meandra, što svakako nije slučajnost s obzirom da je meandar kao simbol beskonačnosti, večnog kretanja, zaplitanja i rasplitanja, bio dominantna forma u likovnom izrazu Julija Knifera, jednog od najznačajnijih jugoslovenskih i hrvatskih predstavnika neoavangarde. Nasuprot ove linearne i monohromatske jednostavnosti zdanja, okruženjem dominira spontanost prirode koja se shvata kao sastavni deo Macurine kolekcije. Spoj arhitekture i okruženja mogao bi se uporediti sa Le Korbizijeovim rešenjem vile Štajn, koju je uradio za porodicu Štajn, jedne od najznačajnijih kolekcionara s početka XX veka. Sličan koncept ostvaren je i u Macurinom drugom objektu *Zenit*, gde je od stare

senare napravljen „neobičan“ muzej. Ova neobičnost koja je konstanta u percipiranju i osećanju ideje Macura muzeja, ogleda se u nepretencioznom pristupu sakupljanja slika, skulptura i dela primenjene umetnosti. Svaki posmatrač je u prilici da ostvari blizak i potpuno prirodan kontakt sa umetničkim delom, pa i da ga dodirne ukoliko njegovna taktilna svojstva nagone na to, što je potpuno atipično i što se retko doživljava u muzeju. Ovakav pristup je ništa drugo do odraz velike empatije kolekcionara



Deo postavke u Muzeju Macura. Fotografija:
Katarina Kostandinović

Lenka Arsić

POSETA MACURA MUZEJU

Posmatrajući ovaj, izrazito hedonistički projekat velikog ljubitelja avangardne umetnosti, Vladimira Macure, može se ući u sam nukleus onoga što je avangarda. Ukoliko se vratimo na trenutak izučavanju avangardnih tendencija, uočićemo nepokolebljivu potrebu za jednostavnošću. To je, pre svega, potreba za korišćenjem sasvim običnih, svakodnevnih materijala, ili, pak, potreba za korišćenjem starih

stvari i pružanje nove dimenzije njihovom biću koje se sada može sagledavati kao objekat sa novostečenim, a velikim umetničkim značajem. Crpljenje prostih motiva iz prirodnog okruženja se jasno vidi i u samoj osnovi Macura muzeja, odnosno obliku meandra. Meandar je stari motiv, korišćen još u antičkoj umetnosti što se može videti na brojnim primerima ukarašavanih i oslikanih vaza koje datiraju još pre nove ere. Meandar je takođe motiv koji se direktno vezuje za tok reke, pa možda i nije slučajno što se objekat nalazi u blizini i što je artikulisan tako da ima pogled na reku. Meandar kao motiv predstavlja tok, a voda predstavlja život. Život i sam jeste tok, vreme koje prolazi, umetnost koja se razvija, kultura koja ima uspone i padove, sve je to ovekovečeno ovde. Meandar je, takođe, osnovni motiv radova Julija Knifera. Potreba za upotrebom starih predmeta, a koja je u ova dva objekta, Macura muzeju i Zenitu-ambaru i te kako prisutna otelovila je ideju moderne umetnosti da se sve iz okruženja može iskoristiti i postati umetničko delo. Gospodin Macura, iako veoma obrazovan i ugledan, i sam teži da se vrati prostim oblicima i jednostavnom životu, pa nas dočekuje bos. On postavlja ideju avangarde u jedan, takoreći seoski objekat koji se sastoji iz svih elemenata koje takav ruralni topos treba da ima. To uključuje staklenik, domaću proizvodnju voća i povrća, sokova i vina. Takođe, objekat je odsečen od civilizacije, ali je u njemu više civilizovanosti nego u nekom urbanom kraju Beograda u kojem odjekuju glasovi huligana i „patriota“ koji u slavu i ime svog grada pale baklje i pljačkaju prodavnice. U njemu se nalaze stari stolovi i stolice, svaka različita i svaka sa samostalnom istorijom. Čaše kupljene na pijaci, dobijene na poklon ili nađene, koje bi nam, kada bi mogle govoriti, ispričale doživljaje i anegdote za koje nismo mogli ni pretpostaviti da u sebi baštine. I tako, ispijajući sok iz starih čaša, napravljen po starom receptu, okruženi prirodnim ambijentom, pričamo o novim idejama.

Iako ideju muzeja avangardne umetnosti obično smeštamo u moderne urbanističke okvire, Macura je svojim kolekcionarskim pristupom umetnosti i uživanju pokazao da naizgled nespojivi motivi avangarde i ruralnog okruženja zapravo čine harmoničan koncept.

Sofija Merenik

INSTALACIJA PRAVINA ČERKURIJA U MUZEJU MACURA

Muzej Macura koji se nalazi u Novim Banovcima, otvoren je pre nekoliko godina sa ciljem da se u njemu sakupljaju i izlažu umetnička dela, pre svega skulpture i instalacije nastale tokom XX i XXI veka. Osnivač galerije je Vladimir Macura, koji je kolekcionar umetničkih dela i poseduje svoju galeriju u Beču, a pre svega se interesuje za dela avangardne i neoavangardne umetnosti, ali i za primenjenu umetnost i dizajn. Jedno od interesantnijih dela koje se može videti u muzeju Macura, tačnije u drugom, novoootvorenom objektu u kome su izložena umetnička dela, jeste i instalacija indijskog umetnika Pravina Čerkurija (*Pravin Cherkoori*).

Pravin Čerkuri je jedan od najpoznatijih savremenih indijskih umetnika, koji je učestvovao na mnogim značajnim izložbama u evropskim gradovima, naročito u Londonu i Beču. Ova instalacija sastoji se od više desetina ključeva i privezaka različitih



Instalacija Pravina Čerkurija u Muzeju Macura.
Fotografija: Sofija Merenik

veličina i oblika koji su izloženi na podu. Na ovom primeru su jasno uočljive i neke od najvažnijih odlika instalacije, a to su svakako upotreba neumetničkih materijala i predmeta, odnosno konkretno u ovom slučaju samo upotreba predmeta, kao i realni prostor u kome se ona nalazi. Takođe ono što je važno istaći jeste i da instalacija postoji samo onda kada je izložena. Ako bi se Čerkurijeva instalacija sa ključevima spakovala u neku kutiju ili jednostavno pomerila negde drugde, gde ne bi bila dostupna posmatračima, to onda više ne bi bila instalacija.

Ovo delo Pravina Čerkurija je na mene ostavilo najupečatljiviji utisak jer me je asociiralo na instalaciju japanske umetnice Čiharu Šiote (*Chiharu Shiota*) „Ključ u rukama“ (*The Key in the Hand*), koja je ovogodišnji predstavnik Japana na 56. Bijenalu u Veneciji. U Japanskom paviljonu su postavljena dva drvena čamca, a iznad i pored njih, nalaze se ključevi povezani u crvenu mrežu. Ono što takođe treba naglasiti jeste da su ovi izloženi ključevi pronađeni posle razornog zemljotresa koji je porušio veliki broj kuća i stanova u martu 2011. godine. Sama umetnica je istakla da svaki od ovih ključeva ima neku svoju priču i da posetioци prolaze i posmatraju ljudsku memoriju.

Sličan zaključak odnosi se najverovatnije i na Čerkurijevo delo, jer je svaki od tih izloženih ključeva imao svog vlasnika i neku određenu priču i put kako je uopšte dospao do epiteta umetničkog dela ili instalacije. Mislim da činjenica da su oba pomenuta autora sa azijskog kontinenta nije zanemarljiva, jer su upravo u Aziji najčešći zemljotresi i druge vremenske nepogode i da i Pravin Čerkuri i Čiharu Šiota ovim svojim delima na neki način ukazuju na neke određene, individualne priče koje su dospale na isto mesto.

Sofija Milenković

SKULPTURE KOSTE BOGDANOVIĆA I VIDE JOCIĆ U MUZEJU MACURA

Odlazak u Muzej Macura predstavlja sasvim posebno iskustvo, jer je to zgrada koja naizgled prati konvencionalnu formu i koncepciju muzeja, ali zapravo nosi u sebi sasvim poseban karakter, koji poništava uobičajene ideje o muzejskoj

instituciji. S obzirom da je u pitanju privatan prostor, koji je otvoren za posetioce tokom vikenda, u njemu se oseća sudar onoga što pripada sferi privatnog i onoga što je javno i muzejsko, zbog čega on nosi određeni pečat neformalnosti i nepristupačnosti. Neobična atmosfera mesta proizilazi delom iz načina na koji su umetnička dela izložena. Ona jesu dostupna, ali nisu izložena na način koji prati muzeološka pravila na koja smo naviknuti, već su raspoređena po koncepciji koja je proizašla iz želje samog kolekcionara ili nekoga ko je bio zadužen za oblikovanje prostora, bez bilo kakvih oznaka ili natpisa koji bi pomogli posmatraču da snađe. Zbog toga je ponekad teško sagledati dela na način na koji bi se to očekivalo u muzeju ili se dešava da se posetilac suočava sa njima na neočekivanim mestima, kao što se može videti na primeru skulpture Koste Bogdanovića ili Vide Jocić.



Skulpture Koste Bogdanovića (levo) i Vide Jocić (desno) u Muzeju Macura. Fotografija: Sofija Milenković

Skulptura Koste Bogdanovića nalazi se u prostoriji u kojoj je pod prekriven velikim, belim, nepravilnim kamenjem. Postavka deluje efektno i neobično, ali je možda najupečatljiviji težak način na koji se skulpturi pristupa. Istovremeno ona privlači posetioce, ali put do nje izaziva određeno osećanje borbe i prevazilaženja prepreka. Nad tim kamenim morem skulptura Koste Bogdanovića deluje kao totem koji istovremeno nadzire i kontroliše čitavu tu uzburkanu celinu i dočekuje onoga ko joj se približava. U pitanju je jedna od njegovih čuvenih „Vizantema“ – apstraktnih, minimalističkih, drvenih skulptura sa vizantijskoplavim površinama. Bilo da su u velikim ili u malim dimenzijama, način na koji ih je Bogdanović tretirao sa veoma suptilnim promenama planova i pravcima koji prelaze jedan iz drugog pod blagim uglovima daje im monumentalnost i veličanstvenost. Površine duboke plave boje otvaraju se kao jezgra energije, topline i mira iz tela skulpture zračeci prema posmatraču. One ne ostavljaju utisak zatvorene, ograničene površine, kao što zaista

jesu, već prozora u neki drugi, beskrajni, nebeski realm. Upravo zbog te svoje jednostavnosti, apstraktnosti i suptilnosti ova skulptura pravi prodor u unutrašnjost čovekovog bića i doživljava se kao izvor duhovnosti koji deluje na direktan način. Ona nosi u sebi posebnu vrstu snage, uzvišenosti i autoritativnosti, koja se može osetiti još samo u objektu kome se pripisuju mistička i magijska svojstva. Međutim, ambijent u kome je ona smeštena doprinosi osećanju da je čistota i duhovnost te strukture istovremeno i blizu i daleko, jer je ona na prvi pogled na dohvata ruke posmatraču, međutim, približavanje njoj izaziva osećaj nemogućnosti njenog potpunog sagledavanja.

Poseban karakter prostora Muzeja Macura ne podrazumeva samo specifičnu interakciju sa pojedinim izloženim delima, već ponekad i slučajnost susreta sa njima. Prilikom posete, bronzanu bistu Vide Jocić mogli smo da vidimo samo zato što je bila otvorena privatna prostorija u kojoj se ona nalazi i koja obično nije dostupna posetiocima. Vidina bista pozdravljala je svakog ko je pored nje prolazio kroz uzak prolaz do terase zgrade. Neko ko je imao prilike da vidi njenu skulpturalnu grupu „Apel za mir“, mogao je na potpun način da doživi uznemirujuću, tragičnu i opominjuću emocionalnost njenih skulptura. Za mene je to bilo jedno od prvih, intenzivnih i donekle proganjajućih umetničkih iskustava. Tanke, izdužene forme, bezličnost, ispijenost i zgrčenost tih stradalničkih, postrojenih figura ulivale su strah i delovale su preteći. Između tog mog prvog, upečatljivog suočavanja sa Vidinim skulpturama i ponovnog viđenja nekog njenog dela prošlo je čak šesnaest godina, a kada sam igrom slučaja mogla da vidim njenu bistu u meni se javio osećaj da vidim nešto što veoma dobro poznajem, ali su strah i uznemirenost u međuvremenu nestali. Ponovo su mi bile upečatljive upale, ogromne oči, tanke oštre forme koje naglo iskaču iz površine, izduženost vrata, stisnuta usta, izbačene jagodice i faktura skulpture koja odražava uzburkana, špicasta osećanja, koja ne mogu da dosegnu mir u potpunosti. Vidina skulptura istovremeno odaje dozu traume, izmučenosti duše i tela, patnje, ali i ponositosti, prkosa, neprekidne trpeljivosti i uzdizanja u tom stradanju. Suočavanje sa njom izaziva izvesno uznemirenje, nelagodu, ali i radost i možda čak neki humorni osećaj, koja sama skulptura izaziva i nameće.

Muzej Macura može da se posmatra kao neka vrsta muzeološkog eksperimenta. Istovremeno nam je dobrom voljom kolekcionara data prilika da dođemo u kontakt sa njegovom kolekcijom, ali taj prelazak iz sfere privatnog u sferu javnog i muzejskog doveo je do toga da sam taj prostor i dela, koja se u njemu nalaze, nametnu posebnu vrstu odnosa prema posmatraču. Skulpture i prostor sami određuju koliko će biti pristupačni, ali uvek se oseća izvesna barijera i čudnovata atmosfera, koja podseća posetioca da se nalazi u nečijem domu, a zajedno oni grade specifičan karakter te institucije.

Olga Đurić

PRIKAZ IZLOŽBE *TRACKS AND TRACES*

Izložba *Tracks and traces* je održana u zgradi Muzeja grada, u Resavskoj 40b u periodu od 16. maja do 6. juna 2015. godine. Izložba predstavlja dijalog dva umetnika, Saše Tkačenka i Andreasa Fogarašija o pitanjima gradskog identiteta i odgovornosti zvaničnih institucija. Kroz formalno jednostavne instalacije, umetnici postavljaju teška pitanja i navode na promišljanje o našim stavovima po pitanju gradskog identiteta i koliko ga mi sami krojimo, ili ga kroje drugi a mi samo prisvajamo, čime i počinje sama izložba sa 9 grafičkih radova Fogarašija. Slede krajnje provokativne fotografije Tkačenka, koje ustvari shvatamo tek kad se približimo i razaznamo sliku Paje Jovanovića *Krunisanje cara Dušana*, koje se nalazi u pozadini instalacije *Is this real life*. Ove fotografije imaju za cilj da nam ukažu na pasivnost zvaničnih institucija i da nas zapitaju koliko mi kao pojedinci tome doprinosimo. Možda najprovokativniji deo izložbe je rad *Pavilion*, koji predstavlja jedini izgrađeni objekat za Muzej revolucije na Ušću, a pored tog rada se nalazi 4. fotografija instalacije *Is this real life*, koja aludira na zatvorenost krucijalne muzejske institucije u zemlji, a sve se to nalazi na izložbi u zgradi Muzeja grada, koja se bukvalno raspada i krajnje je nefunkcionalna. Poruka koju ovaj deo postavke šalje je sasvim realna i poražavajuća. Svakako su zanimljivi video radovi *Kultur und Freizeit* Andreasa Fogarašija koji se bave stanjem kulturnih centara u Budimpešti, gde možemo da povučemo paralelu sa sličnim stanjem državnih kulturnih institucija u Beogradu koje mestimično rade. Takođe, on je za ovaj rad nagrađen Zlatnim lavom na Venecijanskom bijenalu 2007. godine. Rad *City light* saše Tkačenka je rađen u jednostavnoj formi video rada, gde je sniman svetlosni znak Braće Karić, koji se nalazi u samom centru grada, a s druge strane, sam znak danas predstavlja propalu imperiju i ukazuje na nemar gradskih institucija u uklanjanju istog. Kraj izložbe je obeležen skulpturom Andreasa Fogarašija pod nazivom *Rampe*, na koju posetioci mogu da se popnu i dožive izložbu na



Deo postavke izložbe *Track and Traces* u Muzeju grada Beograda. Fotografija: Olga Đurić

drugačiji način, razmišljajući o pitanjima grada, odgovornosti, dostupnosti kulture i sopstvenoj želji da učestvuju u istoj.

Izložba se bavi aktuelnom temom na jedan kreativan način, dopuštajući posetiocima da samostalno razmišljaju o postavljenim pitanjima. I sama zgrada u kojoj je bila izložba dodaje na provokativnosti i konstantno se rve sa izložbom za pažnju posetilaca. Ali, ipak je izložba ta koja nosi pobedu svojim jasnim stavom i izrazom, noseći poruku da jedino aktivan pojedinac može da promeni ovu neveselu kulturnu situaciju.

CIP – Каталогизacija u publikaciji
Nародна библиотека Србије, Београд
7.038.6 “19/20”(497.11)

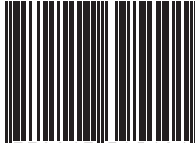
**ZBORNİK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u
Beogradu** = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101