

ISSN 2217 -3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 19 – 2023

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 19 – 2023



1838

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
19 – 2023

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
19 – 2023

ČASOPIS IZLAZI JEDANPUT GODIŠNJE / THE JOURNAL IS PUBLISHED ANNUALLY

WWW.ZSMU.ORG

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Danijel Sinani, dekan

UREDNIŠTVO: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik
prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Lovorka Magaš Bilandžić (Sveučilište u Zagrebu)
prof. dr Dragan Čihorić (Univerzitet u Istočnom Sarajevu)
dr Ana Ereš (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednik

IZDAVAČKI SAVET: dr Petar Prelog (Institut za povijest umjetnosti, Zagreb) - predsjednik
prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)
doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Dosije studio, Beograd

LEKTURA I KOREKTURA: Svetlana Stojković

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 200

ISSN 2217-3951

ISSN (ONLINE) 2738-1528

NASLOVNA STRANA: Nadežda Petrović, *Portret Ksenije Atanasijević*, 1912, ulje na kartonu, 22,4 x 17 cm,
Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

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

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Lidija Merenik 7
**TWO WOMEN, ONE PORTRAIT.
PORTRAIT OF KSENIJA ATANASJEVIĆ BY NADEŽDA PETROVIĆ**
- Dragan Čihorić 15
BOSANSKA VILA 1912.
- Dejan Tubić 29
**ESTETSKI ANTAGONIZMI NA RELACIJI
TRADICIONALIZAM—MODERNIZAM, AKADEMIZAM—AVANGARDIZAM
U SLIKARSTVU VASE POMORIŠĆA**
- Melissa M. Ramos Borges 41
**A SCANDALOUS EXERCISE:
THE POLEMICS OF RAFAEL FERRER'S AVANT-GARDE ART
IN PRINTED MEDIA, 1961—1966**
- TEMAT: ČOVEK I DRUŠTVO U VREME KRIZE**
- Olga Žakić 59
POREKLO SVETA GISTAVA KURBEA
- Sofija Merenik 77
MARKO MURAT: OD ISTORIJSKE KOMPOZICIJE KA PLENERIZMU
- Jovana Nikolić 99
**KRIZA IDENTITETA ČOVEKA S POČETKA XX VEKA
U STVARALAŠTVU HILME AF KLINT**
- Ivan Stevović 115
**BRANKO POPOVIĆ (1882—1944) I ISTORIJA UMETNOSTI:
NAPIS IZ VREMENA KRIZE**
- Jelena Gačić 123
**REŠAVANJE STAMBENE KRIZE U OPUSU
ARHITEKTE BRANISLAVA MARINKOVIĆA
NAKON DRUGOG SVETSKOG RATA**

POLEMIKE / POLEMICS

Nataša Radosavljević Kuzmanović 139
MEDIALNA ISTRAŽIVANJA: PROKLAMACIJA EKSPERIMENTALNE I NOVOMEDIJSKE DRUGOSTI
(VLADAN RADOVANOVIĆ I LEONID ŠEJKA)

Žana Vukičević 155
CRTICE IZ OSAMDESETIH – ZBIRKA DJELA ŽELJKA OPAČKA

KRITIKE / REVIEWS

Dijana Metlić 163
„JER ZDRAVLJE JE BOGATSTVO“:
DNEVNICI ENDIJA VORHOLA NETFLIX, 2022.

Senka Ristivojević 173
IZLOŽBA STVARI VIBRANTNE – STVARI SVEČANE

PRIKAZI / REVIEWS

Marta Vukotić Lazar 191
ARHITEKTA NIKOLA DOBROVIĆ: ŽIVOT POSVEĆEN ARHITEKTURI
MONOGRAFSKA IZLOŽBA: NIKOLA DOBROVIĆ: *POD ZASTAVAMA MODERNIH POKRETA*
(GALERIJA SRPSKE AKADEMIJE NAUKA I UMETNOSTI, BEOGRAD, 24. MAJ – 2. OKTOBAR 2022)

Milena Jokanović 201
PRIKAZ IZLOŽBE „REFLECT #2 – FRAGMENTI, FRAGILNOSTI, SEĆANJA“
U MUZEJU AFRIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU

Sarita Vujković 205
ZBORNİK RADOVA *SKULPTURA: MEDIJ. METOD. DRUŠTVENA PRAKSA. 2*

Ljubica Vujović 209
PRIKAZ IZLOŽBE *NEMAČKA/1920/NOVA OBJEKTIVNOST/AUGUST ZANDER*

Maja Petrović 213
UMETNIČKI PROJEKAT *SEDMA*
– TRANSHUMANISTIČKA I FEMINISTIČKA PROBLEMATIZACIJA

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Lidija Merenik
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**TWO WOMEN, ONE PORTRAIT.
*PORTRAIT OF KSENİJA ATANASIJEVIĆ BY NADEŽDA PETROVIĆ.*¹**

Summary:

The paper will discuss the portrait of the young Ksenija Atanasijević (1912) painted by Nadežda Petrović. The portrait is characterized by Nadežda's modernist motivation and desire to innovate Serbian painting, culture and the general emancipation of society, as well as the emancipation of women. The portrait was created in the year when Ksenija Atanasijević, a family friend, graduated, and most likely after Nadežda's return from Paris (January 1912). The portrait bears the stylistic features of Nadežda's advanced modernism, liberated during her work in Paris. It can be compared to the portrait of Ksenija Atanasijević made by Uroš Predić in 1917 – as a complete stylistic, ideological and symbolic counterpoint to Nadežda's spontaneous vision of the „free eye”. Predić constitutes Ksenija as a young intellectual, just before enrolling at the faculty. Nadežda's portrait can emphasize the most important fact – the unappreciated efforts of women in a patriarchal society, the struggle for education and the dignity of the profession, constant proving in front of society of disapproving women's intellectual, academic and artistic achievements. Nadežda Petrović since 1915, Ksenija Atanasijević almost all her life, faced rejecting of their endeavors by dominantly male society, academic or artistic environment and largely unappreciated by critics.

Key words:

Ksenija Atanasijević, Nadežda Petrović, Uroš Predić, portrait, fine arts, philosophy

1 Paper presented at the International Conference *The Philosophy of Ksenija Atanasijević*, University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Dept. of Philosophy, Rectorate, Belgrade, May 26/27 2022.



Nadežda Petrović, *Portrait of Ksenija Atanasijević*, 1912, Oil on card, 22,4 x 17 cm, Memorial collection of Pavle Beljanski, Novi Sad

„The family remembers”, notes Katarina Ambrozić, „that Ksenija came to visit Nadežda when she returned from Paris. It was winter time. Ksenija was sitting for Nadežda, in the snow covered courtyard, in Ratarska Street with a large black hat on, which Nadežda brought from Paris for her sister Mica” (Ambrozić 1978, 490). Nadežda returned from Paris in January of 1912. The portrait Ambrozić occasionally names as „Ksenija” (quite possibly the painting was originally named that way), is a winter portrait in a snowy courtyard of the street.² This was most probably one of the first Nadežda’s paintings after her return from Paris – where she won a battle with her liberated, expressive image which is clear to the naked eye from this little portrait. Many paintings she was executing in „one stroke” with no technical priming, she did on small cards against backgrounds of other paintings, as was after all her own, now iconic, self-portrait from 1907.

In the very same 1912, eighteen years old Ksenija Anastasijević (born in 1894) graduated from high school and decided on her further education. Exactly as Nadežda had done, she graduated from High School for Girls in Belgrade where she trained painting in the class of Djordje Krstić. Twenty one years her senior, Nadežda, who had six younger sisters and two brothers Vladimir and Rastko, might have looked at Ksenija not only as Rastko’s friend (who was 4 years younger than Ksenija), but also as her youngest sister, much adored Andja. Or, as her student. She taught Ksenija drawing at the High School for Girls.³ Given that as a woman she was not eligible to enter any Academy of Fine Arts let alone her favoured one in Munich, Nadežda first gets instructed by Kiril Kutlik in Belgrade and takes private classes with Djordje Krstić. Then in 1898, helped by a modest stipend, enters Anton Ažbe’s Munich School, the diploma of which recognised and verified by the Academy (under the law not enrolling women). This is just the beginning of Nadežda’s modern schooling, experimenting, wandering, searching – all the way to attaining that painterly emancipated masterhood and self-confident agility in which the portrait of Ksenija takes shape. It is highly likely that only then Nadežda and Ksenija crossed paths.

2 Oil on card, 22,4x17 cm, with no sign. Memorial collection of Pavle Beljanski, Inv. SZPB 104.

3 Perhaps worth reminding: junior and higher education female teachers received 15–20% less pay than that of their male counterparts.

As of 1912, the older, Nadežda joins the Balkan Wars. Her junior, Ksenija Atanasijević continues education at the University in Belgrade.

Fourteen years before then, so she could at all reach her desired independence, Nadežda attempts to rid herself of traditional societal constraints. Although there exist some half official and private notes regarding Nadežda's breaking of marriage engagement, it remains difficult to this day to assess whether for Nadežda this was just an excuse to stay away from marriage and ties in Belgrade. Wishing to pursue her imagined way of freedom and education that would take her towards modernisation of art but also political activism, humanitarian aid work, partaking in the Balkan and Great Wars and early death. The only known marriage engagement she broke in 1898 as it is understood to this day, presumably irritated and hurt by the bargaining of her prospective mother-in-law regarding value of her dowery. More to the point, she was asserting she was being reduced to an object of exchange: „Dearest mother, you know yourself how unhappy I have been by my own disheartenment [...] Work brought oblivion [...] I neither seek love, husband, man, nor heart and respect, I shall live just for myself and my parents [...] Entire educated West lives that way which is the smartest, I am in accord with it [...] I really am content not to have married, for had I done it, I would just be an ordinary woman [...] like other friends of mine who merely clear their debt to nature. I will see that I clear my debts the other way [...] About my marriage not a word any more, I want to be a painter, not just a woman, there are great many women [...] Please know my highest ideal is painting [...] If you really wish me happiness, then you too will expect of me to be a painter, not a marrying maiden [...]”. (Ambrozić 1978, 48)

Nadežda, far enough from the casbah and somewhat further out in time from the burgeoning „gutter press” (in comparison with young Ksenija Atanasijević in the 20ies and 30ies of 20th Century), successful at everything, close to circles of King Petar I, particularly with regards to organising of the First Yugoslav Exhibition, coronation and celebration of 100 years of the First Serb Uprising (1904), is not managing to earn neither affirmative nor benevolent critics' reviews.

On the occasion of her first one woman show, opened during summer holidays, August 25th 1900, she was called „Miss Petrović's” she received one, for a woman artist at the start of career, really scathing review: „After her Academy⁴ tuition, after her long exposure to both works of old and contemporary masters, the Miss has not found better and prettier examples to look up to and follow for the sake of her enchanting young age, but „impressionist works”, that sick, rotten conception of sick and rotten minds. (Odavić 1900, 988) These were not, alas, just „blustering words and petty slander”, as is somewhat trivialised by Lazar Trifunović (Trifunović 1990, 16), they are denominators, then and nowadays, of inept, brutal disposition of a local crowd and more than that, a sign of prevalent traditional

4 Not known what the author of the text exactly meant, because Nadežda Petrović was not, as a woman, eligible a student at the Academy in Munich.

local vitriol towards the *otherness*. Undercurrent mysogony is what these „raging words” stemming from „petty slander” speak to an official societal attitude of the environment where a woman acted sooner, with more efficacy, zest, strength and creativity than any of her male counterparts.⁵

Negative bias towards Nadežda Petrović was twofold. The first was traditional, patriarchal treatment of own gender of which speak both „breaking of marriage engagement” and excuses made to her mother about that which she cares little, so it seems at that moment. She does not hold a grudge against this attitude of the society, at least not overtly, she has no considerable objections to indicate inclination toward early feminist stance. She could likely be much more affected by a loathful posture of art reviews which officially negate the new art Nadežda believes in. Expert critics’ reviews that follow her to the rest of her life, with rare exceptions, are neither characterised by a specialist discernment of her modernist enterprise, nor kindness. The greatest authoritative specialist recognition of her work were by Mosa Pijade and Branko Popovic. There is no notable public push back against disparaging of women’s involvement in „male pursuit” (to somehow include art too).⁶ Having conscripted for the war to become a wartime nurse, brings to an end a series of belittlings. Brilliant, modern paintings of the „battler period” are produced. Ordained by a medal while on the front line, though unofficially, „made her equal to males”, as Katarina Ambrozic writes. Following her ordaining and *Camps/Hospital in Valjevo* (painting), only necrologues will ensue. As was in the 2006 and again today, I pose an uncomfortable question. Would Nadežda Petrović have become a national heroine had she died behind her easel and not as a wartime nurse (concisely: had she not become „equal to men”). This question has nothing to do with her masterly painting. It is mainly to do with a traditionalist social contract. How did that contract work becomes apparent from an example of Ksenija Anastasijević’s ill fortune. She was never accepted as a national heroine despite excellent accomplishments. She is pushed aside and marginalised away from academic and social life because she deemed just the opposite – that she need not be „equal to men” to be able to attain her aims as a woman.

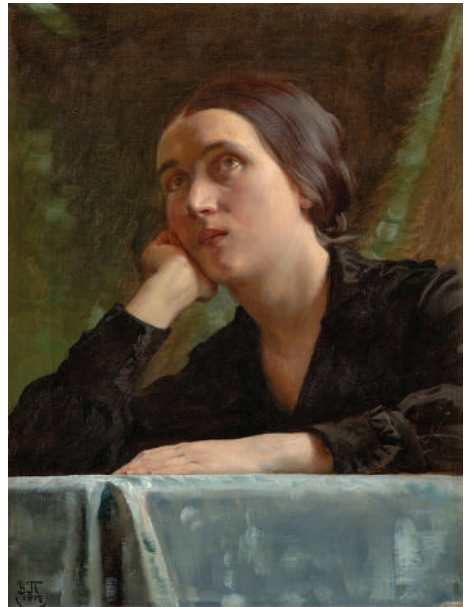
Surrounded by the distinguished and authoritative professors at the Faculty of Philosophy, Ksenija comes across as a „wonderkid” at first (sympathies for a sparkly youngster are unsurprising), and then, during her doctoral dissertation examination, strongly competitive academically and as a person „with excess male

5 This passage is an extract out of L. Merenik, *Nadežda Petrović. Project and Destiny*, Belgrade 2006.

6 Fact, that only around the end of XX Cen and the beginning of XXI Cen., more closely researched, studied and interpreted are the paintresses of the XX Cen first two decades: Natalija Cvetković, Vidosava Kovačević, Danica Jovanović, Milica Bešević, Anđelija Lazarević, Jovanka Marković Strajnić, Mara Lukić Jelesić...that probably very little is known, if at all (except in the Zrenjanin Museum holding her legacy) about Paulina Sudarski (1914–1943), best kept Dobrović’s student, a war nurse herself executed alongside deadly wounded and typhoid ridden soldiers in the battle on Sutjeska River (WWII) and who during the time German troops were „cleansing” the terrain of infectious diseases remained with the sick and wounded until her own sorry end.

hormones”. The wonder child proved worthy of permissibility. However, intellectual, particularly female competition amid predominately male circles was not – not really. And it wasn’t. Nadezda’s good fortune, conditionally put, was founded on a fact that she is off-institutional, free painteress and off party politician, therefore, freer than Ksenija Atanasijević whom academic accomplishment was never forgiven and who, as an odd ball Associate Professor, was a sore to the eye of the rigid University establishment.

Whilst studying and during the time of occupation of Belgrade, in the year 1917, a distinguished sixty years old painter Uroš Predić paints a portrait of her.⁷ He had been meeting a group of younger artists and intellectuals, among them Ksenija who was known as a good pianist too. Jelica Lomić (later Tadić) recounts about these parties: „In her parents’ house, as for an example, a few young people would perform chamber music once every week with tea and cakes to suit. Music lover and a regular visitor was also Uroš Predić himself.” (Jovanović, Predić, 122) At these parties Ksenija was playing while Uroš was looking for models for his paintings and portraits, evidently enjoying the company of younger people during somber and perilous period of occupation. The club frequented paintresses Milica Bešević and Anđelija Lazarevic too and Uroš chose Jelica Lomić to model for his piece *Young Woman at the Fountain* (*Devojka na studencu*). Through this kind of interacting, somehow, the portrait of Ksenija Atanasijević came to be. He imbued in her not only new style in appearance but a different aura from that of what Nadežda Petrović did. This is no longer „time of innocence” of a graduate wearing a borrowed hat posing in a snow covered courtyard. Predić delivers her image through a registry of saintliness: pensive, aloof, meditative, humble young woman in black. Her gaze strays upwards into the unknown, into wonderings: What may still happen? With the war on, with philosophy, with women, with her own self? Despite being an excellent student under the tuition of Prof. Branislav Petronijević, neither her nor Predić could expect the sensational success of her



Uroš Predić, *Portrait of Ksenija Atanasijević*, 1917, Oil on canvas, 54 x 41 cm, Art Collection of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, photo: V. Popović

7 This painting is now kept as part of collection of SANU, belongings of Ksenija Atanasijević are scattered as she had no descendants. For the same reason her burial site is not known. After her passing in 1981 there was nobody to upkeep the burial ground where she lay, or pay for it, so it was destroyed and resold.

dissertation, or sexist, academic and parochial malice, which, in the end, will have her expelled from the University. However, at that moment in the year 1917, she becomes exalted melancholy young heroine of self-reliant „misses” responsible for their own future life path. Out of there stem two portraits of Ksenija Atanasijević, two atmospheres, two thoughts, two painterly styles. „Experimental”, ferocious, modern expressive Nadežda’s – portrait of a resolute girl, against Predić’s: tranquil, tender melancholia in the best manner of academic painting seen in our parts.⁸ Tranquility and melancholy of the girl portrayed and that of the artist coalesced here. They are akin. What was to be going forward?

In the year 1917, Nadežda Petrović is no more, neither is her darling sister Andja who passed away in 1914. In the year 1915 both her sister Draga and brother Vladimir sadly die. Her brother Rastko leaves 3rd Grammar School for Boys at the onset of the Balkan Wars and as 20 years old, along with the Serbian Army, retreats across Šumadija, Župa, Kosovo and Prokletije and survives the passage of army and civilians through Albania in 1915. From Corfu, where he was evacuated like other soldiers and wartime painters, he leaves for Paris. Upon completing education, he returns to Belgrade in 1922 where he writes seminal art reviews under the pen name: N. J (Not me) and other literary pieces.

Petrović family disappear from the scene, Rastko grew up and never ceased defending modernism his oldest sister founded: „Being different from the whole world, of course, in art”. (R. Matić Panić 14) Ksenija ends up lacking a friendly companionship and many helping hands. Devoid of the whole enormous support the kinship could extend in the hardest moments following her doctoral dissertation defence success and acceptance of Associate Professor’s post at the University. The dissertation *Bruno’s Tenet of the Smallest (Brunovo učenje o najmanjem)*, she defended in January of 1922. Assuming of the Associate Professor’s post threw her, as Ljiljana Vuletić notes, into the „jaws of academic elites and parochial pundits”. (Vuletić 2020, 10–26) The battle raged on until October 1935 with shots relentlessly fired from all fronts (from Academia’s to parochial kibitzers’, aided by the gutter press and hearsay) – plethora of the plagiarism allegations and love affairs abound. It was a feud where a likely winner could easily be called – the misogynist, mean, vengeful academic elite in cahoots with parochial pundits, mindlessly and blindly colluding to turn Predić’s pensive heroine into Joan of Arc.

As were Nadežda Petrović’s enduring apologists Pijade and Popović able to have her vindicated during the times of historical ethical turmoil, so did Živojin M. Perić, lawyer and Professor of Civil Rights at the University in Belgrade, stand for Ksenija Atanasijević in public Court of Law and had her morally exculpated. He was warning that the expulsion of female Associate Professor disallowed a rank promotion was utterly unlawful. Dr Ksenija Atanasijević gave up her post at the University to take to translating and writing philosophical tractates and books. The

8 Interesting for history of art is that Nadežda’s portrait is way more recognised, displayed and reproduced than that of Predić’s.

fundamental thesis she was developing was a problem of Evil (in individuals and society alike). „And with serene forbearance spoke to her own self: *Feci quod potui, faciant meliora potentes*” / I have done the best I could, let the ones who can do better take it further.”. (Vuletić 2005, 152)

More recent case history of applying due diligence to studying works of Nadežda Petrović and Ksenija Atanasijević brought vindication to both women. Nadežda’s promise: „I shall see that I clear my debt another way” and Ksenija’s: „About me, my work shall speak” despite their age difference, albeit not the only difference, bearing in mind their ideological disagreements or reasons past 1912, are the undisputed fundamentals not necessarily and exclusively of feminism (Nadežda was more of a political activist and emancipator than a declared feminist) and broader than that – of the need for such freedom of movement, expression, professional engagement relying solely on the personal responsibility and moral integrity which will enable them the undisturbed and stellar work achievements.

Undisturbed and free: to clear own debts another way and to only have their achievements speak of them. In the end, this is what they have accomplished. It was a thorny path to walk, almost deadly...that path.

Literature

- Амброзић, Катарина. *Надежда Петровић*. ЦКЗ Београд: Југославија публик, 1978. [Ambrozić, Katarina. *Nadežda Petrović*. СКЗ Београд: Југославија публик, 1978.]
- Јовановић, Миодраг. *Урош Предић*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1998. [Јovanović, Miodrag. *Uroš Predić*, Galerija Matice srpske, Novi Sad, 1998.]
- Merenik, Lidija. *Nadežda Petrović. Projekt i subbina*, Beograd, 2006.
- П. (Одавић Пера), „Г-ца Надежда Петровићева”, *Нова Искра* 1900, 9, 288. [P. (Ođavić Pera), „G-ca Nadežda Petrovićeva”, *Nova Iskra* 1900, 9, 288.]
- Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*, MSU, Beograd, 1990, 16.
- Vuletić, Ljiljana, „U raljama akademskih elita i čaršije”, u *Žbornik radova Ksenija Atanasijević. O meni će govoriti moja dela*, prir. dr. Z. Mršević, M. Jovanović, 10–26. Beograd: Institut društvenih nauka, 2020.
- Vuletić, Ljiljana. *Život i misao Ksenije Atanasijević*, izdanje autorke, Beograd, 2005.

Lidija Merenik
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**DVE ŽENE. JEDAN PORTRET.
PORTRET KSENIJE ATANASIJEVIĆ NADEŽDE PETROVIĆ**

Apstrakt:

U radu će biti reči o portretu mlade Ksenije Atanasijević (1912) koji je naslikala Nadežda Petrović. Ovaj portret odlikuju Nadeždina modernistička motivacija i želja za inoviranjem srpskog slikarstva, kulture i sveopštom emancipacijom društva, kao i emancipacijom žena. Portret je nastao u godini kada je Ksenija Atanasijević, inače porodična prijateljica, maturirala i najverovatnije po Nadeždinom povratku iz Pariza, odakle se vratila januara 1912. Portret nosi stilske odlike Nadeždinog uznapredovanog modernizma, oslobođenog tokom rada u Parizu. Ovaj portret se može porediti i sa portretom Ksenije Atanasijević koji je uradio Uroš Predić 1917 – kao potpuni stilski, idejni i simbolički kontrapunkt Nadeždinom spontanom viđenju „slobodnog oka”. Predić u ovom portretu uspostavlja Kseniju kao mladu intelektualku, neposredno pred upis na fakultet. Nadeždin portret nam može skrenuti pažnju i na ono najvažnije – nezahvalan položaj žena u patrijarhalnom društvu, borbu za školovanje, dostojanstvo profesije i stalno dokazivanje pred društvom koje je nipodaštavalo intelektualna, akademska i umetnička dostignuća žena. Odbacivanje dostignuća kako Nadežde, tako i Ksenije više nego rečito govori o tome.

Ključne reči:

Ksenija Atanasijević, Nadežda Petrović, Uroš Predić, portret, umetnost, filozofija

PRIMLJENO / RECEIVED: 03. 09. 2022.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 26. 09. 2022.

UDK BROJEVI: 75:069.9(497.11)"1912"
75.071.1 Петровић Н.
050.488БОСАНСКА ВИЛА(497.6)"1912"
ID BROJ: 81154569
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.2

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Dragan Čihorić
Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju

BOSANSKA VILA 1912.

Apstrakt:

Rad analizira širu idejnu pozadinu i način na koji se u *Bosansku vilu* uklopio kritički tekst Nadežde Petrović o Četvrtoj jugoslovenskoj izložbi. Posebno mesto pripada transformaciji osnovnih stanovišta Dimitrija Mitrinovića. Njegovom pomeranju od jezika ka obliku u prostoru, Meštrovićevom delu i poetičkim standardima Augusta Strindberga. Nakon 1908. bilo je to jedino područje slobode, moderno na poseban, organski način i vezano kulturnom svešču o neraskidivom zajedništvu južnoslovenskih etničkih grupa. Nasuprot klasicističkoj i profrancuskoj liniji zastupanoj od Srpskog književnog glasnika, Bosanska vila dodelila je prostor nijansiranom osećanju narodne religije, profanoj kategoriji kojoj će kritičkim prikazom Nadežda Petrović da priključi delo i životno iskustvo slovenačkog slikara Ivana Grohara.

Ključne reči:

Meštrović, Dimitrije Mitrinović, Nadežda Petrović, *Bosanska vila*, modernost

Četvrta jugoslovenska izložba – održana u Beogradu, od 27. 5. do 26. 7. 1912 – detaljno je i u gotovo svim aspektima analizirana. (Bulimbašić 2016, 260–285) Zamišljena kao zbirno mesto aktuelnih postignuća južnoslovenske umetnosti, bila je neizbežno zahvaćena političkom stvarnošću i ozbiljnim ideološkim neslaganjima. Strukturirana oko grupa i etničkih principa, izložba je zahtevala stabilan oslonac, jednu dominantu koja bi sve i uprkos svemu objedinila. Takva zadaća, po već uhodanoj logici, bila je namenjena delu Ivana Meštrovića. Opšti kritičarski pristup kojim je praćen njegov rad, i to bez obzira na osnovna idejna polazišta analitičara, bio je afirmativan, što je Meštrovića zaista činilo konektivnim osloncem izložbe. Prisustvo Nadežde Petrović nije bilo zanemarljivo, obeležavajući celi događaj posebnom merom. (Амброзић 1978, 363–375) Osim što je potvrdila svoju stilsku modernost, izlažući se različitim reakcijama, ona će se u narednim mesecima u javnosti pojaviti i tematski kompleksnom analizom izložbe na stranicama sarajevskog časopisa *Bosanska vila*.¹

Naizgled neočekivan, iskorak Nadežde Petrović nije do sada posmatran u širem kontekstu. Nije dovođen u vezu s mogućim osobenostima uređivačke politike časopisa ili idejnom i poetičkom srodnošću umetnice i uređivačkog kolegijuma *Bosanske vile*.² Ukoliko bismo prikaz *Četvrte jugoslovenske izložbe*, koji je u *Srpskom književnom glasniku* potpisao Milan Predić, uzeli za odgovarajući referent, onda bi upravo u njegovim uvodnim rečima bili skriveni delovi odgovora na postavljeno pitanje. (Предић 1912 (а), 856–862; Предић 1912 (б), 945–951) Insistirajući na aktuelnom pariskom likovnom trenutku, obeleženom smenama ključnih ličnosti i stalnim stilskim transformacijama, Predić je u beogradskoj izložbi video priliku da na najbolji način bude samerena moć adaptiranja lokalne likovne umetnosti na savremeni francuski model, ali i dubinu do koje je to prilagođavanje dostiglo kod pojedinačnih, isključivo etnički definisanih južnoslovenskih umetničkih grupa. Nekakvu sintezu, političku ili poetičku, Predić je odmah odbacio. Ukoliko je u konačnim konsekvencama nešto, ipak, podsećalo na zajednički stav bilo je to „ne zato što bi umetnici hteli da se podrede jednoj jugoslovenskoj fizionomiji, da na njoj i rade, nego spontano, zato što su približno isti elementi rase uneseni. To jedinstvo, ta tanka crta koja će se ovde-onde gubiti, ali ipak osetno povlačiti, tiče se samo nas gledalaca, ona je uživanje samo za nas.” (Предић 1912 (а), 857–858)

Predić umetnosti nije dodelio socijalne zadatke, a da bi celu stvar zaoštrio, likovnom delu dodatno je osporio i zajedničku, jugoslovenski koncipiranu vrednost. Postavljeno na osetljivoj granici imanencije, njegovo stanovište impliciralo je dalekosežne konsekvence. Ona osnovna proistekla je iz prihvatanja ideje da su jezički kapaciteti umeničkog dela autohtoni i uvek empirijski sređeni i da ih je moguće (i potrebno) pedagoški odgovorno usvajati. U skladu s takvom tezom, kritičar je kroz

1 Prikaz je bio podeljen u pet delova, protežući se tokom 1912. od broja 11–12 do broja 21–22.

2 Kao glavni urednici bili su potpisani Nikola Kašiković i Petar Kočić, dok su redakcioni odbor činili: Vladimir Čorović, Aleksa Šantić, Milan Prelog, Jovan Dučić, Dimitrije Mitrinović, Veljko Petrović, Simo Eraković, Pera Taletov, Milorad Pavlović i Sima Pandurović.

južnoslovensko kulturno tkivo postavio svojevrsnu kičmu likovne zrelosti, koja je, protežući se smerom od severa ka jugu, činila umetnički kvalitet prepoznatljivim. Slovenački slikari zbirno su prednjačili, oslonjeni na boju i pariske lekcije, a otuda i najviše podlegli Zapadu. „Zbog toga se oni mogu ponositi da su najmanje imali za sebe one koji su kao dobri Jugosloveni smatrali za dužnost da posete izložbu.” (Предић 1912 (a), 859) Dodajući tome plašljivu ograničenost srpskog ukusa kao osnovnu branu likovnom napretku, Predić je ozbiljno korodirao neke od polaznih pretpostavki karakterističnih za percepciju integralnom jugoslovenstvu naklonjenih čitalaca *Srpskog književnog glasnika*.

Ogoljavanje i svođenje umetničkog dela na specijalistički konstruisanu jezičku platformu, usklađenu s pariskim ili nekim drugim evropskim trenutkom, činili su deo opšteg problema južnoslovenskog prilagođavanja epistemološkim pretpostavkama modernosti. Osetljivo na svako vrednosno osporavanje pojma jugoslovenstva i na njemu građenog iskustva – Dimitrije Mitrinović ozbiljno je prednjačio – uredništvo *Bosanske vile* svesno je razvijalo hermetične pretpostavke eksplicitno jugoslovenske mitologije. Naknadno analizirajući odnos s elitističkim *Srpskim književnim glasnikom*, Predrag Palavestra uočio je razmimoilaženje po pitanjima koja su odbijala uredništvo *Bosanske vile*. (Палавестра 2013, 347–348) Naklonost francuskom modelu i njegovoj estetici, a posebno postupnosti koju je protežirao Bogdan Popović, nisu bili standardi koje bi sarajevski časopis rado prihvatio. Ali nešto pre 1912. nije bilo sve toliko i napadno drugačije. Problem modernosti dominirao je na obe adrese, a konačno razdvajanje nastalo je kao posledica dramatičnog i po karakteristikama dominantno političkog događaja – Austrougarske aneksije Bosne i Hercegovine, oktobra 1908. Da je *Bosanska vila* u prvom delu 1908. i dalje oprezno koračala stazama modernosti i kulturne evolucije svedoči upravo Mitrinovićev dvodelni tekst *Nacionalno tlo i modernost*, koji je po mnogim odlikama predstavljao precizan ontološki presek tadašnjeg trenutka i *Bosanske vile* u njemu. (Митриновић 1908 (a), 289–290; Митриновић 1908 (б), 305–307)

Duboko svestan savremenosti i njenih evolutivnih poriva, Mitrinović je zahtevao da južnoslovenski narodi ne odstupe i ne odbiju modernizatorski impuls, „jer će nas, nekulturne i nemoderne, taj bujni i snažni Zapad pregaziti silom svoje kulture.” (Митриновић 1908 (б), 305) Malograđanska ksenofobija u ovakvom je slučaju malo vredela, a modernost je u Mitrinovićevoj interpretaciji doživljena kao novo i moguće efikasnije sredstvo otpora. Pošto je prepoznao narod, primarni objekat modernizacije, kao strukturni agregat pojedinaca, književnicima je, senzitivnima i na Zapad upućenima, dodelio u zadatak da omoguće i ubrzaju celu proceduru. Da prvi podnesu neophodnu žrtvu učenja i menjanja. Oni su bili ti koji su koračali stazama modernosti, trpeći, postajući uznemireni, neurotični i stvarnošću izmučeni, a opet predano modifikujući svoj jezik tačno onoliko koliko i opšti umetnički nastup i stilski opredeljenja. Mitrinović je bio oprezan, što je i bilo za očekivati od jugoslovenskog i sarajevskog intelektualca pre 1914. Evolutivna moć tog istog Zapada mogla je da ode isuviše duboko, da dotakne i ošteti nacionalni koren, i

to na način da bude zaboravljena osnovna zadaća narodnog agregata. Stoga, „(u) tjesaj strani treba da bude nacionalizovan, modificiran prema prema našim silama i prilikama, i od stranoga treba unositi samo ono što je dovoljno kozmopolitsko, opće, da bi se kod nas moglo dobro i prirodno sroditi s našom narodnom dušom.” (Митриновић 1908 (б), 305) Šta god da je stajalo iza upozorenja, činjenica je da je govorni jezik u funkciji osnovnog sredstva narodne monolitnosti (uvek razumevane u širem, južnoslovenskom smislu) predstavljao ozbiljan paradoks. Da bi on očuvao svoju vitalnost i bio u stanju da uveže savremenu književnost u jedinstvenu narodnu celinu, bilo je neophodno da ta ista celina evoluirala paralelno jezičkim promenama i širim okolnostima modernizovanja. Da bude po modernosti izjednačena s evropskom tipologijom napretka. Takav zahtev nije bilo moguće zadovoljiti na svim mestima koja su tada naseljavali Jugosloveni, nikako ne istim intenzitetom i sa istim posledicama ili jednako izraženim interesom. Govorni jezik uporno je ostajao ono što je i bio: lokalan i etnički centriran, konzervativno zatvoren i kodiran činjenicama političke korisnosti, čineći nemogućim jedinstvo narodne svesti i njenu potpunu srođenost s oslobodilačkim impulsima. Otuda, *Bosanska vila* nakon aneksije upadljivo negira politički govor i potrebu za sitnim evolutivnim koracima, okrećući svoj lik ka nečemu što je činilo potpuno drugačiju jezičku normu i drugačiji odnos umetnosti i naroda. Upravo će 1912. biti presudna za uređivački profil časopisa.

Martovsko pismo Vatroslava Jagića, zahtevom da opipljive životne činjenice moraju biti uvažene u odnosima različitih južnoslovenskih etničkih zajednica, gotovo da je nagoveštavalo osnovno evolutivno stanovište budućeg Predićevog teksta. Tolerantan po mnogim pitanjima, Jagić je zahtevao da se ne dira u dva ključna etnička atributa slovenskog juga: „u dvojako ime i dvojako pismo.” (Jagić 1912, 65) Mitrinović i urednički tim u načelu nisu imali ništa protiv etničkih nominativa, ali je geneza istih u Jagićevom pismu bila neprihvatljiva. Hrvatski filolog insistirao je na „dva atributa unesena na osvit istorije u život našeg naroda, unaslijeđena tečajem mnogih vijekova”. (Jagić 1912, 65) Birajući termine kao što su uneseni i unaslijeđeni konstruisao je dve primarne ontološke pretpostavke južnoslovenskih zajednica – Hrvata i Srba – ostavljenih u nekoj vrsti evolutivnog vakuuma. Jagić je istupio konzervativnom pretpostavkom o identitetskoj konstantnosti, na način da su jezik i pismo, a o njima je uvek i prevashodno bila reč u tadašnjim kulturnim raspravama, apsolutno netaknute činjenice, bezbedno izdvojene u odnosu na mnoge životne slojeve i cele vekove okupacija i stranih pretenzija. Ili upravo suprotno. Jagić je moguće bio duboko privržen istoricističkoj ontologiji koja je uz potrebu za potpunom kontrolom vremena posedovala i svoju prostornu dimenziju. Vreme nije na svim tačkama evropskog kontinenta jednako brzo trošeno, uslovljavajući takvim evolutivnim defektom duboko usečene podele, čak i u slučajevima gotovo savršene topografske podudarnosti, a ona između Hrvata i Srba gotovo da je bez izuzetka bila postignuta. Nad Jagićevom tvrdnjom stajala je pretnja izrečena uspostavljanjem Predićeve vrednosne kičme. Pismo *Bosanskoj vili* jeste trenutak simboličkog raskida s Mitrinovićevom prethodnom nedoslednošću i njegovim balansiranjem na rubnim zonama jezičkog problema.

Uredništvo je poopštilo pristup, radikalizujući svoj pogled na svet. Izbor pesme Volta Vitmena *Ja pjevam jedno Ja (One's-Self I Sing)* odličan je primer navedenome. U prevodu Ljuba Visnera druga strofa glasila je:

„Ja pjevam filozofiju od glave do pete;
Ni fiziognomija ni duh sam o sebi nije

dostojan Muze

Reći ću eto: daleko je dostojniji nje lik u

svojoj potpunosti.”³

otvarajući drugačiji pogled na stvarnost i ključne aktere koji su je naseljavali. Džon Tevs nazvao je promenu viđenu iz evropske perspektive „preodevanjem muškog subjektiviteta”, što je u prvom redu sugerisalo gubljenje racionalističkih predispozicija njegovog identiteta. (Toews 2004, 298) Označen krajem XIX veka primedbom Vilhelma Vunta kao neko ko „zaista vrlo malo i vrlo retko misli”, čovek se sada imao uklopiti ili možda rastopiti u širim formama naturalističke imaginacije. (Butterfield-Rosen 2021, 11) Precizirajući procedure te nove naturalizacije, L. S. Džesina obratio je pažnju na XIX vek i ondašnje teze britanskih psihijatarata. Osnovno stanovište tamošnje škole (bliske Vuntovom polazištu) počivalo je na uverenju da je bilo „neophodno dovesti u blisku vezu mišljenje i materijalne okolnosti iz kojih je ono poticalo; odnosno, mentalno stanje bilo je potrebno prepoznati kao produkt celog organizma u njegovim odnosima sa svetom.” (Jacyna 1981, 110) Pretpostavljajući rastakanje subjektiviteta u šire organsko područje, britanska je škola radikalizovala procedure citiranog preodevanja. Složeni sistem nervnih impulsa nije bio konceptualizovan, nije posedovao empirijski obezbeđeno opravdanje, kao što nije bio ni u posedu kreativnih kapaciteta. Nervni impulsi nisu sebe same porađali. Sve je samo bila stvar spolja iniciranog refleksa koji je u kolektivnom suočenju sa stvarnošću postao osnovno sredstvo asimilacije psihičkoga u organsko, i to na ravnomeran i komutaciji podložan način. Bez razdvajanja ili perceptivne nadmoći koja bi se na određenom mestu nataložila. „U najjednostavnijih životinja, upravo kao i u biljaka, ova je refleksija bila rasuta kroz celu telesnu supstancu.” (Jacyna 1981, 112) Takav je tip organizacije, ujedinjen i u potpunosti indiferentan pred momentima unutrašnjih razlika, zaista donosio novu košuljicu za odenuti je. Vitmenovim rečima, lik u svojoj potpunosti, što će i sam Mitrinović najbolje da objasni u prikazu Meštrovioćevog prisustva na *Rimskoj izložbi* 1911.

Uklonivši govorni jezik s mesta koje je bilo namenjeno odlučujućoj poveznici, Mitrinović je sada insistirao na činjenicama koje su mrežom elementarnih refleksija gradile pojedinca i celi kolektiv. „Mali Ivan rastao je u primitivnoj sredini jedne moralno zdrave, umno nekulturne, tjelesno nepokvarene rase, baš tu, na doticaju triju zemalja našeg plemena, pod neposrednim moćnim utjecajem

3 Pesmu je u originalu moguće pročitati na stranici: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48857/ones-self-i-sing>

nacionalnih tradicija, kršćen u katoličkoj crkvi, potičući nazad dva ili tri koljena, od vjernika pravoslavne crkve, vjernika među kojima je bilo i poturčenih, i sve je to predestiniralo njegovo snažno rasno osjećanje i duboku nacionalnu religioznost.” (Митриновић 1911 (а), 129) Ono ka čemu je idejno ciljao Mitrinović bilo je sažeto u prethodno izdvojenoj rečenici. Kakav god da je bio, lokalni nacionalni lik nije nastao na osnovu učenja ili neke drugačije pedagoške pripreme, a to ga nije odvajalo samo od Zapadnih ili uopšte vrednosti bliskih okupatorskim silama, nego mu je uskraćivalo i sam koncept kognitivne izvesnosti. U Mitrinovićevoj viziji dinaridskog sveta, stvari nisu pomerane i premeštane snagom evolutivne logike nego elementarnom igrom slučaja (nije li izbor religioznih opredeljenja u njegovom citatu plod čudne proizvoljnosti), što je razlog zbog kojega su iz prikaza izostale egzaktne istorijske činjenice ili bilo kakvo postavljanje naglaska na akademske procedure kroz koje je i sam Meštrović, na primer, morao da prođe. Nesputan i nahranjen ogromnom dinamikom prirode bio je svež i svoj u izrazu, te, stoga, „Meštrovićeva umjetnost nije inteligentna i artificiozna umjetnost jednog talenta, nego nacionalna umjetnost koja govori kroz jednog čovjeka, jednog ali genijalnog.” (Митриновић 1911 (б), 147)

Da bi u principijelnom smislu bio što je moguće precizniji, Mitrinović je detaljno dekonstruisao stvaralački akt, videći ga kao odlučujuću tačku kontakta individualne i umetničke s kolektivnom, a narodnom dušom. I taj je dodir, u plastiku i prostorne koordinate zatvoren dijalog, nadrastao empirijsku platformu samog čina, jer je, umesto proverljivih i negde naučenih podataka, ozbiljno operisao metafizičkom pretpostavkom o „formiranj(u) i formuliranj(u) nacionalne poezije naše koju je stvorila nepoznata množina u svijesti i nesvijesti jednog samog čoveka.” (Митриновић 1911 (б), 147) U takvim okolnostima stanovišta savremenih italijanskih kritičara o balkanskim varvarima, njihovoj svežini i neukroćenoj divljini, pogađala su samu suštinu. Sve te reči i svi ti u kamen usečeni gestovi bili su ništa drugo nego čista ekspresija prenapregnute narodne siline. Ali suštinska namera ostajala je ispod površine, naslućena i nikako ne do kraja ili egzaktno oblikovana. Traženi lik nije podrazumevao klasicističku tradiciju i strogo negovanje formalnih parametara. Za takvu je priliku bilo potrebno naći adekvatnog sagovornika, a da bi u razgovoru u prednjem planu mogla da stoji organska pretpostavka zajednice, praćena pitanjima klasne i nacionalne zapostavljenosti na različitim južnoslovenskim teritorijama. Bilo je potrebno pozvati Augusta Strindberga, sa celim njegovim svetom avangardističke agilnosti, moderne i organizovane gotovo u skladu s naučnim principima. (Williams 1989, 49–63)

Sećajući se Strindbergovog života i dela, uredništvo je marta 1912. počelo da publikuje studiju o simboličko-estetičkim problemima pri tumačenju različitih delova čovekovog tela. Opštom namerom postavljena na granicu povučenu između anatomije, fiziologije i umetnosti, Strindbergova teza relativizovala je zahtev za nečim što bi moglo biti označeno kao estetika čiste dovršenosti. Pišući o ljudskom telu, Strindberg je pisao slojevit parabolu o samom stvaralačkom činu i razlici između dva potrebna i teško pomirljiva momenta koja su obeležavala taj proces.

„Kao i sve drugo u prirodi, kostur je ljudski potpuno smišljeno i savršeno lijep: u lijepoj mjeri, razmjerima i obliku!” (Стриндберг 1912, 57) Cela jedna forma umetnuta u telesno jezgro i dokaz o nezaobilaznoj vrednosti zanata koji je neizbežno stajao u pozadini delikatne konstrukcije. Ali, i u tome je Strindbergov alegorijski kontrapunkt, kostur i zanat nisu bili u stanju da čine i načine nešto umetničkim delom. Ono se ogledalo u onome što je prekrivalo taj isti skelet, dajući mu skladan oblik i sposobnost kontekstualizacije i društvenog adaptiranja. „Mišići, koji se samo vide u anatomskoj sali, jasno dokazuju da se nijesu ni sami stvorili ni nastali od sebe, nego ih je napravio mehaničar, graditelj instrumenata i veliki umjetnik.” (Стриндберг 1912, 58) Bila je to Strindbergova mistifikacija višeg reda, u konceptu protivrečna i zaključkom distancirana od racionalnim kodovima stvorenog rasuđivanja. Tumačenje muskulature dalo mu je priliku, te je, nakon što je u prvi plan postavio pitanje lisnog mišića i njegove umetničke interpretacije (definisao ga je kao element najviše lepote, „nalik na prerez čunja, ali se ne da proračunati”) odmah zašao u dobro planirani paradoks. „Mogli bismo ovu lijepu liniju lista konstruirati iz logaritmičke spirale, čiji radiji rastu po geometrijskom redu, i ona mora da ima ovu imanentnu osnovu, jer nema li nje onda nastane nešto sasvim ružno.” (Стриндберг 1912, 58) Nešto što se aksiomatski nije dalo izračunati moralo je u hipotezi svoje imanencije postojati kao čin matematičkog razloga. Bilo je to više nego dovoljno da autor u tekst pozove višu instancu – po moćima božansku, ali bez trunke klerikalnosti i do same srži profanu. Slučajnost! Slučajnost, i jedino ona, bila je u stanju da pod specifičnim okolnostima izravna teško pomirljive rubove umetničke (i ne samo umetničke) nemoći. Odbacujući istorijske primere neuspeha u potpunom i doslednom razumevanju čovekovog tela, poimence u Rafaelovim, Mikelandelovim i Torvaldsenovim delima, Strindberg je impliciranom, a neophodnom društvenom spojnicom samo podvukao vrednost organskog i antielitističkog u savremenom umetničkom radu.

Spreman da upotrebi sva sredstva u odbrani organske estetike i nacionalnog tela, uz koje je ona neizbežno išla, Mitrinović je negirao formalizam modernističke kritike, tako prisutan u savremenim hrvatskim i srpskim tekstovima, menjajući ga Strindbergovim stavom o svetu podignutom na čvrsto ukorenjenoj skepsi pred empirijom, evolucijom i pedagoški koncipiranom formom. Moguće je postaviti pitanje o stvarnom poznavanju Strindbergove misli i koliko joj je u lokalnim prilikama mogla odgovarati uređivačka politika *Bosanske vile*. Uloga koju je odigrala Isidora Sekulić predstavlja sigurni kanal transmisije dela skandinavskog pisca u sarajevske uslove s početka XX veka. Na to nas upozorava njena studija o Strindbergovom radu, objavljena u zagrebačkoj *Novoj Evropi* 1921, a posebno *Liturgija*, kratka priča iz 1911, koja je u *Bosanskoj vili* svojim idejnim svetom predstavila nešto od Strindbergovog jezika i njegove tragične poze. (Секулић 1911, 231–232; Секулић 1921, 550–554) Nesumnjivo je da je programski tekst iz 1896, *Leptir mrtvačka glava. Eksperiment iz racionalnog mističizma*, (*The Death's Head Moth. An Experiment in Rational Mysticism*) predstavljao temeljno mesto Strindbergovog na metafori konstruisanog sveta. Što je još značajnije, eksperiment u oblasti racionalnog mističizma kretao

se na njemu tako dragoj granici naučnog i društvenog, što je, opet i po neizbežnoj logici, značilo i zalaženje u probleme savremene, modernistički koncipirane umetnosti. Manipulativan koliko i vešt, uvek u afektivnoj pozi laboratorijskog istraživača, Strindberg nije jedino i isključivo posmatrao prirodu i njene fenomene kao nadmoćan teren igre različitih fizičko-hemijskih reagensa. Iz takvih okolnosti, iz slučajnosti koliko i voljne namere, izrastala je kompleksna pretpostavka o estetici drugačijeg tipa – bez konačnih koordinata i sa korenima koji su sezali dublje od krajnjih granica čovekovih kognitivnih moći.

Uzevši za primer biološke pretpostavke leptira iz porodice *acherontia atropos*, Strindberg je odlučno stao iza ideje o slobodnom činu kreacije: bez tradicije, školskih obrazloženja, konzervativne skučenosti i evolucionistički skrojenih premisa. *Ex nihilo* i sa svešću o apsolutnom prožimanju života i umetnosti. Opisavši genuzu spomenutog leptira prevashodno kao plod niza slučajnosti koje su ga u smislu vrste decentrirale i stvorile, dovodeći ga u područje škrto, bez dovoljno uslova za opstanak i obraslo otrovnim biljkama. Strindberg telesne i psihičke promene *acherontia atropos* nije posmatrao kao čin degeneracije ili nekakvo neželjeno iskliznuće. Oslepljen dnevnom svetlošću i omamljen atropinom, leptir je legitiman u svojoj različitosti i sposoban da produžujući vrstu da novu formu. Ali, i tu Strindberg uzima zadaću začudnog histo-patologa, taj novi oblik posledica je razumu nesvarljive slučajnosti. „Naučnim terminima rečeno, larvino tkivo u svom preobražaju prolazi kroz histolizu, preciznije, degeneraciju masnog tkiva ili filogenetsku nekrobiozu... ukratko, larva je u čauri mrtva pošto je izgubila svaki oblik, bivajući svedena na nivo masne kaše!” (Strindberg 1996, 153) Dramatičnost opisane derealizacije isprovocirala je Strindbergovo sledeće, a nekako neizbežno pitanje – „Ali kako onda može biti živa?” – vodeći sve ka još jednom i potpuno nezamislivom pitanju – „Možda upravo zato što ne postoji nešto opipljivo, a što bi moglo biti smatrano smrću?” (Strindberg 1996, 153)

Nije potrebno dodatno podvlačiti kakve je posledice među odabranom čitalačkom publikom takvo gledište moglo da ostavi. Ukoliko se vratimo Sarajevu, *Bosanskoj vili*, a pre svih Mitrinoviću, jasno je da je Strindbergova negacija smrti, sada svedena na osnovna pitanja socijalnog postojanja, donosila ključ za otključavanje ropskog katanca. Celi jedan antropološki tip, balkanski, dinaridski, utrošio je svoje južnoslovenske vekove bivajući nasilno menjan i rastakan, beživotan i otrovan, ali nikako ne i mrtav. Naprotiv, bio je do krajnje napetosti spreman da ga splet spoljašnjih intervencija i unutrašnjeg talenta pomere i uobliče u nešto novo i drugačije, onako kako je to i sama *acherontia atropos* mogla. Principi racionalnog misticizma stajali su kao neophodan dodatak i skretnica na kojoj se Mitrinovićeva ideja emancipovala od govornog, književnog ili političkog jezika i njihovih evolutivnih kapaciteta. Nakon aneksije, u Bosni i Hercegovini preostao je jedino prostor organske čežnje, pritisnut slepim sećanjima na prošle i opijen dubokom verom u buduće događaje. Refleksija refleksa kojim je kolektivno telo spoznavalo sebe i svoju primarnu strast. Ili, kako je to Strindberg zaključio: „Larva je u čauri mrtva, ali živi i diže se iz mrtvih, ne kao primerak regresije na neki niži, mineralni ili elementarni status, već kao viši

oblik po svojoj lepoti i dosegnutoj slobodi.” (Strindberg 1996, 153–154) Prikriven u antiempirijskom paradoksu lisnog mišića, koji je trebalo da oživi i pokrene, i da potvrdi konačnu lepotu tela, Strindbergov leptir govorio je novim, profanim, a opet duboko religioznim jezikom južnoslovenskog kolektiva, uprkos elitizmu i vrednosnim osovinama na način kako ih je na stranice *Srpskog književnog glasnika* postavio Milan Predić. Stoga je Predićeva predstava stvarnosti za Mitrinovića bila pogrešna. Ona koja je govorila o idolima kao polugama „prve, antičke umetnosti”, koji su nekakvim odabranim, po prirodi arhajskim jezikom konačno morali da pokrenu narodnu psihu. (Предић 1912 (a), 949) Nijanse su presuđivale. Meštrovic nije bio taj koji je s posebnom smelošću odveo narod natrag u prošli mrak, nego je, neraskidivo bivajući u narodnoj celini, posedovao nerv oko koga će u kamenu i mraku da zaiskri plamen narodne religije.

O tome da je Nadežda Petrović odlično razumela Mitrinovićeve teze svedoči upravo podudarnost u njihovim stavovima o Meštrovicu. „Pred njegovim umetničkim tvorevinama se ne govori i ne traži analitičko objašnjenje, jer su proizvod narodne religije,” i potvrda Strindbergovoj tvrdnji da se opore niti učaurene smrti seku imaginarno, u aktu slučajnosti koji se u slepu veru pretvarao, a na Balkanu, dodatno, početkom druge decenije XX veka, još i oštricom u tvrdom kamenu izbrušenom. (Петровић 1912 (a), 179) „Meštrovic ide još dalje, jer unosi strasti, unosi nacionalnu religiju, svojoj plastici daje čisto individualnu osnovu sa svojim osobenim pogledima na estetičku stranu plastičke umetnosti često potpuno oslobođen od klasicizma.” (Петровић 1912 (a), 181) Ili, „Ivan Meštrovic je srpski narodni profet, on je genijalni vajar narodne psihe, narodnih ideala, vekovi su učestvovali u stvaranju njegovom.” (Петровић 1912 (a), 181) Prihvativši organsku pretpostavku nacionalnog postojanja, Nadežda Petrović kritičkim osvrtom doživela je Meštrovica kao momenat u kome su se sabirale i optimalan oblik dobijale kolektivne refleksije. One nisu više netragom nestajale, lutale ili gasnule bez efekta, i to je ono što je u smislu društvene pozadine *Četvrtе jugoslovenske izložbe* imala da kaže kritičarka.

Bosanska vila dopustila je Nadeždi Petrović da potvrdi svoju privrženost jugoslovenskom zajedništvu, omogućivši joj i jedan korak više. Da organskoj celini i njenim refleksima priključi herojski lik odabranog slikara. Ivana Grohara, čiji je *Sejač* stajao kao „idealna [...] pesma nad pesmama u impresionizmu.” (Петровић 1912 (б), 200) Nešto obojeno, u slikovnu ravan plasirano i optički neizvesno tražilo je i zasluživalo jednakost s kamenim figurama i celim nacionalnim patosom. Bila je to moćna novost. Nije moguće zanemariti u izgradnji celovitog lika i tragiku koja je pratila Groharov život, njegovu preranu smrt i način na koji je o smrti razmišljao Strindberg. Ili način na koji je o Strindbergu zaključila Isidora Sekulić 1921: „Pa ipak, Strindberg je mučenik za pravu istinu. On je duboko tragičan. Njegov duh je velik, i bedan.” (Секулић 1921, 554) Nerazdvojan deo kranjskog podneblja, dinarid kao što su bili i oni iz Medulića, Grohar je prorokovao i patio umetnošću, a Nadežda mu nije ostala dužna pri izboru eshatoloških akcenata. „Tonovi na ovoj, kao i na pejsažima, govor je bogova sa elementima prirode i čovekom, koji

vrši neku radnju [...] Prikovani za mesto pred onim slikama, osećamo umetnikovu duboku religiju, koju je imao živeći u prirodi i s prirodom, radeći i slikajući, ljubeći svoju paletu i kičice kao sebe sama kao božanstvenu prirodu, za koju je živeo, mučio se, patio i umro.” (Петровић 1912 (б), 200) Bile su to reči koje bi bez imalo ustručavanja potpisao i sam Mitrinović, i taj je međusobni odnos verovatno i stajao kao osnovni razlog Nadeždinog prisustva u *Bosanskoj vili*. Ništa manje i činjenica da je biti uz Strindbergove formulacije u tom trenutku značilo biti vrhunski savremen, otvorenog duha i u svakom smislu na čelu budućih promena. Stoga je *Srpski književni glasnik* zaostajao, nemajući smelosti da pred Groharom napusti pravila „okvirske” kritike, tretirajući ga, zajedno s Jamom i Jakopičem, kao čistog umetnika, pedagoški besprekornoga i nekoga kome je u slikama stanovala raspevana boja, nikako ne i sama reč božija. I kao što se iz čaure, u komešanju masne tvari i *ex nihilo*, rađala nova forma i novi svet, tako je i iz likovnog modernizma, eksperimentalno koliko i misticizmom pokrenuto, trebalo da izraste svet nove estetike. Slučajan, apolitičan u smislu jezičke tehnologije, nedovršen i u potpunoj negaciji Predićevog prikaza. „Nadežda Petrović ostaje i dalje svojevoljna u svojim tonskim skalama, nemoguća po neki put, kao u onoj nemilosrdnoj fasadi Notr Dama, jednoj od onih mistifikacija rapena, koji ih u veće iznose uz pariske kejove pošto se preko dana njima zanima pariski badaud.” (Предић 1912 (а), 860)

Nakon aneksije, a u sam osvit Prvog balkanskog rata, klasicistička smirenost delovala je neprimereno i nategnuto, bez potrebne strasti i neizbežne askeze, i one mistične reči koja je terala sa kritičarske stolice smeštene u uglu ka nečemu nepoznatom i novom. Mitrinović i Nadežda Petrović znali su to i hrabro demonstrirali na Kočićevom, Meštrovićevom ili Groharovom primeru. Ali *Bosanska vila* nije bila jednoznačan i idejno jednosmeran časopis. Da Strindbergova *acherontia atropos* nije bila jedino merilo te 1912. svedoči pažljivo pisani prikaz nove knjige Nikolaja Velimirovića. Idejno secirajući njegove *Besede pod gorom*, Augustin Ujević naglasio je nešto od onoga što se začelo krajem 1908. U Velimiroviću je prepoznao ozbiljnog proroka i borbeni subjekat, različit od Mitrinovićevih teza koliko i teza *Srpskog književnog glasnika*. Umesto vere da će iz amorfnе kaše da proistekne novi život, Ujević je podvukao citirane kategorije herojstva i neophodne žrtve. „Nama je potreban kult heroizma, kult energije, kult borbe: i zato moramo misliti optimistički, govoriti optimistički [...] treba da živimo ne samo s mirom, no i s radošću da bismo mogli umirati s ponosom. Jer šta može da znači našа smrt, ako je naš život bio nama samima bez smisla.” (Ујевић 1912, 230) Bile su to strašne reči koje su u svojoj agresivnosti negirale ključni momenat tadašnjeg modernizma: ontološku distancu između koncepta i materijalizovanog dela. (Rodger 2019, 95–103)

Nijanse su zaista presuđivale, a sloboda nije uvek imala isti ukus. Ipak, osnovna struja *Bosanske vile* ostajala je strogo jugoslovenski opredeljena, oprezna i svesna političkih ograničenja, jezičke parcelacije i snage onih koji su sa strane odlučivali o balkanskim prostorima. Upotrebivši estetizovani jezik umetnosti, Meštrovićev pre svega, glavni su akteri smireno i u najboljoj nadi odlučili da budu

novi ljudi, bez oklevanja i u celini moderni, i da im na taj način uz ime savršeno pristaje poslednja strofa Vitmenove pesme:

„Život, beskonačan u strasti, pulsu i snazi,
 Radostan, stvoren po božijim zakonima za slo-
 bodna djela,
 Ja pjevam novog čovjeka.”

Literatura

- Bulimbašić, Sandi. *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić (1908.–1919.) umjetnost i politika*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.
- Butterfield-Rosen, Emmelyn. *Modern Art and the Remaking of Human Disposition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.
- Jacyna, L. S. “The Psychology of Mind, the Unity of nature, and the Moral Order in Victorian Thought.” *The British Journal for the History of Science* 2 (1981): 109–132.
- Rodger, Johnny. “The Vanishing Library.” *New Left Review* 119 (2019): 95–103.
- Strindberg, August. “The Death’s Head Moth: An Experiment in Rational Mysticism.” in *August Strindberg: Selected Essays*, ed. Michael Robinson, 149–154. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Toews, John E. “Refashioning the Masculine Subject in Early Modernism: Narratives of Self-Dissolution and Self-Construction in Psychoanalysis and Literature, 1900–1914.” in *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880 – 1940*, ed. Mark S. Micale, 298–335. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformism*. London: Verso, 1989.
- Амброзић, Катарина. *Надежда Петровић 1873–1915*. Београд: Српска књижевна задруга, Југославијапублик, 1978.
- Јагић, Ватрослав. „Писмо уредништву.” *Босанска вила* 5 (1912): 65–66.
- Митриновић (а), Димитрије. „Национално тло и модерност.” *Босанска вила* 19 (1908): 289–290.
- Митриновић (б), Димитрије. „Национално тло и модерност.” *Босанска вила* 20 (1908): 305–307.
- Митриновић (а), Димитрије. „Мештровић.” *Босанска вила* 9 (1911): 129–131.
- Митриновић (б), Димитрије. „Мештровић.” *Босанска вила* 10 (1911): 145–148.
- Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Петровић (а), Надежда. „Са Четврте југословенске изложбе у Београду.” *Босанска вила* 11–12 (1912): 178–181.
- Петровић (б), Надежда. „Са Четврте југословенске изложбе у Београду.” *Босанска вила* 13–14 (1912): 199–200.

- Предић (а), Милан. „Четврта југословенска уметничка изложба.” *Српски књижевни гласник* 11 (1912): 856–862.
- Предић (б), Милан. „Четврта југословенска изложба.” *Српски књижевни гласник* 12 (1912): 945–951.
- Секулић, Исидора. „Литургија.” *Босанска вила* 15–16 (1911): 231–232.
- Секулић, Исидора. „Август Стриндберг.” *Нова Европа* 14 (1921): 550–554.
- Стриндберг, Аугуст. „Љепота и симболика људског тијела.” *Босанска вила* 4 (1912): 57–59.
- Уитмен, Уалт. „Ја пјевам једно Ја.” *Босанска вила* 5 (1912): 67–68.
- Ујевић, Аугустин. „Николај Велимировић: Беседе под гором.” *Босанска вила* 15–16 (1912): 228–230.

Dragan Čihorić
Univeristy of East Sarajevo
Academy of Fine Arts

BOSANSKA VILA 1912.

Summary:

The basic aim of study is to analyze the main reasons for the change of the editorial course of *Bosanska vila* after the Annexation of Bosnia and Herzegovina in October 1908. Dimitrije Mitrinović, one of the leading member of the editorial staff, instead of the preference for the language problem, in 1912 promoted Meštrović's and Strindberg's poetic examples as tools for constructing the new social paradigm. It represented background for a critical engagement of Nadežda Petrović with conclusions set in a deep closeness with Mitrinović ideological world, deeply affected by the Yugoslavism, anti-classicism and authentic existential experience.

Key words:

Meštrović, Dimitrije Mitrinović, Nadežda Petrović, *Bosanska vila*, modernity

Dejan Tubić
Univerzitet u Prištini
sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici
Filozofski fakultet

ESTETSKI ANTAGONIZMI NA RELACIJI TRADICIONALIZAM–MODERNIZAM, AKADEMIZAM–AVANGARDIZAM U SLIKARSTVU VASE POMORIŠCA

Apstrakt:

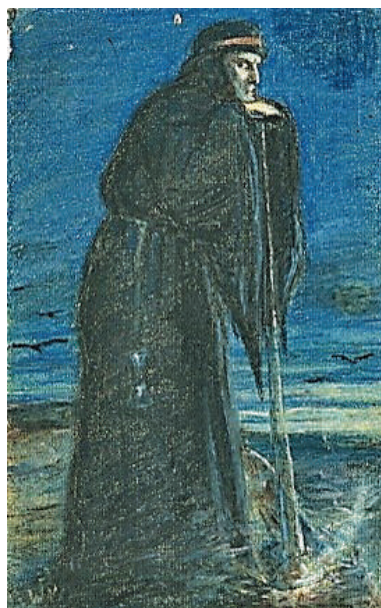
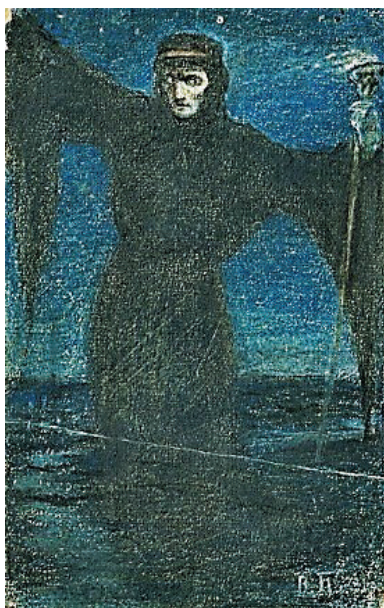
Slikarstvo Vase Pomorišca predstavlja značajnu i do kraja teorijski nedefinisanu pojavu na srpskoj likovnoj sceni. Istovremeno blisko tradicionalnom i akademskom na jednoj strani i modernom i avangardnom na drugoj, umetnički koncept Vase Pomorišca zavređuje pažnju kritičara i teoretičara polarizovanih na tradicionaliste i moderniste. Likovna poetika u njegovom opusu najčešće se konstituiše na principu estetskog animoziteta prema dominantnim tokovima tadašnje srpske umetnosti. Pomorišćevo stvaralaštvo se pojavljuje kao bitna paradigma srpske Moderne, međutim osnovne premise njegovog slikarstva dovode ga na nivo antimodernističkog koncepta. Ekspresionistička estetika ružnog, grotesknog i neprijatnog takođe je odbačena. Ontološka stuktura njegove umetnosti uspostavlja se kao duboko autonomna. Pomorišćev avangardizam konstituisan je na principima snažnog antagonizma prema tada prisutnim vladajućim paradigmama modernizma, akademizma, ali i prema dominantnim tokovima oficijelne avangarde tadašnje srpske umetničke scene.

Ključne reči:

Vasa Pomorišac, tradicionalizam, modernizam, avangardizam, estetski antagonizam

Kompleksnost ličnosti i najrazličitije životne okolnosti u kojima se nalazio Vasa Pomorišac kreirale su njegovo umetničko biće. Kao trinaestogodišnjak, 1905. godine Pomorišac dolazi u atelje Stevana Aleksića (Skoko 2018, 9–13) koji je bez sumnje dominantno kreirao Pomorišca kao slikara. U okviru svojih kasnije prisutnih preraphaelitskih i secesijsko-ar deko tendencija, Pomorišac je najčešće samo potvrđivao naučeno kod Aleksića. Potreba za renesansnom minucioznošću i renesansnom poetikom slike umnogome je takođe fundirana u Aleksićevom ateljeu.

Danas je poznat uticaj Franca fon Štuka na slikarstvo Stevana Aleksića (Јовановић, 1977, 43–45), a samim tim i na srpsku umetnost. Može se pretpostaviti da se i Vasa Pomorišac za vreme svog jednosemestralnog učenja na minhenskoj Akademiji susreo sa stvaralaštvom Štuka. Uticaj najznačajnijeg predstavnika minhenskog jugenda je prisutan na Pomoriščevim slikama *Alegorija rata I* i *Alegorija rata II* iz 1914, nastalim za vreme njegovog boravka u Minhenu. Sadržaj slike potvrđuje da je Pomorišac bio upoznat sa osnovnim tokovima tadašnjeg minhenskog slikarstva. Tema smrti, apokaliptičnost i morbidnost predstavljenih figura ukazuju da je Pomorišac u tom periodu iskazivao interesovanje za eshatološke teme popularne u germanskoj kulturi.



Vasa Pomorišac, *Alegorija rata I*, *Alegorija rata II*, 1914, pastel i grafitna olovka na papiru, veličina svake 11,5 x 18,3 cm, vlasništvo Gordana Pomorišca

Istorijske okolnosti nakon sarajevskog atentata Vasu Pomorišca vraćaju u rodni Modoš, gde će odmah biti mobilisan u austrougarsku vojsku. Ubrzo će se naći na frontu u Galiciji naspram ruske vojske. Međutim, pod uticajem panslavizma i nacionalnog patriotizma Pomorišac će već 1914. dezertirati i preći na stranu ruske

vojske. Na frontu biva teško ranjen,¹ nakon čega je prebačen na lečenje u Moskvu. U ruskoj prestonici, Vasa Pomorišac se neposredno upoznaje sa kulturološkim okolnostima i umetničkim tendencijama koje su vladale tadašnjom Rusijom. Pomorišac obilazi ruske muzeje, upoznaje se sa bogatim moskovskim zbirkama, kao i sa tokovima ruske avangarde. Aspekt prisutnosti struktura ruske avangarde u Pomorišćevom slikarstvu tek treba ispitati. Međutim, ono što je u svakom slučaju izvesnije i sa postojanjem neposrednih estetskih paralela jeste uticaj Andreja Vrubelja. Kao jedna od paradigmi tadašnjih ruskih modernističkih tendencija i „meke avangarde” i kao slikar koji je bio pod uticajem umetnosti secesije i ar dekoa Vrubelj se duboko urezao u estetičko biće Vase Pomorišca. Uticaj Vrubelja na Pomorišca je najneposredniji u periodu njegovog međuratnog stvaralaštva. (ГАЙДУК 1989)

U proleće 1916. Pomorišac se našao u sastavu Druge brigade Prve dobrovoljačke jugoslovenske divizije u činu ratnog slikara. (Stojanović 1989, 8) Za vreme vojevanja i službovanja u Vrhovnom štabu, Pomorišac je uradio nekoliko slika u ulju i veći broj crteža koji najvećim delom nisu sačuvani. Ljiljana Stojanović beleži da njegov ratni opus „[...] čine crteži i slike rađene akvarelom, temperom i uljem, iz 1918. godine čija je potka literarno-metaforičnog značenja. To su većinom scene alegorijske sadržine sa neizbežnim simbolima smrti i uništenja [...] Nekim od tih radova iz alegorijskog ciklusa, gde dekorativna arabeska opisuje tek nagovešteno, lebdeće prisustvo ideje, Pomorišac je potpuno zašao u sferu secesionističke poetike i estetike (Haron, Čežnja).” (Stojanović 1989, 10). Autor kataloga retrospektivne izložbe Vase Pomorišca održane u Muzeju savremene umetnosti Ljiljana Stojanović argumentovano zaključuje da se ratno slikarstvo Pomorišca pre svega zasniva na njegovim autentičnim likovnim sadržajima koji su najbliži estetici simbolizma i secesije.

Tragajući za vlastitim i autentičnim u svom likovnom izrazu Pomorišac se često oslanjao na likovni instrumentarijum secesije, čiji će recidivi ostati trajno prisutni u njegovom stvaralaštvu. Bliskost sa secesijsko-simbolističkim likovnim rešenjima potvrđuje i slika *Čežnja za otadžbinom* (Autoportret²) iz 1918. Melanholično simbolistička atmosfera, metafizička dimenzija, dekorativni secesijsko-vitražni kloazonizam, prisutni na pomenutoj slici, potvrđuju Pomorišca kao slikara čija se estetska karakterologija može definisati i sintagmom „ratna secesija”.³

Nakon Prvog svetskog rata kulturne okolnosti u tadašnjoj Srbiji nisu mogle da zadovolje potrebe nemirne i istraživačke umetničke prirode Vase Pomorišca, što je bio razlog da krene ka značajnim evropskim umetničkim centrima. Na svom slikarskom putešestviju Pomorišac se 1920. našao u Briselu. Srpski slikar u belgijskoj prestonici nije tragao za aktuelnim konceptima modernizma već pre svega pokazuje

¹ Vasa Pomorišac je ranjen u mestu Sousi Ali Bej, nakon čega je za zasluge u ratu odlikovan Ruskom medaljom za hrabrost četvrtog reda. O tome: (Stojanović 1986).

² Prema tvrdnji Gordana Pomorišca na slici *Čežnja za otadžbinom* Vasa Pomorišac je naslikao svoj autoportret u profilu.

³ O značenju sintagme „ratna secesija”: (Тубић 2016, 437–454).

interesovanje za flamansko renesansno slikarstvo i Hansa Memlinga. (Stojanović 1989, 11) U Briselu, jednom od prestonica evropske secesije, Pomorišac slika *Portret gospođe Simić* (1920), delo koje potvrđuje slikarevu potrebu za apsorbovanjem različitih koncepata umetnosti secesije. Slika koja, takođe, ukazuje na bliskost srpskog slikara sa secesijom i bečkom varijantom tog stila, kao i slikarstvom Gustava Klimta je *Plać Matere Božije* (1921). Na toj slici Pomorišac uvodi radikalno novu stilizaciju figura i do tada srpskom slikarstvu nepoznatu likovnu poetiku.

Našavši se u Londonu u proleće 1921. (Skoko 2018, 19) Pomorišac dobija zaposlenje u ateljeu vajara Derventa Vuda. Preko engleskog skulptora Pomorišac se upoznaje sa londonskom klijentelom za koju će naslikati veliki broj porodičnih portreta.⁴ U tom periodu, paralelno sa poslovima u ateljeu, Pomorišac studira u umetničkoj školi Sveti Martin i Centralnoj školi za umetnost i zanate.

Pomorišac se 1922. ponovo našao u Srbiji i tom prilikom je radio kopije fresaka manastira Manasija. (Stojanović 1989, 24) U tom neposrednom kontaktu sa srednjovekovnim slikarstvom uspostavlja kontemplativnu komunikaciju sa estetikom duhovnog i vizuelnog srpske vizantine. Estetiku srpskog srednjovekovlja zapisanu u njegovom genetskom kodu Vasa Pomorišac uspešno sintetizuje sa svojom pripadnošću secesionizmu, što se refletovalo kroz pojavu novog stilskog pluralizma u njegovom slikarstvu. Takav stilski sinkretizam svojom vizuelnom naracijom potvrđuju i dve predstave Jovana Krstitelja. Na tim platnima iz 1922. dominira secesijska stilizacija i težnja ka dekorativnom integrisana sa tada aktuelnim tendencijama modernizma koje se manifestuju u strukturalno-konstruktivnim sadržajima i kubističkom lomljenju formi.

Period između 1920. i 1923. obeležen je intenzivnim traganjem Vase Pomorišca za vlastitim estetsko-stilskim identitetom. U svoje slikarstvo vešto je integrisao citate iz klasične Moderne, pre svega secesije, simbolizma, sintetizma, kubizma i futurizma. Na slikama *Jutro* (1921) i *U prirodi* (1922) Pomorišac u svoju tematiku uvodi germanski misticizam i refleksije minhenske akademije. Kao da je na tim platnima pokušavao da se približi likovnosti i enigmatičnim sadržajima prisutnim u slikarstvu Leona Kojena.

U Londonu se Vasa Pomorišac upoznaje sa slikarstvom preraphaelita. Takođe prihvata teorijska razmatranja Džona Raskina, značajnog kritičara koji je uticao na Pomorišca da usvoji mnoge principe umetnosti preraphaelitskog bratstva.⁵ Refleksije tog slikarstva uspostavljaju se kao veoma značajne i biće prisutne u srpskoj umetnosti sve do perioda Drugog svetskog rata. Uticaj preraphaelita se neposredno iščitava sa slike *Miloš Vojinović i Roksanda devojka* (1935).

U engleskoj prestonici nastaju mnogi Pomorišćevi crteži na osnovu kojih će kasnije naslikati neka od svojih remek-dela bliska dekorativnoj stilizaciji i secesijskim

4 Danas se malo zna o većini portreta nastalih za vreme Pomorišćevog boravka u Londonu.

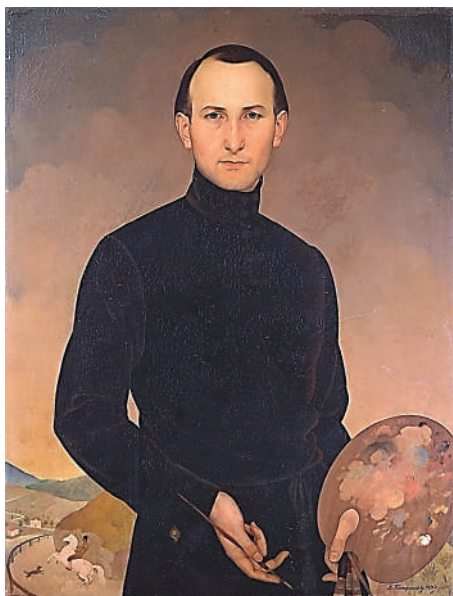
5 Džon Raskin je produbio interesovanje Vase Pomorišca za prošlost i inicirao pojavu stalno prisutnih reminiscencija preraphaelitskog slikarstva u njegovom opusu.

konceptima u umetnosti. Londonskom periodu pripadaju i *Kartaši* (1924), slika koja je u srpsko slikarstvo donela jedan novi oblik stilizacije. Deskriptivni pristup figurativnog nije napušten, međutim naturalističke forme izvedene minucioznom tehnikom se transformišu u karikaturalno i dekorativno. Likovna poetika i definicija antropomorfnog na slici *Kartaši* predstavljaju enigmatične likovne sadržaje koji teorijski do danas nisu razmatrani u srpskoj istoriji umetnosti. Pomorišac na toj slici donosi novo i za srpsku umetnost nepoznato kompoziciono rešenje. Figure muškaraca koji su identično odeveni, cipele sa štiklama, ritmika položaja nogu, simetrična kompozicija su parametri koji ukazuju da su predstavljeni kartaši deo iskonstruisanog mizanscena. Kompozicijom slike dominira elipsoidna površina koju čine integrisane figure kartaša. Kroz prozor Pomorišac daje predstavu marine, u kojoj slikar iskazuje određene principe futurističke dinamike i kubističkog predstavljanja forme. Gotovo svi elementi na slici nalaze se u službi apsolutne harmonije kojoj je Pomorišac težio. Identično Sezanu, koji je tačnost podređivao opštem utisku, na *Kartašima*, na predstavi stola, Pomorišac renesansnu linearnu perspektivu zamenjuje srednjovekovno-kubističkom inverzijom.

Tema slike *Iskušenje Svetog Antonija* (1927) preuzeta je iz rimokatoličke ikonografije i za srpsko slikarstvo bila je nova i nepoznata. Prisutnost sadržaja hrišćanskog asketizma u Pomorišćevom opusu moguće je tumačiti i kao refleksiju autobiografskog sadržaja u kome sebe poistovećuje sa idejom slikara-monaha i stalnog životnog iskušenja.

Pojavnost renesansnih likovnih sadržaja u Pomorišćevom sakralnom i profanom slikarstvu predstavlja još jedan bitan estetski sloj u njegovom stvaralaštvu. Pomorišac vešto integriše svoje neorenesansne težnje u tada popularan koncept likovnosti secesije i ar dekoa. Na slikama *Sveti Đorđe* (1930) i *Sveti Sebastijan* (1931) pojavljuje se renesansna voluminoznost tretiranih formi. U međuratnom periodu svog stvaralaštva Pomorišac uvodi princip skulptoralno-reljefnog predstavljanja slikarske forme, koji je bio tipičan za ar deko skulpturu ili na primer, za slikarstvo Tamare de Lempicke.

Određenje i definicija sveukupne karakterologije Pomorišćevog slikarstva upućuju na potrebu preispitivanja njegovog opusa i u domenu umetnosti akademizma. Nameće se hipotetičko pitanje da li se njegov opus može sagledati u kontekstu postojanja zajedničkih estetskih slojeva sa na primer akademskim realizmom Paje Jovanovića i Uroša Predića. Odgovor na postavljeno pitanje je eksplicitno negativan. Pomorišćevo slikarstvo se realizuje kao estetika koja stoji u koliziji sa ulepšanim svetom buržoaskog realizma o kome govori Aleksa Čelebonović. (Čelebonović 1974) Međutim, bez obzira na prethodnu konstataciju, zajedničke strukture su neminovnost. Tipično za evropski akademizam i Pomorišac se često poziva na antičku tematiku. Na slici *Parisov sud* (1924) Pomorišac znalački koristi antičku mitološku temu, renesansnu poetiku slike, mimetičku formu i sferičnu organizaciju masa figura, kojom postiže gotovo idealnu ravnotežu kompozicije. Raskošni šlemkalpak sa perjanicom na glavi „gracije” u sredini potvrđuje i njegovo interesovanje i



Vasa Pomorišac, *Autoportret*, 1932, ulje na platnu, 102 X 70 cm, Galeija Matice srpske, Novi Sad

prihvatanje ideja pompjerizma u likovnim umetnostima.⁶ *Parisov sud* je slika koja potvrđuje moć Pomorišca da istovremeno bude i krajnje renesansno tradicionalan i da, u svom tadašnjem okruženju srpskog kubističko-ekspresionističkog slikarstva, bude moderno-avangardan u svojim hronološko-estetičkim antagonizmima.

Autoportret Vase Pomorišca iz 1932. zasniva se na likovnim strukturama renesanse sa kojom se upoznao u Briselu. Osnovna ideja Pomorišca bila je da predstavi sebe kroz renesansnu viziju umetnika, što se može tumačiti kao autorova težnja za potvrđivanjem svog profesionalnog opredeljenja. Predstavljena staza, koja se gubi na horizontu iza figure slikara, simbolizuje životni put umetnika koji se nigde ne završava. Na putu su naslikane figure konja i psa, arhetipskih životinja iz njegovog detinjstva kojima se često nostalgично vraćao u svojim

sećanjima. Pas i konj su simbolizovali umetnost i vernost, što su vrednosti koje su predstavljale slikarev životni princip.

Prilikom boravka u Briselu i Londonu posebnu pažnju umetnika privuklo je slikarstvo velikog renesansnog slikara Hansa Memlinga. Pedantan i minuciozan rad, precizno islikavanje i najsitnijih detalja, potreba za finim kolorističkim i tonskim gradacijama u cilju predstavljanja voluminoznosti formi su flamansko-renesansne reference koje su realizovane na autoportretu iz 1932. i koje će ostati trajno prisutne u Pomorišćevom opusu.

Teorijski aspekti slikarstva Vase Pomorišca nameću potrebu da se hrišćanska tematika razmotri kao poseban fenomen njegovog opusa. Gotovo sve vreme svog stvaralaštva Vasa Pomorišac je okrenut hrišćanskoj tematici i angažmanu u okviru crkvene umetnosti. Slojevit morfogeneza slikarskog formiranja Vase Pomorišca reprodukovala je autonoman i atipičan estetski profil umetnosti koji će naglašeno biti prisutan i u njegovom religioznom slikarstvu. Modernistička i inovativna rešenja u sferi likovne poetike i ikonografije srpskog crkvenog slikarstva XX veka javljala su se pre svega kao refleksije romantizma, simbolizma i realizma. Pomorišćevi koncepti u granicama srpske crkvene umetnosti provociraju prihvatanje izvesnih sadržaja preuzetih iz estetike profanog. Srpsko crkveno slikarstvo je u svojoj istorijskoj morfogenezi prihvatilo različita iskustva zapadnoevropskog i rimokatoličkog

6 O pompjerizmu: Тубић 2021, 105–106.

dogmatskog likovnog sadržaja. Zapadnoevropski likovni obrasci nisu nailazili na velike barijere od strane ortodoksnih kanona i lako su se infiltrirali u srpsku crkvenu umetnost. To su bile kulturološke okolnosti koje su omogućile Vasi Pomorišcu da konstituiše duboko autonomni i sinkretički metod predstavljanja u okvirima svoje hrišćanske tematike.

Relacije i odnos tradicionalnog i modernog u Pomorišćevom crkvenom stvaralaštvu teorijski su krajnje intrigantni. Učivši i u rimokatoličkom i u ortodoksnom konfesionalnom okruženju njegovo slikarstvo se formiralo kao konglomerat različitih uticaja. U Pomorišćevom crkvenom slikarstvu često su prisutni sadržaji bliski hrišćanskom misticizmu, čije korene je moguće pronaći još u periodu njegovog formiranja kod Stevana Aleksića⁷ i prisutnosti recidiva minhenske umetnosti.

Slikarstvo Vase Pomorišca nastalo za crkvu *Rođenje Presvete Bogorodice* u Botošu donosi radikalno inovativne estetske sadržaje u srpsko crkveno slikarstvo. Pomorišac je autor tri novozavetne predstave *Hrist pred Pilatom*, *Ulazak u Jerusalim* i *Hrist na kugli zemaljskoj* (1925). Slika *Hrist pred Pilatom* na jedan nov način raskida sa tradicijom srpskovizantijskog, zografskog, baroknog, neoklasičnog, romantičarskog i realističkog koncepta u umetnosti. Srpski neoklasicisti, rani modernisti ili akademski realisti u domenu svog estetskog antagonizma prema srpskom srednjovekovlju bitno su drugačiji. Likovna poetika slike *Hrist pred Pilatom* bliska je preraphaelitskom i nazarenskom slikarstvu. Plastična formulacija figura je takođe radikalno nova. Pomorišac se i u slučaju tog slikarstva neposredno oslanja na tada savremene tendencije ar dekoa. Predstavljene forme su geometrijsko plastične, u okvirima većih sintetičkih površina volumen je sugerisan suptilnim vrednostima kolorističko-tonskog nijansiranja.

Pomorišćevi radikalno novi i bitno različiti likovni sadržaji u okvirima srpskog crkvenog slikarstva iskazivali su prisutnost avangardnih struktura. Nova tematika, inovativna likovna poetika, slikarska tehnika, stalno prisutna opasnost od asinhronosti sa pravoslavnom dogmatikom definišu Pomorišćevu autonomnost i estetsku ekscentričnost u domenu religioznog slikarstva.

Svoje ideje vezane za revitalizaciju likovnosti hrišćanske ortodoksije Vasa Pomorišac je ostvarivao i svojim angažmanom u okviru Društva umetnika Zograf. Društvo je formirano 1927. sa inicijalnom idejom da obnovi tradiciju srpskog srednjovekovnog slikarstva i definiše nacionalni stil u okviru tadašnjeg trenutka makrokulture modernizma. Kao član Društva umetnika Zograf i pripadnik epohe Moderne, Pomorišac je bio primoran da pronađe kompromisno rešenje. Bio je svestan činjenice da pukim podražavanjem likovnih obrazaca srednjovekovnih fresaka nije moguće ostvariti umetnost koja bi odgovarala zahtevima tadašnjeg savremenog trenutka. Iz tog razloga, u najvećem delu svog crkvenog slikarstva, Pomorišac realizuje različite modernističke koncepte fundirane na umetnosti

7 Stevan Aleksić je u Modošu, nakon povratka sa studija u Minhenu 1905. godine, otvorio slikarsku školu.

srpskog srednjovekovlja. Likovni obrasci obnovljenog srpskog srednjovekovlja, u okviru Pomorišćevog slikarstva sintetizovani su sa secesijom i tada, u srpskoj umetnosti, prisutnom estetikom ar dekoa.

Portretno slikarstvo Vase Pomorišća predstavlja značajnu epizodu u istorijatu tog motiva u srpskoj umetnosti. Teorijska analiza Pomorišćevog portretnog slikarstva potvrđuje stalnu umetnikovu potrebu za slikarskim eksperimentisanjem. Njegovi portreti ukazuju na prisutnost različitih uticaja, od onih koji potiču od istorijskih paradigmi do njemu savremenih ranomodernističkih pojava. Slikarska spekulativnost iskazana na licima portretisanih odlazi u prošlost sve do gotičkog asketizma. Renesansna idealizovana lepota ljudskog lica je najčešći estetski model Pomorišćevih portreta iz međuratnog perioda. U svom estetsko-stilskom pluralizmu, introvertnost Pomorišćevog unutrašnjeg sveta iskazala se na polju portretnog slikarstva kao krajnje ekstrovertna. Prerafaelizam, nazarenstvo, simbolizam, secesija, ekspresionizam, kubizam, futurizam, ar deko, bili su infiltrirani u estetsko-fenomenološke strukture Pomorišćevih portreta. Posmatrano u celini, njegovo portretno slikarstvo uspostavlja se u estetsko-stilskom kontekstu, u okvirima srpske umetnosti, kao radikalno heterogeno.

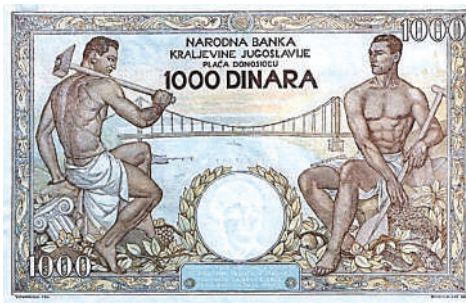
Malo je slikara koji su ostavili stvarna remek-dela u srpskom portretnom slikarstvu. Jedno od dela koje sigurno pripada galeriji paradigmatičnih primera srpskog portretnog slikarstva je i *Jasminka Pomorišćac* (1938). Našavši se pred tom slikom, Vasa Pomorišćac je rešavao kompleksne zadatke koje je sebi postavio odlučivši da naslika portret svoje ćerke.

I pored pokušaja da se odbace uobičajene i često korišćene retoričke sintagme prisutne u teorijskim analizama, nameće se potreba za određenjem portreta Jasminke Pomorišćac kao srpske Mona Lize. Mnogo je argumenata koji potvrđuju opravdanost uspostavljanja estetskih analogija između Leonardove i Pomorišćeve slike. Blagi poluprofil, plitki dekolte, položaj šaka, položaj figure, kapa na Jasminkinoj glavi kao pandam Mona Lizinom velu su argumenti koji omogućavaju uspostavljanje analogija između te dve predstave žene. Svesno ili nesvesno Pomorišćac na krajevima usana svoje ćerke projektuje Mona Lizin smejuljak kao moguću paralelu srpskog slikarstva na jednu od najvećih misterija u umetnosti. Na tom portretu Pomorišćac je napustio, u njegovom slikarstvu, često prisutan tačan i tvrd linearizam. Kao da je srpski slikar hteo da se približi renesansnom sfumatu kao jednom od najvećih tajni Leonardove slike. Suštinski Pomorišćac se portretom ćerke Jasminke najneposrednije približio njegovoj težnji da srpsko slikarstvo doživi modernističku renesansu renesanse.

Kompleksnost i estetsku kontroverznost umetnosti i umetnikove ličnosti u razvoju srpske kulture potvrđuje i angažman Vase Pomorišća na izradi novčanica. Likovna rešenja i kreiranje novčanica poveravano je samo nacionalnim „veličinama” kakav je bio na primer Paja Jovanović. Kao umetnik čiju umetnost je država prepoznala kao istinitu estetsku vrednost bio je i Vasa Pomorišćac, što ga dodatno potvrđuje kao jednu od paradigmi tadašnje srpske likovne scene. Valorizovanje

i stavljanje u ravan sa Pajom Jovanovićem i njegovim akademskim realizmom potvrđuju Pomorišćevu pripadnost kategoriji najautoritativnijih tadašnjih srpskih slikara.

Po prirodi stvari Pomorišac se u svetu likovnosti iskazanom na papirnim novčanicama odlučuje za visok nivo mimezisa. Detalji figura i alegorijskih sadržaja izvedeni su crtački tačno sa naglašenim linearizmom kojim je Pomorišac ubedljivo vladao. Likovna poetika novčanica zasnovana je na njegovim renesansno-briselskim iskustvima, akademizmu i pre svega na akumuliranim utiscima iz prerafaelitskog slikarstva. U vizuelnom i dekorativnom kontekstu, Pomorišac likovnost svojih novčanica sinhronizuje i sa umetničkim pravilima tadašnje estetike ar dekoa.



Vasa Pomorišac, likovna rešenja novčanica iz Kraljevine Jugoslavije (lična kolekcija autora)

Pojavnost avangardnih struktura u stvaralaštvu Vase Pomorišca je višestrano slojevita. Suština njegove avangardnosti uspostavlja se pre svega kroz aspekt istovremene estetske kolizije i prema tradicionalnom i, apsurdno, prema modernističko-avangardnom. Sa mnogo argumenata moguće je braniti tvrdnju da Pomorišac svoj avangardizam bazira na uspostavljanju radikalno novog nivoa relacije i estetske korespondencije umetnosti sa tradicionalizmom i istoricizmom. Slikarska traganja Vase Pomorišca pokušavala su da prevaziđu tada savremeno okruženje ranomodernističkih tendencija i da, istovremeno, ne utonu u dominantne matrice tadašnjih avangardnih tokova. Slike kao što su *Predeo* (1921) ili *Čovek hoda* (1922) zahtevaju angažovanje novog i slojevitijeg metodološkog pristupa nego što je zahtevalo tumačenje dotadašnjeg srpskog slikarstva.

Slika *Metropoliten* (1923) je čudesno mistična i bez paralela u srpskoj umetnosti tog vremena. Na slici se pojavljuje dekirikovsko metafizičko traganje za imaginarnim prostorom i davno nestalim ambijentima nepoznatog i mističnog.

U svom slikarstvu Pomorišac nije imao potrebe da dosegne do filozofije apstraktnog. Međutim, i pored nepostojanja apstraktnog kao estetskog ekskursa, u estetsko-stilskom kontekstu karakterologija Pomorišćevog stvaralaštva uspostavlja se kao jedna od najheterogenijih u srpskom slikarstvu. Naglašena prisutnost homoludensa i homovijatora u biću Vase Pomorišca ima značajnu ulogu u kreiranju estetske stvarnosti njegove umetnosti. Bez straha od novog i nepoznatog, kroz koncept umetnosti kao igre, kao umetnik lutalica i avanturista, slikarstva kao permanentnog eksperimenta Pomorišac doseže do jedinstvenog, autentično vizuelnog i duhovnog sadržaja slike.

Na različitim nivoima kritičko-teorijskog razmatranja Pomorišćevo slikarstvo se konstituše kao velika dijalektička, vizuelna i tematska kontroverza. Nakon početničkog eksperimentisanja, Pomorišac gotovo u potpunosti odbacuje ranomodernističke paradigme kao što su impresionistička estetika sunčeve svetlosti, futurističko glorifikovanje savremenosti i budućnosti i kubističko svođenje vizuelnih formi na pravilne geometrijske oblike. I pored činjenice da intenzivno stvara tokom treće i četvrte decenije, ekspresionizam gesta, forme i kolorita stran je Pomorišćevoj realizaciji modernosti i avangardnosti.

Stvaralačka vertikala Vase Pomorišca prožeta je turbulentnim dešavanjima i uzbuđljivim životnim epizodama. Učeci kod Stevana Aleksića, obilazeći muzeje i studirajući u najznačajnijim evropskim centrima Pomorišac je akumulirao različita iskustva koja su, susrevši se sa njegovom arhetipskom matricom, kreirala originalni umetnički koncept. Predstavljeni prostor na njegovim slikama je geometrijski tačan i realizovan uz sve poštovanje principa euklidovske filozofije. Neposrednije nego ikada ranije u srpskom slikarstvu Pomorišac uspeva da realizuje estetska pravila zrele renesanse.

Pomorišćeva filozofija likovnog u svom stilskom sinkretizmu zasnivala se na prihvatanju i sintetizovanju vizantijske, gotičke, renesansne, manirističke, barokne, rokajne, klasicističke, romantičarske, realističke, prerafaelističke, nazarenske, simbolističke, postimpresionističke, secesijske, ekspresionističke, fovističke, kubističke i futurističke umetnosti.

Kontradiktorno istovremeno prisutan i u sferama tradicionalnog i avangardnog, Pomorišac gotovo nikad nije blizak modernističkim konceptima, što ga stavlja u kontekst antimoderniste. Njegov avangardistički bunt i estetski eksces, kao i permanentna pripadnost tradicionalnom uspostavljaju se kao problematične činjenice koje onemogućavaju definisanje njegovog slikarstva. Avangardnost u Pomorišćevom slikarstvu strukturalno je drugačija od tadašnjih paradigmi dadaizma i zenitizma. Međutim, njegova avangardnost nije manje kontemplativna ni manje provokativna za intelektualne krugove recipijenata umetničkog.

Literatura

- Ćelebonović, Aleksa. *Ulepšani svet buržoaskog realizma*, Beograd, 1974.
- Гайдук, А. А, і Сенъковская, і Н. А. Свенторжецкая, і Т. В. Уварова, Н. И. *Михаил Врубелъ*, Ленинград: Издательство *Аврора*, 1989.
- Јовановић, Миодраг. „Пантелић или Ридл, Алексић или Штук.” Београд: *ДИУ* 11/12, 1977, 43–45.
- Јовановић, М. Зоран. *Друштво уметника Зограф*, Београд, 1998.
- Скоко, Оливера. *Васа Поморишац – од традиције до модерности*, Зрењанин: Народни музеј Зрењанин, 2018.
- Stojanović, Ljiljana. *Vasa Pomorišac*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1986.
- Тубић, Дејан. *Тематске и естетско-стилске особености српског „ратног сликарства” 1912–1918*, Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2016, 437–454.
- Тубић, Дејан. *Уметност српске сецесије*, Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2021, 105–106.

Dejan Tubić
University of Priština, Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy

**AESTHETIC ANTAGONISMS IN THE RELATION
TRADITIONALISM–MODERNISM, ACADEMISM–AVANT-GUARDE
IN PAINTING OF VASA POMORIŠAC**

Summary:

The painting of Vasa Pomorišac represents a significant and theoretically undefined phenomenon on the Serbian art scene. Simultaneously close to traditional and academic on one side and modern and avant-garde on the other, the artistic concept of Vasa Pomorišac deserves the attention of critics and theoreticians polarized between traditionalists and modernists. Fine poetics in his opus is most often constituted on the principle of aesthetic animosity towards the dominant currents of Serbian art at the time. Pomorišac's creativity appears as an important paradigm of Serbian modernity, however, the basic premises of his painting brings it to the level of an anti-modernist concept. Expressionist aesthetics of the ugly, grotesque and unpleasant were also rejected. The ontological structure of his art is established as deeply autonomous. Pomorišac's avant-gardism was constituted on the principles of strong antagonism towards the ruling paradigms of modernism and academism, but also towards the dominant currents of the official avant-garde of the Serbian art scene at the time.

Key words:

Vasa Pomorišac, traditionalism, modernism, avant-garde, aesthetic antagonism.

PRIMLJENO / RECEIVED: 15. 09. 2022.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 09. 2022.

UDK BROJEVI: 73/76(729)"1961/1966"
7.071.1 Феpeg P.
ID BROJ: 81187337
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.4

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Melissa M. Ramos Borges
Universidad de Puerto Rico,
Recinto Universitario de Mayagüez

**A SCANDALOUS EXERCISE:
THE POLEMICS OF RAFAEL FERRER'S AVANT-GARDE ART
IN PRINTED MEDIA, 1961–1966**

Summary:

During the early 1960s in Puerto Rico, it was customary for the printed media to publish general information about exhibitions: a brief biographical note on the artist and the amount, size, and medium of the exhibited pieces. These publications were carried out by journalists, there were no art critics working in local newspapers at the beginning of the decade. The lack of cultural journalism at the time could be the reason why there are countless inconsistencies in the historiographical texts, which have greatly hindered an orderly and contrasted record of the basic facts. Nonetheless, the scarcity of cultural journalism, provoked the emergence of the ‘amateur voice’ of the public, enunciating their perception of art in the columns in local newspapers. This article examines Rafael Ferrer’s (1933) avant-garde works during the first half of the 1960s, the polemics they incited in Puerto Rican printed media, and its repercussions in the construction of the Puerto Rican art canon.

Key words:

Avant-garde art, Puerto Rico, Rafael Ferrer, printed media, reception study

During the early 1960s in Puerto Rico, it was customary for the printed media to publish general information about exhibitions: a brief biographical note on the artist and the amount, size, and medium of the exhibited pieces. These publications were carried out by journalists, there were no art critics working in local newspapers at the beginning of the decade¹. The lack of cultural journalism at the time could be the reason why there are countless inconsistencies in the historiographical texts, which have greatly hindered an orderly and contrasted record of the basic facts. Nonetheless, the scarcity of cultural journalism, provoked the emergence of the ‘amateur voice’ of the public, enunciating their perception of art in the columns in local newspapers. This article examines Rafael Ferrer’s (1933) avant-garde works during the first half of the 1960s, the polemics they incited in Puerto Rican printed media, and its repercussions in the construction of the Puerto Rican art canon.

Puerto Rican artists and art historians coincide that Rafael Ferrer was the pioneer avant-garde artist on the island. He had a cosmopolitan upbringing, living for periods between New York and San Juan. Educated in a Catholic school in San Juan, in 1948 Ferrer transferred to the Staunton Military Academy in the state of Virginia, where he was reunited with his childhood friend, Rafael “Chafó” Villamil². In Staunton, Ferrer learned to play percussion, a profession that he practiced parallel to his artistic career. In 1951, Ferrer enrolled in Syracuse University as a liberal arts major. While studying at Syracuse, he formed a Latin music band with music students from Crouse College. Although his time in Syracuse was short, Ferrer had contact with the beginnings of the American counterculture, which shared the spirit of rebellion so present in Ferrer’s life and work. After a three-month stay in California with his brother, Ferrer returned to Puerto Rico and enrolled in the Río Piedras campus of the University of Puerto Rico (UPRRP, by its Spanish initials).

During his short stay at the UPRRP, Ferrer established a close relationship with Spanish surrealist Eugenio Granell³. In 1954 he traveled to Paris, where he met up with Granell who introduced him to André Breton, Benjamin Péret, and Wilfredo Lam. Ferrer lived in Puerto Rico until 1955, when he began to spend long periods between New York and San Juan, working as a percussionist. He returned

1 *The San Juan Star*, an English language newspaper, in 1964 hired US artist William W. Overbey, and in 1967 Puerto Rican Ernesto Jaime Ruiz de la Mata as the newspaper’s art critic. In the fifties and sixties, *El Mundo* newspaper published short articles about exhibitions in its entertainment section. In 1968, Antonio J. Molina, a Cuban artist living in Puerto Rico, was employed as an art critic.

2 Villamil is a self-taught artist trained as an architect in the Georgia Institute of Technology.

3 Puerto Rican avant-garde art genesis is traced to exiled Spanish intellectual Eugenio Granell who taught in the Department of Fine Arts at UPRRP. The surrealist approach to all aspects of life that Granell instilled in his disciples marked a change in artistic production promoted by the artists of the Fifties Generation.

to Puerto Rico in 1960, and had various exhibitions in local museums and galleries, until his departure to Philadelphia in 1966.

Along with other of Granell's students, Ferrer broke with the artistic tradition established by the artists of the previous generation, known as Fifties Generation⁴ [*Generación del 50*] -works with clear reference to Mexican muralism and social realism- and submitted to his own exploration of the different modalities of international contemporary art, as varied as those of Julio González and John Chamberlain. This consideration was reaffirmed by artist turned art critic Ernesto Jaime Ruiz de la Mata⁵ who stated: “[Ferrer] works without sheltering under the protective canopy of official patronage nor does he protect himself from the ridiculous and cheesy pseudo-Moorish, rococo or plateresque facades of Athenaeums, Institutes, Academies or Universities”. (Ruiz de la Mata, *Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad* 1964, 12)⁶ De la Mata argued that Ferrer's artistic production did not respond to institutional agendas, since he was not an employee of cultural institutions on the island, as were the artists of the Fifties Generation and some of their disciples, who worked for División de la Educación de la Comunidad (DivEdCo, by its Spanish acronym) or in the workshops of the Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP, by its Spanish initials)⁷.

In the words of Rafael Ferrer:

The whole period was characterized by feverish activities, polemics against the official ‘Puerto Rican Art Establishment,’ and fierce competition with each other as we developed our individual ideas. The climax of these activities came in 1961 when Chafo and I organized and presented at the Museum of the University of Puerto Rico a two-man show of our works [...] The result of the exhibition was a scandal of a nature unknown to that peaceful island. The aggressive nature of the works, the explicit eroticism in many of our paintings, the presentation and the handling of space and even our choice of a quote from Antonin Artaud as a preface for the catalogue brought demands that the show be closed from religious groups and most local artists either concurred or remained silent. *Needless to say we were overjoyed.* (Ferrer, *Autobiography* 1973, 50)

4 *Generación del 50* was a group of artists with a populist agenda who created images of Puerto Rican national affirmation, showcasing the autochthonous: its people, landscape, popular festivals, as well as the explicit condemnation of the US regime over Puerto Rico.

5 Rafael Ferrer and Ernesto Jaime Ruiz de la Mata met at Granell's classes. Ruiz de la Mata was one of the first critics and academics to defend Ferrer's work in Puerto Rico.

6 This and all Spanish language reference quotes were translated by the author.

7 DivEdCo (1949-1990) was an island-wide government education program aimed to help the rural communities make the transition to modernity. The ICP was founded in 1955 with a mission to conserve, promote, enrich, and disseminate the cultural values of the people of Puerto Rico. In 1957, it founded art studio workshops where students learned various art techniques.

In May 1961, the exhibition *2 Painters* [*2 Pintores*] by Rafael Ferrer and Rafael “Chafó” Villamil was inaugurated at the University Museum¹. Villamil transformed the exhibition hall into a labyrinth, using construction *formaletas*². Their pieces were identified with numbers: the evens were by Ferrer, the odds by Villamil.

The artists exhibited early paintings and collages/assemblages that incorporated metals, wood, and other materials into their compositions. Ferrer exhibited some three-dimensional pieces of welded metal. The mixture of images of erotic content, discarded materials, and the crudeness of their execution managed to create an anti-academic and anti-bourgeois aesthetic, an interest that he shared with Villamil. For example, Ferrer’s painting *Figure* [*Figure*, 1953] presents an anthropomorphic form, in shades of black, gray, and white, floating on a white background. It alludes to the female body and the male phallus. Whereas Villamil’s *The King and his 7 Queens* [*El Rey y sus 7 Reinas*, 1959] painting “[...] contained ‘lascivious’ elements, in addition to pieces of wood, sand in plastic resins, parts of ornamental iron railings, automobile paint, etc.” (Villamil 1994). Those ‘lascivious’ elements Villamil refers to are collaged images cutout from adult entertainment publications.

What is clear is that, beyond the appearance of the pieces, it was the erotic content that displeased the public:

The exhibition of Rafael Villamil and Ferrer scared our society. A lethargic, provincial, ‘equalized’ society (a society that lives, if we can call it that, immersed in the false ataraxia produced by the chemical artifice of tranquilizers). Most of the public that witnessed it said the exhibition was nothing more than a shameless exhibition deliberately loaded with pornographic and obscene ingredients. Others argued that they were mere confessional statements of an extra-artistic nature. Precisely, the premeditated manifestation of the exhibitors consisted of the mockery towards that hesitant, timorous, and hypocritical society as well as the anguished awareness of an inescapable reality. The way everything related to sex was highlighted repelled the prudish public. (Ruiz de la Mata, *Esculturas* 1964, 12)

One week after opening night, *The Island Times* newspaper published a letter to the editor entitled *Controversial Art*³ penned by artist and then interim director of the MHAA, Rafael Rivera García (1929 – 2014). This text set off a

1 Located at the UPRRP, now Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA, by its Spanish initials).

2 Construction-grade wood panels molds which are used for poured concrete.

3 The original title of the text is *The Brave Ones* [*Los Bravos*], as it appears in the typed carbon copy of the letter preserved in the Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño of the MHAA, UPRRP.

polemic whose cynical tone and writing style would accompany Ferrer's exhibitions in Puerto Rico well into mid-decade. He commented:

The 'paintings' by Rafael Villamil and Rafael Ferrer are without a doubt the most shocking and personal statements of any artists having exhibited before in Puerto Rico. Comments while mounting the paintings have been to the effect that this is not ART! This is pornographic! If this is art...? These comments say much better than I could ever say the attitude with which these two painters will be received. I have no doubt people will be repulsed and want to insult these young men. [...] They are 'Brave' because they say what they want, do what they want and are intent on moving the unmoving. These two men possibly will be much hated and abused, always they will stand up to people and say 'these are our statements'. One cannot just look at these paintings, one 'feels' them they are statements crude and pornographic and much to the point. The being life is crude, life is everything. (Rivera García, *Controversial Art 1961*, 9)

Were Rivera García's comments sincere or were they backhanded compliments to Ferrer and Villamil? The use of single quotation marks in the words *painting* and *brave* highlights them, but also implies that they are not used with their intended meaning, proving the latter.

Days before the exhibition closed, a two-part episode composed by César Andreu Iglesias⁴ was published in the *El Imparcial* newspaper. In the first part, Andreu Iglesias describes the meeting he had with a painter named Silvio at a bar in Old San Juan, which the author described as a challenge to human patience. Andreu Iglesias's writing style is sarcastic and is critical of Silvio's stance of scouring artworks of nationalistic tones. The author mocked and ridiculed Silvio and his art style –*tataism*. Did Andreu Iglesias make an honest mistake and misspell Dadaism or was he using a play on words to further ridicule the artist? The text ends with the author's begrudging acceptance to visit the Silvio's studio. (Iglesias Abreu, Silvio, *el pintor 1961*, 18)

The second part, *Chabacanerías*⁵, was published the next day. In it, the author narrated the contents of the artist's atelier. An extensive quote from the text is made for its value in understanding the author's impression of avant-garde art:

I refuse to describe the alleged masterpiece. In addition to the paint plasters, a swarm of objects was stuck in their natural form: a dozen

4 An award-winning novelist who wrote the column *Things from here* [*Cosas de aquí*] at *El Imparcial*, a newspaper known for its pro-independence editorial line.

5 Can be translated as vulgar, gaudy, tasteless or tawdry.

mousetraps of various sizes, an old washboard, several broken bottles, a piece of sackcloth, and a wooden toilet seat. ... What was that? Nothing at all. Quite simply, an insolent display of vulgarity [...]

‘The University Museum wants to present my works,’ he said, and added, showing me a letter: ‘Listen to what the person in charge of the museum tells me in this letter: ‘I am sure that people will repudiate and insult you, young painter. They will say that your art is pornographic and a thousand other things. But I say: ‘Bravo! *One cannot look at the paintings; one feels them.* Magnificent judgment... Don’t you think so? Naturally, I refrained from expressing my judgment about judgment and even less so about the artwork. If I felt anything, it was the desire to laugh. But, on the other hand, how to laugh at a man who is forty years old and is still in his teens? He cannot even be considered ridiculous, let alone his work. However, it is good to remember that vulgarity is not the heritage of any school. The same can occur in traditional art or in supposedly avant-garde art. And that is the only thing evident in Silvio’s work. Precisely, *the only thing that does not have the right to, is to pass it off as art.* (Iglesias Andreu 1961b, 18, emphasis added)

Once again, the text’s tone was cynical and sarcastic. It can be inferred that the author used the fictitious name Silvio to indirectly criticize Rafael Ferrer’s work and that the author referenced the letter written by Rivera García published a couple of days before. Andreu Iglesias’ stance as an intellectual of the island’s conservative pro-independence left, reveals this group’s distaste for Ferrer’s work, which, in turn, could be interpreted as a direct comment on the intertwined relationship between art, national identity, and colonial politics of the island. Despite the public’s reception, Ferrer exhibited in Puerto Rico several times during the 1960s, each time triggering debates about the very concept of art.

Ferrer’s first solo show at the MHAA provoked new controversies. On January 22, 1964, *Ferrer Sculptures* [*Ferrer Esculturas*] opened; an exhibition of twelve large format welded metal sculptures and an installation. The amorphous sculptures were made from industrial metals, rusty metals, and automobile scrap. His fascination with the material, according to Ferrer, was its availability and price. To him, scrap metal represented the metaphor of contemporaneity: “There’s something about the personality of an auto wreck that appeals to me. So much is written about the automobile in recent years... the ‘mass killer,’ the ‘upholstered love boat,’ the ‘insolent chariot.’ The automobile is so contemporary”. (Ruiz de la Mata, *The ‘Grotesque Art’ of Rafael Ferrer* 1965, 10)

Two of the exhibited pieces make direct commentary on the charged political environment of the decade. Both *Birmingham* and *Gene Bull* allude to the struggle for civil rights by the African American population in the southern United States. The sculptures referred the violence of the events that occurred in the city

of Birmingham.⁶ As Ruiz de la Mata commented: “Ferrer magically transmutes that junk, those visceral residues of the fateful symbolism of our time, the machine, into humanized constructions of rare beauty and traumatic expressiveness”. (Ruiz de la Mata, *Esculturas* 1964, 12)

According to local newspapers, the exhibition was well received and extended for two weeks.⁷ As part of the activities that accompanied the exhibition, on February 12, Ruiz de la Mata gave a conference about Rafael Ferrer and modern sculpture, possibly to counteract the controversy created by Rafael Rivera García, who had organized a three-hour protest in front of the MHAA. Rivera García held a sign that read: “I protest the buying of junk in the museum when funding for programs is lacking”. (Cabrera, *Monta piquete en Universidad profesor UPR compre escultura en acero de Ferrer* 1964, 7) The interview by the reporter Alba Raquel Cabrera, made evident that Rivera García was the voice of the public’s taste at the time. He tried to defend his position by arguing that the money from the purchase of *Birmingham* (1963) should be invested in programs or scholarships for the university, particularly architecture students and programs. In Rivera García’s words:

[...] it is a pity that funds are earmarked for the purchase of ‘junk art’ which is commercially worth eighteen cents for approximately one hundred pounds and the University paid no less than \$2,600 for ‘*Birmingham* 1963’. This is completely absurd and tells us that we are losing the serious meaning of art [...] I believe that the young Rafael Ferrer is a sculptor in training and that we do not know if next year his vocation will move to another field, leaving the University with a work by an author who has no continuity. I also consider that in art there must be an intention on the man’s part and I do not believe that one can take the lid of a garbage can and capriciously call it ‘Something’. No, in art, intention must prevail over whim, because art cannot be accidental and only exists when it is made by man. I question scrap art because in it there is an accident to the fullest degree. *Although it seems that we are willing to follow everything that is fashionable outside of Puerto Rico.* (Cabrera 1964, 7, emphasis added)

It is worth mentioning that Rivera García is just four years older than Ferrer and that he had contributed to the modernization of the exhibition program

6 Birmingham, Alabama was known as a notoriously racist city, protected by Theophilus Eugene Connor (Bull Connor), the openly segregationist police chief. On September 15, 1963, a bomb detonated before a Sunday service at the 16th Street Baptist Church. Four people lost their lives and 22 were injured.

7 As reported in Eddie Figueroa, “Darán charla UPR hoy sobre Rafael Ferrer,” *El Mundo*, February 12, 1964, 25.

of the MHAA during his position as Assistant Director (1959-1961). He promoted abstraction on the island by organizing exhibitions of abstract expressionists from the United States at the MHAA. If Rivera García promoted contemporary painting during his tenure as museum director, why those conservative words about Ferrer's work? Furthermore, Rivera García himself produced works clearly influenced by abstract expressionism during the early 1950s, so why does he condemn Ferrer for following "everything that is fashionable outside of Puerto Rico"?

Cabrera concluded her article by noting that another section of the newspaper reviewed Ferrer's 'sculptures' -with the word *sculpture* in single quotation marks, as did Rivera García in his 1961. To understand what was considered 'sculpture' at the time, it is fitting to compare Ferrer to one of his contemporaries: Rafael López del Campo⁸. Lopez del Campos' small-format work, *Girl with cemí* [*Niña con cemí*, 1964] presents a girl with clear references to modern sculpture, but not detached from figuration. Employing bronze and marble, López del Campo maintains the traditional values of sculpture, while the references to Taíno heritage reaffirms a national identity, a discourse inherited from his teachers of the Fifties Generation. Ferrer's avant-garde work challenged the limits of artistic creation using discarded materials: it broke the modernist tradition that the art object should be a vehicle for aesthetic contemplation, which created problems for certain audiences. Ferrer commented:

My only beef is to be put down or criticized because I'm not somebody's idea of what a Puerto Rican artist is supposed to be — or produce. Too much art here is enjoyed only in terms of what fits nicely into the category of Puerto Rican art. I believe my ultimate aim, or the ultimate aim of any art, is to transcend the local ideas [...] *Therefore I don't want to do what has already been done repeatedly... or what is considered very quaint and very Puerto Rican.* (Dinhofer 1964a, 26, added emphasis)

Reporter Al Dinhofer published an article contextualizing Ferrer's work in relation with the art scene in Puerto Rico at the time. One of the three photographs that accompany the text shows him looking for material for his sculptures in a mountain of discarded metals. Dinhofer's text presents Ferrer's frustration with the art scene in Puerto Rico. As Ferrer states:

The shape of the future is nothing more than the preparation of the present. Therefore, I do not want to do [in sculpture] what has already been done repeatedly... or what is considered very quaint and very Puerto Rican. I believe I'm moving forward in terms of what is

8 López del Campo (1936-2009) studied at the ICP art workshops. The ICP awarded him a scholarship to study at the Academy of Fine Arts in Rome from 1962 to 1965.

happening in art on a world-wide level. If I can't get anywhere with my work on this island, so what. I look elsewhere for a place to exhibit my sculpture. (Dinhofer, *Free Forms from Fenders* 1964, 5)

Rafael Ferrer's second solo exhibition in Puerto Rico, *26 Sculptures* [26 *esculturas*] was at La Casa del Arte gallery in March 1965. It marked a shift in Ferrer's sculptures: they were intervened with thick layers of industrial paint in bright, flat colors. Even though it has been rarely discussed in Puerto Rican art historiography, this exhibition unleashed a significant debate in the pages of *El Mundo* about the very definition of art. In it, columnist Pedro de Acarón, artist Jaime Carrero, J.J. and Vivian Vilá discussed their concerns with Ferrer's work.

The debate begins with a column by Pedro de Acarón that questioned the validity of Ferrer's sculptures as art: "Yesterday we went to an exhibition. We expected to see sculptures". (de Acarón, *El Mundo* 1965a, 7) De Acarón began his article by citing Duchamp and the role of the viewer before a work of art, where the artist does not know what he is doing, but it is the viewer who deciphers the work and completes the creative process. Using the argument that the viewer is equal to, or more important than the artist, the author proceeds to describe his experience in deciphering Ferrer's works. According to de Acarón:

What we found were some masses made up of *parachoques*, which in Castilla la Vieja are called bumpers, some riddles that looked like scrap metal nightmares and an old typewriter, painted black. It gave the impression of being the first one that Mr. Royal tried to make and who, not being satisfied with the result, hit it repeatedly with a mallet. (de Acarón, *El Mundo* 1965a, 7)

Self-proclaimed as a philistine and square, the reporter declared his inability to interpret Ferrer's work. He concluded his text by narrating what he had witnessed on opening night: a couple walking around the room, and, between whispers and laughter, he heard the woman say: "The only thing that I know is that the artist has a brother who is a great actor⁹. Period." (de Acarón, *El Mundo* 1965a, 7) The text included a photograph of one typewriter piece with the following caption: "'this' is worth \$300" (de Acarón 1965a, 7, added emphasis), the word *this* in single quotation marks.

In a letter published in the *Voz del Lector* section, Jaime Carrero¹⁰ reacted to de Acarón's column and begged de Acarón: "not to enlighten us with his ideas and comments about art that seem more like free ridicule than constructive

9 Ferrer's brother was Academy Award winner José Ferrer.

10 Carrero (1931-2013) was also a professor in the Department of Fine Arts at the Interamerican University, San Germán Campus until 1995.

remarks.” (Carrero 1965, 6) More than defending Ferrer, Carrero called de Acarón irresponsible because of his disdainful commentaries about Ferrer’s work, particularly in view of de Acarón’s lack of knowledge about art. De Acarón replied to Carrero, protecting himself under the constitutional right of freedom of expression. Nevertheless, he concluded his text with the question: “But do you have to be an ART critic to comment on Rafael Ferrer’s sculptures?” (de Acarón, El Mundo 1965b, 7)

The attacks on Ferrer did not end there, the same newspaper published a letter signed by J.J. The missive, which once again recurred to a cynic tone of previously critiques of Ferrer’s work, began as follows: “The fact that I have dedicated myself to art I owe to Telephone Company. Yes, to the Telephone Company. I, like so many people, scribble on a piece of paper while I wait for the communication. An ‘expert’ in modern ‘art’ suggested I exhibit them in a gallery in the capital. I got the first prize. That is how art goes these days.” (J.J. 1965, 6) Again, the use of single quotation marks implies a sarcastic tone. According to J.J., the sculptures lacked technique and the materials used were discarded waste that had no place in art:

It is important that you be a rebel [...] Cultural and artistic centers will magically open and ‘critics’ will prostrate themselves at your feet. What about the works of art? Man, that’s the least of it. Do like me. Devote yourself fully to modern sculpture. Buy a four-pound mallet, an essential tool for modern ‘sculptors’, and as raw material use barbed wire, rope, an old mattress, [...] Mix all this well and beat it with the mallet. May lightning strike me if what comes out leaves Michelangelo insignificant. (J.J. 1965, 6)

Vivian Vilá’s response J.J.’s text, references the story *The Emperor’s New Clothes* by Hans Christian Andersen as an analogy to comprehend Ferrer’s success: Ferrer becomes the roguish tailors while the art critics are the townsfolk who went along with the pretense. Vilá remarked “I have read many times that art is a reflection of the people, but I have kept the hope that the twisted irons that lately try to become fashionable are nothing more than the reflection of those who make them.” (Vilá 1965, 6) She congratulated J.J. who, as the child who blurted out that the king was parading naked through the town streets, was not convinced that the twisted irons were sculptures. Vilá concludes her letter: “I consider that the future of our culture is not in the person who can combine a frying pan with a bicycle handle, and say it is a sculpture, but in the acceptance of the so-called responsible, knowledgeable art critics who are tasked with the responsibility of correctly guiding the majority and especially the new generation.” (Vilá 1965, 6) Was she implying that Ferrer’s validation as an artist was conjured up by ‘irresponsible’ art critics?

Those critics might be the contributors to *The San Juan Star* and *San Juan Review* who advocated Ferrer's work. Artist Domingo García¹¹ interpreted Ferrer's sculptures as an extension of Dadaist aesthetic philosophy that, in turn, incorporated an indigenous element with the international (Reality, Intellect -- And Art 1965, 6). Although García praised Ferrer, he concluded with a cautionary tone: "Finally, he who would venture forth to Rafael Ferrer's show should be forearmed with the admonition that the vital is not always polite." (García 1965, 6)

Ruiz de la Mata, the art critic of *San Juan Review* magazine, published an interview with Ferrer. The artist commented on the relationship between music and art, the influence of Granell, his stay in Paris in 1954, the 1961 exhibition controversy, the development of his three-dimensional work, and his creative process until his recent work which he exhibited at La Casa del Arte. Ferrer was aware of in the controversies his work were unearthing:

SJR: Don't you find a piece of an auto wreck rather grotesque?

Ferrer: Yes, and the more grotesque it is, the more I like it. Also, I get a certain satisfaction from taking a useless thing —an old auto bumper—and, you might say, breathing new life into it. [...] I prefer the arc welder —it burns the steel and is more brutal; it results in a more powerful looking work, in my opinion.

[...]

SJR: What sort of impression do you strive to create in a spectator's mind?

Ferrer: I never set out with a premeditated idea. The various interpretations given by people who see my works is never of a serious consequence to me [...] (Ruiz de la Mata, 'The 'Grotesque Art' 1965, 10; 31)

Despite the controversy caused by his second solo exhibition, Ferrer participated in a portrait collective exhibition at the ICP headquarters. The exhibition's review published in *The San Juan Star*, William W. Overbey dedicated the second paragraph to Ferrer's piece: "Rafael Ferrer's witty sculpture of art critic Ernesto Jaime Ruiz de la Mata surprisingly comes closer than most of the works to true interpretive portraiture. Ferrer captured the nature of the clever commentator whose predilection is toward the avant-garde with a motorcycle gas tank welded atop a pipe and sprayed with rustproof enamels." (Fascinating Potpourri of Portraits 1965, 6) Overbey concluded his review by motivating the ICP to continue the trend of this type of exhibition, where a variety of artistic styles were presented.

11 García (1932 – 2022) was an avant-garde artist, a student William Lock at the National Academy of Fine Arts, NY. He was a professor at Escuela de Artes Plásticas in Old San Juan.

Ferrer: Sculptures [*Ferrer: Esculturas*], his third one-man show in Puerto Rico, was exhibited at the ICP headquarters in early 1966. Ferrer exhibited the *HOMOBILI* sculptural series, the Ernesto Jaime Ruiz de la Mata portrait, and four large-format polychrome sculptures, which marked the beginning of a new series¹². The ICP magazine published a short text of the exhibition, accompanied by four photographs that captured the appearance of the exhibition room. The review stated: “Among the young sculptors of Puerto Rico, Rafael Ferrer is distinguished by his radical iconoclast.” (Exposición de obras de Rafael Ferrer 1966, 38) Ferrer’s pieces were displayed on pedestals dispersed around the room. The assemblages alluded to the proletariat due in part to the materials used: discarded metals, cardboard, wood, and plastics. The crudeness of the three-dimensional pieces was dissonant with the pomposity of the exhibition space, a building in the *Beaux-Arts* architectural style.

Ferrer’s inclusion in the ICP exhibition calendar would be a great victory for avant-garde art. Two years earlier, Ferrer wrote a letter addressed to the founder and director of the ICP, Ricardo Alegría. It was published in *The San Juan Star*. Entitled *The Ostrich*, Ferrer reacted to a remark by Alegría where he described Puerto Ricans as shy, uncertain, and insecure.¹³ Comparing Alegría to an ostrich with its head buried in the ground and isolated from its surroundings, Ferrer expressed his frustrations with the ICP’s definition of Puerto Rican culture. According to Ferrer, the institution’s programming promoted an isolated culture, fossilized and immune to foreign events, and, therefore, rejected any artistic expression that corrupted the foundations of that cultural identity. Ferrer commented:

I for one, and there are others of my generation, who, although involved in work which should move us near the I.P.C. and its programs cannot help but feel that this is an impossibility. The reasons are obvious and well known. A rigid dogmatism, prehistoric concepts as to the development of art history, and what perhaps is most disturbing: this almost pathological obsession where folklore native handcrafts, and

12 Some of the pieces were used as scenery for a happening the couple Ernesto Jaime Ruiz de la Mata and his wife, Beatriz de la Torre, organized at the Student Center of the UPRRP. This exhibition would later travel to the Pan American Union in Washington DC in June 1966, see: “Escultor boricua exhibe obras en Washington,” *El Mundo*, July 14, 1966.

13 The headline on the front page of *The San Juan Star* on December 23, 1963, read: “ ‘Inferiority Complex’ Prevails in Puerto Rico, Says Alegría.” In the article, Alegría described the Puerto Rican from an anthropological perspective and commented: “If you ask me to define the Puerto Rican character as an anthropologist, I would do it in two words: inferiority complex [...] Because Puerto Rico has been a colony so long, there has been very little opportunity for our people to learn their own heritage”.

quaint customs are passed for a high cultural tradition—Our Puerto Rican Tradition. I dare to say, and obviously I speak for myself, that anyone seriously at work in any form of expression in the tradition of the advances achieved by vanguard artists in this century must find a route independent from the programs of the I.P.C. This is neither bad nor good—merely a reality. As a Puerto Rican intent on changing this reality I feel free from Dr. Alegria’s [sic] self-imposed inferiority complex. (The Ostrich 1964, 16)

These public criticisms directed at the ICP had positive consequences, the institution ended up supporting avant-garde artists, providing financial support for traveling shows, purchasing advertisements in art magazines and acquiring avant-garde works for its permanent collection. Before Ferrer’s letter, Alegria had already been criticized for the cultural position that the ICP was enforcing. In 1962, *The Island Times* published two letters to the editor following the publication of the article *Cultural Debate* by Earl Parker Hanson¹⁴, where the author discussed the anti-American undercurrent in Puerto Rico. The reactions were written by the artists Rafael Rivera García and Frances del Valle. Rivera García’s concern lay with the Puerto Rican cultural identity promoted by the ICP and the institution’s monopoly on culture:

All of these decisions as regards the arts have been limited to fabrication arbitrarily a manner of working which obeys his regional interpretation of culture. In their desperate attempt to objectivize culture the regionalists exclude from the local scene abstract paintings, sculpture in its contemporary phase, and other ‘strange’ and mystifying (to them) forms of expression. (Rivera García, *The Island Times* 1962, 5)

They were strong words for a man who, in 1964, protested in front of the MHAA for the purchase of ‘scrap’. Frances del Valle reacted to Rivera García’s letter and made it clear that: “It is true that certain official agencies, prominent intellectuals, and art-fanciers encourage and stimulate an art that leans towards a growing national cultural purism.” (del Valle 1962) This cultural purism was the consensus of what art should be: figurative and national.

The exhibition achieved scarce media coverage, only one review in *The San Juan Star* in which the author, Overbey, commented on Ferrer’s references to Dadaism, but stressed that, at the same time, they were works that critically commented on contemporary wealthy society by using discarded materials. He added that, contrary to the Dadaists who incorporated a political element into his

14 Earl Parker Hanson arrived in Puerto Rico in 1935 to serve as Secretary of the Planning Division of the Puerto Rico Reconstruction Administration. He published several books about arrival of modernity in Puerto Rico and was a columnist for *The Island Times*.

work, Ferrer avoided a moralistic message, highlighting the Puerto Rican artist's beauty, craftsmanship, and imagination. Overbey pointed out that, above all, Ferrer's work stood out for its ironic, mocking, and honest content: "Many of Ferrer's pieces wear garish coats of shiny bright enamel screaming for the passerby's attention, gaining a minute for a glossy pitch and that's what it's like OUT THERE. Out on the neon streets of the new illusion and Rafi Ferrer's reality." (An Eye for the Absurd 1966, 6)

Days before the ICP exhibition ended in 1966, Ferrer presented his fourth one-man exhibition at *La Casa del Arte* where he showed drawings, collages, and engravings. Its only review, penned by Alba Raquel Cabrera, revealed that 90% of Ferrer's sales were to foreigners, reinforcing the fact that the local audience was reluctant toward avant-garde works. The rift was further emphasized by Cabrera who stated:

[...] painter Sánchez Felipe¹⁵, who stated that he did not understand much of this phase of painting, but that it must be seen as decorative

art. On the other hand, Dr. José Alonso was so excited with Ferrer's works, that he could not conceive the idea that journalists and photographers would stop for a moment to exchange views with each other. (Inauguran exposición obras Rafael Ferrer 1966).

A few months after his *La Casa del Arte* exhibition, Ferrer relocated to Philadelphia, even though he stated that his art was starting to be accepted (Cabrera, Inauguran 1966). Ferrer entered a kind of self-exile and did not participate in exhibitions in Puerto Rico until 1975.¹⁶

It has been established that Rafael Ferrer's exhibitions during the first half of the 1960s ignited fervent discussions in printed media in Puerto Rico. The public's and some artists' voices were defiant towards avant-garde art, employing sarcasm and ridicule to undervalue Ferrer's work. Avant-garde art in Puerto Rico was in fact a scandalous exercise since it generated heated debates about art's appearance: figurative and technically masterful, not 'grotesque' and 'unskilled'. A disparity between English language news outlets vis-à-vis newspapers in Spanish is palpable. Articles in English publications were more acceptant of avant-garde, whereas those in Spanish language publications coincided with the values promoted by the ICP. These discussions by the first chroniclers of art on the island set the groundwork for the foundation of the Puerto Rican art canon: figurative art was a reaffirmation of a national cultural independence, whereas avant-garde was conceived as an act of national alienation or dismissal. Moreover, Puerto Rican art historians habitually

15 Alejandro Sánchez Felipe (1888–1971) was an academic painter trained at the Academia de San Fernando in Madrid. He arrived in Puerto Rico in 1933 and taught at the UPRRP.

16 Ferrer exhibited the series *Mapas y caras* at the Museo de Grabado Latinoamericano of the ICP.

reference Spanish newspapers, not English language publications, notoriously omitting avant-garde's presence in Puerto Rico.

Literature

- Cabrera, Alba Raquel. 1966. "Inauguran exposición obras Rafael Ferrer." *El Mundo*, March 17: n.p.
- . 1964. "Monta piquete en Universidad profesor UPR compre escultura en acero de Ferrer." *El Mundo*, February 8: 7.
- Carrero, Jaime. 1965. "Crítico de 'arte'." *El Mundo*, March 17: 6.
- de Acarón, Pedro. 1965a. *El Mundo*, March 10: 7.
- . 1965b. *El Mundo*, March 17: 7.
- del Valle, Frances. 1962. "For Rafael Rivera García." *The Island Times*, June 15: n.p.
- Dinhofer, Al. 1964. "Forming Metal." *The San Juan Star*, February 6: 26.
- . 1964. "Free Forms from Fenders." *The San Juan Star*, August 2: 5.
- . 1966. "Exposición de obras de Rafael Ferrer." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 38–39.
- Ferrer, Rafael. 1973. "Autobiography." In *Deseo: An Adventure*. Cincinnati: The Contemporary Arts Center.
- . 1964. "The Ostrich." *The San Juan Star*, January 2: 16.
- García, Domingo. 1965. "Reality, Intellect -- And Art." *The San Juan Star*, March 7: 6.
- Iglesias Abreu, César. 1961. "Chabacanerías." *El Imparcial*, June 13: 18.
- . 1961. "Silvio, el pintor." *El Imparcial*, June 12: 18.
- J.J. 1965. *El Mundo*, March 12: 6.
- Overbey, William W. 1966. "An Eye for the Absurd." *The San Juan Star*, February 6: 6.
- . 1965. "Fascinating Potpourri of Portraits." *The San Juan Star*, October 24: 6.
- Rivera García, Rafael. 1962. *The Island Times*, June 1: 5.
- . 1961. "Controversial Art." *The Island Times*, June 1: 3.
- Ruiz de la Mata, Ernesto Jaime. 1964. "Esculturas de Rafael Ferrer en el Museo de la Universidad." *El Mundo*, February 3: 12.
- . 1965. "The 'Grotesque Art' of Rafael Ferrer." *San Juan Review*, March: 9–10; 31.
- Vilá, Vivián. 1965. "'Obras de arte'." *El Mundo*, March 20: 6.
- Villamil, Rafael. 1994. "Carta a Marimar Benítez." Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño of the MHAA, UPRRP, September 7.

Melissa M. Ramos Borges
Univerzitet u Portoriku, Majagvez

**SKANDALOZNA VEŽBA:
POLEMIKA O AVANGARDNOJ UMETNOSTI
RAFAELA FERERA U PERIODICI, 1961–1966**

Apstrakt:

Tokom 1960-ih godina je u Portoriku bilo uobičajeno da se u štampanim medijima objavljuju osnovne informacije o izložbama: kratka biografija umetnika, broj, veličina i tehnika izloženih umetničkih dela. Tekstove su pisali novinari jer u ovom periodu likovni kritičari nisu bili angažovani da pišu u periodici. Nedostatak novinarstva u kulturi mogao bi biti razlog za mnogobrojne nedoslednosti u istoriografskim tekstovima, što je u velikoj meri doprinelo oprečnim zapisima o osnovnim činjenicama. Međutim, nedostatak novinarskih izveštavanja o kulturi je izazvalo pojavu „amaterskih glasova” u javnosti, koji su percepciju o umetnosti iznosili u kolumnama lokalnih novina. Ovaj članak razmatra avangardni opus umetnika Rafaela Ferera (1933), koji je nastao tokom prve polovine 1960-ih godina, polemiku koju je pokrenuo u portorikanskoj štampi i njene reperkusije u kreiranju umetničkog kanona u Portoriku.

Ključne reči:

avangarda, Portoriko, Rafael Ferer, periodika, studije recepcije

TEMAT
ČOVEK I DRUŠTVO U VREME KRIZE

Olga Žakić
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

POREKLO SVETA GISTAVA KURBEA*

Apstrakt:

U XIX veku, pitanje porekla, koje je bilo u centru naučnih debata, jednako je interesovalo i umetnike. Njihova zainteresovanost za prirodnjačke teorije odražavala se u delima koja su preispitivala praistoriju, primitivnu umetnost, dečje crteže, ali isto tako i sve što se ticalo geneze živog sveta – seksualnosti i rođenja. Polovinom veka, francuski kritičari umetnosti primetili su paralelni fenomen potrage za poreklom čoveka u biologiji i sa druge strane, formalne dekonstrukcije u umetnosti, najpre u realizmu i naturalizmu. Godine 1866, slikar Gistav Kurbe predstavlja javnosti svoje delo *Poreklo sveta*, koje je zbog lascivnog prikaza ženske nage telesnosti, a posebno provokativnog kadriranja slike, izazivalo žustre reakcije. Javilo se pitanje zbog čega je umetnost, koja se smatrala uzvišenom i plemenitom, postala nerazdvojna od onoga što predstavlja najniže instinkte, potisnute nagone i primitivno u čoveku. Kurbe je bio fasciniran praistorijom i potragom za prapostojbinom, za materinskim ognjištem, i njegovo *Poreklo sveta* lišeno je transcendentnosti i deluje kao puki alat za potragu porekla čovečanstva. U radu će biti reči o promenama na umetničkoj sceni Pariza koje su bile posledica politike Drugog francuskog carstva i o izmenjenoj slici sveta nakon pojavljivanja Darwinove teorije evolucije. Cilj je da se prikaže na koje načine je kriza tadašnjeg društva uticala na realizam Gistava Kurbea i kako se to odrazilo na stvaranje njegovog dela *Poreklo sveta*, koje je odudaralo od normi zvanične Akademije umetnosti i francuskog Salona.

Ključne reči:

Gistav Kurbe, *Poreklo sveta*, Pariz, Drugo francusko carstvo, evolucija, realizam, modernizam, slikarstvo

* Rad je nastao u okviru projekta *Čovek i društvo u vreme krize* koji finansira Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Nastanak i sudbina predstave *Poreklo sveta*

Godine 1866, tokom Kurbeovog (Gustave Courbet) boravka u gradu Truvilu, u Normandiji, umetnik je pisao svojim roditeljima obavestivši ih da će nakratko svratiti u Pariz, u svoj atelje, kako bi završio sliku *Poreklo sveta*. (Riat 2008, 179) Delo je bilo narudžbina tursko-egipatskog diplomate, Halila Šerifa Paše (Halil Şerif Pasha), poznatog u istoriji po pseudonimu Halil Be (Khalil Bey). Predstavljajući u historiografiji kao raskalašni ambasador, kockar i ljubitelj žena i umetnosti, opisivani je kao veliki kolekcionar slika erotskog sadržaja. (Haskell 1982, 42) Prethodno radiivši kao ambasador u Sankt Peterburgu, penzionisao se u Parizu šezdesetih godina XIX veka, u kojem se povezoao sa mnogim trgovcima umetnina, piscima i slikarima. Sa Gistavom Kurbeom upoznao se zahvaljujući prijateljstvu sa književnim kritičarom Sent-Bevom (Charles Augustin Sainte-Beuve). Od slikara je naručio dve predstave, *San* i *Poreklo sveta*, obe naslikane 1866. godine. *Poreklo sveta* je trebalo da bude deo Halil Beove privatne kolekcije, sakriveno od očiju javnosti i da prikazuje njegovu ljubavnicu Konstansu Kenijo (Constance Quéniaux), igračicu pariske *Opere* (Opéra de Paris). Dugo skrivana tajna o misterioznoj ličnosti na Kurbeovom platnu otkrivena je krajem XX veka, zahvaljujući istraživanju francuskog pisca Kloda Šopa (Claude Schopp) koji je otkrio identitet predstavljene dame. (Trichot 2018) Tokom Beovog bivstvovanja u Parizu, predstava *Poreklo sveta* bila je zaštićena debelom zelenom zavesom od očiju posetilaca njegovog apartmana u Bulevaru Italijana. (Bellet 2006, 9) Nakon njegove smrti 1879. sve do osamdesetih godina XX veka o lokaciji slike se nije znalo ništa, osim da je promenila nekoliko vlasnika. Saznalo se da je od 1955. godine delo bilo u posedu francuskog psihoanalitičara Žaka Lakana (Jacques Lacan) i njegove supruge glumice Silvije Bataj (Sylvia Bataille). Slika se nalazila u njihovoj vikendici u gradiću Gitronkuru, na severu Francuske, i bila je, po Lakanovoj želji, prekrivena drvenim panelom, na kome je njegov polubrat i slikar Andre Mason (André Masson) naslikao svoju verziju *Porekla sveta*. (Nochlin 1986, 76)¹ Godine 1981, u kojoj se Lakan upokojio, tadašnji francuski ministar ekonomije je pristao da se porodični porez na nasledstvo Lakanovih izravna putem zakona o prenosu dela. Tako je godine 1995. reprezentacija *Poreklo sveta* postala vlasništvo Muzeja Orsej u Parizu (Musée d'Orsay), gde je izložena u „Sali Kurbe”. (Anon. 1995)

Dospevši u Muzej Orsej, *Poreklo sveta* Gistava Kurbea je postalo predmet mnogobrojnih istraživanja istoričara umetnosti i likovnih kritičara, ponajpre zbog svoje tajnovite istorije, a zatim i sadržaja samog dela. Prethodne dve decenije, u naučnim analizama je Kurbeova slika najviše razmatrana kroz fenomen eksplicitnog prikazivanja žene kao predmeta isključivo njene seksualnosti i odnosa sa realističkim pravcem u umetnosti devetnaestovekovne Francuske. (Nochlin 1976, Fried 1992, Riat 2008) Istraživana je i u okvirima vizuelne kulture smrti i

1 O intimnom odnosu prema Kurbeovom *Poreklu sveta* i njegovom unutrašnjem dijalogu sa aluzivnijom verzijom Andre Masona vidi knjigu *Lakan i stvar porekla* (Barzilai 1999). Nakon Masona, mnogi umetnici su rekreirali Kurbeovu predstavu vodivši kritički dijalog sa Kurbeovom reprezentacijom. O tome vidi više u: Jáuregui, Uparella 2018.



Gustav Kurbe, *Poreklo sveta*, 1866, ulje na platnu, 46 x 55 cm, Muzej Orsej, Pariz (Public domain)

seksualne patologije u istoriji medicine. (Shaw 2008) Bila je gost na nekoliko izložbi, a poslednji put, kada je izazvala veliku pažnju, bilo je to na izložbi posvećenoj evoluciji i poreklu sveta u Muzeju Orsej, pod nazivom *Poreklo sveta: Otkrivanje prirode u XIX veku*, 2021. godine.² Izlaganje na toj izložbi dalo je naučni legitimitet budućim istraživačima da Kurbeovo *Poreklo sveta* analiziraju kroz prizmu koncepta darvinizma u umetnosti. Otvorila su se nova pitanja kao što su da li je sam umetnik imao na umu evolutivne ideje prilikom kreiranja ovog dela, na koji način su one vizuelizovane i u kakvoj je to sve vezi bilo sa prikazima motiva erotizovanih ženskih atributa. Da bi se takav kontekst argumentovao, mora se prevashodno razmotriti tema i sadržaj ove predstave.

Seksualnost kao umetnički motiv u Kurbeovom realizmu

U vreme Drugog francuskog carstva (1852–1870) i velike moralne hipokrizije i represije u društvu, zbog koje su mnogi umni ljudi, najpre pisci i

² Izložba je organizovana pod pokroviteljstvom Muzeja Orsej, Oranžerije (Musée de l'Orangerie) i Muzeja lepih umetnosti u Montrealu (The Montreal Museum of Fine Arts). Autor je Laura Bosi (Laura Bossi), neurolog i istoričarka prirodnih nauka. Za potrebe izložbe urađen je katalog istoimenog naziva kao i sama izložba. Vidi u: Bossi, 2021.

umetnici, bili optuživani za ideološke zločine,³ slikar Gistav Kurbe se osmelio da načini rizični iskorak u svojoj umetnosti. Već utvrđen i priznat na društvenoj lestvici francuske elite, sa radovima koji su uspevali da dobiju mesto na francuskim salonima,⁴ godine 1866. on slika *Poreklo sveta*, akt nage devojkice, koji se po svim parametrima tadašnjih umetničkih kritičara razlikovao od njegovih dosadašnjih ostvarenja. Počevši sa slikama nagih devojkica šezdesetih godina, poput dela *Gola žena leži* (1862) ili *Venera i Psiha* (1864), Kurbeovo umetničko istraživanje ženskog tela kulminiralo je kompozicijom *Poreklo sveta*. Ono što ju je pre svega razlikovalo od prethodnih dela jeste način kadriranja i direktni prikaz ženskih genitalija. Malo ulje na platnu dimenzija 46 x 55 cm predstavlja gledaocima prizor raširenih ženskih bedara i abdomena u ležećem položaju. U *Poreklu sveta*, publici je priušten pogled izbliza na žensku vulvu i pubične dlake, što je u dotadašnjoj istoriji lepih umetnosti bilo gotovo nezamislivo.⁵ Na Kurbeovom platnu gotovo geometrijski postavljen pubični trougao uokviren je torzoom i butinama. Glava i udovi nisu prikazani, a torzo se završava desnom dojkom, prekrivenom belom tkaninom. Sama tkanina, kao i položaj tela, odaje na prvi pogled utisak fotografske zabeleške medicinske egzaminacije. Maksim di Kom (Maxime du Camp), fotograf i pisac koji je pisao o dešavanjima tokom Pariske komune (26. 3.– 28. 5. 1871) u svojim *Konvulzijama Pariza* (1878–1880), jedan poseban ekfrazis posvetio je Kurbeovoj slici, koju je imao prilike da vidi u apartmanu Halila Bea:

„Da bi ugodio muslimanu koji je svoje fantazije platio težinom zlata i koji je neko vreme bio ozloglašen u Parizu zbog svoje ekstravagancije, Kurbe, onaj isti čovek čija je namera bila da se obnovi francuska umetnost, naslikao je portret žene koji je teško opisati. U odaji za toaletu ove strane ličnosti na koju sam aludirao, vidi se mala slika sakrivena ispod zelenog vela. Kada povučete veo, ostajete zaprepasćeni videvši ženu u prirodnoj veličini, gledanu sprema, pomešanu i zgrčenu, izvanredno izvedenu, reprodukovanu con amore, što bi rekli Italijani, dajući poslednju reč realizmu. Ali nekim nezamislivim previdom, umetnik, koji je model kopirao iz prirode, zanemario je da predstavi stopala, noge, butine, stomak, kukove, grudi, šake, ruke, ramena, vrat i glavu.”⁶ (Du Camp 1881, 188)

3 Danas prepoznati kao začetnici literarnog modernizma, pisci poput Šarla Bodelera (Charles Baudelaire) i Gistava Flobera (Gustave Flaubert) bili su cenzurirani zbog slobodnog indirektnog stila. Više o odnosu režima Drugog francuskog carstva prema modernim piscima XIX veka vidi u: Olmsted 2016.

4 Godine 1866. Kurbe izlaže na Salonu dve slike, *Jelen pod okrišjem potoka zadovoljstva* i *Žena sa papagajem*. Druga kompozicija koju je Kurbe izložio na francuskom Salonu bila je jedan od prvih ženskih realističnih aktova.

5 U XIX veku, u zapadnoj istoriji umetnosti fokus sa muških aktova premešta se na žensko nago telo. Više vidi u: Solomon-Godeau 1997.

6 „Pour plaire à un musulman qui payait ses fantaisies au poids de l'or et qui, pendant quelque temps, eut à Paris une certaine notoriété due à ses prodigalités, Courbet, ce même homme dont

Realizam Gistava Kurbea, koji je zaprepastio Di Koma na ovoj kompoziciji, ogledao se u fotografskom kadriranju određenog dela tela i gubitku narativa u jednoj modernoj viziji ženske telesnosti. Kurbe je u svojoj umetnosti često anticipirao moderne umetničke prakse i ideologije. Želeći da revitalizuje francusko slikarstvo i da ga učini savremenim i društveno relevantnim, on se bavio popularnom fotografijom, litografijom i reklamnim natpisima u nameri da pokaže uzajamnu zavisnost estetskog dela i komercijalne razmene. Njegovi naponi su se poklapali sa pojavom fotografije, transformacijom pornografije u komercijalni društveni projekat i masovnim tiražima popularnih romana. (Shaw 2008, 469) Fotografski izum u prvoj polovini XIX veka omogućio je umetnicima da istinito zabeleže realnost, što je dovelo do promene slikarske estetike. Fotografija je dozvolila drugačije, slobodnije i intimnije kadriranje, koje je u umetničkom podražavanju prirode i klasične perspektive nedostajalo. (Diga 2007, 185–186) U XIX veku u tehnici fotografije, kao i litografije, stvarane su predstave žena koje su bile standardizovane i lako konzumirane. Često su oponašale klasične teme i poze. Gistav Kurbe se služio upravo kadriranjem po ugledu na fotografiju kako bi istakao realizam svoje slike *Poreklo sveta*. (Morton, Eyerman 2006, 41) Umetnikov realizam zahtevao je da slikarska kompozicija prenosi istinu, a da naslikani predmet bude stvaran i vidljiv. Otuda se mogu shvatiti namerno isečeni delovi tela i fokus na ženski polni organ.⁷ Seksualnost vizuelizovana po ugledu na pornografski sadržaj ovde nije bila nimalo skrivena, već istaknuta. Ipak, mora se imati u vidu da *Poreklo sveta* nije ni bilo namenjeno javnosti, već očima njegovog naručioca, Halila Bea.

Da bi se bolje razumelo zbog čega je Kurbeovo kontroverzno *Poreklo sveta* bilo dugo sklanjano od pogleda posetilaca najpre u njegovom ateljeu, a zatim i u apartmanu Halila Bea, valjalo bi navesti nekoliko činjenica iz sociokulturnog i političkog života u Drugom francuskom carstvu. Bilo bi previše jednostavno za to okriviti privatno patronstvo, s obzirom na to da je Be bio poznat kao galantni kolekcionar dela poput Engrovog (Jean Auguste Dominique Ingres) *Turskog kupatila* iz 1862, koje je rado pokazivao svojim gostima. Istovremeno kada i *Poreklo sveta*, Be je od slikara naručio kopiju njegove neslavne kompozicije *Venera i Psiha*, pod nazivom *San*. Delo *Venera i Psiha* je 1864. godine bilo odbijeno da učestvuje na Salonu iz razloga „neprirodnosti” i „neprikladnosti”. (Haskell 1982, 41)

l'intention avouée était de renouveler la peinture française, fit un portrait de femme difficile à décrire. Dans le cabinet de toilette du personnage étranger auquel j'ai fait allusion, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert. Lorsque l'on écartait le voile, on demeurait stupéfait d'apercevoir une femme grandeur naturelle, vue de face, extraordinairement émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite con amore, ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme. Mais par un inconcevable oubli, l'artisan, qui avait copié son modèle sur nature avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête.”

7 Argumenti u prilog vezi između Kurbeovih aktova i popularne erotske litografije i fotografije demonstrirani su u tekstu Beatris Farvel. Vidi u: Farwell 1972, 65–79.



Gustav Kurbe, *San, Venera i Psiha*, 1864, ulje na platnu, 57 x 77 cm, nepoznata lokacija (Public domain)

Kompozicija oslikava dve nage žene u intimiziranom prostoru. Jedna od njih je u ležećem položaju na krevetu natkrivljenim debelim baldahinom, dok je druga, napola prekrivajući svoje obline belom tkaninom, nagnuta ka njoj. U istoriji umetnosti ova scena je prepoznata kao seksualni čin koji aludira na intimnu vezu između dve devojke, a mitološke reference su sagledane kao sredstvo za kritikovanje buržoaskog morala. (Haddad 2010, 33)

Šezdesetih godina akt je u slikarstvu bio shvatan uvek dvosmisleno, a počeo se posmatrati kao sramotan i neprihvatljiv. (Clark 1999, 131–133) Tokom politike Drugog francuskog carstva, ženski aktovi počeli su da bivaju poistovećivani sa pojmom prostitucije, ponajviše zbog porasta ovog društvenog fenomena za vreme vladavine Napoleona III (Charles Louis Napoleon Bonaparte) tokom koje je odnos zvanične politike prema prostituciji bio veoma pragmatičan. (Ten-Doesschate Chu 1992, 39–40)⁸ Prostitucija je bila urbanistički i ekonomski problem. Nakon perioda industrijalizacije i velikog demografskog rasta, došlo je u Francuskoj do ogromnih egzistencijalnih nesigurnosti i socijalnog nezadovoljstva. Prostitucija kao refleksija društvene dekadencije je bila neizostavan deo ovih dešavanja. Ona je postala značajan predmet javne zabrinutosti. Bila je pretnja moralu i zdravlju stanovništva, neugodni segment međuklasnih relacija i, na kraju, reprezentovala je životinjsku stranu čoveka. (Thomson 2015, 14) Relaksiran odnos prema ovoj problematici bio je jedan od glavnih razloga zbog kojeg su kritičari režima optuživali vladara, kriveći

8 Više o odnosu politike Napoleona III prema prostituciji vidi u: Corbin, Sheridan 1996. O intimnim vezama vladara i dama sumnjivog morala vidi u: Bierman 1988.

ga za razvrat društva. Jedan od najglasnijih i najžustrijih kritičara bio je Kurbeov blizak prijatelj Pjer Žozef Prudon (Pierre-Joseph Proudhon). Socijalni filozof video je državu prevashodno kao poredak izgrađen na osnovama pokvarenosti ljudske suštine. U svom delu *Pornokratija* (Proudhon 1875, 13–14) on je prostituciju, seksualnost, zavodjenje, preljubu, incest i sve zločine protiv braka i porodice izjednačio sa principom despotizma. Seksualnost i nagost u Kurbeovom realizmu, Prudon je okarakterisao kao društvenu satiru. Jer dok je s jedne strane prostitucija cvetala na ulicama Pariza i bivala praktikovana na francuskom dvoru, s druge strane su umetnici poput Kurbea bivali zabranjivani na zvaničnim salonima. *Veneru i Psihu* je ocenio na sledeći način:

„...Svim tim ljudima Kurbe kroz svoju sliku poručuje: Vi ste gomila razvratnika i lažova; ja vas poznajem; znam šta želite i šta vaši makroi očekuju od vas; vama nije stalo do slikanja akta, vi niste gladni lepote prirode, već prljavštine. Evo, ovako se slika akt, a ja vas izazivam da učinite isto. To je ono što svi tražite, raso pedofila i lezbejki. Oslobođena apsolutističkog koncepta forme, usmerena idejom, preobražena kritikom, pročišćena moralom, umetnost se danas vraća svom prirodnom zadatku.”⁹ (Proudhon 1865, 263)

Kurbe, koji je sa režimom Napoleona III imao kompleksnu vezu, uzevši u obzir njegove radikalne političke stavove i izlaganja na godišnjim salonima, kao i odbijanja da izlaže na njima (Crapo 1995, 240–244), verovatno da jeste koristio svoje aktove kao određeni vid društvene kritike. Uprkos nerazumevanju likovnih kritičara i elite u žiriju salona, on nije odustajao od prikazivanja seksualnosti na svojim predstavama. Na kraju, to je kulminiralo sa najeksplicitnijom kompozicijom – *Poreklo sveta*. Ipak, iz cele pozadine se može razumeti zbog čega je ovo delo bilo sakriveno velom misterije. U njemu nije prikazana naga devojka u sugestivnoj pozi i na čiju nastranost ili nemoral ukazuje parče tkanine koje otkriva intimni deo tela. Niti je smeštena u ambijent koji bi stvorio aluziju na bordel kao u *Veneri i Psihi*. Ovde je „publici” direktno bačena rukavica u lice. U realnoj veličini, slikar je na platnu materijalizovao suštinu ženske fizičke prirode, gde su ženske genitalije u potpunom fokusu. Njena fizička priroda ovde međutim nije metafora, ni izričiti alat za kritiku socijalnog licemerstva po pitanju morala. Ne treba prevideti sam naslov predstave – *Poreklo sveta*. On ukazuje na vezu Kurbeove kompozicije sa u XIX veku savremenim prirodnjačkim idejama o postanku živog sveta.

9 „C’est à tout ce monde que Courbet dit par son tableau: Vous êtes un ramassis de rufiens et de tartufes; je vous connais, je sais ce que vous voulez et que vos souteneurs vous demandent. Ce n’est pas de peindre le nu que vous vous souciez; ce n’est pas de la belle nature que vous avez fait; c’est de saleté. Tenez, voilà comme on peint le nu, et je vous défie d’en faire autant. Et voilà ce que vous cherchez tous, race de pédérastes et de tribades. Affranchi du culte absolutiste de la forme, dirigé par l’idée, transformé par la critique, épuré par la morale, l’art rentre aujourd’hui dans sa mission naturelle.”

Slikarska zamisao o postanku sveta i prirodnjačke teorije u XIX veku

Direktno prikazivanje ženske nage telesnosti i njenih genitalija dovodi do pitanja zbog čega je umetnost XIX veka postala u jednom momentu nerazdvojna od vizuelizacije primitivnih nagona, seksualnosti i najnižih instinkata. Odgovor ne leži isključivo u društvenopolitičkim promenama tokom politike Drugog francuskog carstva već i u dešavanjima na polju prirodnih nauka – biologije, zoologije, antropologije, komparativne anatomije, paleontologije i dr. U drugoj polovini XIX veka zahtevi visoke umetnosti da se vrati primitivnoj umetnosti, predstavama nalik na dečje crteže i praistorijskim motivima, rasli su uporedo sa prirodnjačkim teorijama koje su utvrdile životinjsko poreklo čoveka i time uništile iluzije o njegovoj božanskoj praprostosti. Involviranost Gistava Kurbea u prirodnjačke teorije seže do kraja pedesetih godina XIX veka i njegovih predstava lova u prirodi. U scenama poput *Nemački lovac* (1859), *Posle lova* (1859), *Smrt jelena, epizoda lova na snežnom terenu* (1867), slikar je akcentovao transformizam Žan-Batiste Lamarka (Jean-Baptiste Lamarck). Predstave su reprezentovale dinamizam i kontinuirane promene prirode. Kurbeove slike lova i reprezentacije životinja u njima ukazivale su na umetnikovu saglasnost sa Lamarkovom progresivnom zoologijom, koja je u to vreme bila jako popularna, naročito u republikanskim krugovima u Francuskoj. (Tseng 2008, 229) Lamark je u svojoj *Filozofiji zoologije*, objavljenoj 1809. godine, prvi u naučnoj javnosti objavio da je čovek samo jedna od jedinki u prirodi, a da su instinkt i inteligencija karakteristike koje deli sa ostalim životinjama (Lamarck 1809). U njemu je postulirao linearni progres prirode i predstavio svoj pogled na evoluciju, koju je promatrao kao vid transformacije, odnosno nasleđivanja stečenih osobina. (Žakić 2017, 12–13)

Lamarkovu teoriju evolucije unapredio je britanski prirodnjak Čarls Darvin (Charles Darwin), objasnivši na naučnim osnovama biološku, organsku evoluciju. Prema njegovoj teoriji, evolucija prirode zasnovana je na principima borbe za opstanak i seksualne selekcije. (Darvin 2009) Njegovo kanonsko delo *Postanak vrsta*, objavljeno 1859. godine u Engleskoj, dobilo je 1862. godine prvi prevod na francuski jezik¹⁰ i time je darvinizam kao prirodnjačka ideja ušao u intelektualne krugove francuskih naučnika, ali i postao motiv vizuelne reprezentacije u delima umetnika koji su se zanimali za taj fenomen. Darwinova teorija evolucije je lišila čovečanstvo ideje o njegovoj transcendentnosti i preokupirala ga egzistencijalnim teskobama i suočila sa fizičkom smrtnošću. Prouzrokovala je veliku potragu za poreklom čoveka i sveta koji ga okružuje. Javila se potraga za direktnim čovekovim pretkom u životinjskom lancu evolucije. Došlo je i do velikih arheoloških i paleontoloških iskopavanja širom Francuske, a praistorija je postala jedna od najpopularnijih naučnih disciplina. (Gindhart 2007) Nakon scena lova, Gistav Kurbe je

10 Originalni prevod na francuski jezik uradila je francuska naučnica Klemons Ruaje (Clémence Royer). Vidi: Royer 1870.



Gistav Kurbe, *Izvor reke Lu*, 1864, ulje na platnu, 107 x 137 cm, Galerija Albright-Knox, Bafalo (Public domain)

pokazivao svoju zainteresovanost za praistoriju u svojoj seriji slika koje prikazuju praistorijsku pećinu na izvoru reke Lu u blizini Ornana, njegovog rodnog grada. U vreme neolita, to mesto je bila postojbina triglodita, pećinskih ljudi. Neke od prepoznatljivih kompozicija iz te serije jesu *Izvor reke Lu* (1864) i *Pećina Lu* (1864). (Comar 2021, 308) Darwinovska potraga za poreklom čovečanstva uključivala je istraživanje prapostojbine ljudi i njihovih primitivnih predaka, medicinska ispitivanja koja bi pokazala od čega su ljudi satkani, ali i zabrinutost onovremenog društva za budućnost toka evolucije. Upravo se sva ta pitanja mogu sročiti u naziv Kurbeove slike – *Poreklo sveta*.¹¹

Ime Kurbeove kompozicije iz 1866. godine nedvojbeno upućuje na evolutivne ideje u XIX veku. Elementi koji sugerišu Darwinove prirodnjačke postulate su najpre sam naziv slike, potom tema i sadržaj, realistično tretiranje predstave koje je bilo u skladu sa materijalističkim, egzaktnim naukama, gotovo klinička obrada ženske telesnosti i, na kraju, seksualnost. (Grandordy 2012, 36) Naziv Kurbeove slike ukazuje na genezu živog sveta i istraživanje njegove prošlosti. U kritičkoj literaturi koja se bavi Kurbeovim radom često je isticana mogućnost poređenja Kurbeovih predstava pećina i vode poput ulja na platnu, *Izvor reke Lu* sa kompozicijom *Poreklo sveta*. Morfološka veza između te dve kompozicije pronađena je prevashodno u reprezentaciji porekla u *Izvoru reke Lu*, kao izvorišne prapostojbine čovečanstva i ideje koja se krije iza naziva slike iz 1866. godine. (Nochlin 1986, 82)

11 Na sličan način je umetnik Pol Gogen (Paul Gauguin) dao filozofski naziv svojoj kompoziciji *Odakle dolazimo? Šta smo? Gde idemo?* (1897–1898), sugerišući samim imenom teskobna razmišljanja o egzistenciji čovečanstva.

Ono što je Kurbea privlačilo pećinama, praistorijskim grotama i paleontološkim pukotinama u prirodi jeste potraga za skrivenim, za neprobojnim, ali i vapaj za sigurnošću. Njegove serije pećina mogle bi se opisati kao *panerotski način doživljaja prirode* u kome on projektuje svoju viziju pećine u žensko telo. U tom smislu Kurbeov realizam u jednom momentu pretače se u simbolizam. On zapravo na tim delima tako iskazuje koncept *regressus ad uterum*, odnosno povratak materici. (Fried 1992, 210) S jedne strane, povratak imaginarnoj pećinskoj praprostlosti čovečanstva, a kao pandan tome, u *Poreklu sveta*, on akcentuje fizičku genezu čoveka, koji se rađa iz ženskog tela putem Darvinove seksualne selekcije. Oko 1843. Kurbe je nacrtao u svom skicen bloku kompoziciju *Zelena dama*, koja se danas čuva u Muzeju Luvr (Musée du Louvre) i koja je bila jedna od prvih predstava pećine na izvorištu reke Lu. (Ten-Doesschate Chu 2006, 9–10) Na njoj je verovatno najupečatljivije obrađen ulaz u pećinu, koji daje asocijacije na oblik vulve. Pukotine na zidovima grote, fine linije kao reminiscencija na davnu prošlost, Kurbe će ponoviti pri realističnoj obradi nabora kože na ženskom telu u *Poreklu sveta*.

Godine 1869, francuski antropolog i umetnik Šarl Roše (Charles Rochet), koji je bio protivnik Darvinovih ideja, publikovao je jednu studiju u kojoj je izneo odvažnu paralelu između prirodnjačke potrage za poreklom i formalne dekonstrukcije u umetnosti. On je napisao da:

„ako u vremenu u kojem živimo, jedan neugledni realizam preti da unizi umetnost tako što će sve vratiti na grube elemente njihove formacije, ista opasnost preti i nauci kada unižava čoveka neprikazivanjem njega kao istinitog i dobrog u fizičkom smislu, već naše životinjske delove, a u moralnom smislu naše potrebe svodi na instinkte... Materijalisti u nauci i realisti u umetnosti su isti ljudi.”¹² (Rochet 1869, 24)

Tri godine pre objavljivanja ove Roševine kritike, Kurbe je u *Poreklu sveta* reprezentovao žensko telo i seksualnost kroz prizmu realizma, bez ikakve literarne ili umetničke naracije, preterane deskriptivnosti, upotrebe dekorativnih elemenata i simbola. To je kompozicija u kojoj se istina gotovo može čuti. (Coutagne 2013, 32) A istina bi u ovom kontekstu mogla da se razume kao vizuelna, realistična reprezentacija ženske nespupane seksualnosti, kao jednog od glavnih pokretača polnog odabiranja u teoriji evolucije Čarlsa Darvina. Prema takvoj percepciji, Gistav Kurbe zaista jeste prikazao, po rečima Šarla Rošea, naše životinjske delove, kadrirajući svoju kompoziciju na taj način da je fokus postavljen na raširena ženska bedra i dozvolivši publici uvid u žensku intimu. Kurbe je i ranije u svom slikarstvu eksperimentisao sa formalnom redukcijom, ograničavajući pogled posmatrača

12 „Car si au temps où nous vivons un réalisme ignoble menace de rabaisser les arts en les faisant redescendre tous aux grossiers éléments de leur formation, le même danger menace aussi la science en rabaissant l'Homme, en ne montrant de lui, comme vrai et comme bien, dans l'ordre physique, que nos portions animales; dans l'ordre moral, que nos instincts de besoin... Les matérialistes de la science et les réalistes de l'art sont les mêmes hommes.”

predstave na samo jedan predmet. Ovakve reprezentacije formiraju jedan veliki podskup u Kurbeovoj umetničkoj produkciji. Kao fokusnu tačku uglavnom imaju tamnu mrlju u blizini centralne tačke platna, zasenčeno mesto u pejzažu ili mračnu stenu postavljenu u prvi plan morskog pejzaža. Na slici *Izvor reke Lu*, Kurbe je komponovao scenu bez ljudskih figura. Reka izvire u pravcu gledaoca i menja svoj tok udesno. Međutim, pogled posmatrača ostaje fokusiran na centralnu tačku, na dubinu tamne pećine. Ista tehnika primenjena je i u *Poreklu sveta*. Eliminisanjem gornjeg dela tela, skraćivanjem nogu i postavljanjem tela u ležeći položaj, Kurbe je ovde kao centralnu tačku postavio pubični trougao. Tamna boja kojom su naslikane stidne dlake, ali i erotska fascinacija gledalaca, na koju je slikar zasigurno računao, privlače pogled na tu fokalnu mrlju. Ona ne dozvoljava gledaocu da skrene pogled sa nje, pa čak iako se fokus pomeri na gornji deo ženskog tela, na otkrivenu dojku, ili butine koje je uokviruju, on će se uvek vratiti na centralnu zonu. Ono što kao magnet privlači na *Izvoru reke Lu*, a to je misteriozna, privlačna i nepoznata dubina mračne grote, ponavlja se i u *Poreklu sveta*. Fotografaska redukcija forme u Kurbeovom realizmu u tom smislu uspešno je ostvarena, jer fokus ostaje na suštini onoga što je umetnik želeo da poruči. Ipak, zanimljivo je zapažanje profesora Nejla Herca, koji, analizirajući seksualnost kao umetnički motiv kroz frejldovski koncept podsvesnih strahova, ističe značaj fetišističkog pogleda publike. (Gallagher, Fineman, Hertz 1983, 67) On ukazuje na razliku između onoga što naše oko vidi i onoga što želi da vidi. A vidi ono što je u ljudskoj prirodi i njenim instinktivnim željama i porivima. Svakako se dâ zapaziti da iako su na Kurbeovoj predstavi prikazani vulva i pubične dlake, njena potpuna unutrašnjost ipak je izostavljena. Međutim, upravo je to ono što dotiče gledalište i ono za šta Prudon licemernu publiku optužuje da želi da vidi. To je ono što je zapisano u evolutivnom kodu čovečanstva.

U mehanizmu seksualne selekcije žensko telo je objekat želje muškog pola, kao jedne od pokretačkih životnih sila. Taj princip deluje po zakonu prirode i označava borbu između jedinki muškog pola za zadobijanje naklonosti ženske jedinke. (Endersby 2009, 88) Rezultat toga jeste rođenje nove jedinke, odnosno prokreacija. Polni nagon jeste najjača afirmacija života i prirodan je čoveku, jednako kao i životinjama. U tom smislu oni su jednaki. Geneza i produžetak vrste su konačni cilj evolucije prirode, a seksualnost, nesputano vizuelizovana na *Poreklu sveta*, u tome igra najveću ulogu. Slobodna seksualnost koja budi animalne nagone u čoveku predstavljala je veliki strah od pada moralnih vrednosti u devetnaestovekovnom francuskom društvu. U tome je ležao društveno remeteći potencijal Darvinovog mehanizma prirodne selekcije. Primitivni nagoni, svojstveni i ljudima i životinjskom svetu, kao sile koje deluju van granica ljudskog razuma, predstavljale su opasnost po socijalni poredak i etičke vrednosti na kojima je ustrojen. (Hedley Brooke 2009, 199) Društvene zabrinutosti za pojavu dekadencije, razvrata i u konačnici, bezumno delanje čoveka kao misaonog bića, neizbežno su bile povezane sa širenjem prirodnjačkih teorija u XIX veku. Kurbeov akt je stoga u onovremenom društvu, da je bio izložen javnosti, mogao naići na veliko nerazumevanje. Danas se, međutim, sa novim naučnim saznanjima, dâ razmatrati kroz vizuru prirodne istorije postanja i prokreativnom ulogom žene u njoj.

Zaključna razmatranja

Poreklo sveta Gistava Kurbea ponudilo je publici sliku ženskog tela, odvojenog od narativa i reprezentovanog kao specifični moderni vizuelni objekat. Prikaz realnog ženskog tela, urađen po modelu Konstanse Kenijo, igračice pariske *Opere*, on je naslikao gotovo anatomski (Shaw 2008). S jedne strane kompozicija je izvedena tako da nedvojbeno asocira na slikovne predstave iz medicinskih priručnika, sa pacijentkinjom koja leži na stolu za ispitivanje, raširenih bedara i sa uvidom u njene genitalije.¹³ Istovremeno, bela prekrivka koja skromno prikriva samo delić gornjeg dela tela, unosi u Kurbeovu predstavu pojam seksualnosti. Kadrirano tako, telo privlači fokus gledaoca na žensku intimu. Time ono postaje objekat muške požude. (Heilmann 1999, 377) Godine 1861. Kurbe je primenio kadriranje ženskog akta u punom fokusu na platnu *Žena sa belim čarapama*. (Fried 1992, 210) Pogled prikazane devojke usmeren je ka publici, dok je istovremeno privlači bedrima koja su naslikana u velikom planu. Ona lascivno skida belu soknu sa desne noge, i to je momenat kojim je slikar uneo erotsku napetost na svoje platno. Pet godina kasnije, Kurbe na delu *Poreklo sveta*, odbacuje svaki vid deskriptivnosti ili elemenata koji bi mogli da referišu na literarnu ili istorijsku pozadinu. On nudi isečenu sliku nagog tela, ponuđenog kao puki objekat.

Egzaktnost prikazivanja u Kurbeovom realizmu u ovom slučaju odgovarala je težnji za naučnom istinitošću u disciplinama koje su podržavale teoriju evolucije, iznedrenu u XIX veku. Fasciniran sveprožimajućim istraživanjem praistorije u devetnestovekovnoj Francuskoj i potragom za poreklom čovečanstva, umetnik je kreirao delo koje je proizvod naučnih i kulturoloških razmatranja tog vremena. Seksualnost, koja zrači iz predstave *Poreklo sveta*, bila je glavni pogon Darvinovog mehanizma polnog odabiranja. U teoriji evolucije, polni nagon je prepoznat kao važna potvrda životonosnog potencijala ljudi i poiman je bez razmatranja moralnih aspekata. On je prirodan ljudima, kao i životinjama, i označava pokretačku silu prirode. U tom smislu, realistično predstavljena intima devojčinog tela na Kurbeovom platnu dovodi se u vezu sa plodonosnim i regenerativnim značajem žene. Fotografskim kadriranjem ženske intime i istinitim, u naučnom smislu, oslikavanjem ženskog tela sa akcentom na njenu fizičku prirodu, *Poreklo sveta* Gistava Kurbea je jedinstveno u umetnikovom nastojanju da prikaže „živu sliku” u čisto materijalnom smislu.

Značaj Kurbeove predstave *Poreklo sveta* istaknut je i kroz uticaj koji je imala na potonja dela znamenitih umetnika. Na formalnom i semantičkom nivou, ova kompozicija je bila uzor mnogim slikarima od vremena svog nastanka pa sve do perioda avangarde u umetnosti. Savremena umetnost je takođe prepoznala važnost Kurbeove kompozicije, te su se poneki savremeni umetnici takođe bavili ovim delom,

13 Više o istraživanjima komparativne anatomije, umetničkim reprezentacijama disekcije ženskog tela i prvim medicinskim koracima u toj oblasti vidi u: Fitzharris 2017.



Gustav Kurbe, *Žena sa belim čarapama*, 1861, ulje na platnu, 65 x 81 cm, Barnes fondacija, Filadelfija (Public domain)

rekreirajući ga na drugačiji način, ili vodeći kritički dijalog sa delom iz prošlosti kroz performans. Kurbeov realizam inspirisao je umetnike modernizma poput Manea (Édouard Manet), Monea (Claude Monet), Van Goga (Vincent van Gogh), Ropsa (Félicien Rops), Gogena, Sezana (Paul Cézanne) i mnogih drugih. Van Gog se na Kurbea ugledao slikajući portrete kurtizana, u onom smislu da je smatrao da je slikar, da bi bio moderan, morao predstavljati *stvarnu* ženu. Želeo je da istakne telesni izraz koji bi ukazao na njeno zanimanje. (Bakker 2015, 125) Tako je na slici *Naga žena leži na krevetu* iz 1887, ugledavši se istovremeno i na Maneovu *Olimpiju* (1863), prikazao potpuno nago žensko telo sa istaknutim pubičnim delom, poput onog na Kurbeovom *Poreklu sveta*. U tom smislu, Kurbe je potonjim umetnicima, u čijim delima se može pronaći ugledanje na njegove predstave, otvorio put u prikazivanju oslobođene ženske telesnosti i seksualnosti. U *Poreklu sveta* je Kurbe, u konceptualnom smislu, u predstavu ženske seksualnosti projektovao zamisao o praiistorijskoj pećini. Tu ideju evocirao je i Marsel Dišan (Marcel Duchamp) na svojoj instalaciji *Neka bude dato: 1. Vodopad 2. Svetleći gas* (1946–1966). Dišan je u ovom delu preispitivao misterije prirode koje bi mogle da budu otkrivene uz pomoć pomagala civilizacije. Fragmentiranje kompozicije i svođenje na jedan element – deo udova, torzoa i pubični predeo, koje je učinjeno na *Poreklu sveta*, inspirisalo je i nadrealistu Renea Magrita (René Magritte) da na svojim predstavama prikaže autonomiju ljudskih udova. Potiskivanje slike kao celine u korist isticanja strukturalnih delova poslužilo je njegovoj umetnosti, a aluzije na *Poreklo sveta* mogu se pronaći u njegovoj slici *Silovanje* iz 1934. godine, u kojoj su kosa, grudi i vulva kombinovani i obrazuju ljudsko lice.

(Herding 2010, 90–91) Savremenim umetnicima Kurbeovo *Poreklo sveta* je poslužilo kao povod za istraživanje vizuelnog suvereniteta nad telesnim fragmentima nastalim u umetničkim predstavama. Instalacija interdisciplinarnе umetnice Kendis Lin (Candice Lin), *Naopačke* (2010), ima direktne reference na *Poreklo sveta*, i u njoj su sada na vulvi dodate oči. Kurbeova kompozicija joj je poslužila za preispitivanje identiteta organa i genitalnog identita, kao i asimetrije moći između posmatrača i posmatranih. (Jáuregui, Uparella 2018, 99–101) *Poreklo sveta* Gistava Kurbea je tako, od vremena nastanka i tajnog izlaganja u apartmanu Halila Bea, kada su samo odabrani imali prilike da je vide u privatnosti vlasnika, preko perioda čuvanja u Lakanovoj kući, pa sve do danas, kada je ono izloženo u muzeju Orsej, imalo veliki uticaj na evropske umetnike. Višeslojnost značenja, mogućnost anliziranja različitih koncepata, kao i stilska i formalna inovativnost Kurbeove predstave bili su razlozi zbog kojih se ona prepoznavala kao vrednosni parametar.

Literatura

- Anonymus. L'Origine du monde de Courbet dévoilée au Musée d'Orsay". *Agence France-Presse*, 25. 06. 1995. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, RF 1995_10 Courbet II L'Origine du Monde.
- Bakker, Nienke. "Maison closes. The brothel as a modern subject" in *Splendours & Miseries. Images of prostitution in France, 1850–1910*, eds. Guy Cogeval et al., 118–174. Paris: Flammarion, 2015.
- Barzilai, Shuli. *Lacan and the Matter of Origins*. California: Stanford University Press, 1999.
- Bellet, Harry. „La Sublime Porte." *Le Monde*, 26. 05. 2006. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, RF 1995_10 Courbet II L'Origine du Monde.
- Bierman, John. *Napoleon III and his Carnival Empire*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Bossi, Laura (ed.). *The Origins of the World. The Invention of Nature in the 19th Century*, Paris: Musée d'Orsay, 2021.
- Burmester, Heilmann. *Barbizon: Malerei der Natur, Natur der Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1999, 377–378. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, RF 1995_10 Courbet II L'Origine du Monde.
- Clark, T. J. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Thomson, Richard. "Splendours and Miseries. Interpreting and imagery of social contradictions and sexual control" in: *Splendours & Miseries. Images of prostitution in France, 1850–1910*, eds. Guy Cogeval et al., 12–30. Paris: Flammarion, 2015.
- Comar, Philippe. "Fatal Mirrors of the Ages", in: *The Origins of the World. The Invention of Nature in the 19th Century*, ed. Laura Bossi, 295–309, Paris: Musée d'Orsay, 2021.
- Corbin, Alain and Sheridan, Alan. *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- Coutagne, Denis. *Courbet/Cezanne: La Vérité en peinture*. Paris: Fage Éditions, 2013. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, RF 1995_10 Courbet I L'Origine du Monde.

- Crapo, Paul B. "The Problematics of Artistic Patronage under the Second Empire: Gustave Courbet's Involved Relations with the Regime of Napoleon III". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/2 (1995): 240–261.
- Darvin, Čarls. *Postanak vrsta putem prirodnog odabiranja ili očuvanje povoljašenih rasa u borbi za život*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
- Endersby, Jim. "Darwin on generation, pangenesis and sexual selection" in *The Cambridge Companion to Darwin*, eds. Jonathan Hodge and Gregory Radick. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Farwell, Beatrice. "Courbet's Baigneuses and the Rhetorical Feminine Image" in *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730–1970*, eds. Thomas B Hess and Linda Nochlin, 65–79. New York: Newsweek Inc., 1972.
- Fitzharris, Lindsey. *The Butchering Art*, London: Penguin Books, 2017.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.
- Gallagher, Catherine, Fineman Joel, and Hertz, Neil. "More about Medusa's Head". *Representations* 4 (1983): 55–72.
- Gindhart, Maria P. "A *pinacothèque préhistorique* for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye." *Journal of the History of Collections* 19/1 (2007): 51–74.
- Grandordy, Béatrice. *Charles Darwin et L'Évolution dans les Artes Plastiques de 1859 à 1914*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- Haddad, Michèle. "Dreaming Nudes" in *A Dream of Modern Art*, eds. Klaus Herding and Max Hollein, 31–36, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.
- Haskell, Francis. "A Turk and his Pictures in Nineteenth-Century Paris." *Oxford Art Journal* 5/1 (1982): 40–47.
- Hedley Brooke, John. "Darwin and Victorian Christianity" in *The Cambridge Companion to Darwin*, eds. Jonathan Hodge and Gregory Radick. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Herding, Klaus, "Courbet in Modernist and Contemporary Art" in *A Dream of Modern Art*, eds. Klaus Herding and Max Hollein, 84–97. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.
- Jáuregui, Carlos, Uparella, Paola. "The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty)". *H-ART* 3 (2018): 79–114.
- Morton, Mary, Eyerman, Charlotte. *Courbet and the Modern Landscape*. California: J. Paul Getty Museum, 2006.
- Nochlin, Linda. "Courbet's L'origine du monde: The Origin without an Original." *The MIT Press* 37 (1986): 76–86.
- Nochlin, Linda. *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*. New York: Garland Publishing, 1976.
- Olmsted, William. *The Censorship Effect: Baudelaire, Flaubert, and the Formation of French Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Riat, Georges. *Gustave Courbet*. New York: Parkstone International Press, 2008.
- Shaw, Jennifer. "Living Art and Dead Objects Gustave Courbet's Realism in Nineteenth-century Visual Culture". *Third Text* 22/4 (2008): 467–482.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York: Thames & Hudson, 1997.

- Ten-Doesschate Chu, Petra. "Courbet and Mid-Nineteenth-Century Tourism" in *Looking at the Landscapes: Courbet and Modernism*, ed. Mary Morton (2006): 1–10.
- Ten-Doesschate Chu, Petra. "Gustave Courbet's *Venus and Psyche*: Uneasy Nudity in Second-Empire France." *Art Journal* 51/1 (1992): 38–44.
- Tseng, Shao-Chien. "Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes." *Art Bulletin* 90/2 (2008): 218–234.
- Дарвин, Чарлс. *Човеково порекло и spolно одабирање*, прев. Н. Дивац. Нови Сад: Матица српска, 1977.
- Дига, Жак. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, прев. Татјана Портман. Београд: Слио, 2007.
- Жакић, Олга. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2017.

Izvori sa interneta

- Du Camp, Maxime. *Les convulsions de Paris 2*. Paris: A. Lahure, 1881. http://www.artandpopularculture.com/Maxime_Du_Camp_on_L%27origine_du_monde (23. 8. 2022).
- Lamarck, J.-B. *Philosophie Zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*. Paris, 1809. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5675762f/f6.image> (27. 8. 2022).
- Proudhon, P.-J. *La Pornocratie ou Les Femmes dans les Temps Modernes*. Paris: Librairie Internationale, 1875. <https://ia802708.us.archive.org/18/items/lapornocratieoul00prouuoft/lapornocratieoul00prouuoft.pdf> (26. 8. 2022).
- Proudhon, P. J. *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale*. Paris: Garnier Frères, 1865. https://fr.wikisource.org/wiki/Du_principe_de_l%27art_et_de_sa_destination_sociale/Texte_entier (26. 8. 2022).
- Rochet, Charles. *Cours d'anthropologie appliquée à l'enseignement des beaux-arts*. Paris: Jules Renouard, 1869. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6280998q/f28.item> (28.08.2022).
- Royer, Clémence. *Origine de l'homme et des sociétés*. Paris: Victor Masson et Fils, 1870, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2139321/fl.item> (27. 8. 2022).
- Trichot, Ludivine. "200e anniversaire de Courbet: qui est Constance Quéniaux, la femme de L'Origine du monde ?" *Le Figaro*, 25. 9. 2018. <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2018/09/25/03015-20180925ARTFIG00192-le-fabuleux-destin-de-constance-queniaux-la-femme-representee-dans-l-origine-du-monde.php> (22. 8. 2022).

Olga Žakić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

GUSTAVE COURBET'S *ORIGIN OF THE WORLD*

Summary:

In the 19th century, the question of origin, which was at the center of scientific debates, was of equal interest to artists. Their interest in naturalistic theories was reflected in works that questioned prehistory, primitive art, children's drawings, but also everything related to the genesis of the living world, sexuality and birth. In the middle of the century, French art critics noticed a parallel phenomenon of the search for the origin of man in biology and, on the other hand, formal deconstruction in art, primarily realism and naturalism. In 1866, the painter Gustave Courbet presented to the public his work *The Origin of the World*, which, due to the lascivious depiction of the feminine naked body, and especially the provocative framing of the picture, caused vigorous reactions. The question arose as to why art, which was considered sublime and noble, became inseparable from what represents the lowest instincts, repressed drives and primitiveness in man. Courbet was fascinated by prehistory and the search for the primordial origin, for the maternal hearth, and his *Origin of the World* is devoid of transcendence, and acts as a mere tool for the search for the origin of humanity. The paper will discuss the changes in the artistic scene of Paris that were a consequence of the policy of the Second French Empire and the changed picture of the world after the appearance of Darwin's theory of evolution. The goal is to show in what ways the crisis of the society at that time affected the realism of Gustave Courbet and how it was reflected in the creation of his *Origin of the World*, which deviated from the norms of the official Academy of Arts and the French Salon.

Key words:

Gustave Courbet, Origin of the World, Paris, Second French Empire, evolution, realism, modernism, painting

PRIMLJENO / RECEIVED: 30. 08. 2022.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 19. 09. 2022.

Sofija Merenik
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

MARKO MURAT: OD ISTORIJSKE KOMPOZICIJE KA PLENERIZMU*

Apstrakt:

Stvaralaštvo Marka Murata može se podeliti na pet faza. Za temu ovog rada najznačajnija su dela koja nastaju u okviru druge faze (plenerističko slikarstvo sa elementima impresionizma, secesije i simbolizma), iz poslednje decenije XIX i prve decenije XX veka. Muratova dela na prelazu dvaju vekova, predstavljaju prve i najbolje primere napuštanja tamnih tonova i veštačkog osvetljenja u korist dnevne, prirodne svetlosti na temama vezanim kako za istorijsko slikarstvo, tako i za motive i elemente koji pripadaju žanr, alegorijskom i pejzažnom slikarstvu. Pejzaž zauzima bitno mesto u opusu Marka Murata. On je često uklopljen u okvire istorijske ili simbolističke slike, kao i na portretima i žanr-scenama, ali postaje i samostalna tema u okviru njegovog ciklusa *Dubrovačkih obala (Orae ragusanae)*. Cilj rada bio bi da ukaže na ovaj izuzetno značajan momenat u srpskoj likovnoj umetnosti na prelazu iz XIX u XX vek i da se naglasi uticaj umetnosti plenerizma i donekle impresionizma u delima Marka Murata, slikara preokreta. Motiv Dubrovnika, koji je zastupljen u većini Muratovih slika, takođe je značajan segment rada. Slike različite tematike koje radi Murat, a koje su urađene u plenerističkom duhu i koje u sebi najčešće inkorporiraju pejzaž, glavna su tema rada.

Ključne reči:

Marko Murat, plenerizam, impresionizam, pejzaž, istorijska kompozicija, Dubrovnik

* Rad je nastao u okviru projekta *Čovek i društvo u vreme krize* koji finansira Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Marko Murat (1864–1944) u istoriji srpskog slikarstva izdvaja se kao osoben umetnik koji stvara najviše u poslednjim decenijama XIX i prvoj polovini XX veka. U njegovom likovnom opusu zastupljene su istorijske kompozicije, alegorijske predstave, portreti, autoportreti, žanr-scene, religiozne kompozicije i pejzaži. Kosta Strajnić je Muratovo slikarstvo podelio na pet faza: minhensko realističko (1889–1894), plenerističko sa elementima impresionizma, secesije i simbolizma (1894–1911), religiozno-simboličko (1911–1920), realističko (1920–1933) i umereno ekspresionističko (1933–1944). (Miljković 2014, 17) Za temu ovog rada ključna je druga, pleneristička faza. Murat je prvi srpski slikar koji radi u tehnici plenera (fr. *plein air*), želeći da u svojim likovnim kompozicijama prikaže prirodnu, dnevnu svetlost. Rad u rodnoj Luci Šipanskoj i Dubrovniku bio je dodatna inspiracija Muratu koji je, radeći na obali Jadrana, imao idealne uslove i inspiraciju da stvori prve plenerističke, „suncem okupane slike” u srpskoj likovnoj umetnosti.

Sve do pred kraj XIX veka, srpska likovna umetnost je gotovo u potpunosti bila okrenuta istorijskom i religioznom slikarstvu kao osnovnim temama, koje su naročito bile podstaknute burnim događajima od Prvog srpskog ustanka i početka oslobođenja srpskog naroda od turske vlasti. Važne ličnosti koje se izdvajaju u periodu prve polovine XIX veka jesu – Đorđe Petrović Karađorđe, vođa Prvog srpskog ustanka (1804) i Miloš Obrenović, predvodnik Drugog srpskog ustanka (1815). Ove dve važne ličnosti utemeljivači su dinastija Karađorđević i Obrenović koje će se smenjivati na srpskom tronu tokom celog XIX veka, sve do 1903. godine i Majskog prevrata, nakon brutalnog ubistva kralja Aleksandra Obrenovića i njegove žene Drage, sa kojima se i gasi loza Obrenovića. Odmah nakon ovog tragičnog događaja, na srpski presto dolazi kralj Petar I Karađorđević, unuk vođa Karađorđa. Od tog trenutka, pa sve do početka Drugog svetskog rata u Jugoslaviji 1941. godine, dinastija Karađorđević je na čelu Kraljevine Srbije, potom i na čelu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca od 1918. godine i Kraljevine Jugoslavije od 1929. godine.

Svi ovi burni događaji su bili centralne teme u opusu srpskih slikara koji pretežno stvaraju tokom XIX i samog početka XX veka. Međutim, osim aktuelnih dešavanja kojima se savremeni slikari bave, oni se okreću i istoriji, najviše srednjovekovnoj prošlosti ili seobi Srba iz 1690. godine. Na svim ovim kompozicijama, pogotovo na onima koje prikazuju događaje iz dalje prošlosti, evidentni su i određeni, ne u potpunosti autentični i verodostojni elementi. Početkom i tokom prve polovine XIX veka, vođena je polemika između predstavnika novoformirane kritičke historiografske škole, na čelu sa Leopoldom Rankeom (Leopold von Ranke) i Hajnrihom Hajneom (Heinrich Heine), predstavnicima romantičarski orijentisanog pisanja i tumačenja istorije. (Timotijević 2009, 118) Nova historiografska škola nije odustajala od tumačenja istorije putem narativa, ali je težila njegovoj objektivnosti koja se mogla postići kritičkom upotrebom istorijskih činjenica i izvora. Uočljivo je da je osnovna razlika između ova dva shvatanja sagledavanja istorije u tome da je jedno objektivno i utemeljeno na dokumentarnim izvorima, dok je drugo subjektivno i romantičarski orijentisano. Glavni predstavnici kritičke historiografske

škole kod Srba bili su Ilarion Ruvarac i Stojan Novaković. (Makuljević 2006, 75) Njihov rad imao je velikog uticaja na Paju Jovanovića, koji se trudio da uz njihove savete i upute što vernije prikaže neke od najvažnijih događaja iz srpske istorije: krunisanje Dušana za cara 1346. godine u Skoplju i Veliku seobu Srba 1690. godine, iako na ovim slikama možemo prepoznati i elemente umetničke imaginacije, koji su neizostavni u radu svakog umetnika bez obzira na temu. Može se reći da su i kritička historiografija, kojoj su pripadali najjeminentniji srpski istoričari XIX veka i mitologizovana prošlost imali značajnu ulogu u konstrukciji nacionalne ideje. (Makuljević 2006, 75)

Đura Jakšić (*Bakljada u Stambol kapiji*, *Boj Crnogoraca sa Turcima*, *Smrt Karađorđeva*, *Knez Mihailo na odru*, *Karaula*), Đorđe Krstić (*Pad Stalaća*, *Babakaj*), Stevan Aleksić (*Spaljivanje moštiju Sv. Save*), Risto Vukanović (*Dahije*), Paja Jovanović (*Seoba Srba*, *Takovski ustanak*, *Krunisanje cara Dušana*, *Ženidba cara Dušana*, *Karađorđe među ustanicima*, *Osvećeno Kosovo*) u svom bogatom likovnom opusu rade kompozicije koje oslikavaju ključne događaje i ličnosti u srpskoj istoriji srednjeg i novog veka, kao i savremenog doba. Osim teme, važno je istaći i formalne elemente ovih slika. Najpoznatiji srpski umetnici koji su živeli i stvarali u XIX veku pretežno su bili okrenuti istorijskim kompozicijama, u kojima je glavni zadatak bio prikazati određeni bitan događaj ili ličnost i tu nije bilo mesta za likovne novitete vezane za upotrebu dnevne svetlosti ili neadekvatnog kolorita. Takođe, istorijske kompozicije, koje su već po temi koju prikazuju dovoljno dramatične i herojski orijentisane, ne dozvoljavaju odstupanja u tehnici i formi već se strogo drže utvrđenih kanona. Noćno osvetljenje je neizostavni element rada Đure Jakšića. Njegovim slikama dominira konkretan izvor svetla, to su najčešće vatra ili plamen sveće, sa kojeg se postepeno prenose refleksi na bliže i dalje forme. (Trifunović 2014, 18) S obzirom na to da se Jakšić školovao u Minhenu i da je kod većine budućih srpskih studenta (Đorđe Krstić, Risto i Beta Vukanović, Stevan Aleksić, Leon Koen), koji su takođe tamo boravili i bili studenti Akademije ili učili u ateljeu slovenačkog slikara i likovnog pedagoga Antona Ažbea, bio zastupljen ovakav vid veštačkog osvetljenja, više je nego jasan i očigledan minhenski uticaj. U delu Leona Koena vidljiv je i uticaj umetnosti secesije. Smeliji i vibrantniji kolorit sa istaknutom žutom, crvenom i plavom na slikama *Večiti Juda* i *Proleće*, gotovo nabacan na platno, ugrozio je formu slike, u kojoj do izražaja dolazi prirodna, pleneristička



Marko Murat, *Proleće*, 1894, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu

svetlost. (Trifunović 2014, 29) Beta Vukanović je takođe u svojim slikama iz prve dve decenije XX veka koristila pleneristički način rada. Dominantne boje postaju žuta, zelena i plava, a svetlost sve potpunija i jača, tako da se već tokom druge decenije XX veka njeno slikarstvo približilo impresionizmu. (Trifunović 2014, 48) Važno je istaći da je cilj plenerističkog slikarstva da rasvetli sliku i obasja je jakom, dnevnom svetlošću, ali bez ugrožavanja forme i čvrstine predstavljenog motiva, za razliku od impresionizma koji je išao korak dalje. (Trifunović 2014, 61) Glavni zadatak odnosio se na prikaz sunčeve svetlosti kao samostalnog elementa slike, kome su forma i struktura bili potpuno podređeni. Tačnije, dolazi do razaranja forme u korist svetlosti i boje koji preuzimaju primat. Nanošenje boje na platno se odvija brzo i neposredno, jer je važno što vernije i preciznije preneti predstavu svetlosti u datom trenutku. Boja na taj način stiže autonomiju, jasne i precizne granice više ne postoje.

Plenerizam uvodi življe i vibrantnije boje – žutu, oranž, crvenu, zelenu. One omogućavaju realan opis predmeta, onako kako on zaista izgleda pod dnevnim suncem. „Nalazeći se istorijski između akademskog realizma i impresionizma, plenerizam polazi od 'realne realnosti' obasjane svakodnevnom svetlošću, bez negdašnjih scenskih efekata.” (Protić 1972, 9) Marko Murat u poslednjoj deceniji XIX veka počinje da slika u duhu plenera. Njegova dela spadaju u prva likovna ostvarenja srpskog slikarstva koja u sebi sadrže prirodnu, sunčevu svetlost, koja raskidaju sa dotadašnjim dominantnim tamnim koloritom i veštačkim osvetljenjem i koja utiru put prvim impresionističkim slikama koje nastaju tokom prve dve decenije XX veka. Milan Kašanin je za Murata rekao: „Nijedan srpski slikar toga doba nema takve oči za efekte svetlosti na vodi i nebu, na čoveku i drveću, kao ovaj pesnik mora i primorskih ljudi. To su drukčije svetiljke boje, drukčija nežnija osećanja, drukčiji neposredniji, uzbudljiviji način rada.” (Protić 1972, 10)

Marko Murat je rođen 30. decembra 1864. godine u Luci Šipanskoj. Školovao se u Dubrovniku i Zadru, gde je studirao teologiju tri godine, dok je zahvaljujući svom ujaku dum Vici Palunku, koji mu je bio i profesor u Bogosloviji, odlazio i jednom nedeljno na časove slikanja kod fra Josipa Rosija. Nakon završene škole, Murat 1887. godine, zahvaljujući stipendiji barona Ljudevita Vranjicanija, upisuje Umetničku akademiju u Minhenu. (Ristić 1969, 8) Profesori kod kojih je Murat pohađao časove iz obaveznih predmeta – crtanja, kompozicije i istorijskog slikarstva bili su Karl Raup (Karl Raupp), Oto Zajc (Otto Seitz), Ludvig fon Herterih (Ludwig von Herterich) i Vilhelm fon Lindenšmit mlađi (Wilhelm von Lindenschmidt), ali je ujedno bio u klasi slikanja po prirodi (*Naturklasse*), koju je 1897. godine preuzeo Karl Raup. (Borozan 2018, 152) Odlučivši se za ovu klasu, Murat nagoveštava da će upravo rad na otvorenom i uticaj dnevne svetlosti odigrati važnu ulogu u većini njegovih budućih dela. Nakon dve godine, dobija još povoljniju četvorogodišnju stipendiju od Velimira Teodorovića, vanbračnog sina kneza Mihaila Obrenovića, uz pomoć koje uspeva da studije u Minhenu privede kraju 1893. godine. (Miljković 2014, 16) Diplomski rad, odnosno slika koju je

izložio iste godine u Staklenoj palati na Međunarodnoj izložbi u Minhenu jesu *Cveti u Dubrovniku*, koju su dobro prihvatile i kritika i publika. Ova slika je važna jer na njoj Murat po prvi put prikazuje svetlost koja dolazi iz dva izvora, veštačkog i dnevnog. (Ristić 1969, 10) U unutrašnjosti Crkve Male braće u Dubrovniku, u centru slike su mlade devojke u tradicionalnim, belim haljinama sa cvećem u rukama. Veštačko osvetljenje dolazi od sveća u enterijeru crkve, dok dnevna svetlost dopire kroz prozor. Do tada, u srpskom slikarstvu isključivo je bila zastupljena upotreba veštačkog osvetljenja, u skladu sa strogim akademskim pravilima koja su bila primenjivana u istorijskim i religioznim kompozicijama i portretima. Murat upravo ovom slikom nagoveštava pojavu plenerizma u svojim budućim slikama, ali i upliv impresionizma koji će svoj puni potencijal dostići u slikama iz prve decenije XX veka: „Prve prave impresionističke slike pojavile su se u Srbiji 1907. godine. To su Milovanovićev *Most cara Dušana u Skoplju*, *Tašmajdan* Mališe Glišića i *Dereglje na Savi* Nadežde Petrović.” (Trifunović 2014, 62)

Nakon što je uspešno okončao studije na Akademiji u Minhenu, vraća se u Dubrovnik, da bi početkom 1894. godine bio postavljen za nastavnika crtanja u Prvoj muškoj gimnaziji u Beogradu, zahvaljujući prijatelju Milenku Vesniću, tadašnjem ministru prosvete i budućem srpskom poslaniku u Rimu. (Ristić 1969, 11) U narednim godinama Murat će pretežno boraviti na relaciji Beograd–Dubrovnik. Dubrovnik i njegova okolina su bili nepresušna inspiracija za umetnika, gde je pretežno provodio vreme u svom ateljeu skicirajući i slikajući predele okupane suncem i morsku obalu, često inkorporiranu u većinu slika, o čemu će biti reči. Murat je takođe bio veoma aktivan u okupljanju umetnika oko zajedničkih ideja i ciljeva, tako da je krajem 1898. godine učestvovao u osnivanju Udruženja srpskih umetnika. Za Društvo srpskih umetnika Lada, Murat je predložio ime i naslikao zaštitni znak. (Miljković 2014, 78–79) Iste, 1898. godine organizovao je samostalnu izložbu u prostorijama Građanske kasine u Beogradu. Vrhunac umetničkog angažovanja Marka Murata vezan je za učešće na Svetskoj izložbi u Parizu 1900. godine i rad na slici *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik*, za koju je dobio bronzanu medalju i titulu *Officier d'academie*. Nakon velikog uspeha na Svetskoj izložbi u Parizu, sledeće, 1901. godine, Muratova slika je zajedno sa slikom Paje Jovanovića *Krunisanje cara Dušana* bila izložena u svečanoj sali Velike škole u Beogradu. (Miljković 2014, 79) Ova godina je značajna jer umetnik boravi određeno vreme u Rimu, kao gost prijatelja Milenka Vesnić, tadašnjeg srpskog poslanika. Jedinственu priliku Murat je iskoristio za obilazak muzeja i galerija, kao i celokupnog grada. (Ristić 1969, 16) Naročito bitna godina je 1904. Murat je tada već formiran i zreo umetnik, koji slika svoja najbolja dela i redovno ih izlaže na samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Raznovrsnost tema i motiva u kombinaciji sa modernim načinom slikanja u duhu plenerizma dominira na njegovim platnima. Organizuje veliku samostalnu izložbu u sali Velike škole u Kapetan Mišinom zdanju, koju je pre otvaranja posetio i kralj Petar Karađorđević. (Miljković 2014, 79) Takođe, 1904. godine je učestvovao na Prvoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi u Beogradu na kojoj izlaže devet slika, među kojima su naročito zapažene bile *Proleće* i *Dafnisi i Hloe*, dok

sledeće, 1905. godine, na međunarodnoj izložbi u Liježu izlaže slike *Dafnis i Hloe*, *Dah dubrovačkog proleća* i *Konavljanke*. Iste godine, zajedno sa Ristom Vukanovićem i Đordem Jovanovićem osniva Umetničko-zanatsku školu u kojoj predaje slikanje po prirodi i akvarelisanje. (Ristić 1969, 18) Društvo srpskih umetnika Lada 1906. godine organizuje prvu izložbu, koju je otvorio kralj Petar Karađorđević, a na njoj je svoje slike izložio i Murat. Učestvuje i na Drugoj jugoslovenskoj izložbi u Sofiji iste godine.

Važan momenat u stvaralaštvu Marka Murata je okretanje pejzažu kao u potpunosti samostalnoj temi. Do sada je dubrovački predeo, iako dominantno prisutan na većini Muratovih slika, bio uglavnom inkorporiran u žanr-temu, portret ili istorijsku kompoziciju. Od 1908. godine umetnik počinje da slika ciklus *Dubrovačkih obala* (*Orae ragusanae*), kao jedini i samostalni motiv na platnu. Grandiozne zidine starog grada Dubrovnika, mirno more, mediteranska svetlost i bujna vegetacija deluju tako privlačno i umirujuće na posmatrača, prizivajući idealizovanu, arkadijsku predstavu zlatnog doba, ponovo oživljenog i zauvek „zamrznutog” na Muratovim slikama iz ovog ciklusa. Te 1908. godine učestvuje na Trećoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi u Zagrebu. U narednim godinama nastavlja redovno da izlaže svoja dela na izložbama, među kojima se izdvajaju Druga izložba Društva srpskih umetnika Lada iz 1909, Prva srpska umetnička izložba u Somboru 1910. i Svetska izložba u Rimu 1911. godine.¹ Murat je zajedno sa Ivanom Meštrovićem i Petrom Bajalovićem bio zadužen za uređenje izložbe u paviljonu Kraljevine Srbije. (Miljković 2014, 80–81) Početak Prvog svetskog rata Murata zatiče u rodnom mestu, Luci Šipanskoj. Vrlo brzo je uhapšen, nakon čega odlazi u logor Boldogasonj, potom i Nežider. Polovinom 1916. godine, vraća se u Luku Šipansku. (Ristić 1969, 22) U narednim godinama, Murat se vratio slikanju, pretežno portreta i pejzaža dubrovačkog kraja, koji više ne odišu svetlošću i sjajem mediteranskog sunca, već je dominantan tamniji kolorit i stroži i precizniji crtež. Veliko i zaslužen priznanje mu je odati 1920. godine kada biva izabran za dopisnog člana Srpske kraljevske akademije. Imenovan je i za prvog upravnika i konzervatora Nadleštva za umjetnost i spomenike u Dubrovniku, u kome je radio sve do penzije 1932. godine. (Ristić 1969, 22–23) Takođe, nastavlja da izlaže svoja dela (Jugoslovenska izložba u Parizu 1919, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu 1922, Peta izložba Društva srpskih umetnika Lada u Beogradu 1924, Jadranska izložba u Splitu 1925, Peta prolećna izložba jugoslovenskih umetnika u Beogradu 1933). Za redovnog člana Srpske kraljevske akademije izabran je 16. februara 1940. godine. Udruženje prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić” nameravalo je da povodom Muratovog sedamdeset petog rođendana priredi njegovu retrospektivnu izložbu u Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu. Nažalost, izložba nikada nije održana zbog izbijanja Drugog svetskog rata u Jugoslaviji. Ne dočekavši kraj rata, Marko Murat umire u Dubrovniku 14. oktobra 1944. godine.

1 Više o učešću Marka Murata na izložbama u: *Изложбе у Београду 1904–1911*; огласи / каталогски подаци / прикази / критике II, уредник Јевта Јевтовић. Београд: Народни музеј Београд, 1990. i Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе: 1904–1927*. Београд: Институт за историју уметности, 1983.

Marko Murat je tokom života ostao vezan za rodni Dubrovnik. U svom autobiografskom tekstu *Iz mog života*² često piše o rodnom mestu, Luci Šipanskoj i Dubrovniku.

„Još onda, kad bijah vrlo malen put do Sudurda, a ovo mjesto napose, napraviše na mene tajanstveni utisak. Docnije, kako sam rastao, jačali su osjećaji koje su divna priroda i mnogi spomenici lijepe prošlosti pravili na malu dušu... Onda polje šipansko – Zemaljski raj. Šuma maslinika izbodena čempresima, borima. Brežuljci zastrti šarenim ćilimom primorskog šiblja streme put pučine, u nju se survavaju preko strmih biga u crvenilu i sivoći odronulih stijena strahova prema otvorenom moru, a blagoća čar ljepote i mira prema našem kraju... Suđurađ je najljepše dosada sačuvan primer tipično dubrovačkog mjesta iz vremena Rinašimenta, sa zamkovima, kulama, crkvama, a u predijelu najslikovitijem, u miru i tišini koji se prelijevaju iz svih mogućih nijansa kamena, zemlje, zelenila i plavetnila. Šipan je najljepše Dubrovačko ostrvo, dulccisima Tauris³ svojih Dubrovčana koji su imali dušu sa onim šestim čulom.” (Murat 2007, 17, 19)

Vežanost za dubrovački kraj posebno se vidi i oseća u većini njegovih slika rađenih u duhu plenerizma gde je zastupljen pejzaž. Bez obzira na to da li je pejzaž u prvom ili drugom planu slike, prikaz Dubrovnika neizostavno upućuje na Muratovu ljubav prema zavičaju, kome se tokom celog života iznova vraćao. Prikaz ovog izuzetno istorijski važnog grada na istočnoj obali Jadrana, osim kao samostalan motiv u ciklusu pejzaža *Orae Ragusanae (Dubrovačke obale)*, koje Murat radi od 1908. godine, javlja se i u istorijskoj kompoziciji, žanr-temama i portretima. Dubrovnik se svakako može posmatrati i kao motiv dugog trajanja u okviru istorijski važnog grada Mediteranskog basena, po uzoru na znamenitu definiciju francuskog istoričara Fernana Brodela (Fernand Braudel) koju koristi u svom kapitalnom delu, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*. Brodel vreme dugog trajanja tumači kao gotovo nepokretno vreme čoveka i njegove okoline, u kome se prepoznaju zajednički mentaliteti. „Dugo trajanje – to je beskrajna, dugovečna istorija struktura i grupa struktura.” (Brodela 1966, 105) Brodel pojam struktura, odnosno strukturalnu istoriju sagledava kao stalno ponavljanje istih, osnovnih fenomena koji traju decenijama, pa i vekovima. Iz ovih shvatanja proizlazi i njegova definicija kulture ili civilizacije. On Mediteran vidi kao nadistorijski i transnacionalni prostor, uslovljen geografskim

2 Autobiografski rukopis Marka Murata *Iz mog života* priredili su Aleksandra Mamić Petrović i Petar Petrović. Knjiga je objavljena 2007. godine u izdanju Zavoda za udžbenike, Beograd. Murat je autobiografiju počeo da piše 1933. godine i prvenstveno govori o svojim sećanjima iz detinjstva, mislima i osećanjima o svojim roditeljima, prijateljima i rodnoj Luci Šipanskoj i Dubrovniku, kao i o veri, običajima i ljudima. O umetnosti i svojim slikama piše malo.

3 Tauris je antički naziv za Šipan.

determinantama, ali i kao područje delovanja realne istorije definisane socijalnim, društvenim i ekonomsko-političkim okolnostima. (Brodel 1966) Brodelova misao se uočava i kod Murata. Za razliku od Brodela, koji je primarno istoričar, i kome vizuelna predstava nije bila od prevashodne važnosti za njegov rad na doktorskoj disertaciji o Mediteranu u doba kralja Filipa II, i koji se najviše oslanjao na arhivsku građu i istorijske izvore, Murat je svoje viđenje Mediterana, tačnije Dubrovnika, glavnog toposa istočnog Jadrana, preneo na platno, stvarajući sopstvenu sliku grada koji postoji vekovima kao pretrajavajuća struktura antičkog sveta. Murat kreira svoju viziju idealnog, zlatnog doba prošlosti i smešta je u svoj prirodni habitus, i vidi ga i oseća kao metaforu sna i mesta izgubljene sreće. (Borozan 2015, 204–207) Nadežda Petrović je u skladu sa navedenim istakla: „Daleko od gradske larme na obalama Dalmatinskoga primorja, pod azurnim nebom dubrovačkim, rodio se i napajao se veličanstvom prirode i narodne poezije naš umetnik: njemu je priroda prvi učitelj bila.” (Petrović 2015, 7)

Za temu našeg rada ključna je druga faza u Muratovom stvaralaštvu, koja je gotovo u potpunosti okrenuta slikama nastalim u duhu plenerizma, bez obzira na glavnu tematiku dela, iako je dubrovački pejzaž najčešće zastupljen u prvom ili drugom planu kompozicije. Prva i ključna slika kojom počinje Muratov pleneristički ciklus i preokret je *Proleće* iz 1894. godine.⁴ „Koncept većitog proleća u prirodnoj sredini Mediteranskog basena predstavlja osnov utopijskog poimanja zlatnog doba.” (Borozan 2018, 155) Murat upravo po ovom obrascu radi sliku *Proleće*, smeštajući ga u sebi geografski blisko područje, u pejzaž Dubrovnika, viđenog kroz vizuru zlatnog doba. U centru ove likovne kompozicije je devojka odevena u dugačku, ružičastu haljinu, dok u ruci drži buket cveća. Ona sedi na kamenim stepenicama, koje su okružene bujnom vegetacijom koja cveta u proleće. Njen izraz lica je spokojan i blag, gotovo meditativan. Celokupna atmosfera kojom slika odiše je melanholična i čežnjiva. (Tubić 2021, 295) Kao glavni motiv za predstavu devojke, koja se može tumačiti i kao alegorija proleća, jeste umetnikova sestra Pava. (Miljković 2014, 21) Murat je često slikao portrete članova svoje porodice i prijatelja, koji su mu ujedno služili i kao inspiracija i za neke druge ličnosti koje nisu personalizovane, kao u slučaju slike *Proleće*. Naravno, lik sestre Pave idealno se uklapao u Muratovu viziju alegorijskog prikaza godišnjeg doba koje najavljuje kraj hladne zime i nagoveštava buđenje prirode, pojačava prisustvo sunčeve svetlosti, koje se na ovoj slici po prvi put jasno ističe. Obasjana dubrovačkom svetlošću, Pava, odnosno alegorija proleća, prva je slika u Muratovom opusu, ali i u srpskom slikarstvu, koja je urađena u duhu plenerizma.

Pred crkvom Sv. Vlaha, 1896.⁵ Slika koja prikazuje jednu od najpoznatijih dubrovačkih znamenitosti, ponovo u glavni plan stavlja upotrebu svetlosti na slici. Inspirisan rodnim krajem, Dubrovnikom, mediteranskim gradom bogate i značajne prošlosti, prepunim kulturno-istorijskih spomenika, Murat na ovoj slici

4 Slika se nalazi u Zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka u Narodnom muzeju u Beogradu.

5 Slika se nalazi u Zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka u Narodnom muzeju u Beogradu.

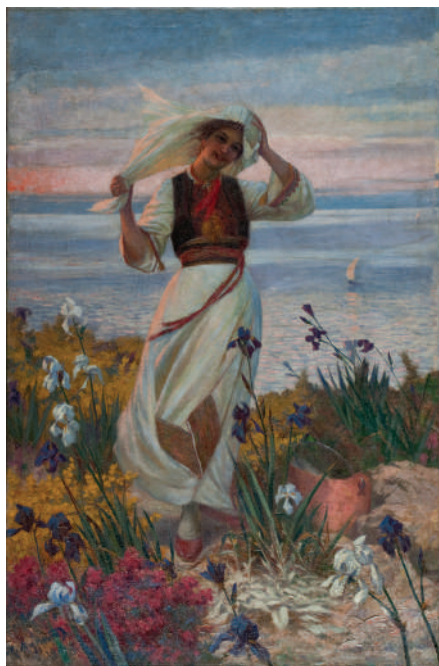


Marko Murat, *Pred crkvom Sv. Vlaha*, 1896, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu

uspešno spaja i objedinjuje nov i moderan način slikanja sa žanr-tematikom koja se „odigrava” na istorijskoj pozornici. Veći broj Dubrovčana sedi ispred pročelja glavne gradske crkve Svetog Vlaha u lokalnoj odeći, odmarajući se i pričajući. Predstava devojke u beloj haljini, sa korpom u ruci, prikazana je na desnoj strani slike, dok je kraj njenih nogu jato golubova. Preko puta crkve vidimo tipičnu dubrovačku kuću sa otvorenim, zelenim škurama. Blagi i diskretni sunčevi zraci padaju na tlo, dubrovački Stradun, i stvaraju igru svetlosti i senke na slici. *Pred crkvom Sv. Vlaha*, možemo tumačiti i u kontekstu već spominjanih struktura vremena dugog trajanja u delu Fernana Brodela. Stari grad Dubrovnik se sagledava kao glavni topos istočnog Jadrana i kao reminiscencija idealizovane slike bolje prošlosti i koncepta vizualizacije zlatnog doba. (Borozan 2015, 205)

Prolećni lahor (Konavoka devojka, Devojka iz Konavljia; Konavljanka, Konavoka, Vjetar), 1898.⁶ Murat je često svojim slikama davao više naziva, što je očigledno na primeru ove slike. Centralna ličnost jeste mlada devojka sa Konavala. Ona je obučena u tradicionalnu nošnju, dugačku belu suknju i belu bluzu preko koje je prsluk crne i tamnocrvene boje sa pojasom oko struka. Devojka obema rukama pridržava odvezanu maramu na glavi, koju vetar preti da joj odnese. Nije prikazana statično, što se ogleda i na njenom licu koje je vedro i nasmevano. Nalazi se na cvetnom polju punom raznog vrsta cveća, među kojima se ističe žuta kapinika, koja će biti naročito dominantna na budućoj Muratovoj slici, *Dah dubrovačkog proleća*. U pozadini vidimo nebo i predstavu mora sa jednom barkom koja bezbrižno pluta.

6 Slika se nalazi u Zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka u Narodnom muzeju u Beogradu.



Marko Murat, *Prolećni lahor (Konavljanka)*, 1898, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu

Mladost, nevinost i razdraganost mlade Konavljanke u potpunosti se uklapaju sa prikazom mirnog mora, nebom prošaranog različitim nijansama plave i ružičaste boje, kao i raskošnom i bogatom vegetacijom. Murat je želeo da ovoj slici podari „dah” svežine, otvorenog prostora, morskog plavetnila i prirodnog osvetljenja, bez obzira na činjenicu da je najverovatnije sliku izveo u svom dubrovačkom ateljeu, dok je skicirao na licu mesta. Ovom likovnom kompozicijom, kao i nekim njenim sličnim varijantama, Murat nagoveštava još veći upliv dnevne svetlosti i prostranstva dubrovačkog predela i morske obale, koje će gotovo u potpunosti preuzeti primat na njegovim narednim slikama.

*Dolazak cara Dušana u Dubrovnik (Ulazak cara Dušana u Dubrovnik)*⁷, 1900.⁸ Ova istorijska kompozicija naslikana je povodom učešća Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi u dvorani *Gran Pale* u Parizu 1900. godine.⁹ Rad na njoj Murat započinje u septembru 1899, a završava krajem februara 1900.

godine. (Miljković 2014, 25) Proces rada na slici bio je dugotrajan i opsežan, na šta ukazuju pripremni crteži. (Stanišić, 61) Kralj Aleksandar Obrenović je izdvojio određenu količinu novca za izradu slike, dok je veći deo priložio umetnik lično. (Borozan 2016, 270) Značajan događaj u srpskoj srednjovekovnoj prošlosti, dolazak cara Dušana u Dubrovnik 1350. godine, koji je predstavljen na monumentalnom platnu, veliki broj figura naslikanih u eksterijeru, na dubrovačkoj obali, i gotovo u potpunosti razrađena tehnika slikanja u pleneru, upućuju na činjenicu da je *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik* najpoznatija i najimpozantnija Muratova slika, vrhunac njegovog likovnog stvaralaštva. Način na koji je slika koncipirana stvara u posmatraču osećaj realnog učešća u ovom istorijskom događaju, nudeći iluziju oživljene stvarnosti. (Borozan 2016, 279)

7 O slici *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik*, više u: И. Борозан, „Уобличавање и рецепција слике *Долазак цара Душана у Дубровник* Марка Мурата у светлости концепта естетског историзма”, *Зборник Народног музеја XXII–2*, свеска Историја уметности, Народног музеј Београд, 2016, 269–289.

8 Slika se nalazi u Zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka u Narodnom muzeju u Beogradu.

9 Osim Marka Murata, umetnici koji su izložili svoja dela na Svetskoj izložbi u Parizu su i Đorđe Krstić, Paja Jovanović, Risto Vukanović, Leon Koen, Petar Ranosović, Đorđe Jovanović i Petar Ubavkić.



Marko Murat, *Ulazak cara Dušana u Dubrovnik*, 1900, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu

Spoj tradicionalne teme i modernog načina slikanja, osim kod Murata, uočava se i na slici Paje Jovanovića *Krunisanje cara Dušana*, koja je takođe izlagana u paviljonu Kraljevine Srbije. Pored velikog broja prikazanih ličnosti, što je vernije bilo moguće, imajući u vidu da su oba slikara u svom radu objedinila kako učenja romantičarski orijentisanog sagledavanja prošlosti, tako i kritičko tumačenje istorije, samim tim i njenog vizuelnog predstavljanja, obe slike su urađene u duhu plenerizma, sa posebnim naglaskom na jako dnevno osvetljenje koje dominira na ovim monumentalnim platnima. S obzirom na to da su obe slike rađene sa namerom da budu izložene na Svetskoj izložbi u Parizu, kao logičan zaključak nameće se činjenica da su Marko Murat i Paja Jovanović, slikajući na ovaj način, želeli da pokažu kako se uticaj glavnih tokova modernog evropskog slikarstva može videti na delima koja reprezentuju jednu mladu, skoro proglašenu kraljevinu. (Merenik 2018, 88) Ove dve monumentalne istorijske kompozicije, već tada dva velika slikara, ubrajaju se u prva srpska dela na kojima je vidljiv uticaj dnevnog, prirodnog osvetljenja.

Centralna ličnost na Muratovoj slici *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik* jeste srpski srednjovekovni vladar, odeven u bogato ukrašen ornat. Bogdan Popović u *Srpskom književnom glasniku* govori o *Krunisanju cara Dušana* Paje Jovanovića i *Dolasku cara Dušana u Dubrovnik* Marka Murata:

„G. Murat je hteo u svojoj slici da da studiju svetlosti u otvorenom polju na način poznate škole ‘otvorenog polja’. Prizor koji njegova slika predstavlja dešava se u dubrovačkom pristaništu, pred samo podne, na jakom suncu... Nad celom zdravo šarenom i obasjanom

gomilom i celim predelom 'besni' sunce. Ono obasjava glave i ramena ljudi, treperi na baldahinu, na barjacima, na gradskim zidovima, sija se na dugim trubama, odbija se od mora, pokriva svojom svetlom prašinom daljinu, kupa u svojoj jarkoj svetlosti i nebo i zemlju. Boje, mnoge i jake, zadržavaju svoj istiniti, neugašeni odsenak, a vazduh uvija grupe, ili se, prozračan, providi među njima. G. Murat je u tom pogledu s uspehom rešio zadatak koji je sebi postavio." (Popović 1901, 227)

Uz Bogdana Popovića, veliki broj likovnih kritičara ostavio je svoj komentar o Muratovoj istorijskoj kompoziciji. Božidar Nikolajević je najveću pažnju poklonio temi i predstavi Dubrovnika, naglašavajući važnost ovog grada u istoriji srednjeg veka:

„Veštak je, dakle, namerio bio, da nam kičicom na platnu iznese onaj odista značajan trenutak, kada je naš neumorni vladalac počastvovao svojim pohodom Dubrovnik (oko 1350). Silnom Dušanu vazda je u volji bila ova štitenica mletačka, taj gospodstveni grad Dubrovnik. To su umela ceniti i hraniti 'mudra gospoda latinska', i ne požališe truda ni sretstava, da veličajnim dočekom manifestuju svoju blagorodnost i poštu prema moćnom monarhu." (Nikolajević 1900, 250)

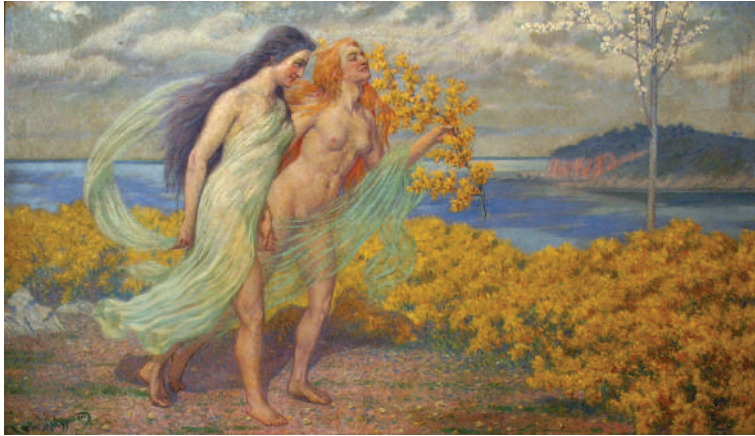
Međutim, Nikolajević ima određenih primedbi na način na koji su pojedine ličnosti prikazane, a posebno ističe statičnost figura, dok je zamerke imao i na lik cara Dušana, koji je po njemu bio previše nežan i blag u licu, ni nalik moćnom i autoritativnom vladaru kakav je on zaista bio. Glavne zamerke ticale su se formalnih elemenata slike i načina na koji su oni izvedeni:

„Karakteristična je kod g. Murata naklonost vrlo svetlim, gotovo drečecim bojama. U čestom upotrebljavanju njih slikar zaboravlja na važnost stapanja i prelivanja. Otuda na njegovoj slici nema onog mekog i oku prijaznog tzv. jasnog tamnila, koje slici pridaje kolorit pun dražesnosti i ljupkosti. Kod g. Murata nema senke ni osenčavanja; međutim jasno žuto, jasno crveno, jasno zeleno – to su njegovi ljubimci. Konture na njegovoj slici čisto trepere na toj jakoj svetlosti, te staloženog modeliranja i plastičnosti gotovo nema. U njega je plenair razvijen do kulminacije, i kada utonete u gledanje ove slike, počinju vam oči bleštati." (Nikolajević 1900, 253)

Nikolajević je takođe smatrao da ovakav pleneristički način slikanja ne priliči istorijskoj kompoziciji, već da je primereniji predstavi pejzaža. Upravo

u tome je i bila inovativnost Muratove likovne kompozicije, on je „razbio” do tada strogo utvrđeni kanon o tome kako se slikaju značajni događaji iz prošlosti, i hrabro i smelo primenio tehniku plenerizma. U pozadini slike je prikazao dubrovačka brda i zidine, a u donjem desnom uglu obrise treperavog mora. Celokupan događaj dolaska cara Dušana u Dubrovnik može se protumačiti kao idealizovana predstava zlatnog srednjeg veka i nacionalne slave ponovo oživljenog pred posmatračem u duhu estetizovanog istorizma. Odsustvo dramatičnosti, kao jedne od ključnih osobina istorijskog slikarstva, u korist likovnih, spoljašnjih i vizuelno dopadljivih elemenata, ukazuju na glavni cilj koji ova slika treba da ostvari, a to je „koncept bezuslovnog uživanja i učestvovanja u lepom”. (Borožan 2016, 281) Brojni predstavnici grada Dubrovnika dočekuju cara odevenog u raskošnu crvenu odoru. Iza njega su prikazani njegova supruga, carica Jelena i sin Uroš, ali i sam Murat u liku nosioca belog baldahina ukrašenog zlatnim trakama i grbovima. Na ovaj način umetnik sebe prikazuje kao svedoka ovog istorijskog trenutka i „umetanjem svog lika u sliku potvrđuje sopstveno i strukovno dostojanstvo”. (Borožan 2016, 282) U donjem desnom uglu slike prikazane su devojčice u belim haljinama sa cvetnim vencima u kosi, kako posipaju cveće po tlu kojim će car proći. Jaka sunčeva svetlost obasjava celu sliku i još više naglašava veličanstvenu vladarevu posetu Dubrovniku.

Sima Matavulj i Miloje Vasić su takođe dali svoje mišljenje o Muratovoj slici. Matavulj se nije složio sa Nikolajevićevim kritikama oko tačnosti prikaza i (ne) korišćenju istorijskih izvora. Matavulj u svom prilogu ističe: „Ispricah mu kako je umetnik pomnjivo i savesno prikupljao sve što se odnosi i na odelo i na ceremonijal onog vremena, služeći se radovima S. Novakovća, i Dr. Vojnovića, crtežima Valtrovića i Milutinovića iz Studenice i Žiće, i. t. d...” (Matavulj 1900, 339) Miloje Vasić je na sve ovo istakao da nije problem u plenerizmu koji dominira Muratovim platnom, već u neskladu i nemogućnosti spajanja teme dostojne istorijskog slikarstva sa modernim slikarskim izrazima. (Borožan 2016, 278) Iz navedenih kritika, uočavaju se još uvek kruti, tradicionalni stavovi ukorenjeni u kanonima koje je propisivala akademska umetnost, ali je izraženo i modernije tumačenje slikarstva, koje ostavlja prostora za upliv novog i drugačijeg. Ono što je izvesno, jeste da je Marko Murat bio zadovoljan izvedenim, a isto se može reći i za kritiku i publiku Svetske izložbe u Parizu 1900. godine, s obzirom na to da je slika nagrađena bronzanom medaljom. *Ulazak cara Dušana u Dubrovnik* je svakako kruna dotadašnjeg Muratovog stvaralaštva jer u sebi objedinjuje „staro i novo” – monumentalnu kompoziciju, glorifikujuću temu iz srpske prošlosti, prikaz umetnikovog rodnog Dubrovnika, tako važnog tokom čitavog srednjeg veka, i moderan, pleneristički način slikanja, upotpunjen jarkim i bleštavim bojama na odećama prikazanih ličnosti, obasjanih sjajnim sunčevim zracima.



Marko Murat, *Dah dubrovačkog proleća*, 1903, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu

Dah dubrovačkog proleća (*Kapinika*, *Dubrovačko proleće*, *Proleće*, *Dah dubrovačkog premaleća*),¹⁰ 1903.¹¹ Za nastanak ove slike važan je Muratov boravak u Rimu 1901. godine. Tom prilikom je posetio svog dugogodišnjeg prijatelja Milenka Vesnića. Nakon povratka, Murat 1903. godine radi dve slike, *Dafnis i Hloe* i *Dah dubrovačkog proleća*. Prva slika je nažalost izgubljena, ali zna se da ju je Murat često izlagao na samostalnim i grupnim izložbama. (Miljković 2014, 32) *Dah dubrovačkog proleća* je, uz *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik*, slika koja je izazvala najviše pažnje publike i kritike i koja predstavlja vrhunac plenerizma u Muratovom likovnom opusu. Slikar u svojoj autobiografiji govori o nadahnuću, u čijem korenu reči se nalazi dah:

„Zanos, nadahnuće dolaze iz svijeta duha, od vječne svetlosti, od Boga. Bez zanosu i nadahnuća ne može se zamisliti nikakvo djelo koje čovjeka uzdiže nad prosječnošću. Nema genija, ni u nauci ni u umetnosti ni u čovekoljublju. Ali to nije neki vajni opium, nego je to ono što cio svijet nadahnuće – riječ kojoj je korijen dah, duh. Oni koji poriču duh ubiti ga ne mogu: on i u njima diše.” (Murat 2007, 53)

U prvom planu slike prikazane su dve devojke, od kojih je jedna duge crne kose, zagonetnog osmeha, odevena u prozirnu haljinu. Pored nje je devojka duge narandžaste kose, naga, jer je haljina, odnosno prozirna ešarpa samo prebačena preko njene ruke. U levoj ruci drži grančicu žute kapinike, biljke tipične za dubrovački, mediteranski kraj, a desnom rukom drži ruku druge devojke. Zajedno

10 O slici *Dah dubrovačkog proleća*, više u: И. Савић, „Симболистичка визуелизација концепта пролећа: слика *Дох дубровачког пролећа* Марка Мурата из Народног музеја у Београду”, *Зборник Народног музеја XXIII-2*, свеска Историја уметности, Народног музеја Београд, 2018, 141–158.

11 Slika se nalazi u Zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka u Narodnom muzeju u Beogradu.

koračaju napred, dok se pored njih nalazi bujno rascvetala žuta kapinika, a u drugom planu slike vidimo more, ostrvo i tmurno-sivo nebo. I pored izražene ideje pokreta u slici, Bogdan Popović je napisao da figure devojaka deluju statično. „Marko Murat je naš vrlo istaknuti plenerista. On ima jedan neobično prefinjen smisao za boju... Dok je harmonija boja na ovoj slici izvanredna, i ako su boje odveć visoko odmerene i stoga blede, dotle nam ceo prizor koji vidimo pred sobom izgleda ukočen i namešten.” (Miljković 2014, 36)

Inspiraciju za ovakvu predstavu, Murat je izvesno morao naći u umetnosti nemačkog simbolizma, čije slike je imao prilike da vidi tokom studija na Akademiji likovnih umetnosti u Minhenu. (Savić 2018, 144–145) Tokom poslednje dve decenije XIX veka, upravo za vreme Muratovog boravka i školovanja u Minhenu, prestonica Bavarske postala je najprivlačnija studentima likovnih umetnosti iz Evrope i Amerike, koji su u bogatoj ponudi muzeja, galerija i ateljea umetnika imali prilike da vide savremene umetničke tokove. (Savić 2018, 145–146) Ogroman procvat u kulturi i umetnosti i stalno uvećavanje kraljevskih zbirki rezultirali su otvaranjem velikog broja muzeja za javnost: Gliptoteke 1830, Stare pinakoteke 1836, dok je 1853. godine osnovana Nova pinakoteka sa namerom da izlaže dela savremenih umetnika. Po nalogu kralja Bavarske Maksimilijana II (Maximilian II) 1853/1854. godine, sagrađena je Staklena palata (*Glaspalast*) sa idejom da se u njoj održavaju godišnje, međunarodne umetničke izložbe. (Jovanov 2012, 113) Murat je u Staklenoj palati 1893. godine izložio svoj diplomski rad, sliku *Cveti u Dubrovniku*. Umetnost simbolizma je posebno bila aktuelna u drugoj polovini XIX veka među mladim nemačkim umetnicima. Među mnoštvom tema, u slikarstvu simbolizma se izdvajaju idilični, arkadijski pejzaži sa nagim, ljudskim figurama. (Reynolds 2000, 63) Nemački slikar Ludvig fon Hofman (Ludwig von Hofmann), kao jedan od najznačajnijih predstavnika simbolizma, u svom likovnom opusu ima veliki broj arkadijskih pejzaža. Njegova glavna namera je da na platnu materijalizuje čovekovu unutrašnju viziju Arkadije. (Borozan 2018, 34) Jedna od najpoznatijih Hofmanovih slika je *Prolećna oluja* iz 1895. godine. Glavna ideja je vizuelizacija koncepta buđenja prirode i radosti življenja. Na slici su prikazani nag mladić i dve devojke, kako zagrljeni koračaju po stenovitoj morskoj obali, idući u susret oluji. Hofman ovom slikom materijalizuje čovekovu unutrašnju viziju idile klasične Arkadije i zlatnog doba, ujedno iskazujući čežnju za izgubljenim Rajem i njegovom obnovom. (Borozan 2018, 35) Muratova namera je sigurno bila ista, samo što on, za razliku od Hofmana, svoj pejzaž smešta u određen i konkretan predeo, Dubrovnik, koji je za njega predstavljao raj na zemlji. „Dubrovnik je grad koji ima sve što je potrebno raj: pitoma polja, skladne vrtove i u njima gustijerne s vodom, šume i brda, rijeku potoke i jezera i ribnjake i visok zid oko svega. Ptice u visini i jedra na obzoru. Ono što 'sliku našeg duhovnog zavičaja' čini još neodoljivijom sama je, gola stvarnost dubrovačke Arkadije. U njoj je ono *moгуće* već bilo *ostvareno*.” (Zidić 1988, 16) Devojke simbolišu mladost i slobodu i koračajući rascvetalim poljima kapinike nagoveštavaju buđenje proleća i cikličnost obnavljanja

prirode. Ono što se takođe može protumačiti u okviru ove Muratove slike, uprkos dominantnim prikazima mladosti, svežine, lepote, jeste i osećanje čežnje i nostalgije, koje uvek provejava u delima dubrovačkog umetnika. Božidar Nikolajević je to dosta dobro uočio i istakao:

„U proleću vidimo dve mlade devojke kako brzo izmiču preko polja, iskićene žutom kapinikom. Tako se, kao one, žuri i proleće, i prolazi mladost. Dubrovčani vele: žene su najslađe kad kapinika cveta; ali koje vajde, kad i ona vene? Nikad dakle sreća nije potpuna, uvek se mora naći nešto što će je pomutiti. Tim je uverenjem ispunjena svaka Muratova kompozicija, otuda i najveselija od njih sadrži izvesnu setu, koja njegovim slikama pridaje naročitu draž i čini ih originalnim.” (Miljković 2014, 33)

Nadežda Petrović je takođe napisala kritiku slike *Dah dubrovačkog proleća*, o kojoj govori veoma poetično i sa očiglednim pozitivnim prizvukom:

„*Proleće*: cvetna obala Dalmatinsko-dubrovačkog primorja, obasjana jutrenjim suncem, iz vode se izdižu ruševine zapuštenog starog grada Dubrovačkog, gde muze proleća bude prirodu iz zimskog sna, graciozno prelaze cvetnu poljanu žute kapinike, žureći dalje, da i druge obraduju prolećnim zrakom i cvetom, veselje sa setom združeno. Slika kako je shvaćena i izvedena, onaj lepi i prijatni sunčani zrak, jutrenja svežina, čiste boje i tonovi, detaljisanje – proizvod je ozbiljne studije i razumevanja.” (Petrović 2015, 10)

Dubrovačka obala (Dubrovnik), 1908.¹² Murat od 1908. godine slika motive Dubrovnika kao samostalne kompozicije. Tako i nastaje ciklus *Orae Ragusanae – Dubrovačke obale*. Neraskidive i neprekidne veze sa Mediteranom i dubrovačkim krajem zaslužne su što Muratove slike od 1904. godine, a posebno od ovog ciklusa, zahvata razbijena forma i sitan potez, tehnika slična divizionizmu i impresionizmu. (Trifunović 2014, 31–32) Kao što je već spomenuto, za Murata je karakteristično, a posebno za slike iz ovog ciklusa, često menjanje naziva dela ili dupliranje imena. Zbog toga, kroz čitavu istoriografiju njegovih radova, nekada dolazi do nesigurnosti koja je slika u pitanju. Jedna od prvih veduta Dubrovnika iz ovog ciklusa je *Dubrovačka obala (Dubrovnik)*. Možemo je sagledati i kao verodostojan pejzaž koji prikazuje stazu okruženu bogatom vegetacijom, sa dominantnim motivima čempresa i agave, koja vodi ka morskoj obali i starom gradu, koji se vidi u levom uglu slike, ali i kao čežnjivi, nostalgični prikaz grada bogate kulture i istorije, koji vremenski nadilazi prolaznu svakodnevicu. Na primeru ove Muratove slike možemo govoriti i o idealizaciji

12 Slika se nalazi u Zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka u Narodnom muzeju u Beogradu.



Marko Murat, *Dubrovnik*, 1908, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu

Mediterana po vegetaciji, svetlosti, otvorenim vizurama i prikazima morske površine. (Šuica 2014, 657) Dubrovnik, jedan od najvažnijih mediteranskih gradova u istoriji srednjeg i novog veka, sagledava se kroz prizmu arkadijski definisanog predela u kome je zauvek sačuvano zlatno doba prošlosti. Murat, sklon melanholičnom i nostalgičnom raspoloženju, svoj rodni kraj vidi kao idealan motiv u koji učitava svoje misli i osećanja, ali ujedno i slavi njegovu veličajnost, što naročito ističe jakim sunčevim zracima koji obasjavaju grad i more. Osećaj bezbrižnosti i spokoja, ali i melanholije i nostalgije, na najbolji način opisuje osećaj koji dubrovački pejzaži izazivaju u posmatraču. Na ovo upućuju i reči Milana Predića:

„Pejzaži nam govore o jednoj simpatičnoj i nežnoj umetničkoj duši, može biti, najjačoj individualnosti među našim umetnicima. G. Marko Murat nam iznosi sa dubrovačkih obala čitavu malu seriju, „ciklus Orae Ragusinae”, kao što je on naziva... Kao primorac, on voli čemprese, masline i agave; on bira, da miluje četkicom čivtasto dalmatinsko more, njegove duge zatone i stare kule njegovih pristaništa.” (Jevtović 1990, 86)

Nadežda Petrović je često pisala o Muratovim slikama, naglašavajući snažno prisustvo lično učitanih emocija:

„Marko Murat je individualan umetnik, jakog intelekta. U svoj rad unosi deo po deo svoga ja, svoga osećanja, koje vas ipak svagda ne može da zagreje, svoju inokosnost, tugu usamljena čoveka, koja izgleda da mu ponekad dosađuje, i pored nepoverljiva pogleda kojim

posmatra svoju okolinu. Kompozicije i pejzaži ostavljaju podjednak utisak, svuda on slika svoju dušu, upravo je portretira... Uvereni smo da je Marko Murat onakav kakav je sa svojom velikom dušom po onoj velikoj umetničkoj vrednosti, s kojom ga ocenjujemo, zatvoren neviden i nesasluštan, kao puž u svojoj kori, a ovo što nam daje, nije pravi i istiniti Murat Dubrovčanin, poslednji izdanak starog dubrovačkog gospodstva. Marko Murat vidi sunce, on ga oseća kako blista po kamenju – ruinama Dubrovnika, po širokom lišću aloja, maslinkama, cipresima pored mora, ali to sunce ne prži.” (Jevtović 1990, 91)

Od vremena školovanja u Minhenu i slike *Proleće*, Marko Murat postaje prvi i vodeći slikar likovnog preokreta od akademizma ka plenerizmu. Unoseći prirodnu, sunčevu svetlost u svoje slike, otvara put za sledeću generaciju srpskih umetnika, pre svega za Nadeždu Petrović, Mališu Glišića, Kostu Miličevića, Milana Milovanovića, koji idu i korak dalje, ka impresionizmu. Stoga Murat započinje takvu slikarsku evoluciju (i revoluciju spram akademizma) koja će dati ne mali doprinos nastanku prve srpske moderne. Međutim, on je „pesnik i slikar”, kako navodi Nadežda Petrović. Muratov opus čine dva stuba, oslonca narativa: poezija svetla/poezija predela i sinteza „starog i novog”, što je uočljivo u slikama *Pred crkvom Sv. Vlaha* i *Ulazak cara Dušana u Dubrovnik*. S druge strane, on je pesnik dubrovačkog Mediterana, a njegova „bujna mašta” dalje vodi ka simbolici srećnog mesta, zlatnog doba, Arkadije, što se naročito uočava u slikama *Proleće*, *Dah dubrovačkog proleća* i *Dubrovačka obala (Dubrovnik)*. U potpunosti svoj i autentičan, odrastao u mediteranskom, dubrovačkom kraju, Marko Murat uvodi nov slikarski postupak i pravi veliki preokret i zaokret u srpskom slikarstvu krajem XIX i početkom XX veka i omogućava prodor prirodne svetlosti u sliku, ali i pozicionira predstavu morskog pejzaža, koji će se razviti najviše u delima Miličevića i Milovanovića, tokom prve dve decenije XX veka.

Literatura

- Borozan, Igor. “Revitalization of the Antique Heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics.” in *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture*, Collection of papers, ed. Saša Brajović, 201–231. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2015.
- Борозан, Игор. „Уобличавање и рецепција слике *Долазак цара Душана у Дубровник* Марка Мурата у светлости концепта естетског историзма”. *Зборник Народног музеја, историја уметности XXII–2* (2016): 269–289.
- Борозан, Игор. „Конституисање и уобличавање симболистичке уметничке сцене у Краљевини Србији (1882–1914).” у *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, 87–183. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2018.

- Brodel, Fernan. *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, tom I, preveo s francuskog Mirko Dordević. Beograd: Geopoetika, Podgorica: CID, 2001.
- Изложбе у Београду 1904–1911*; огласи /каталожки подаци /прикази /критике II, уредник Јевта Јевтовић. Београд: Народни музеј Београд, 1990.
- Jovanov, Jasna. „Duh Münchena u simbolizmu Marka Murata”. *Peristil* 55 (2012): 113–120. *Изложбе у Београду 1904–1911*; огласи /каталожки подаци /прикази /критике II, уредник Јевта Јевтовић. Београд: Народни музеј Београд, 1990.
- Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Матавуљ, Сима. „Долазак цара Душана у Дубровник. Слика Марка Мурата”. *Бранково Коло* број 6/11, 16. март (29. март) 1900.
- Мереник, Софија. „Црква Богородице Тројеручице у Скопљу на слици Крунисање цара Душана Паје Јовановића као историјско сећање и историјски податак.” *Зборник Народног музеја, историја уметности XXIII–2* (2018): 81–97.
- Миљковић, Љубица. „Дела Марка Мурата у Збирци југословенског сликарства XX века.” у *Марко Мурат. Из ризнице Народног музеја. У част 150 година од рођења*, 9–50. Београд: Народни музеј Београд, 2014.
- Мурат, Марко. *Из мог живота*, приредили Александра Мајић-Петровић и Петар Петровић, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Николајевић, Божидар. „Српска уметност на Париској изложби.” *Бранково Коло*, број 6/1, 24. фебруар (8. март) 1900.
- Петровић, Надежда. *Ликовне критике*, приредио Бранко Кукић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”, 2015.
- Поповић, Богдан. „Наше уметничке прилике – ’Крунисање цара Душана у Скопљу’, слика Паје Јовановића. – ’Долазак цара Душана у Дубровник’, слика Марка Мурата.” *Српски књижевни гласник*, књига II, број 3, 1. мај 1901.
- Protić, Miodrag B. „Роџеси jugoslovenskog modernog slikarstva.” у *1900–1920: plenerizam, secesija, simbolizam, munhenski krug, impresionizam, ekspresionizam*, 7–22. Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd, 1972.
- Reynolds, Simon. “The Longing for Arcadia.” у *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. I. Ehrhardt and S. Reynolds, 53–77. Munich, London and New York: Prestel, 2000.
- Ристић, Вера. *Марко Мурат*. Београд: Народни музеј Београд, 1969.
- Савић, Исидора. „Симболистичка визуелизација концепта пролећа: Слика Дах дубровачког пролећа Марка Мурата из Народног музеја у Београду.” *Зборник Народног музеја, историја уметности XXIII–2* (2018): 141–158.
- Станишић, Гордана. „Одраз слика у цртежима Марка Мурата.” у *Марко Мурат. Из ризнице Народног музеја. У част 150 година од рођења*, 51–70. Београд: Народни музеј Београд, 2014.
- Šuica, Nikola. „Strukture mediteranskog eksterijera: slikarstvo scenične čežnje.” у *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka, Moderna i modernizmi: 1878–1941*, tom 3, urednik Miško Šuvaković, 655–662. Beograd: Orion Art, 2014.
- Тимотијевић, Мирослав. „Визуелизовање националне прошлости: између историје и мита.” у *Паја Јовановић, Paul Joanowitch*, 117–141. Београд: Народни музеј Београд, 2009.

- Тошић, Драгутин. *Југословенске уметничке изложбе: 1904–1927*. Београд: Институт за историју уметности, 1983.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*, приредио Динко Давидов. Београд: Српска књижевна задруга, 2014.
- Тубић, Дејан. *Уметност српске сецесије*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, Косовска Митровица, 2021.
- Zidić, Igor. „Dubrovačka arkadija ili grad u okviru od zlata.” u *Svijetla i boje Dubrovnika. Ljudi, grad i okolica u djelima modernih slikara*, urednik Biserka Rauter-Plančić. Zagreb: MGC Gradec, 1988.

Sofija Merenik
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**MARKO MURAT:
FROM HISTORICAL COMPOSITION TO PLAIN AIR PAINTING**

Summary:

Marko Murat's creative oeuvre can be divided into five phases. For the topic of this paper, the most important works are those created within the second phase (plein air painting with elements of impressionism, secession and symbolism), from the last decade of the 19th and the first decade of the 20th century. Murat's works at the turn of the centuries represent the first and best examples of abandoning dark tones and artificial lighting in favor of daylight, natural light on subjects related to historical painting, as well as motifs and elements belonging to the genre, allegorical and landscape painting. The landscape occupies an important place in Marko Murat's oeuvre. It is often incorporated into the frames of historical or symbolist paintings, as well as in portraits and genre scenes. It also becomes an independent subject within his cycle *Dubrovnik Coasts (Orae ragusanae)*. The aim of this paper is to point out this extremely significant moment in Serbian art at the turn of the 19th to the 20th century, to emphasize the influence of the plein air painting, and to some extent of impressionism in the works of Marko Murat, the painter of the sharp turn toward modern painting. The motif of Dubrovnik, which is represented in most of Murat's paintings, is also a significant segment of this paper. Murat's paintings of different subject matter, which are made in the spirit of plein air and most often incorporate the landscape, will be the most represented in the paper.

Key words:

Marko Murat, plein air painting, impressionism, landscape, historical composition, Dubrovnik

Jovana Nikolić
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

KRIZA IDENTITETA ČOVEKA S POČETKA XX VEKA U STVARALAŠTVU HILME AF KLINT*

Apstrakt:

Hilma af Klint je švedska umetnica koja je živela i stvarala na prelasku iz XIX u XX vek i koja je veoma rano u svoje slikarstvo uvela apstraktne elemente. Svojim apstraktnim slikama stvaranim tokom prve dve decenije XX veka ova umetnica je predstavljala neke od ključnih problema, nedoumica i strahova tadašnjeg društva uzrokovanih naučnim otkrićima i velikim društvenim promenama ovog doba. Rad će analizirati apstraktna dela Hilme af Klint kojima se problematizuju tri teme: kriza maskuliniteta i motiv sukobljavanja polova, uticaj teozofskih i ezoterijskih učenja na umetnost i duhovnost ovog perioda kao i uticaj novih naučnih otkrića na drugačije shvatanje fizičkog sveta, mogućnosti i ograničenja ljudske vrste. Analizom često korišćenih motiva na njenim slikama i beležaka koje je umetnica ostavila o svom radu pokazaće se razmišljanja Hilme af Klint o ovim i sličnim temama koje su okupirale njene savremenike početkom XX veka.

Ključne reči:

Hilma af Klint, sukob polova, teozofija, nauka i umetnost, apstraktna umetnost

* Rad je nastao u okviru projekta *Čovek i društvo u vreme krize* koji finansira Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Hilma af Klint (Hilma af Klint) (1862–1944) je švedska umetnica koja je živela i stvarala tokom druge polovine XIX i prve polovine XX veka. (Higgie 2016, 13) Potekla je iz imućne porodice pomorskih oficira i pripadala je drugoj generaciji žena upisanih na Kraljevsku akademiju lepih umetnosti u Stokholmu. (Fer 2020, 105) Najaktivniji period stvaralaštva Hilme af Klint pripada poslednjim godinama XIX i prvim decenijama XX veka. Ovaj vremenski raspon poklapa se sa periodom velikih promena u mnogim aspektima ljudskog života i delovanja koje su potresale evropsko društvo na prelasku vekova. Industrijske revolucije i velika naučna otkrića, kao i demografske i socijalne promene koje su obeležile XIX vek ostavili su traga na načinu života gotovo svih slojeva zapadnoevropskog stanovništva što je dovelo do različitih vrsta kriza, te sveopšteg nezadovoljstva, nelagode i anksioznosti na prelasku vekova. (Дига 2007, 153) Naličje epohe progressa i uspona naučne misli najočiglednije je bilo u velikim evropskim gradovima, među kojima ni Stokholm nije bio izuzetak – epidemije različitih bolesti uzrokovane lošom higijenom, veliko siromaštvo i ekonomska nejednakost staleža, povećana stopa prostitucije, ali i usamljenost i otuđenost ljudi, doveli su do opšteg osećanja pesimizma i zabrinutosti za budućnost ljudske civilizacije u kulturnim i umetničkim krugovima Evrope. (Ehrhardt 2000, 9, Facos 2009, 85) U takvom kulturnom miljeu Hilma af Klint je stvarala svoja dela koja se mogu tumačiti kao lični odgovor umetnice na jedan broj *kriza* u koje je zapalo evropsko društvo na prelasku vekova: krizu religioznosti koja se javlja u mnogim evropskim sredinama tokom XIX veka čija će posledica biti porast misticizma i upliv ezoterijskih, okultističkih i teozofskih ideja u kulturu i umetnost, zatim krizu maskuliniteta i promenu rodni uloga uzrokovanu porastom feminističkih pokreta i borbi za prava i slobode žena, kao i krizu identiteta i mesta pojedinca u svetu čije su jedinstvo i postojanost naučna otkrića neprestano preispitivala i dovodila u sumnju.

Kriza religioznosti i uticaj teozofije na stvaralaštvo Hilme af Klint

Stvaralaštvo Hilme af Klint dugo godina nije nailazilo na interesovanje stručne javnosti, a veliki deo njenih slika decenijama je bio potpuno nepoznat. (Higgie 2016, 13) Pažnju savremenih istraživača privukla su prevashodno njena apstraktna dela koja se u radu ove umetnice javljaju već 1906. godine. (Fer 2020, 105) Hilma af Klint je, poput nekolicine umetnika s početka XX veka, elemente apstraktnosti uvela u svoj rad zahvaljujući interesovanju za ezoteriju. (Pasi 2015, 103–104) Osim što je bila zainteresovana za ovu vrstu literature, Hilma je godinama prisustvovala seansama prizivanja duhova, bila je medijum i smatrala je da komunicira sa višim silama, što je u godinama na prelasku vekova bila relativno učestala praksa u evropskim kulturnim krugovima, iako se na nju povremeno gledalo sa podozrenjem. (Fer 2020, 102)

Pomenute promene koje su tokom XIX veka značajno izmenile način života ljudi u velikim evropskim gradovima za posledicu su, između ostalog, imale i krizu religioznosti. Darwinizam u nauci i brojna druga naučna otkrića poljuljali su veru pojedinca u institucionalno definisano hrišćanstvo.¹ (Мишић 2021, 54) U isto vreme, sveopšti osećaj nesigurnosti i političke i socijalne nestabilnosti, koji se mogao osetiti u svim slojevima društva, izazvao je potrebu ljudi za okretanjem alternativnim oblicima iskazivanja religioznosti. (Facos 2009, 96) Krajem veka verska osećanja počinju da se poimaju kao subjektivna i privatna stvar svakog čoveka, usled čega dolazi do ponovnog interesovanja i novog tumačenja paganskih mitova, upliva elemenata istočnjačkih religija u evropsku kulturu kao i sve većeg interesovanja za mistične kultove, okultistička i ezoterijska učenja. (Борозан 2018, 60) Jedna od najuticajnijih ličnosti sveta misticizma ovog perioda bila je Helena Petrovna, poznata pod imenom Madam Blavacki (Елена Петровна, Madame Blavatsky), koja je 1875. godine, zajedno sa pukovnikom Henrijem Stilom Olkotom (Colonel Henry Steel Olcott) osnovala Teozofsko društvo u Americi. (Facos 2009, 103) Uskoro, teozofska učenja o putovanju duše u više sfere i jedinstvu kosmičke misli proširila su se i Evropom, pa deceniju kasnije Teozofsko društvo dobija svoje sedište i u Parizu. (Facos 2009, 103) U nemačkom kulturnom krugu jedan od najznačajnijih predstavnika teozofske misli bio je filozof Rudolf Štajner (Rudolf Steiner) čiji je rad Hilma af Klint dobro poznavala i sa kojim je imala prilike i da se upozna. (Fer 2020, 109) Poznato je da je Hilma čitala i dela engleskih teozofa Eni Besant (Annie Besant) i Čarlsa Vebstera Ledbitera (Charles Webster Leadbeater), a svi ovi autori umnogome su uticali na njen potonji rad. (Leon 2020, 9)

Kao početak Hilminog praktikovanja okultnih rituala navodi se 1896. godina kada umetnica zajedno sa još četiri prijateljice osniva grupu Pet. (Higgie 2016, 15) Ovih pet žena sastajalo se tokom narednih deset godina svake nedelje i na seansama prizivanja duhova komuniciralo sa bićima koja su im se obraćala iz viših sfera. (Higgie 2016, 15) Pod uticajem Svevišnjih Učitelja, koji su dobili imena Ananda, Amaliel, Klemns, Ester i Gregor, učesnice seanse su isprobavale automatsko crtanje ili pisanje, verujući da duhovi vode njihove ruke i da trag koji ostavljaju na papiru predstavlja diktat božanskih sila. (Lomas 2020, 119, Higgie 2016, 15) Bio je to početak apstraktnog stvaralaštva Hilme af Klint, a po diktatu duha Amaliela nastale su i njene prve delimično ili u potpunosti apstraktne slike za koje je umetnica izjavila da su „prošle direktno kroz nju”, bez pripremnih crteža i da je, iako nije znala šta predstavljaju, radila brzo i sigurno „ne menjajući nijedan potez četkom”. (Obrišt 2020, 102)

Rad na prvim apstraktnim slikama Hilma af Klint započinje 1906. godine, na zahtev svog kosmičkog sagovornika koji joj naručuje da naslika „besmrtnu

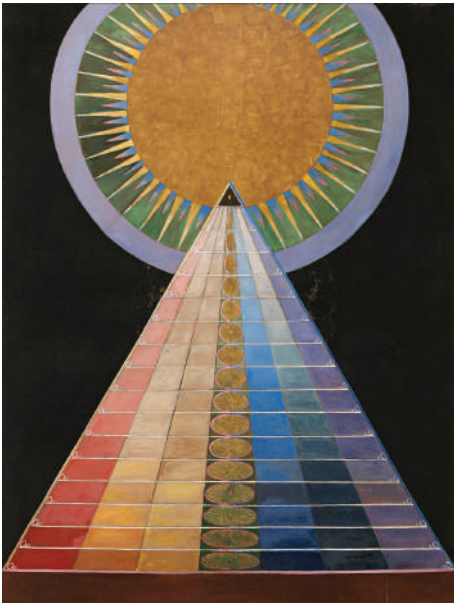
1 Za više informacija o darvinizmu i uticaju koji je on imao na evropsku kulturu i umetnost ovog perioda konsultovati: Олга Жакић. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд: Задужбина Андрејевић, 2017. i Олга Жакић. „Дарвинизам и борба за опстанак Antropoides Франтишека Купке” *Зборник Народног музеја. Историја уметности = Recueil du Musée national. Histoire de l'art*, Књ. 22, св. 2, 251–268, 2016.

aspekte čoveka”. (Obrist 2020, 102) Narednih devet godina Hilma af Klint će raditi na velikom serijalu slika nazvanom *Slike za hram* koji se sastoji od 193 dela podeljenih u nekoliko manjih celina ili ciklusa: *Primordijalni haos*, *Ruža*, *Veliko figuralno slikarstvo*, *Deset najvećih*, *Sedmokraka zvezda*, *Evolucija*, *Drvo znanja*, *Labud*, *Golubica* i *Oltarske slike*. (Obrist, Peyton-Jones 2016, 5–6) Svakim od ovih ciklusa objašnjava se drugačiji aspekt postanka sveta i prirode čoveka, njegove materijalne stvarnosti ili duhovnog razvitka, a osnovna ideja čitavog serijala u skladu je sa stanovištima teozofije o jednakosti polova, razvoju ljudske duše i konačnom evoluiranju iz sveta materije u svet kosmičkih ideala.

Iako je Hilma tvrdila da su njena prva apstraktna dela nastajala po diktatu viših sila, beleške koje je ostavila za sobom govore da nije bila samo pasivni primalac poruka već da je slikarstvu pristupala studiozno i sa željom da razume, objasni i zapiše tajne poruke koje je otkrivala u sopstvenoj apstrakciji. (Higgie 2016, 17) Zahvaljujući velikom broju stranica koje je tokom života ispunila ličnim teorijskim i filozofskim idejama i uverenjima, danas je moguće lakše razumeti intimni svet simbolike koji je izgradila na svojim delima.² Posmatrajući *Slike za hram* primećuju se pojedini oblici, motivi ili boje koji se kontinuirano ponavljaju i kojima se ističe

osnovna ideja evolucije razvoja života od fizičkog tela, kao što su prvi oblici života na zemlji prikazani u *Primordijalnom haosu* ili životni ciklusi biljaka u *Deset najvećih*, do dostizanja „večnog svetlosnog tela” oličenog piramidalnim kompozicijama i sunčevim diskom poslednje celine, *Oltarskih slika*. (Isenberg 2020, 26, 30, 33–35)

Mali broj bliskih Hilminih prijatelja imao je priliku da tokom umetničkog života vidi njene nefiguralne radove. Jedan od njih bio je upravo Rudolf Štajner, koji je 1908. godine poslovno posetio Stokholm i tom prilikom je upoznao Hilmu af Klint koja ga je pozvala u atelje u želji da mu pokaže svoja inovativna dela. (Leon 2020, 8) Posmatrajući njene rane apstraktne radove Štajner je izjavio da čovečanstvo još uvek nije spremno za takvu vrstu umetnosti i da neće biti u narednih pola veka. (Ryle 2019, 77) Moguće je da je svojom izjavom



Hilma af Klint, *Oltarska slika*, br. 1, 1915, izvor: Wikimedia Commons, public domain

2 Sačuvano je oko stotinu teorijskih tekstova i preko dvadeset šest hiljada stranica rukopisa u privatnim beležnicama Hilme af Klint koje prate njen slikarski rad. (Loreck 2015: 36) Među njima se nalazi i teorijski spis *Studije spiritualnog života* nastao tokom 1917. i 1918. godine. (Higgie 2016, 17)

filozof uticao na Hilminu odluku da testamentom obaveže članove porodice da ove slike sačuvaju u tajnosti dvadeset godina nakon njene smrti. (Obrist 2020, 102) Želja joj je i ostvarena s obzirom na to da je prva izložba na kojoj su Hilmine apstraktne slike prikazane publici otvorena tek 1986. godine u Umetničkom muzeju u Los Angelesu.³ (Higgie 2016, 13)

Kriza maskuliniteta, sukob i izmirenje polova u radu Hilme af Klint

Kraj XIX i početak XX veka u evropskoj sredini odlikovao je porast feminističkih pokreta koji nije zaobišao ni švedsku sredinu. (Ofen 2015, Facos 1998) Finansijska nezavisnost koja je postala dostupnija većem broju žena u odnosu na prethodne epohe, kao i njihov izlazak u javnu sferu, uzrokovali su niz promena kojima je tradicionalno shvaćen odnos polova doveden u pitanje. Kao posledica većih prava i sloboda za koje su se žene postepeno izborile, u evropskoj kulturi krajem XIX veka dolazi do porasta mizoginističkih stavova i ideja. (Дига 2007, 178–184) Borba za emancipaciju i ravnopravnost polova dovela je do krize maskuliniteta koja se odrazila, između ostalog, stvaranjem negativne slike žene u umetnosti, prilikom čega je ženska priroda karikirana, ismevana, a neretko i demonizovana. (Dijkstra 1988, Berlanstein 2001, Menon 2006, Krämer 2017)

U sredini u kojoj je živela i stvarala, Hilma af Klint se već na studijama susrela sa negativnim stavom svojih muških kolega i profesora po pitanju školovanja žena i njihovog uključivanja u zvaničnu umetničku praksu. Jedan od najuticajnijih švedskih slikara druge polovine XIX veka i vodeći predstavnik umetnosti nacionalnog romantizma Karl Larson (Carl Larsson) otvoreno i javno je govorio protiv žena na akademiji tvrdeći da one nisu sposobne za stvaranje velike i značajne umetnosti. (Midavaine 2015, 11–12) Njegove stavove podržao je i književnik i slikar Avgust Strindberg (August Strindberg), koji je smatrao da žene koje odstupaju od tradicionalnih uloga supruga i majki i pokušavaju da se bave kreativnim radom nisu psihički i mentalno stabilne. (Ryle 2019, 77) Među najglasnijim kritičarima feminizma u Skandinaviji našla se i jedna žena, Laura Marholm Hanson (Laura Marholm Hansson), koja se protivila obrazovanju i intelektualnom radu pripadnica svog pola tvrdeći da razum i nauka ugrožavaju primarnu, instinktivnu žensku prirodu. (Ofen 2015, 213)

Tvrdeći se da promeni negativnu sliku stvaranu o ženama u umetnosti, Hilma af Klint je tokom života pristupila nekolicini organizacija čiji je cilj bio isticanje značaja ženskog stvaralaštva u dominantno muškom okruženju i borba za položaj žena umetnica u švedskom društvu. (Midavaine 2015, 11) I osnivanje grupe *Pet* od strane Hilme i njenih prijateljica bio je jedan od načina da umetnice stvore

3 U pitanju je izložba *Spiritualno u umetnosti: apstraktno slikarstvo 1890–1986*. (Higgie 2016, 13)

siguran prostor za slobodno izražavanje svojih ideja i kreativnosti. (Ryle 2018, 11, Joseph 2020, 134) Velika popularnost teozofskih učenja među pripadnicama ženskog pola može se objasniti i propagiranjem ravnopravnosti polova koje je činilo jedan od temelja teozofskih udruženja, a koji će postati osnov većine Hilminih apstraktnih dela. (Ryle 2019, 77) Prevazilaženje dualiteta svake vrste, među kojima je polnost imala veoma značajnu ulogu, bila je jedna od osnovnih tema kojima se umetnica bavila u svom radu. Za Hilmu af Klint pripadnost jednom polu predstavljala je samo polaznu tačku identiteta čiji je ovozemaljski stadijum neophodno prevazići kako bi duša prešla na viši stupanj razvoja svesti. Razvitak ljudskog duha, verovala je Hilma, bio je moguć isključivo spajanjem polova u jedno savršeno biće čija se telesnost briše u androginom obliku postojanja. (Henderson 2019, 72, Leon 2020, 11, Lomas 2020, 123) Androgin shvaćen kao duhovno superiorno biće koje u sebi pomiruje takozvanu *borbu polova* bio je česta tema teozofske literature, ali i umetnosti simbolizma stvarane na prelasku vekova.⁴ (Jullian 1977, 26, Greene 2018, 15–22)

Stvarajući *Slike za hram* umetnica je ostala verna ravnopravnosti i jednakoj zastupljenosti simboličnih elemenata i boja čije je značenje ostalo poznato zahvaljujući njenim ličnim beleškama. U apstraktnim delima ove slikarke, ženski pol odlikovala je plava boja, dok je muški prikazivan žutom bojom. (Voss 2016, 37) Na mnogim slikama dominantna je i zelena, boja koja nastaje njihovim mešanjem i koju upravo tako i treba tumačiti, kao proizvod dodira polova i njihove međusobne interakcije. (Isenberg 2020, 26) Takođe i pojedina slova koja se često mogu videti na njenim platnima imala su odlike polova, pa je slovo W označavalo ženu, a U muškarca. (Loreck 2015, 37) Čest motiv Hilminih apstraktnih dela je i spirala, a smer u kojem se ona okretala određivao je njenu pripadnost jednom ili drugom polu. (Lomas 2020: 120, Voss 2016: 28) Ovu ideju umetnica je verovatno preuzela od teozofa Eni Basant i Čarlsa Vebstera Ledbitera koji su smatrali da spirala menja pol u zavisnosti od smera zavrtnanja. (Midavaine 2015, 42)

U okviru Hilminih *Slika za hram*, borba i pomirenje polova najeksplicitnije su prikazani osmim ciklusom slika koji nosi naziv *Labud*. Tokom 1914. i 1915. godine umetnica je radila na osamnaest slika na kojima je prikazala razvojni put labuda od materijalne do duhovne ravni. (Henderson 2019, 86) Pretpostavlja se da nije slučajno odabrala baš ovu pticu s obzirom na to da je beli labud predstavljao autohtonu vrstu skandinavskog područja i nacionalnu pticu skandinavskih zemalja, a u germanskoj mitologiji je važio za jednog od zoomorfnih oblika ratnica Valkira. (Ryle 2019, 70, Biderman 2004, 193)

Prva slika serijala, *Labud 1*, predstavlja dva simetrično pozicionirana labuda, belog na crnoj i crnog na beloj pozadini, prilikom čega beli labud ima plave noge i

4 Za više informacija o konceptu *borbe polova* u simbolizmu pogledati katalog: Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017. O motivu androginije u umetnosti simbolizma pogledati Vivien Greene. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018.



Hilma af Klint, *Labud*, br. 1, 1914–1915, izvor: Wikimedia Commons, public domain

kljun, što ga čini ženkom, dok je crni labud mužjak, što potvrđuju njegove žute noge i kljun. (Ryle 2019, 79) Na slikama koje slede dolazi do sukoba među labudovima praćenih multipliciranjem ravni u njihovoj pozadini i promenom boja kljunova i nogu životinja. (Ryle 2019, 80) Kako serijal slika odmiče, ptice ulaze u sve veći sukob, prilikom čega napuštaju svoju polovinu platna i gube prvobitnu distancu. U isto vreme muški i ženski princip se, prvo kroz borbu, a zatim kroz manje agresivan odnos nalik plesu, neminovno mešaju i već na slici *Labud 4* obe ptice imaju po jednu žutu i jednu plavu nogu, a i njihova krila poprimaju boju perja suparnika. Na slikama *Labud 6* i *Labud 7* dolazi do umnožavanja labudova pa se umesto dve vide četiri ptice različitih nijansi mrke boje, što je rezultat prethodnog mešanja polova, njihovih boja, odlika i različitosti.

Gubljenje strogih granica polnosti, kojima serija počinje, na slici *Labud 8* umetnica odlazi korak dalje – u potpunosti negira telo prikazane životinje svodeći labudove na niz kocaka. Geometrizacijom tela ptice Hilma af Klint postiže gubitak ili negaciju telesnosti kao temelja životinjske, instinktivne prirode, a prisustvo polnosti se na daljim primerima naglašava samo upotrebom simboličnih boja. Na taj način labud postaje apstraktni motiv koji je na poslednje tri slike serijala, *Labud 16*, *Labud 17* i *Labud 18*, prikazan koncentričnim krugovima na jednobojnoj pozadini. Na ovaj način umetnica je predstavila prelazak labuda na nivo čistih duhovnih ideja u kojima



Hilma af Klint, *Labud*, br. 17, 1915, izvor: Wikimedia Commons, public domain

se ograničenja i razlike materijalnog sveta poništavaju zahvaljujući prevazilaženju dualiteta, pomirenju polova i njihovom spajanju u jedinstveno superiorno biće.

Naučna otkrića i slikarstvo Hilme af Klint

Serijska slika *Labud* nije bila usamljen slučaj u stvaralaštvu Hilme af Klint da se pojedina filozofska ideja predstavi geometrizacijom i šematizacijom nekog oblika preuzetog iz prirode. Svet prirode i prirodnih nauka bio je, uporedo sa istraživanjem duše i ezoterijskih ideja, druga velika tema koja je okupirala pažnju ove umetnice.⁵ Još kao dete Hilma af Klint je leta provodila u porodičnoj vikendici na ostrvu Melaren gde je u vrtu kuće slikala dostupan biljni i životinjski svet. (Midavaine 2015, 6–7) Tokom života ispunila je nekoliko stotina svezaka skicama i crtežima različitih oblika živih organizama koje je uglavnom svodila na proste geometrijske oblike. (Higgie 2016, 13) Zahvaljujući sačuvanim sveskama, poznato je da je imala

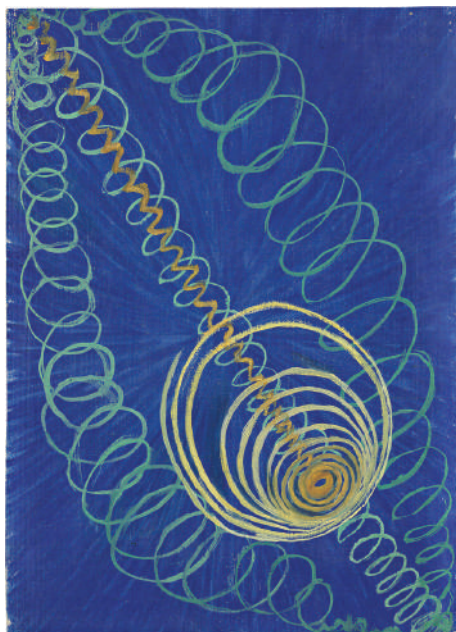
5 Uprkos želji da svoja apstraktna dela sačuva od oka i kritike javnosti, Hilma af Klint je uspevala da zahvaljujući svojoj umetnosti bude finansijski nezavisna. Izdržavala se slikanjem portreta, pejzaža i botaničkih ilustracija, a radila je i kao crtač na Veterinarskom institutu u Stokholmu. (Lomas 2020, 115, Higgie 2016, 16)

želju da razume srž prirode i zabeleži svaki oblik života na zemlji, od najprostijih organizama do biljnog i životinjskog sveta koji nastanjuje „nebo, morske dubine i šume”. (Lomas 2020, 123) Interesovale su je veze materijalnog i nematerijalnog sveta i načini na koje oni međusobno komuniciraju i utiču na život organizama na zemlji. (Leon 2020, 4)

Istraživanja prirodnog sveta Hilme af Klint i njeno interesovanje za prirodne nauke poklapa se sa periodom značajnih naučnih otkrića koja su izmenila pogled čoveka na svet koji ga okružuje, kao i granice poznavanja i razumevanja tog sveta. Naučna otkrića i eksperimenti, započeti tokom XIX veka, kulminirali su na prelasku vekova otkrićima kao što su X zraci, elektron i radioaktivnost, teorijom relativnosti ili Borovim modelom atoma. (Ryle 2019, 71–72, Henderson 2019, 75) Brzi napredak nauke i tehnike, osim što je doneo mnoge pogodnosti i unapredio svakodnevni život ljudi, uticao je i na povećanje osećanja anksioznosti modernog društva koje je posredstvom nauke postajalo sve više svesno ograničenosti dotadašnjeg znanja i dometa ljudskih čula. (Дига 2007, 153) Dokazano je da postoje živi organizmi koji su nevidljivi ljudskom oku, kao i izuzetno udaljeni sistemi nebeskih tela o kojima se veoma malo zna ili sile, poput elektromagnetnog polja, koje utiču na čoveka iako su sistemi njihovog delovanja nevidljivi i mnogima još uvek bili nejasni. (Facos 2009, 101)

Zainteresovana za naučna otkrića, Hilma af Klint je pratila savremena dešavanja u svetu prirodnih nauka, koja su neretko bivala objavljivana i u literaturi posvećenoj ezoteriji i teozofiji, s obzirom na to da je početkom XX veka granica između nauke i ezoterije shvatana prilično fluidno. (Facos 2009, 101) Ovakve promene u opštem sistemu znanja, koje su na prelasku vekova potresale zapadnoevropski svet, ostavile su traga na njenoj umetnosti, tačnije, umetnica je osetila potrebu da pruži sopstveno viđenje kompleksnog sistema povezanosti svih oblika života na zemlji koji se rapidno menjao i usložnjavao.

Jedna od velikih tema Hilminog apstraktnog slikarstva, koja jasno otkriva interesovanje autorke za svet prirode, jeste evolucija. (Voss 2016, 24) Teorija evolucije Čarlsa Darvina (Charles Darwin), objavljena 1859. godine u knjizi *О проислу врста* (*On the Origin of Species*) uzdrmala je ne samo naučni već i umetnički



Hilma af Klint, *Primordijalni haos*, br. 16, 1906–1907, izvor: Wikimedia Commons, public domain

svet, a interesovanje i preispitivanje Darwinove teorije nije oslabilo ni pola veka nakon prvog izdanja knjige. Poreklo sveta, nastanak polariteta i razvitak života na zemlji je tema koju je Hilma af Klint obradila u prvom serijalu *Slika za hram* nazvanom *Primordijalni kaos*. (Birnbbaum, Enderby 2016, 10) Na dvadeset šest malih platna naslikanih 1906. godine umetnica je upotrebom simboličnih boja i motiva prikazala svoje viđenje ove velike teme i nastanak sveta kakav poznajemo na način blizak naučnom stanovištu. (Isenberg 2020, 26) Jedan od osnovnih motiva koji se ponavlja na većini ovih slika jeste motiv puževe kućice koji takođe govori o uticaju koji su Darwinova dela imala na švedsku umetnicu. Kao što je to bio slučaj sa upotrebom spirale, čiji je smer namotavanja određivao da li je u pitanju bila muška ili ženska spirala, tako i smer spirale puževe kućice na slikama Hilme af Klint govori o pripadnosti motiva jednom i drugom polu. (Isenberg 2020, 26) Dualna priroda puža na Hilminim slikama u skladu je sa činjenicom da je puž bio jedna od retkih tada poznatih životinjskih vrsta koja je imala odlike hermafrodita, o čemu je pisao upravo Čarls Darwin. (Voss 2016, 28)

Osim Darvina, na učestalu upotrebu motiva puževe kućice u Hilminom slikarstvu mogla je da utiče i knjiga *Umetnički oblici u prirodi* (*Kunstformen der Natur*) nemačkog zoologa, filozofa i umetnika Ernsta Hekela (Ernst Haeckel) objavljena 1904. godine. (Loreck 2015, 40) U ovoj knjizi objavljeni su crteži fosilnih ostataka mnogih vrsta koje je naučnik istraživao, a koje su onovremenom čoveku pružile grafički prikaz drevnih oblika života i samim tim uvid u sličnosti i vezu savremenog sveta sa životom najstarijih vrsta koje su nastanjivale planetu. (Innes 2006) Pošto

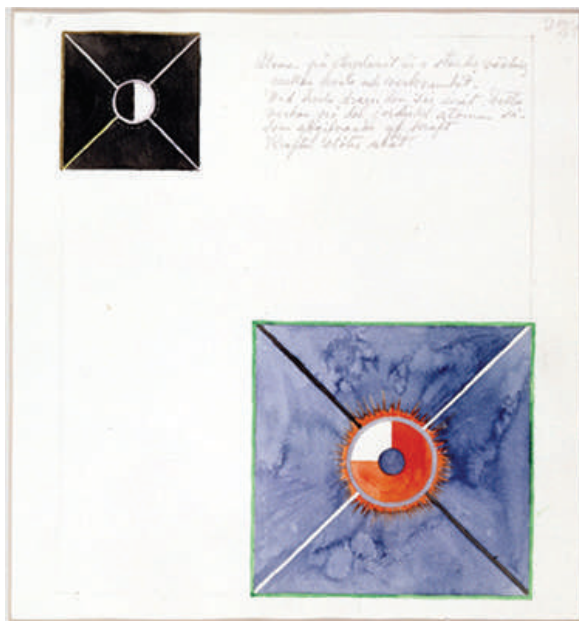


Hilma af Klint, *Evolucija*, br. 13, 1908, izvor: Wikimedia Commons, public domain

je poznato da je Ernst Hekel tokom karijere saradivao i razmenjivao ideje sa Rudolfom Štajnerom, čiji je rad Hilma pratila, može se pretpostaviti da je umetnica bila upoznata i sa Hekelovim istraživanjima i njegovim *Umetničkim oblicima u prirodi*. (Loreck 2015, 40)

Šesta serija *Slika za hram* Hilme af Klint nosi naziv *Evolucija* čime umetnica još jasnije referiše na teoriju koja je promenila pogled modernog čoveka na sopstveno poreklo i mesto u biodiverzitetu sveta. Serija *Evolucija* broji šesnaest dela naslikanih tokom 1908. godine. (Birnbbaum, Enderby 2016, 11) Na šest od šesnaest slika ovog serijala može se videti ispisana i švedska reč za evoluciju – *EVOLUTIONEN*. Počevši od figuralnog prikaza ljudskog tela smeštenog u sistem kružnica na pozadini podeljenoj na crnu i belu sferu, umetnica razvija i usložnjava osnovni motiv čoveka uvodeći druge oblike iz prirode (zmije, pse, puževe, labudove) i mnoštvo geometrijskih oblika, simboličnih znakova i boja. Kao i u slučaju *Labuda*, kako serija slika odmiče tako se telesnost prikazanih bića apstrahuje i gubi, da bi na poslednje tri slike svaka sličnost sa prirodom nestala ustupajući mesto šematskim, gotovo grafičkim prikazima kosmičkog sveta, karakterističnim za Hilmin rad.

Još jedan primer uticaja otkrića iz sveta prirodnih nauka na umetnost Hilme af Klint jeste serija slika *Atom*, nezavisna od *Slika za hram*. (Henderson 2019, 75) Godine 1917. Ernest Raderford (Ernest Rutherford) uspešno je razdvojio atom na manje delove, a iste godine Hilma počinje rad na seriji malih slika nazvanih upravo tako. (Ryle 2019, 71) Istraživanja atoma i njegove prirode obeležila su



Hilma af Klint, serija *Atom*, br. 7, 1917, izvor: Wikimedia Commons, public domain

početak dvadesetog veka, a naučnici poput Ernesta Raderforda i Nilsa Bora (Niels Bohr) dokazali su da se čestica koja je smatrana najmanjom može dalje podeliti na prostije činioce koji se unutar nje kreću putanjom sličnom izuzetno velikim objektima kao što su nebeska tela. (Lehmann 1972) Ova naučno dokazana sličnost makro i mikro sveta potvrdila je Hilmine slutnje o povezanosti svih pojava koje se dešavaju u prirodi i podstakla njena promišljanja o prirodi atoma, o čemu govore tekstovi koje je umetnica zapisivala u ovom periodu. (Ryle 2019, 71) Jedna od njenih misli ostala je zabeležena u gornjem desnom uglu crteža *Atom broj 7*: „Atom istovremeno ima granice i kapacitet za razvoj. Kada se atom širi na etarskoj ravni, fizički deo zemaljskog atoma počinje da sija.” (Midavaine 2015, 50) Činjenica da je Hilma af Klint doživela atom kao predmet koji u sebi pomiruje dve oprečne situacije – granice i kapacitet za razvoj, kao i moć da se u isto vreme multiplicira iz zemaljske u višu etarsku ravan, pokazuje da su naučna otkrića početkom veka uticala na promenu i širenje granica i samog ljudskog poimanja pojavnog sveta i procesa koji se u njemu odvijaju.

Zaključak

Švedska umetnica Hilma af Klint živela je i stvarala na prelasku iz XIX u XX vek, a njen umetnički rad vremenski se poklapa sa burnim periodom evropske istorije koji su odlikovale značajne promene mnogih aspekata života. Posledica ovih promena bio je niz različitih kriza identiteta modernih ljudi i njihovog preispitivanja mesta i uloge čoveka u svetu. Iako je za tumačenje dela Hilme af Klint neophodno konsultovati njene beleške u kojima su sačuvane lične teorije i ideje ove umetnice, kao i njen intimni sistem simbolike pojedinih oblika iz prirode ili geometrije, znakova i boja, Hilmino apstraktno slikarstvo potrebno je posmatrati i u kontekstu vremena i društvenih promena kojima je umetnica bila svedok i koje su obojile njeno stvaralaštvo.

Da je Hilma af Klint bila čovek ili tačnije žena svog doba govori snažan uticaj ezoterijskih i teozofskih učenja na njeno slikarstvo, kao i naučnih otkrića. Hilma je bila zainteresovana za obe sfere znanja i načina spoznavanja istina o svetu u kojem živi, a čiji je sistem povezanosti svih živih bića i prirodnih pojava bio velika tema interesovanja ove umetnice. Osim što je pratila savremena naučna istraživanja i čitala teozofsku literaturu u kojoj su ona često bila objavljivana, umetnica je i sama izučavala i skicirala biljke i životinje, učestvovala u seansama, verovala da komunicira sa duhovima i istraživala automatsko crtanje i pisanje. Takođe, zalagala se za aktuelno žensko pitanje i jednakost polova, a njena dela odlikuje uporno insistiranje na simetriji i ravnopravnosti muških i ženskih elemenata.

Radoznalost Hilme af Klint i njena potreba za neprestanim preispitivanjem odnosa živih bića, ali i povezanosti materijalnog i duhovnog sveta rezultirala je i inovativnim pristupom slici. Upotreba apstraktnih elemenata, kojima je Hilma

svodila velika pitanja svog vremena na niz prostih geometrijskih oblika, takođe svedoči o uticaju koji je moderno doba ispunjeno nesigurnostima i traganjima za odgovorima ostavilo na njenu umetnost. Hilmina delimično ili u potpunosti apstraktna dela predstavljaju ujedno i pokušaj slikarke da raščlani, skicira i šematski prikaže velike i važne ideje poput evolucije ljudskog duha, dualiteta polova ili prirode atoma ne bi li ih na taj način lakše sagledala i objasnila. Zbog svega toga apstraktna dela Hilme af Klint neophodno je tumačiti kao odgovor ove umetnice, naučnice i medijuma na dešavanja jednog perioda istorije ispunjenog sveopštim osećanjem nesigurnosti čiji je savremenik ona bila.

Literatura

- Berlanstein, Lenard R. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Harvard: Harvard University Press, 2001.
- Biderman, Hans. *Rečnik simbola*, Beograd: Plato, 2004.
- Birnbaum, Daniel and Emma Enderby. „Painting the Unseen” in *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*, eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Larner, 9–12. London: Serpentine Galleries, 2016.
- Борозан, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018.
- Дига, Жак. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Ehrhardt, Ingrid. “Kingdom of the Soul – An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, 9–15. Munich: Prestel, 2000.
- Facos, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Aart of the 1890s*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009.
- Fer, Briony. “Hilma af Klint: The Outsider Inside Herself” in *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*, eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage, 105–113. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020.
- Greene, Vivien. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018.
- Henderson, Linda Dalrymple. “Hilma af Klint and the Invisible in Her Occult and Scientific Context” in *Hilma af Klint: Visionary: on Hilma af Klint and the Spirit of Her Time*, ed. Kurt Almqvist, 71 – 91. Stockholm: Stolpe Publishing, 2019.
- Higgin, Jennifer. “Longing for Light: The Art of Hilma af Klint” in *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*, eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Larner, 13–20. London: Serpentine Galleries, 2016.

- Isenberg, Sarah. "The Future is Now: Hilma af Klint and the Esoteric Imagination", *Bowdoin Journal of Art*, 2020. https://www.academia.edu/42912233/The_Future_is_Now_Hilma_af_Klint_and_the_Esoteric_Imagination (5. 7. 2022).
- Innes, Shelley. "Review of From Here to Eternity: Ernst Haeckel and Scientific Faith, Religion, Theology, and Natural Science." *Journal of the History of Biology* 39, no. 1 (2006): 214–16. <http://www.jstor.org/stable/4332000> (1. 9. 2022).
- Joseph, Branden W. „Knowledge, painting, Abstraction and Desire” in *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*, eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage, 131–140. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020.
- Jullian, Philippe. *The Symbolists*, Oxford: Phaidon press, 1977.
- Krämer, Felix. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017.
- Lehmann, Walter J. *Atomic and molecular structure: The development of our concepts*, New York: John Wiley & Sons, Inc., 1972.
- Leon, Emily. "Between the Physical & Psychical: Esoteric Representations of Nature in the Work of Hilma af Klint", 2020. <https://desertsuprematism.com/between-the-physical-psychical-esoteric-representations-of-nature-in-the-work-of-hilma-af-klint/> (6. 12. 2021).
- Lomas, David. "Roots to Abstraction: Hilma af Klint and Botany" in *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*, eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage, 115 – 129. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020.
- Loreck, Hanne. "Spiritual Alphabetisation. Hilma Af Klint." in *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage, 211–226. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2015.
- Menon, Elizabeth K. *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, University of Illinois Press, 2006.
- Midavaine, BreeAnn. "Hilma af Klint: The Medium of Abstraction", 2015, https://www.academia.edu/24561527/HILMA_AF_KLINT_THE_MEDIUM_OF_ABSTRACTION (6. 12. 2021).
- Мишић, Снежана. „Измeђу два света, чулног и духовног. Тематски оквири српског симболизма” у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Снежана Мишић, 36–61. Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Народни музеј у Београду, 2021.
- Obrist, Hans Ulrich. "An Extraordinary Opportunity" in *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*, eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage, 101–102. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020.
- Obrist, Hans-Ulrich and Julia Peyton-Jones. "Foreword" in *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*, eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Larner, 1–2. London: Serpentine Galleries, 2016.
- Ofen, Karen. *Европски феминизми: 1700–1950*, Београд: Evoluta, 2015.
- Pasi, Marco. "Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity" in *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage, 101–116. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2015.
- Ryle, Jadranka. "Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma Af Klint's Paintings." *The Idea of North: Myth-Making and Identities*, 2019. <https://birchandstar.files.wordpress.com/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf> (7. 7. 2022).

Voss, Julia. "Hilma af Klint and the Evolution of Art" in *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*, eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Larner, 21–34. London: Serpentine Galleries, 2016.

Жакић, Олга. „Дарвинизам и борба за опстанак *Antropoides* Франтишека Купке” Зборник Народног музеја. Историја уметности = Recueil du Musee national. Histoire de l'art, Књ. 22, св. 2, 251–268, 2016.

Жакић, Олга. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд: Задужбина Андрејевић, 2017.

Jovana Nikolić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**THE IDENTITY CRISIS OF PEOPLE
AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY
IN THE WORK OF HILMA AF KLINT**

Summary:

Hilma af Klint is a Swedish artist who lived and worked at turn of the twentieth century and who incorporated abstract elements into her work very early on. With her abstract paintings, created during the first two decades of the 20th century, the artist presented some of the key problems, doubts and fears of the society caused by scientific discoveries and great social changes of that era. The paper will analyze Hilma af Klint's abstract works portraying three topics: the crisis of masculinity and the motif of gender conflict, the impact of theosophical and esoteric theories on the art and spirituality of this period, and the impact of new scientific discoveries on understanding of the physical world, its possibilities and limitations. An analysis of the frequently used motifs in her paintings, and the notes that the artist left about her work, will show Hilma af Klint's thoughts on these and the similar topics that occupied her contemporaries at the beginning of the 20th century.

Keywords:

Hilma af Klint, gender conflict, theosophy, science and art, abstract art

PRIMLJENO / RECEIVED: 05. 09. 2022.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 11. 10. 2022.

Ivan Stevović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**BRANKO POPOVIĆ (1882–1944) I ISTORIJA UMETNOSTI:
NAPIS IZ VREMENA KRIZE***

Apstrakt:

U radu se razmatra sadržaj napisa o stanju istorije umetnosti u Srbiji, koji je kao dekan Tehničkog fakulteta u Beogradu za potrebe *Srpskog civilnog/kulturnog plana* krajem 1942. godine sastavio arhitekta, slikar i likovni kritičar Branko Popović. Na osnovu sadržaja dokumenta ustanovljavaju se sistematičnost i širina Popovićevog pokušaja da i u vremenima krize konsoliduje ovu naučnu disciplinu nezavisno od bilo kakve ideološke matrice. Popovićevo smaknuće posle oslobođenja Beograda u jesen 1944. godine najverovatnije da je značajno umanjilo dalje napore u pokušajima institucionalizacije istorijskoumetničkih pregnuća u posleratnoj Srbiji.

Ključne reči:

Branko Popović, istorija umetnosti, Srpski civilni/kulturni plan

* Rad je nastao u okviru projekta *Čovek i društvo u vreme krize* koji finansira Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Odjednom, kao grom iz vedra neba, objavljen je u Politici, u ponedjeljak 27. novembra 1944, spisak od stotinu pet streljanih izdajnika srpskog naroda[...] Posebno je bolno odjeknula smrt izvrsnog srpskog slikara Branka Popovića...

(Д. Медаковић, *Ефемерис II*, 281–283)

Duge su senke prošlosti. Njihove konture na teško dokučiv način prkose da se utope u sivilo potonje svakodnevice. Što je prošlost iz koje izrastaju više neželjena, to su i senke duže i oštrije, osobito kad izrastaju iz zločina, iz ubistva učinjenog bez krivice, bez suđenja, bez groba pogubljenog, pod nikad razjašnjenim okolnostima. „Čovek živi dok god mu se pominje ime”, uči stara egipatska poslovice, pa je samo delimična istina da „ljudi čije je ime izbrisano iz anala i uklonjeno s kamenih spomenika simbolički umiru i drugi put” (Asman 2018, 47). Jer, postoje i oni o koje se sile prošlosti, kao u antičkom mitu, doslovno otimaju, pokazujući da ta prošlost nije i nikada ne može biti jedna i jedina.

Kratak i nedvosmislen, skup raspoloživih činjenica govori da je arhitekta i slikar Branko Popović ubijen u danima između oslobođenja Beograda i ponedjeljka, 27. novembra 1944. godine (Cvetković 2006, 87, 91; Цветковић 2019, 155–156). Nad senima mrtvog ćutanje obično obuzme i najgovornijije. Stoga je neminovno zapitati se šta je to što je umetnikovog dugogodišnjeg kućnog prijatelja Miroslava Krležu navelo da 7. juna 1979. godine podsmešljivo spomene kako je imao priliku „čuti kada Branko Popović čita Šantićevu pjesmu o krunidbi kralja Petra 1903. Čuo sam ga kad čita na radiju tu pjesmu, on plače, on ne može da odoli, guta suze, toliko je uzbuđen.” (Čengić 1990, 201) Ili, šta je to što je znao Popovićeve prvi asistent Đurđe Bošković da, još tri godine kasnije, vođen čudnim putevima svesti i savesti, izrekne protokolarnu hvalu svom profesoru, ne propuštajući, međutim, da doda da je „u ratnom vihoru, za vreme okupacije, on [...] zahvaljujući svojim neobuzdanim ambicijama, proigrao i svoje ime i svoj život” (Bošković 1982, 20). Kojoj podobnosti su služila ovakva herostratska saopštenja, jesu li ona iznova ubijala ili vaskrsavala Branka Popovića, onda kada je mrtvi umetnik već odavno bio prepušten „odgođenom zaboravljanju”, prihvatanju u svakovrsni životno-istorijski arhiv, ono mesto u koje ne zalaze mnogi (Asman 2018, 35–40). Ili možda ni tada još uvek nije tamo prebivao, jer Miloš Crnjanski je, po vlastitom sećanju 1975. godine, jednom prilikom Moši Pijade rekao: „strelj’o si mi Branka Popovića – streljaćeš i mene”. (Ломпар 2018, 303) Koliku je simboličku težinu po ovdašnju kulturnu javnost imalo Popovićevo pogubljenje kada je, posredno ili izravno, kao svojevrsna paradigma zločina, bilo spominjano i više od tri decenije nakon što se dogodilo? Koliko je puta jednoj strani bilo potrebno da ga, uvek uzaludno, ubija? Koliku su snagu nosili ovo ime, ova ličnost i njena sudbina?

Zašto je ubijen Branko Popović? Tragičnu banalnost čina likvidacije dodatno naglašava njeno zvanično objašnjenje, prema kojem je „Dr Branko Popović, profesor Univerziteta i dekan Tehničkog fakulteta” bio „najbliži saradnik ministra Jonića”, i kao takav „Bećareviću denunciрао већи број слободолјубивих студената и грађана”, а уз то радио и „на фашизацији српског народа преко tzv. Српског цивилног плана”. Zbog

toga je nekoliko meseci nakon vesti u *Politici*, saopštenjem Državne komisije od 15. marta 1945. godine bio proglašen ratnim zločincem i izdajnikom. (Цветковић 2019, 144, 331) Ipak, onako kako to biva s pravdom, presudom Okružnog suda u Beogradu iz 2007. godine doneto je rešenje o njegovoj potpunoj rehabilitaciji. Prema postojećoj dokumentaciji i svedočenjima, nijedna od navedenih stavki „optužnice” nije bila verodostojna, osim one da je Branko Popović učestvovao u stvaranju projekta, odnosno dokumenta poznatog pod nazivom *Srpski civilni/kulturni plan*, koji je nastajao u periodu od 1942. do 1944. godine. U ovom dokumentu, najobimnije poglavlje kojem je Popović bio samostalni autor bilo je naslovljeno kao „Izveštaj o stanju u oblasti istorije umetnosti opšte i srpske u nas”, predato rukovodiocu projekta Vladimiru Velmar-Jankoviću, s datumom 18. decembra 1942. godine. (Стојановић 2012a, 464–468) Usled Popovićevog rada na Tehničkom fakultetu, slikarske delatnosti i preko osamdeset objavljenih likovnih kritika, studija i oglada koji, sagledani u celini kao retko plodan opus, tek čekaju svojeg pravog istraživača (Розић 1996; Розић 2004) navedeni napis donekle razumljivo ostao je u senci, izvesno i usled kontroverzne prirode i odgovarajuće recepcije koje su doskora pratile *Srpski civilni/kulturni plan*. S druge strane, programski karakter Popovićevog teksta i činjenica da se nešto slično nikada više nije pojavilo u odgovarajućoj historiografiji, razlog su nastanka belešci koja se nalazi pred čitaocem. Takođe, njome se nastoji zatrti i poslednji povod eventualnoj zapitanosti je li Branko Popović na bilo koji način i posle svih podnetih žrtava, od balkanskih ratova do banjickog tamnovanja na prelomu 1941. i 1942. godine, radio „na fašizaciji srpskog naroda”.

Zamišljen i ostvaren kao „jedinstven projekat u srpskoj nacionalnoj istoriji, jedan opšti plan preuređenja celokupnog narodnog života u mirnodopskim uslovima [...] temeljen na tri osnovne vrednosti: depolitizaciji, kontinuitetu i nacionalizmu (uređenju života prema tradicionalnim srpskim kulturnim vrednostima)”, *Srpski civilni/kulturni plan* bio je podeljen na biološki, duhovni, tehnički i ekonomski sektor, s tim što je ovaj drugi „imao [...] najširi problemski opseg, obuhvatajući u najvećoj meri kulturu, umetnost, nauku, obrazovni sistem i pravni sistem”. (Стојановић 2012b, 113) Sledstveno tome, „posebna pažnja u okviru duhovnog sektora [...] bila je posvećena očuvanju nacionalnog identiteta i tradicije”, pa su kao „osnovni elementi o kojima se trebalo starati bili označeni srpski jezik, narodno predanje, kultura i istorija.” Imajući u vidu pogrome Srba na različitim tačkama njihove teritorije, iako je sasvim opravdan utisak „da autori plana i saradnici na projektima [...] nisu bili vođeni čisto akademskim pobudama”, radom predviđenim „na očuvanju i unapređivanju nacionalnog identiteta mogu se uočiti i praktična stremljenja ka očuvanju srpskih nacionalnih interesa koje su rat, okupacija i novonastale političke okolnosti doveli u pitanje”. (Стојановић 2012b, 114) I po konceptu i po imenima onih koji su ga sprovodili, a među najangažovanijima su bili Veselin Čajkanović, Nikola Radojčić, Radoslav Grujić, Aleksandar Solovjev i mnogi drugi (Стојановић 2012b, 115), rad na planu bio je ustrojen ozbiljno i institucionalno: bilo je predviđeno osnivanje *Centra za ispitivanje srpskog jezika i njegove istorije*, *Centra za proučavanje etničke prošlosti i etničkih osobina stanovništva u svim srpskim zemljama*, *Arheološkog*

instituta i Centra za istraživanje srpske istorije kao krovne naučnoistraživačke ustanove u duhovnom sektoru, ustanove iz koje je trebalo da proiđe „selekcija i obuka novih naučnih kadrova i izdavanje većeg broja istorijskih izvora i naučnih sinteza od velikog nacionalnog značaja [...] U fazi definisanja problema iz *Srpskog civilnog/kulturnog plana* i određivanja univerzitetskih odbora za njihovo rešavanje, pojedini saradnici bili su zaduženi da Ministarstvo upoznaju sa trenutnim stanjem u svojim naukama”. (Stojanović 2012b, 115–116) Autor napisa o opštoj i nacionalnoj istoriji bio je Nikola Radojčić, o stanju i zadacima srpske arheologije gotovo izvesno je pisao Miodrag Grbić (Bandović 2019, 166), i to su bili širi okviri u kojima je nastao i dokument s potpisom Branka Popovića.

S velikim iskustvom arhitekta, slikara i likovnog kritičara, beskompromisan i oštroid u vlastitom sudu, Popović je svoje izlaganje započeo rekapitulacijom opšteg stanja u oblasti istraživanja. Konstatovao je da je „istorija umetnosti u nas oskudna [...] naučnicima i naučnim delima” za šta je načelno obrazloženje nalazio u činjenici da je „teško [...] naći u jednom naučniku dobar spoj valjanog istoričara i pouzdanog stručnog poznavaoca umetnosti u svom njihovom stvaralačkom bogatstvu i raznovrsnosti. Lakše se pari stručnost istoričara s poznavanjem jezika, literature, prava, sociologije, ekonomije, etnografije ili spoznavanjem politike i ratovodstva ili religije, pa čak i filosofije. Ali sa poznavanjem umetnosti ili pozitivnih nauka to ide teže”, te se stoga i dešava „da se u jednoj reputiranoj istoriji umetnosti izvesna značajna umetnička dela ili čitave periode tretiraju kao što prirodnjaci tretiraju fosile [...] ili u drugoj kao literarni motiv.” Srazmerno suprotno tome, smatrao je Popović dajući na značaju disciplini, „istorija umetnosti je tek jedan deo kulturne istorije naroda i čovečanstva i prema tome više merilo njegovog duhovnog razvitka i slika njegovih duševnih osobina.” Teškoću obrazovanja kadrova i dalje je razumevao kao središnju, ispravno uočavajući da „izučavanje razvitka umetnosti privlači u velikoj meri i same umetnike i umetničke stručnjake. Stoga vidimo i na strani i kod nas veliki broj umetnika, naročito arhitekta da ulaze u istoriju umetnosti i da se njome bave”, iako im „često nedostaje u potrebnoj meri siguran naučni aparat istoričara. To su svakako”, završio je uvod izveštaja, „prve teškoće sa kojima ima da se bori istorija umetnosti kao nauka.” (Stojanović 2012a, 464–465)

Od problema formiranja istoričara umetnosti, Popovićeva rekapitulacija kretala se ka institucionalnim vidovima ustrojstva discipline. „Ne da se zamisliti rad na istoriji umetnosti bez velikih muzeja naučno i umetnički uređenih i dobro kompletiranih, bez istih takvih biblioteka i bez administrativne organizacije i podele zemlje u cilju proučavanja i čuvanja umetničkih spomenika, pri čemu iskopavanja igraju vrlo važnu ulogu.” (Stojanović 2012a, 465) Takođe, neophodnost predstavljaju stalna putovanja, organizovanje naučnih ekspedicija i neprekidna saradnja stručnjaka ostvariva putem naučnih kongresa. Najzad, način organizovanja odgovarajućih ustanova, od univerziteta, preko muzeja do umetničkih akademija i škola primenjenih umetnosti, prema Popoviću je predstavljao još jedan bitan preduslov „kako će se izvršiti zadaci koje postavlja istorija umetnosti kao nauka kao i oni koji bi se njoj mogli postaviti”. (Stojanović 2012a, 465) U inicijalnoj fazi i

pod uslovima bolje naučne organizacije, teret tih zadataka trebalo je, uz potpisnika, da ponesu Miloje Vasić, Vladimir Petković, Petar Popović, Radosav Grujić, Lazar Mirković, Aleksandar Deroko, Milan Kašanin, Đurđe Bošković, Đorđe Mano-Zisi, Miodrag Grbić, Svetozar Radojčić i Branislav Kojić, potpomognuti nekolicinom „mlađih školovanih početnika”. Oni bi imali da dopune i sistematski srede dotadašnju nacionalnu istorijskoumetničku literaturu, koja je trebala da posluži kao građa za konačno objavljivanje jedne srpske istorije umetnosti, budući da „ne postoji na srpskom jeziku nijedna istorija srpske umetnosti, čak nijedan potpuniji analitički i sintetički pregled”. Uporedo s tim najvažnijim zadatkom, pažnju je trebalo usmeriti i na formiranje inventara u vidu kartoteke „gde bi bili sabrati podaci o svima srednjovekovnim i poznijim umetničkim spomenicima i umetničkim delima: kronološki, topografski, istoriski i umetnički sa geografsko-istoriskom mapom, sa planovima, crtežima i fotografijama”. (Стојановић 2012a, 466)

Navedeni poslovi imali su da budu tek početak znatno sveobuhvatnijeg delovanja na konsolidovanju i davanju novog podsticaja proučavanju istorije umetnosti u Srbiji. U narednom odeljku Popović je stoga u devet tačaka izložio svoje viđenje dalje strategije njenog razvitka. Težište buduće delatnosti bilo je zamišljeno u ozvaničenju ili pre oficijelnom obrazovanju centra kojim bi bila objedinjena i dalje obogaćivana spomenuta kartoteka, na kojoj je više godina unatrag već bio radio Aleksandar Deroko. „Njemu bi trebalo poveriti ovaj posao i staviti mu potrebna sredstva na raspoloženje preko Zavoda za narodnu umetnost na Univerzitetu”, a „g. Deroka bi u ovom poslu trebalo pomoći jednim radnim i jednim savetodavnim odborom” (Стојановић 2012a, 467). Nadalje, Popović je predlagao izradu istoriografske bibliografije srpske umetnosti, čemu bi usledilo pisanje odgovarajućih pregleda i prve sinteze, jednako kao i inicijativu na nastajanju jedne opšte istorije umetnosti, neophodne da bi se proširili okviri njenog sveukupnog sagledavanja i preciznije protumačili svojstva i dometi nacionalnog umetničkog stvaralaštva. U muzealnoj delatnosti, s obzirom na to da se praktično sam odranije već bio našao na poslu organizacije legata Joce Vujića i još nekoliko muzejskih zbirki u vlasništvu najviše nacionalne obrazovne ustanove, Popović je smatrao ne samo to da „treba misliti na osnivanje univerzitetskog muzeja” već i da „u vezi s tim a pogotovu što smo ostali bez muzeja u Skoplju treba obratiti svu pažnju na uređenje Muzeja srpske crkve”, a da značajno veću pažnju valja pokloniti organizaciji „Muzeja opštine grada Beograda i Muzeja beogradske tvrđave”. Konačno, „potrebno je što pre izvršiti podelu zemlje na istorisko-kulturno-umetničke okruge i preko ovih organizovati čuvanje istoriskih i umetničkih spomenika i dela i proučavanje istih. Naročito bi proučavanje profane umetnosti koja se neproučena, nesnimljena i nezabeležena gubi, trebalo pospešiti.” (Стојановић 2012a, 468)

Rat i okupacija svakako nisu bili ambijent povoljan za ostvarivanje ovako ambiciozno zamišljenog projekta, ali to je zapravo bio način na koji je, prema presudi, Branko Popović radio „na fašizaciji srpskog naroda”, trudeći se da i u surovim okolnostima sačuva i organizuje rad na izučavanju nacionalne kulturne zaostavštine. Da se nije dogodilo ono što se dogodilo, da nije mučki ubijen, poneke od njegovih

ideja verovatno bi u nekom vidu zaživele i u posleratnoj naučnoj javnosti, onako kako se zbilo sa načelima na kojima je maja 1947. godine bio utemeljen Istorijski institut SANU „koji je po svojim zadacima i načinu funkcionisanja potpuno odgovarao konceptu koji je predložio prof. Nikola Radojčić tokom okupacije”. (Стојановић 2012b, 131) Ali ni to se nije desilo – proučavanje umetnosti, a osobito one koja je činila zaostavštinu srpskog srednjeg veka, različitim i u osnovi Popovićevom planu duboko oprečnim tokovima, krenulo je u pravcu faktičke teritorijalno-hronološke razgradnje nacionalnog nasleđa, u korist doslovnom stvaranju srednjovekovnih kultura novoformiranih socijalističkih republika Makedonije, Crne Gore i autonomne pokrajine Kosova i Metohije. (Стевовић 2021, 304–312) Jedino što je ostalo nad napisom, ličnošću i delom Branka Popovića jesu duga senka koja i danas opominje, ali i uverenje da čovek ne umire dok god mu se spominje ime.

LITERATURA

- Asman, Alaida. *Oblici zaborava* (s nemačkog prevela Aleksandra Bajazetov). Beograd: Biblioteka XX vek, 2018.
- Bandović, Aleksandar D. *Miodrag Grbić i nastanak kulturno-istorijske arheologije u Srbiji*. (Докторска дисертација). Beograd: Filozofski fakultet, 2019.
- Бошковић, Бурђе. *Сећања конзерватора*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1982.
- Светковић, Срџан. „Ко су (105) 104 стrelјаних у Београду 1944.” *Istorija 20. veka XXIV-1* (2006): 88–102.
- Цветковић, Срђан. *Између српа и чекића. Ликвидација „народних непријатеља” 1944–1953*. Београд: Службени гласник, 2019.
- Ћенгић, Енес. *S Krležom iz dana u dan*, III (1978–1979). Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Ломпар, Мило. *Црњански – биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч, 2018.
- Розић, Владимир. *Бранко Поповић: сликар и ликовни критичар*. Београд: САНУ, 1996.
- Розић, Владимир (прир.). *Бранко Поповић: ликовне критике, огледи и студије*. Ужице: Градска галерија, 2004.
- Стевовић, Иван. „L’ancien art serbe. Les églises један век касније.” у *Габријел Мије и истраживања старе српске архитектуре*, ур. Дубравка Прерадовић – Миодраг Марковић, 288–318, Београд: САНУ 2021.
- Стојановић, Александар. *Српски цивилилни/културни план владе Милана Недића*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2012а.
- Стојановић, Александар. „Историја и историографија у Српском цивилирном/културном плану.” *Токови историје 2/2012* (2012b): 112–134.

Ivan Stevović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**BRANKO POPOVIĆ (1882 –1944) AND THE ART HISTORY:
A NOTE FROM THE TIME OF CRISIS**

Summary:

The paper is dedicated to the content of a note about the state of Art History in Serbia, composed in late 1942 for *The Serbian civil/cultural plan* by the architect, painter, and art critic Branko Popović, at that time the dean of the Faculty of Engineering in Belgrade. Based on the content of the document, the width and systematicity can be acknowledged in Popović's attempt to consolidate this scholarly discipline even in times of crisis, apart from any ideological matrix. The core of this record considered the modes of professional shaping of art historians, the organization of the discipline through the founding of diverse institutions, and the ways that Art History should be advanced as the discipline, in the national as well as in universal domain. The execution of Popović, after the liberation of Belgrade in the fall of 1944, most probably significantly diminished the efforts in the attempts and reaches of the institutionalization of art-historian zeals in postwar Serbia.

Key words:

Branko Popović, Art History, *Serbian civil/cultural plan*

Jelena Gačić
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**REŠAVANJE STAMBENE KRIZE U OPUSU
ARHITEKTE BRANISLAVA MARINKOVIĆA
NAKON DRUGOG SVETSKOG RATA***

Apstrakt:

Rešavanje stambene krize po okončanju Drugog svetskog rata predstavljalo je važan zadatak pa su, tom prilikom, angažovani eminentni stručnjaci, zaposleni pri državnim građevinskim preduzećima i projektantskim biroima. Mnogi od njih bili su pripadnici međuratne generacije arhitekata, prilagođeni novonastalom socijalnom i kulturološkom preokretu. Nadležni su prepoznali talenat arhitekta Branislava Marinkovića, respektabilnog međuratnog neimara, što mu je omogućilo da realizuje građevine prvenstveno namenjene arhitekturi stambene namene. Osmišljavao je paviljonske stambene grupacije socrealističke estetike, a kasnije stambene zgrade i solitere usaglašene sa tokovima autorske moderne arhitekture, zadržavajući svoj osoben autorski pečat. Otud ovaj rad predstavlja pionirsko istraživanje posleratnog opusa arhitekta Marinkovića koji do sada nije bio predmet temeljitijih historiografskih tumačenja.

Ključne reči:

stambena arhitektura, kriza, Branislav Marinković, Drugi svetski rat

* Rad je nastao u okviru projekta *Čovek i društvo u vreme krize* koji finansira Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Proučavanjem arhitektonskog fonda posleratne arhitekture u Srbiji dolazi se do zaključka da kvantitativno najveći broj čine objekti stambene namene. Naime, zbog ubrzanog industrijskog i privrednog razvoja, došlo je do obimne stambene izgradnje koja je imala zadatak da podmiri potrebe smeštaja novopridošlog stanovništva iz drugih krajeva Srbije i Jugoslavije. (Мецанов 2015, 2) U toku Drugog svetskog rata stambena kriza bila je pogoršana u zemlji zbog devastiranja približno 822.237 zgrada, tako da je 3,3 miliona stanovnika ostalo bez domova. Najviše objekata uništeno je na teritorijama Dorćola, Dušanovca, Rakovice, Senjaka, Voždovca, Palilule i Crvenog krsta, dok su u savezničkom bombardovanju 1944. godine pogođeni Kotež Neimar, Dušanovac i Pašino brdo. (Путник Прица 2021, 85) Tokom 1940. godine Beograd je imao 340.000, a 1950. godine 450.000 stanovnika, tako da je obim stambene krize bio veliki. Stanovnici prestonice živeli su 1950. godine u 94.000 stanova u 29.500 stambenih objekata, od kojih je 76,9 % bilo prizemnih, a samo 2,5% višespratnih. U pojedinim periodima samo u Beogradu je građeno po 14.000 stambenih jedinica godišnje. (Perović 2003, 152). Da bi se suzbile klasne razlike, građeni su stambeni blokovi u kojima su oblici kolektiviteta dominirali nad individualnim vrednostima. Stanovi su se od opštinskih vlasti mogli dobiti na korišćenje jedino preko rang-lista prioriteta na mestima zaposlenja.

Različite okolnosti su uticale na razvoj stambenog fonda: razaranje komunalne infrastrukture, gubitak ljudstva, građevinskih kapaciteta i privrede. Ratna razaranja u Srbiji rezultirala su nedostatkom stambenih jedinica i potrebom da se stambena politika osmisli na optimalan način. Osim što se javila potreba za izgradnjom velikog broja novih stanova i pratećih građevina, nužno je bilo razmišljati o osavremenjivanju konstrukcija, materijala i opremanja stanova, shodno savremenijem načinu života. (Mecanov 2008, 15) Izgradnja stambenog fonda, uz podizanje javnih spomenika i administrativnih zgrada, dobija prioritetan značaj. Podržana od jednopartijske socijalističke vlasti i njenog lidera Josipa Broza Tita, prilagođavana je egalitarističkim društvenim standardima. (Kadijević 2021, 91) Godine neposredno nakon rata, u istoriografiji se obeležavaju kao period velikog uticaja Sovjetskog Saveza, agitpropa i socrealizma u umetnosti i kulturi. (Милашиновић Марић 2017, 17) Po završetku rata 1945. godine, težilo se za obnovom devastiranog stambenog fonda, ali i za uspostavljanjem duhovnih i idejnih ustrojstava. Dominantan umetnički izraz u Sovjetskom Savezu u to vreme bio je socijalistički realizam, model primeren konceptu totalitarnog režima koji je pokušao da odredi arhitekturu budućnosti i prosperiteta socijalističkog društva.

Po ugledu na petogodišnji plan u SSSR-u, 1947. godine je uspostavljen prvi petogodišnji plan za razvoj i industrijalizaciju zemlje. Industrijalizacija privrede, podržana nacionalizacijom imovine i sredstava za proizvodnju, stvorila je potrebe za novim radnim mestima. Radna snaga je nađena na selu, pa ubrzo seosko stanovništvo napušta ruralne sredine i u sve većoj meri naseljava gradove. Prvi petogodišnji plan je imao nekoliko prioriteta, od kojih je najznačajniji bio upravo izgradnja što više stambenog prostora. Bilo je predviđeno da se realizuje 15

miliona kvadratnih metara stambene površine. (Kadijević 2021, 51) Privatni sektor u arhitekturi je stagnirao zbog podruštvljavanja svih oblasti stvaralaštva. Moglo se raditi isključivo u okviru države i pod njenim nadzorom. Ona je pred arhitekta postavila krupan istorijski zadatak obnove i izgradnje zemlje opustošene ratom – trebalo je obnoviti komunikacije, podići gradove, nove industrijske komplekse i radnička naselja. (Кадџевић 2008, 80) Stručni kadrovi su planski raspoređivani u velike državne biroe.

Pojedini poznati beogradski arhitekti su stavljali pločice sa svojim imenom na novoizgrađene objekte, ali su one zamenjene nazivima građevinskih firmi, predstavljajući simbolično ukidanje privatnog sektora i gubitak identiteta umetnika. (Просен 2007: 96) Depersonalizaciju arhitekta u petoj deceniji pratilo je krajnje ograničavanje umetničke slobode i kreativnosti određivanjem i usmeravanjem njegovog pristupa i propisivanjem tipologije objekata. Gubitak privatne prakse i slobode koju je ona pružala, kako u pogledu odabira investitora tako u pogledu stilske i tipološke orijentacije, primorao je graditelje na zaokret u karijeri. Veliki broj arhitekata starije generacije, posebno onih koji su bili orijentisani ka akademizmu i nacionalnom stilu, prestao je da projektuje; pojedinci su bili osuđeni ili su stradali u ratu, a jedan broj je emigrirao.

U novonastaloj situaciji se najbolje snašla mlađa generacija arhitekata, koja se afirmisala u četvrtoj deceniji, posebno oni koji su se mogli uklopiti u savremene zahteve za obnovu zemlje i društva. S obzirom na to da je pretežno bila reč o graditeljima moderne orijentacije, od kojih su mnogi pre Drugog svetskog rata pripadali Grupi arhitekata modernog pravca, graditeljstvo u ranom posleratnom vremenu postalo je dosta vezano za dostignuća predratne moderne arhitekture. To je upravo zadesilo socrealističku epizodu u stvaralaštvu naših renomiranih predratnih graditelja – Dragiše Brašovana, Jezdimira Denića, Branka Petričića, Rajka Tatića, Momčila Belobrka, Branka Maksimovića, Miladina Prljevića, Branka Vona i drugih. (Кадџевић 2008, 78)

Među njima se naročito istakao arhitekta Branislav Marinković (1903–1985), koji je u međuratnom periodu profilisao svoju karijeru u privatnoj praksi, projektujući stambene objekte za imućne predstavnike građanske klase. Nakon diplomiranja 1927. godine, Marinković je početkom četvrte decenije XX veka, uz podršku svog kolege Mihaila Radovanovića, osnovao arhitektonski biro. (Маневић 2008, 254) Tokom profesionalnog angažmana u vlastitom birou, projektovao je višeporodične stambene objekte za rentu i jednoporodične vile u užem gradskom jezgru (Stari grad, Vračar, Palilula i Zvezdara), Dedinju i Senjaku: zgrada Bogdana Blagojevića u Nemanjinoj 32 (1931), kuća supružnika Spužić u Alekse Nenadovića 8 (1931), zgrada Dimitrija Birtraševića u Karađorđevoj 36 (1932), zgrada Spasoja Barjaktarevića u Dositejevoj 1 (1935), vila Jakova Kulundžića na Dedinju (1935), zgrada Hipotekarne banke Trgovačkog fonda na uglu Kralja Milana i Resavske (1939), zgrada Jovanovića i Kocića u Čika Ljubinoj 16 (1941) i mnoge druge. (Маневић 2008: 256) Stilska matrica njegovih dela bila je dosta raznovrsna –

od neorenesanse, neoklasicizma, srpskog srednjovekovnog nasleđa do modernog stila koji je preovladavao. Samostalnu karijeru započeo je 1934. godine, kada se opredelio za funkcionalizam kao osnovni pravac u ostvarenjima stambenih objekata, oplemenjujući ih umetničkim detaljima. (Тошева 2014, 56)

SOCREALISTIČKI PERIOD (1945–1950)

Odmah po oslobođenju, novembra 1944. godine, zaposlio se kao službenik INO grada Beograda pri Tehničkom odeljenju I reona. Novembra 1945. godine premešten je u Komunalno građevinsko preduzeće INO Beograda gde je ostao do jula 1946. godine, kada je po naređenju Ministarstva građevina NRS premešten u Projektantski zavod Srbije. Februara 1947. godine postavljen je za šefa biroa za stambene zgrade u istom zavodu, a u maju postaje šef Biroa za opštu arhitekturu (društveni standard). Od 1954. do 1963. godine bio je direktor Projektnog biroa Građevinskog preduzeća „Komgrap”, a sve do 1973. godine obavljao je dužnost savetnika tog preduzeća. Izuzetno su ga cenili kao stručnjaka bez čijeg prisustva se nije mogao zamisliti nijedan početak radova ili ugovor sa investitorima: „Preduzeće je iz dana u dan napredovalo, šireći svoje kapacitete, stičući sve veći ugled među građevinskim preduzećima i investitorima. Uporedo sa ovim, napredovala je i projektna služba, predvođena arh. Marinkovićem.”¹

Primarni zadatak arhitekta Marinkovića u prvim posleratnim godinama bilo je osmišljavanje stambenih zgrada raspoređenih u paviljonske sisteme kako bi se nadomestio nedostatak stambenog prostora za novopridošlo stanovništvo. Među njima su: stambena zgrada sa 48 stanova na Severnom bulevaru, šest stambenih zgrada kod Velikog parka u Kragujevcu, stambena zgrada sa 62 stana u Cetinjskoj 30–32, stambeni blok između ulica Cara Uroša, Jovanove i Rige od Fere na Dorćolu, stambeni blokovi na Banjičkom vencu, idejni projekti stambenih zgrada u Rakovici i Kosovskoj Mitrovici i mnogi drugi.² Navedeni primeri spadaju u administrativni period stambene politike države (1945–1949) kada je odluke donosio i sprovodio centralizovani državni aparat, fokusirajući se na obnovu u ratu devastiranog graditeljskog fonda, kao i za stambeno zbrinjavanje građana, pri čemu je nedovoljno ulagano u kvalitet izgradnje jer je prednost davana javnim objektima. (Kadijević 2021: 93)

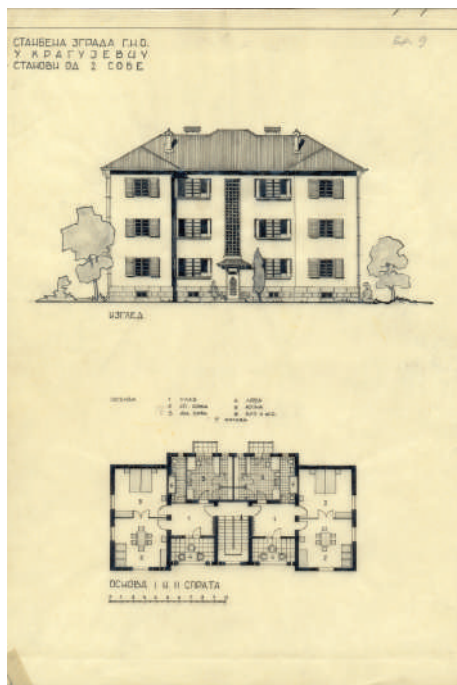
Arhitekta Marinković je navedene stambene grupacije osmislio pod uticajem nacionalnog smera socijalističkog realizma, koji je inače dolazio do izražaja u arhitekturi kolektivnih stambenih zgrada. Zastupljeni su karakteristični elementi: isticanje zidnih masa sa grubo profilisanim otvorima, uniformna silueta sandučastih blokova, raspoređivanje volumena u slobodnim prostorima, redukcija zanatskih ele-

1 Zaostavština Branislava Marinkovića u vlasništvu njegove unuke Marine Kokanović.

2 Isto.

menata u obradi fasada, naglašavanje simetrije i ulaznih partija, primena isturenih streha nad ulazima i najvišim spratovima, prevlast četvorovodnih krovova i smanjenje kvaliteta pojedinih prostorija. Osnovni pečat strukture ovih građevina dali su modernistička svedenost monohromatskih zidnih masa, bezizražajni funkcionalizam, akademistička hijerarhizovanost istaknutih zona kompozicije, kao i folkloristička polihromija. (Kadijević 2008, 83) Korišćeni su elementi narodnog graditeljstva koji ova pločuju poznatu parolu arhitekta Đurđa Boškovića – nacionalno po formi, socijalističko po sadržaju – označavajući hibridnu jugoslovensku zajednicu naroda. (Путник 2010, 202) Pokušano je povezivanje socijalističkog realizma sa idejama međuratnog folklorizma, zbog uspostavljanja što bolje veze arhitekture sa običnim čovekom, ali ovakvi objekti zaostaju za predratnim ostvarenjima, počevši od kvaliteta gradnje do stilskog rešenja. Ovi objekti predstavljaju svojevrsan odjek ideja ruskih arhitekata-konstruktivista tokom dvadesetih godina XX veka koji su zagovarali da arhitektura mora da sledi socijalistički način života, pa su zato primenjivali paviljonski metod komponovanja kojim su građevine deljene u prostorne jedinice ili blokove, u skladu sa svojom funkcijom. (Han Magomedov 2000, 445)

U Marinkovićevoj zaostavštini ostali su sačuvani planovi osnova stambenih zgrada u Kragujevcu, Rakovici i Kosovskoj Mitrovici koji oslikavaju aktuelnu težnju sprovođenja racionalizacije stana. Stanovi se sastoje od predsoblja, dnevne i spavaće sobe (sa jednim ili dva kreveta), kuhinjom, kupatilom i ostavom, dok su zgrade u Kosovskoj Mitrovici sadržale čitaonicu i dve kancelarije, od kojih je jedna bila namenjena ekonomu. Život se u stanu svodi na minimum pa su izostavljene prostorije poput salona, sobe za rad, dečje sobe i trpezarije. Kuhinja je dosta manja nego u Marinkovićevim predratnim projektima, označavajući remek-delo tehničke ekonomije sa ugrađenim ormarima i elementima zasnovanim na egzaktnom proračunu maksimalne korisnosti. Navedena striktna pravila su važila i prilikom osmišljavanja kupatila, gde je bila neophodna samo kada za sedenje ili tuš kako bi se iskoristile skupe instalacije. (Живанчевић 2012, 142) Struktura stanova je bila takva da su servisne prostorije ređane na jednu, a sobe na drugu stranu – sve sobe



Branislav Marinković, Stambena zgrada G.N.O u Kragujevcu, 1947. (zaostavština Branislava Marinkovića)

su gledale na ulični front, što je omogućilo reprezentativniji položaj. Još jedan dokaz da su socrealističke teorije određivale razvoj srpske arhitekture svedoči stambena zgrada u ulici Radoja Domanovića 10, koju je Marinković projektovao krajem četrdesetih godina prošlog veka. Svojim erkerima, ritmom prozora i oblikom krova podseća na istovremene primere čiji su autori bili Dragiša Brašovan i Ivan Antić. (Manević 1981, 53)

Nešto drugačije je arhitekta Marinković zamislio stambenu zgradu u Krunskoj ulici, realizovanu 1947. godine. Sagrađena je u vidu poluotvorenog stambenog bloka oblika ćiriličkog slova P, sa dva bočna i srednjim traktom jednostavnijeg arhitektonskog oblikovanja. Građevina je projektovana sa plitkim lođama, a unutrašnja dispozicija oslikava pristup kolektivnom stanovanju tog vremena. Urbanistička postavka bloka, koji je središnjim krilom duboko povučen od regulacije i tako formira prostor za uređen park, u gradskom ambijentu ostavlja utisak proširenja prostora. (Милашиновић Марић 2017, 74) Artikulaciju masa rešio je po ugledu na svoje ranije delo, zgradu Mašinske laboratorije na uglu 27. marta i

Ruzveltove, koja je poslužila kao adekvatan primer prenošenja iskustava predratne moderne u posleratno graditeljstvo. (Просен 2007, 110) Prema svedočenju arhitekta Marinkovića, programski je bilo zahtevano da se projektuju manje zgrade komponovane od prizemlja i dva do tri sprata sa kosim, ili kao na ovom primeru, ravnim krovovima. Prilikom obrade građevine u Krunskoj ulici, arhitekta Marinković je morao da vodi računa o najneophodnijim, ekonomičnim materijalima, bez projektovanja balkona s obzirom na veliku potrebu za stambenim prostorom.³



Branislav Marinković, Stambeni blok, ugao Gospodar Jovanove, Cara Uroša i Rige od Fere, 1949. (fotografija autora)

Njegovo poslednje ostvarenje u duhu socrealističke estetike predstavlja stambeni blok na uglu Gospodar Jovanove, Cara Uroša i Rige od Fere (1950). Nekadašnji neparni front Ulice cara Uroša s prizemnim i jednospratnim kućama ustupio je mesto savremenim stambenim objektima na oba ugla sa Gospodar Jovanovom ulicom, pa je tako Marinkovićev objekat

3 Transkript intervjuja dr Zorana Manevića i arhitekta Branislava Marinkovića, zapisanog na osnovu zvučnog zapisa razgovora koji se čuva u zaostavštini arhitekta Marinkovića kod njegove unuke Marine Kokanović.

nastao na mestu prizemne kuće sa baštom i zidanom ogradom. (Banović 2009, 271) Autor se opredelio za nastavak predratnog purizma prilikom tretmana fasadnog platna, oslanjajući se na oblikovni postupak ostvaren na stambenim zgradama u Bulevaru kralja Aleksandra 36 (1936), Makedonskoj 17 (1937), Obilićevom vencu 28 (1937) i Karađorđevoj 99 (1939). Građevina je osobena po odsustvu fasadne dekoracije i naglašavanju podužnih perforiranih balkona.⁴ Redukovanost spoljne obrade i maksimalna iskorišćenost prostora zahtevali su reinterpretaciju rešenja iz 1935–1940. godine, kada su srpski arhitekti purizmom fasada težili da zadovolje slične zahteve predratnih sopstvenika. Marinković je u stambenu arhitekturu preneo iskustva predratne moderne, čime je doprineo nastavljanju i stvaranju njene završne faze.

PERIOD AUTORSKE MODERNE ARHITEKTURE (1952–1961)

Tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka Jugoslavija postaje dovoljno ekonomski stabilna da značajnije uloži u tehnologiju prefabrikacije i započne masovnu izgradnju stambenih naselja. Poboljšanje delatnosti industrije građevinskog materijala i razvijanje prefabrikovanih sistema gradnje doprineli su kvalitetnijoj izgradnji novih naselja. (Путник Прица 2021, 87) U odnosu na prethodno razdoblje, period od 1950. do 1955. godine osoben je po preispitivanju oblikovnog karaktera stambenih jedinica – s aspekta oblikovanja volumena zgrada i organizacije strukture stana.

Beleži se povratak nepravilnih gabarita, odbacivan u prvom posleratnom periodu. (Mecanov 2008, 47) Beogradski arhitekti su uzore u tipologiji stana tražili u skandinavskim zemljama, dok su u domenu formalnog posezali za uzorima od Velike Britanije do Japana. (Damljanović Conley 2021, 68) Okončanje sorealističke estetike dešava se s Prvim savetovanjem arhitekata i urbanista FNR Jugoslavije, održanim u Dubrovniku 1950. godine. (Perović 2003, 149) Na njega se nadovezalo Prvo savetovanje arhitekata Jugoslavije u Ljubljani o stambenoj izgradnji i stanovanju u gradovima, održano 1956. godine. (Kadijević 2021, 93) Projektant postaje odgovoran za kvalitet i svoju afirmaciju kao individualnog stvaraoca; on više nije imao potrebe da skriva svoje težnje ka unikatnom arhitektonskom izrazu. Pošto je period nemaštine prošao, uštede u materijalu i stambenom prostoru nisu predstavljale glavni cilj. (Manević 1972: 29)

Prva stambena građevina, nastala u ovom razdoblju, koju je arhitekta Marinković projektovao, nalazi se na uglu Vasine ulice i Studentskog trga, a gradnja

⁴ Gradnju je finansirao Savet za mašinogradnju Vlade FNRJ koji je novembra 1950. godine podneo zahtev za izmenu projekta u cilju dodavanja dečjih jaslica i stanova za vaspitače. Jaslice su bile predviđene za decu do pet godina starosti čiji su roditelji na poslu, u kancelarijama. Izmenu projekta potpisao je arhitekta Drag. M. Simić: IAB, 10/53.



Branislav Marinković, Stambena zgrada, ugao Vasine ulice i Studentskog trga, 1952. (fotografija autora)



Branislav Marinković, Ulazni hol stambene zgrade, ugao Vasine ulice i Studentskog trga, 1952. (fotografija autora)

je trajala od 1952. do 1954. godine. Podignuta je na mestu niza prizemnih objekata i zgrade hotela „Makedonija”, uništenog tokom bombardovanja Beograda aprila 1941. godine. (Banović 2009, 48) Investitor je bila Vojna pošta, dok je Projektni zavod NR Srbije bio zadužen za vođenje projektne dokumentacije. Zgrada je bila osmišljena 1949. godine, ali je predsednik komisije za reviziju projekata Miloš Somborski zahtevao izmene.⁵

Izgrađena je u kombinaciji opeke i armiranog betona, sa armirano-betonskim montažnim međuspratnim konstrukcijama tipa avramenko, izlivenim na licu mesta. Krov je u potpunosti ravan, izrađen od armirano-betonske ploče. U prizemlju su pozicionirani lokali, po spratovima je 36 stanova, a u potkrovlju su perionice i sušionice. Stanovi su po strukturi jednosobni i dvosobni, sastoje se od neophodnih prostorija za svakodnevno funkcionisanje stanara: sobe, kupatilo, kuhinja, ostava i predsoblje. Na podovima soba i predsoblja postavljan je parket na blinditu, u kuhinjama brodarski pod, dok su podovi kupatila oblagani teracom.

Fasada ove uglovnice obrađena je veštačkim kamenom koji imitira travertin, a prozori (sa drvenim esling roletnama) i ulazi oivičeni su mermerom. Komponovana je od dva kubična volumena koji se međusobno prožimaju. Marinković je akcenat usmerio na niži segment da bi se plastičnim elementom grupe lođa vezao za susedno istorično zdanje – zgradu Klasne lutrije. (Милашиновић Марић 2017, 122) Lođe su grupisane u pravougaonom rasteru, sa ogradama na balkonima od armiranog stakla i gvozdanim ramovima. Dominira punoća zidne mase na kojoj su precizno

5 IAB, 16–39–952.

nizani kvadratni prozori u ujednačenom ritmu. Marinković je naročitu pažnju posvetio ulaznom holu, birajući prirodni polihromni mermer za oblaganje zidova, poda i stepenica, oblikovanih po uzoru na njegova međuratna rešenja. Stepenišne ograde obrađene su betonskim soklom i veštačkim kamenom sa gvozdеном оградом. Ulazni portal imao je gvozdene profile sa lajsnom od antikora, ali je kasnije u potpunosti izmenjen.

Stambena politika doživljava promene krajem 1955. godine, kada je uvedeno plaćanje doprinosa u iznosu od 10% za stambenu izgradnju. U Ljubljani je naredne godine održano Prvo jugoslovensko savetovanje o stambenoj izgradnji i stanovanju, što je obeležilo početak planske strategije u pogledu kvaliteta stanogradnje. Modernistički urbanizam u XX veku postavlja nove koncepte formiranja gradskih blokova – u starom delu grada formiraju se novi gradski blokovi sa višespratnicama, otvorenog tipa. (МЕЦАНОВ 2015, 159) Pro-

stornoj organizaciji stanova posvećena je naročita pažnja, pre svega zbog mogućnosti adaptacije prostorija u stanu kako bi se zadovoljile potrebe porodice koja tu živi. U tom periodu, Marinković je u svojstvu direktora projektnog biroa „Komgrap” projektovao dva stambena solitera u Bulevaru despota Stefana 66–68, 1957. godine. Investitor je bila Uprava za stambenu izgradnju NO sreza Beograda, koja je uz Marinkovića angažovala višeg tehničara P. Petrušića i tehničara B. Kosovca. Lokacija je bila ozvaničena rešenjem Saveta za urbanizam, odobravajući izgradnju dva visoka bloka (P + 7 + povučen 8. sprat) sa veznim traktom visine P + mezanin.⁶

U prizemlju su pozicionirani lokali, garderobe osoblja, magacini, kancelarije, dvosoban stan za nastojnika zgrade, a po spratovima je 28 stanova, od kojih su posebno osmišljeni komforni trosobni stanovi sa dečjim sobama. Na povučenom osmom spratu Marinković je predvideo perionice, sušionice i toalet. Konstruktivni sistem sastoji se od armirano-betonskog skeleta sa ispunom od šuplje opeke, dok su međuspratne konstrukcije livene armirano-betonske. Pregradni zidovi su od šuplje opeke u kombinaciji sa cementnim malterom. Kao i na stambenoj zgradi na uglu Studentskog trga i Vasine, Marinković je posebno tretirao ulaze,



Branislav Marinković, Stambeni soliteri, Bulevar despota Stefana 66–68, 1957. (Google Maps)

6 IAB, 25–8–1957.

vestibile i stepenice od molerske teranove – pod je od mermera sa soklom visine do 15 cm, a za ulazno stepenište izabrao je prirodni kamen.

Stanovi su takođe opremljeni kvalitetnim materijalima, pa su tako na podovima soba aplicirani parketi na blinditu, a u kuhinjama i kupatilima keramičke pločice domaće proizvodnje. Spoljašnja ulazna vrata su od profilisanog gvožđa ili presovanog lima, farbana, sa gitlajsnama od belog metala ili aluminijuma sa izvesnim manjim dekorativnim elementima. Primena belog metala, odnosno antikorodala predstavlja raritet u posleratnoj arhitekturi. Antikorodal je masovno korišćen početkom četvrte decenije XX veka, kao rezultat uvođenja novih materijala na bazi aluminijuma i belih metala. Marinković je antikorodal često koristio prilikom dizajniranja ulaznih portala međuratnih stambenih višespratnica: zgrada Milana Ristića na uglu Mišarske i Svetozara Markovića 36 (1935), zgrada Momčila Petrovića u Bulevaru oslobođenja 1 (1935), zgrada Milorada Simića na Obilićevom vencu 28 (1938), zgrada Hipotekarne banke Trgovačkog fonda na uglu Kralja Milana 23 i Resavske (1939) i dr. (Путник Прица 2015: 45) Na vratima stanova, koja su furnirana hrastovinom postoje okovi od belog metala. Dvostruki prozori su drveni i farbani, sa eslingen roletnama i okovom sistema gašpar. Etažama se pristupa pomoću lifta i stepenica od veštačkog kamena postavljenih na ploču, oivičenih ogradama sa rukohvatima od hrastovine i gvožđa. Na stepeništu se takođe nalaze i betonske bankine obrađene u veštačkom kamenu.

Za oblaganje krajnje pojednostavljene fasade ravnih površina korišćena je teranova u tri tona, a za sokl veštački kamen. Na zgradama su akcentovani balkoni sa karakteristično osmišljenim gvozdenim lakim transparentnim ogradama kombinovani sa punim zidnim parapetima, kao i krovne terase. Poslužili su kao uzorni model autorskom timu R. Jovanović i M. Ivanović, zaposlenima pri Projektantskom birou Građevinskog preduzeća za nisku i visoku gradnju „Neimar” koji su 1959. godine projektovale dve gotovo identične stambene kule u Bulevaru despota Stefana 65.⁷ Isto tako, Marinkovićovo delo može se po rasporedu masa, volumena i tretmanu balkona uporediti sa upravno-stambenim kompleksom u Takovskoj ulici 6 arhitekta Jovana Tadića iz 1955. godine. Oblikovno i sadržinski, Marinković je materijalizovao zamisao ideologije socijalističke zajednice koja se sastoji od radnih ljudi, u kojoj novo društvo radniku omogućava adekvatne uslove za život i rad.

Već naredne godine, Marinković je bio angažovan od strane investitora, Direkcije za izgradnju stanova, da projektuje stambeni soliter (P+10) na Južnom bulevaru 20.⁸ Stambene površine zauzimaju ukupno 393 m², sa standardnim rasporedom prostorija – predsoblje, kuhinja, ostava, dnevna soba, spavaća soba, kupatilo i toalet.⁹ Ispred solitera su formirane parkovske površine sa zelenilom,

7 IAB, 33–11–1959.

8 IAB, 83/1.

9 Zaostavština Branislava Marinkovića u vlasništvu njegove unuke Marine Kokanović, osnova solitera na Južnom bulevaru

što prostorno obogaćuje ambijent. Marinković fasade prema parku osmišljava pojednostavljeno, dajući akcenat mirnim površinama na kojima se smenjuju prozorski otvori i prostrani balkoni. Fasade ka Južnom bulevaru tretirane su slično kao na stambenim kulama u Bulevaru despota Stefana 68 – nižu se dizajnirane gvozdene lake transparentne ograde na terasama između kojih su pozicionirani prozori.

Početak šezdesetih godina prošlog veka, Marinković je nedostatak stambenog prostora na teritoriji Beograda pokušao da reši projektovanjem zgrade Preduzeća za izvoz i uvoz „Centroprom” koju je još 1955. godine zamislio sa administrativnom i stambenom namenom.¹⁰ Međutim, postupajući prema sugestijama komisije za reviziju projekata NO grada Beograda, Marinković je najzad realizovao ugaono zdanje sa podrumom, prizemljem, šest spratova u Dečanskoj i pet spratova u Nušićevoj ulici. Građevina se sastoji od kancelarija, sale za konferenciju sa salonom, magacinima i prostorijama neophodnim za poslovanje preduzeća „Centroprom”, a stambeni deo nikada nije izveden. Dovršena je 1961. godine, tako da predstavlja poslednje izvedeno ostvarenje arhitekta Marinkovića.

Zaključak

Devastacija stambenog fonda i masovni priliv stanovništva u Beograd bili su uzrokovani negativnim posledicama Drugog svetskog rata. Kao prioritetni zadatak građevinskih preduzeća i arhitekata postavlja se izgradnja stambenih građevina, u skladu sa novonastalim društveno-istorijskim okolnostima. Od značajnih imena srpske međuratne arhitektonske scene, uspešno nastavljajući svoj profesionalni angažman istakao se Branislav Marinković, prilježno posvećen rešavanju problema nedostatka stambenog prostora širom Srbije. U prvo vreme, od 1945. do 1948. godine, Marinković je projektovao stambena naselja, eklatantne primere socijalističkog realizma.

Iako na ovim objektima nije iskazao produhovljenu stilsku erudiciju osobenu za njegova međuratna ostvarenja, ipak je zadržao sebi svojstven autorski pečat, koji se prvenstveno ogleda u primeni jednostavnih fasadnih ravni i perforiranih balkona. Demokratizacija arhitekture podstaknuta emancipatorskim savetovanjem arhitekata u Dubrovniku 1950. godine, oslobodila je umetnički izraz arhitekta Marinkovića. Imao je priliku da gradi u centralnom gradskom jezgri, gde su skromne prizemnice rušene da bi se na njihovom mestu podigle moderne višespratnice kolektivnog stanovanja. Uskladivši ih sa aktuelnim arhitektonskim tokovima, transponovao je stilske karakteristike iz svog međuratnog opusa – poseban tretman ulaznih portala i holova, kao i primena luksuznih materijala poput mermera, antikorodala i travertina. Materijalizovao je objekte usaglašavajući njihovu spoljašnjost i unutrašnjost, a sve u cilju stvaranja funkcionalnog životnog prostora za stanare.

10 IAB, 24–12–1955.

LITERATURA

- Banović, Aleksandra. *Beograd 1930–2009*. Beograd: Alboinženjering, 2009.
- Conley Damljanović, Tanja. „Beogradska škola stanovanja 1960–1980. kompleksnost ideja.” u *16. beogradska internacionalna nedelja arhitekture*, ur. Jelena Ivanović Vojvodić, Danica Jovović Prodanović, Ružica Sarić, 97–87. Beograd: Društvo arhitekata Beograda i Kulturni centar Beograda, 2021.
- Кадидјевић, Александар. „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима.” *Наслеђе* 9 (2008): 75–88.
- Kadijević, Aleksandar. „Beogradski arhitekti i stanovanje (1945–1990).” u *16. beogradska internacionalna nedelja arhitekture*, ur. Jelena Ivanović Vojvodić, Danica Jovović Prodanović, Ružica Sarić, 89–106. Beograd: Društvo arhitekata Beograda i Kulturni centar Beograda, 2021.
- Magomedov Han, Selim, O. „Руски експеримент у архитектури.” u: *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova. Knj. 2/B., Kristalizacija modernizma, Avangardni pokreti*, ur. Miloš R. Perović, 402–459. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000.
- Manević, Zoran. *Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Manević, Zoran. „Наши неимари – Бранислав Маринковић.” *Izgradnja: časopis Ministarstva građevina Narodne Republike Srbije* 4 (1981): 49–54.
- Маневић, Зоран (ур.). *Лексикон неимара=Encyclopaedia architectonica*. Београд: Грађевинска књига, 2008.
- Mecanov, Dragana. *Stambena arhitektura Beograda 1947–1967*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2008.
- Мецанов, Драгана. *Просторна организација стамбених зграда грађених у Београду од 1947. до 1980. године у префабрикованим индустријализованим системима*. Докторска дисертација. Београд: Архитектонски факултет, 2015.
- Милашиновић Марић, Дијана. *Полетне педесете у српској архитектури*. Београд: Орион арт 2017.
- Путник, Владана. „Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950).” *Годишњак града Београда LVII* (2010): 175–210.
- Путник Прица, Владана. „Улазни портали и холови стамбених зграда у Београду (1918–1941).” *Наслеђе* 16 (2015): 43–55.
- Путник Прица, Владана. „Повратак прошлости: стамбено питање и криза културе становања у новијој српској архитектури.” у *Културна баштина и криза: херитолошки и архитектонски аспект*, ur. Александар Кадидјевић, 81–96. Београд: Филозофски факултет, 2021.
- Просен, Милан. „О соцреализму у архитектури и његовој појави у Србији.” *Наслеђе* 8 (2007): 95–118.
- Тошева, Снежана. „Маринковић, Бранислав” у: *Српски биографски речник 6. Мар-Миш*, ur. Чедомир Попов, Бранко Бешлин, 56. Нови Сад: Матица српска, 2014.
- Живанчевић, Јелена. *Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије*. Докторска дисертација. Београд: Архитектонски факултет, 2012.

Jelena Gačić,
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**RESOLVING THE HOUSING CRISIS
IN THE WORK OF ARCHITECT BRANISLAV MARINKOVIĆ
AFTER THE SECOND WORLD WAR**

Summary:

Resolving the housing crisis after the end of the Second World War was an important task when, on that occasion, eminent experts, employed by state construction companies and design bureaus, were hired. Many of them were members of the interwar generation of architects, adapted to the newly emerging social and cultural upheaval. The authorities recognized the talent of the architect Branislav Marinković, a respectable interwar builder, which enabled him to realize buildings primarily intended for residential architecture. He designed pavilion housing groups of socialist realist aesthetics, and later apartment buildings and solitaires harmonized with the currents of the author's modern architecture, retaining his special authorial stamp. Hence, this work represents a pioneering research of the post-war work of the architect Marinković, which has not been the subject of more thorough historiographical research so far.

Key words:

residential architecture, crisis, Branislav Marinković, World War II

POLEMIKE

POLEMICS

UDK BROJEVI: 069.9:7(497.11)"1958"
75.071.1 Шејка Л.
7.071.1 Радовановић В.
ID BROJ: 81201161
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.10

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

NAUČNA POLEMIKA

Nataša Radosavljević Kuzmanović
Muzej u Smederevu

**MEDIALNA ISTRAŽIVANJA:
PROKLAMACIJA EKSPERIMENTALNE
I NOVOMEDIJSKE DRUGOSTI
(VLADAN RADOVANOVIĆ I LEONID ŠEJKA)**

Apstrakt:

Posle uvodnog pregleda o stvaranju širokih hibridno teorijskih diskursa u razmatranju savremene umetnosti, rad se osvrće na preobražaj istorije umetnosti na prvom nivou svoje neminovne transformacije, koji se ogledao, pre svega, u muzejima i velikim, reprezentativnim izložbama. Iz ovoga dalje proizilazi da i sama izložba postaje predmet novih istorijskih istraživanja, te u tom smislu izložbu *Medialna istraživanja* ovde proučavamo kao kulturološki i istorijski fenomen u kontekstu drugih izložbi. U okviru razmatranja navedene postavke izdvojili smo dve istaknute, radikalne pozicije umetnika Leonida Šejke i Vladana Radovanovića. Njih navodimo iz razloga što pokazuju izuzetnu inovativnost, ne samo kroz pomeranje granica u svom jezičkom polju, već i u širem polju (same) umetnosti kroz aproprijaciju, deestetizaciju i participaciju umetničkog objekta. Ovim putem rad dvojice autora će, ne samo u lokalnim već i širim evropskim okvirima, anticipirati preobražaj same prirode umetnosti i umetničkog predmeta, odnosno njegovog pomeranja sa privilegovanog objekta u objekat promenljivog materijalnog određenja.

Cljučne reči:

Medialna istraživanja, Mediala, Leonid Šejka, Vladan Radovanović, izložba, savremena umetnost, neoavangarda

U skladu sa razvojem istorijsko umetničke nauke, kako na akademskom nivou tako i u okviru razvoja same muzeološke prakse, ide potreba za ponovnom obradom pojedinih istorijskih i umetničkih fenomena. To se pokazuje naročito opravdanim danas kada je avangarda „sliku istorije moderne na kraju zastupala tako trijumfalno, da se razvoj savremene umetnosti svuda prenosi kao istorija avangarde, i u muzejima se tako izlaže.” (Belting 2010, 223) Drugim rečima, ako razmatramo stvari iz aspekta današnje pozicije postkulture, kada klasična teorija umetnosti u velikoj meri kopni, a naučno promišljanje umetnosti biva tretirano naddisciplinarnim proizvođenjem značenja, primorani smo da postojeću umetnost dobrim delom podvrgavamo novom talasu tumačenja, revidiranja i teorijskog razmatranja.

Ozbiljnija revizija istorije umetnosti kao nauke i humanističke discipline kontinuirano teče od sredine sedamdesetih do kraja osamdesetih godina dvadesetog veka. U tom periodu su prevashodno filozofi, ali i teoretičari umetnosti govorili o popuštanju granica među tradicionalnim naučnim disciplinama, stvarajući u tom polju interpretacija široke hibridno teorijske diskurse. Dolazi do prelaska sa estetičke teorije na analizu *studija kulture*, odnosno do pomeranja fokusa sa dela „na prakse kojima se kontekst reprezentuje u uspostavljanju *subjekta* kojim će biti zastupan *drugi* za kulturu, odnosno, kojim će kultura biti izvedena kao društveni tekst ili događaj”. (Šuvaković 2009, 31)

Nisu samo studije kulture te koje su u velikoj meri promenile lice teorijskog razmatranja umetnosti i njene prezentacije, već se preobražaj istorije umetnosti na prvom nivou svoje neminovne transformacije ogledao, pre svega, u muzejima i velikim, reprezentativnim izložbama. Osamdesete godine prošlog veka su u velikoj meri bile obeležene postmodernim propitivanjima velikih narativa koji su uključivali „postkolonijalne studije i multikulturalne zahteve za inkluzijom prethodno isključenih, brojnih kritika i akademskih ispitivanja postojećih skupova kanonskih dela i umetnika, te pojmova kvaliteta na kojima se temeljio njihov odabir”. (Altshuler 2010/2011, 6) Na ovom mestu dolazimo do pitanja izložbi kao predmeta istorijskog ispitivanja umetnosti. Kako autorke Ana Bogdanović i Maria C. Bremer navode do ovog zaokreta je došlo sredinom 1990-ih iz potrebe za ponovnim čitanjem narativa istorije umetnosti sada ocenjenog kroz izložbe kao mesta razmene u političkoj ekonomiji umetnosti, koja znatno oblikuju umetničku proizvodnju i njenu distribuciju. (Bremer i Богдановић 2016, 250)

Ovo interesovanje za tumačenje izložbi kao predmeta teorijskog razmatranja, u skladu sa gore navedenim revizijama klasičnih teorijskih disciplina iz ugla postteorijskog narativa, dovodi nas do centralne teme ovog rada. A to je uloga umetničke forme u kontekstu polimedijalne izložbe, proizvodnji i kvalifikovanju određenog društvenog sadržaja kao i nadolazeće vanestetske ideologije.

Izložba *Medialna istraživanja*

Izložba pod nazivom *Medialna istraživanja* predstavlja prvu organizovanu izložbu grupe Mediala koja je, po navodima njenog osnivača i teoretičara Leonida Šejke, nastala još 1953. godine prošlog veka. Organizatori te grupe bili su: Dado Đurić, Miro Glavurčić (koji je dao naziv grupi), Olja Ivanjicki, Vladan Radovanović i Leonid Šejka (M. 1965). U mnogobrojnim pregledima srpske istoriografije, kao datum osnivanja grupe Mediala jednoglasno se navodi „prvi zabeleženi datum 15. 11. 1957” (Denegri 2013, 322). Međutim, ono što je precizno dokumentovano, i u svakom smislu je moguće faktografski obraditi vezano za navedenu grupu, jeste izložba *Medialna istraživanja*. Stoga će ona, kao izložba *tradicionalnih referenci* (Stanković 2015, 77) u našem slučaju predstavljati zaokruženi, sociološki, istorijski i umetnički element, odnosno predmet našeg istorijskog i teorijskog proučavanja.

Kako su umetničke izložbe zahvaljujući svojoj vidljivoj istaknutosti strukturno svojstvene i možda psihološki neophodne za svako potpuno razumevanje većine umetnosti (Ferguson 2005, 128) navedenu izložbu razmatraćemo kao kulturološki i istorijski fenomen, u kontekstu drugih izložbi, u jednom zatvorenom, posleratnom, sasvim specifičnom političkom uređenju. S druge strane, istovremeno ćemo se baviti i umetničkim predmetima, ali prvenstveno u okvirima rane hronologije pojedinih umetnika, odnosno njihovim neoavangardnim i za navedenu sredinu izuzetno naprednim stremljenjima.

Izložba *Medialna istraživanja* organizovana je 21. juna 1958. godine, sa početkom u 19 časova, u Omladinskoj galeriji na Obilićevom vencu br. 4, u Beogradu.¹ Kao datum zatvaranja na jednoj pozivnici se navodi 31. jun, iako brojna istoriografija beleži da je to bio 9. jul.² Na dve pronađene pozivnice³ iščitavamo da su umetnici na izložbi pokazali svoja medialna istraživanja: slike, pipazone, tekstove,



Pozivnica za izložbu *Medialna istraživanja*, Arhiv Fonda Olge Olje Ivanjicki, Beograd

- 1 Ovde bi trebalo navesti da se u srpskoj istoriografiji vezano za izložbu *Medialna istraživanja* kao datum njenog otvaranja navodi i 31. jun 1958. (podaci verovatno preuzimani iz istog izvora) ili samo mesec otvaranja (jun). Na osnovu dve pozivnice, novinskih tekstova, ali i sačuvane knjige-objekta *URK* (Ured za registraciju i klasifikaciju. Knjiga Objekat br. 2), u kojoj Šejka ispod datuma 21.VI 1958. beleži *Izložba je otvorena*, nedvosmisleno zaključujemo da se otvaranje dogodilo 21. juna.
- 2 Izložba je bila produžena, to saznajemo na osnovu kratkog obaveštenja u *Večernjim novostima*, od 2. 7. 1958, da se izložba *Medijalna istraživanja* u Domu omladine Beograda produžava za još nedelju dana.
- 3 Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i internet izvor.



Pozivnica za izložbu *Medialna istraživanja*, Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

predmete, muziku i pokrete. Dok je na izložbenom plakatu zabeleženo sledeće: slike, skulpture, crteži, pipazoni, muzika i predmeti. (Милошевић 1958)

Iako su na izložbi *Medialna istraživanja* od strane ostalih učesnika bili prisutni konvencionalni umetnički mediji, poput slike i skulpture, ona će u znatnoj meri biti proširena velikim brojem novih medija za koje znamo da će u bliskoj budućnosti voditi ka napuštanju slike kao objekta, i u okvirima proširenog polja vizuelnih umetnosti najaviti smenu paradigme moderne umetnosti. Odnosno, već na prvim izložbenim predstavljajima Vladan Radovanović i Leonid Šejka pokazuju svoju izuzetnost u inovaciji, ne samo kroz pomeranje granica u svom jezičkom polju već pre svega u širem polju same umetnosti kroz aproprijaciju, deestetizaciju i participaciju umetničkog objekta. Time će njihov rad ne samo u lokalnim već i širim evropskim okvirima anticipirati preobražaj same prirode umetnosti i umetničkog predmeta, odnosno njegovog pomeranja sa privilegovanog, autentičnog i autonomnog objekta u umetnički rad koji u XXI veku čak i svoja materijalna određenja menja u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi.

Dva primera radikalnih iskoraka

Na izložbi *Medialna istraživanja* izlagala su četiri umetnika: Olja Ivanjicki, Miro Glavurtić, Leonid Šejka i Vladan Radovanović. Za Olju Ivanjicki možemo reći da je pratila savremene pojave u umetnosti (Maljevič, Polok, Dibif...) i imala avangardne istupe u okviru akcija koje je izvodila sa Leonidom Šejkom na beogradskom đubrištu „Kotež-Neimar” kao i popartističke istupe tokom šezdesetih godina prošlog veka. Međutim, kada sagledamo njen celokupan autorski opus zaključujemo da je u velikoj meri baziran na tradicionalističkim ideološkim obrascima i ovog puta neće biti predmet našeg današnjeg razmatranja.⁴ Slično

4 Po svedočenju umetnika Vladana Radovanovića, Olja Ivanjicki je na izložbi *Medialana istraživanja* izložila sliku *Tauta*, a Miro Glavurtić crteže „sa razlivanjem”. (Intervju sa Vladanom Radovanovićem obavila Nataša Radosavljević Kuzmanović u Beogradu 3. 6. 2021).

možemo zaključiti i za drugog umetnika navedene izložbe Mira Glavurtića⁵, slikara i pisca, saradnika više časopisa (*Vidici, Delo, Savremenik i Književne novine*), koji je bio jedan od glavnih teoretičara grupe Mediala (pored Leonida Šejke i Siniše Vukovića) za koju je navodio da je bila *sintetički oblik teze meda i antiteze ale*.

Na osnovu proučavanja same ideologiju grupe, koja je bila nezaobilazna premisa za sve njene članove tokom njihovih dugogodišnjih istupa, zaključujemo da im je medijum slikarstva ključni izraz u iskazu duhovne perspektive stvari, koju prate hrišćanski misticizam i filozofija. Ovakvo likovno određenje, iako klasifikovano kao neoriginalni koncept umetničkog mišljenja, u tom momentu ipak iskače iz sveprisutnog progresivnog umerenog *socijalističkog modernizma*. Naučno utemeljena kritička elaboracija o značaju i likovnim dometima grupe Mediala bila je tema nekoliko istorijsko umetničkih narativa i ona nije predmet naše trenutne interpretacije, ali jeste u meri u kojoj elaboriramo početne tačke njenih umetničkih istupa. U ovom slučaju to je prva kolektivna izložba navedene grupe, koja u svom većem delu biva po navodima samog Leonida Šejke „eksperimentalna i avangardna, od objekata u stilu neo-dade” (M. 1965). Drugim rečima, upravo je iskazana poetika Mediale u paradoksalnom odnosu sa njihovom prvom kolektivnom izložbom koju je u velikoj meri odlikovao izrazito neoavangardni pristup, u specifičnoj političkoj sredini posleratne Jugoslavije i umetničkoj klimi naglašeno umerenih modernističkih vrednosti, tretirana kao podjednako neprihvatljiva pojava.

Stoga ćemo se u ovom radu osvrnuti samo na dva autora i njihove primere medijalnih istraživanja, koja se ne odnose na istraživanja „meda i ale”, već naprotiv, istraživanja medija kao proširenog polja vizuelnih umetnosti i eksperimentalnih umetničkih traženja kao pretečama novih oblika autorskog govora. Bavićemo se njima u kontekstu aktuelnih merila valorizacije, kao prethodnicama intermedijalne, interaktivne, dematerijalizovane i nestabilne (same) savremene umetnosti. Reč

Pored slika, Olja Ivanjicki izlaže i dve skulpture. „[...]ustanovićemo, sasvim lako, da je Olja Ivanjicki došla na svojim slikama, do jedne veoma uzbudljive i veoma patetične lične note, koja je, na isti način, na njenim dvema izloženim skulpturama nešto sasvim drugo, puno nekih silovitih, i do belog usijanja, gotovo, dovedenih emocija, i to sve sa malo gipsa, i uz pomoć čudne forme i čudnih oblika nekog slučajno pronađenog korena.” Dok isti autor za izložene radove Mira Glavurtića navodi „Svejedno, njegovi crteži nose na sebi uvek pečat poetske žestine, snage i neke čudne, halucinantne fantastike”. (Миљшевић 1958)

- 5 Leonid Šejka u *URK*-u (Knjiga Objekat br. 2), na datiranoj stranici 26-VI-58, pod sadržajem izložbe *Medialna istraživanja* kod Glavurtića beleži sedam stavki, između ostalih nabraja: mrljice, slike, crteže, list *Mediala* i „Knjigu me... i mrlja, sa pesmama.”

O Glavurtiću, takođe, *URK* (str. 30) piše 7. novembra 1958: „Miro Glavurtić u to vreme veoma aktivan kao slikar. U poslednjim delima uočljiv je veliki uspon, usavršavanje stila, sve veće osvajanje tehničkih sredstava. Sa jedne strane korišćenje principa hemijsko-tehnološkog procesa razlivanja boje koje jeste ipak vođen njegovom rukom i kontrolisano njegovom svešču a kao rezultat daje reljef fantastične razudnosti suptilnih i neočekivanih pregiba, ispupčenja, uvala, tokova, osipanja, dakle sve ono što je već ranije otkrio u velikom ciklusu tzv. 'Mrljica' i 'Karmelićanki' u kojima su ove konfiguracije nastale prirodnim tokom kad u prirodi nekada obrazuju asocijativne figure predmeta i likova a najviše žena sa leđa viđenih kao odlazećih, ali koje ipak ostaju ukopane nepomične u sećanju.” (Субораћ 2000, 19)

je, dakle, o umetnicima Leonidu Šejki i Vladanu Radovanoviću čija dela, u tom momentu, imaju proročki i izrazito neoavangardni prizvuk.

Najpre kod Leonida Šejke konstatujemo da osim uvođenja neumetničkog predmeta (umetnost gubi auru) imamo njegovo destabilizovanje statusa i zamenu predmeta iskustvom (sistem *Kvarture*, *Akcije na đubrištu*), što u sebi inkorporira i dokumentovanje kao deo umetničkih aktivnosti. *Amorfne multiplikacije* i *Objekti kao slike*, osim razaranja estetike, polemišu sa ulaskom masovne proizvodnje i potrošnje u svet umetnosti, čime se dodatno potkopava originalnost umetničkog predmeta. Leonid Šejka je fotografski dokumentovane, ili samo kao deo usmenih svedočenja, svoje akcije izvodio zajedno sa Vladanom Radovanovićem, što možemo tumačiti kao prethodnicu performansa. Jedno od prvih izvođenja takve zajedničke akcije dogodilo se na leto, u predgrađu Beograda, još 1956. godine. Na proleće 1958.



Leonid Šejka, *Knjiga-objekat br. 3* URK, naslovna stranica, dokumentacija Legata Ane Čolak Antić, MSU Beograd

Šejka izvodi *Kvintet* ponovo sa Vladanom Radovanovićem (u njegovom domu) i Oljom Ivanjicki. U aprilu 1958. imamo *Proglašavanje* Leonida Šejke, u predgrađu Beograda, fotografisano od strane Ilije Savića (član Mediale). Navedene akcije deo su njegovog umetničkog rada izvan tradicionalnih umetničkih disciplina, izvedene pre prve kolektivne izložbe *Medialna istraživanja*. Paralelno sa time teče i Šejkino proučavanje integralne apstrakcije ili potpune (medijalne slike), realizovane u klasičnim slikarskim materijalima i postupcima.⁶ Već od 1955. Leonid Šejka u Knjizi Objekat br. 3 (20-7-55) beleži razmišljanja vezano za geometrijsku konstrukciju enterijera, montažu izolovanih sekcija i svetlosne momente, istovremeno (23-7-55) sa navođenjem amorfnih struktura u koje spadaju: „vatra, razlivena tečnost (krv, voda), zgužvana hartija, zgužvana tkanina, uvelo lišće, oblici otpalog maltera na zidovima, oblaci, oblici truljenja”.⁷ Da bi sledeće godine (27-9-

6 „Potpuna (medijalna) slika ne daje samo fragment malo poznate fizičke stvarnosti (struktura zida, zemlje, mrlje, rukopis podsvesti itd.) u geometrijskom ili konvulzivnom automatizmu, niti opet onu poznatu standardnu figurativnost, već znači realizaciju (taktilni momenat) a istovremeno i predstavljanje (iluzionizam) predmeta i struktura u jednom kontinuitetu kao zbir različitosti koje žude za jedinstvom, koje se podređuju jednoj celini, i jednom središtu kroz sukob...Sve ovo i ostalo nepredviđeno, moći će da se nađe organizovano i sjedinjeno na jednoj površini platna, ako se ima jedna jedina misao dovoljno obuhvatna i dovoljno centralna.” (Šejka 1961)

7 L. Šejka, *Knjiga Objekat br. 3*, Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

56) materijale za objekte – kutije dopunio sada isključivo organskim elementima: „Ljuštore puževa, školjke, šišarke, biljke sušene, preparirani insekti...”⁸ Čime autor nedvosmisleno otvara mogućnost upotrebe neograničenih vrsta materijala, ne samo u smislu proširenog korišćenja slikarskih materijala i tehnika (nagoveštaj enformela) već otvara mogućnosti iskakanja i po pitanju formiranja gotovog umetničkog predmeta. Ovo potvrđuje Šejkino široko, avangardno problematizovanje umetnosti koje u sebi inkorporira nove kategorije njenog promišljanja, od sasvim radikalne estetizacije do potpune negacije. Naznačeni proces razmatranja dopuniće činovima destrukcije, samog umetničkog ili defunkcionalizovanog pronađenog predmeta, čime će anticipirati estetiku nestalnosti koja preispituje odluku savremene umetnosti da preuzima oblike prolaznih materijala, svodeći sebe na *event*. (Belting 2010, 289) Akt destrukcije dešava se paralelno sa činovima proglašavanja čime Šejka *uvodi neki predmet u Đubrište* putem kojeg postaje performativni deo igre kojima dolazi do Skladišta (*Multiplex*).⁹ Đubrišta i Skladišta postaju parabole XX veka kojima se zastupa stav o *ultrapredmetnosti sveta* i potrošačkom društvu, što je Šejkino rano mapiranje problema izvedeno na novim umetničkim osnovama.

Svesno korišćenje avangardnih postupaka, u okviru područja Đubrišta, neumetničkih materijala, montaža i akcija, osim ukazivanja na Šejkin izuzetan senzibilitet osetljiv na savremene umetničke tokove, navodi i na njegovo rano korišćenje savremenih umetničkih strategija a to je kritika, ne samo umetnička već i vanumetnička (edukativna, politička, angažovana, socijalna), koja je zamenila ono što je tradicionalnoj i modernoj umetnosti bila estetika. (Stanković 2015, 276–277) Da se radi o dobro promišljenoj, mentalnoj umetnosti svedoči sam Šejka u svojim tekstovima analize Đubrišta „Tako bi se došlo do negacije umetnosti ne u afektu (dadaizam) već pomoću sistema... Pošto je težište prebačeno na čin, slikarstvo se javlja samo kao jedna od mnogih radnji na Đubrištu. Slika ovde nije izraz doživljaja koji je izazvao predmet, već je samo registar tog predmeta.” (Šejka, Vidici 1958)

Što se tiče ove linije teorijskog razmatranja, ono što pouzdano znamo vezano za Šejkino materijalno učešće na izložbi *Medialna istraživanja* jeste njegovo predstavljanje predmeta odbačenih i pronađenih, defunkcionalizovanih, a opet u službi umetnosti. Jedan od takvih objekata bio je objekat *Ljuska kaput* izrađen na Šejkinu omiljenu temu, koja datira još od 1956. godine kada je izvodio *akciju za propagandu ljuske kaputa*. (Subotić 1972) Izložio je, takođe, *Asamblaž sa flašom* (1955), *Multiplikaciju* i nekoliko slika. Svedok izložbe, pomenuti autor, izveštac *Večernjih novosti*, navodi da *nekoliko njegovih slika, sličica gotovo*, obiluju nekom tihom i dubokom slikarskom osećajnošću. (Милошевић 1958) Svojim objektima/asamblažima umetnik je, osim razaranja estetike, počeo da polemise sa ulaskom masovne proizvodnje i potrošnje u svet umetnosti, čime je dodatno potkopavao originalnost umetničkog predmeta i isticao negaciju njegove sopstvene ekskluzivnosti. Šejka

8 Isto

9 „Multiplex-svakoga dana se proizvede prosečno 100 novih predmeta za koje je teško dosetiti se čemu služe. Broj isluženih stvari raste pregresivno. Nedostatak značenja predmeta i slika dovodi do prekomernog gomilanja predmeta i slika”. L. Šejka, URK. Knjiga Objekat br. 3.

je osim uvođenja neumetničkog predmeta najavio njegovo destabilizovanje statusa i zamenu predmeta iskustvom (navedena *Proglašavanja/Akcije na đubrištu*), čime u njegovom radu jasno uočavamo anticipaciju dekonstrukcije i razgradnje modernističkog obrasca mišljenja u smislu nestanka obavezujućeg pojma umetnosti.

Objektima i eksperimentalnim akcijama Šejka je proširivao ideju o celovitom umetničkom delu, ne akcentujući primarno razliku između umetničkog i neumetničkog predmeta, dovodeći ga vrednosno na nivo višemedijskog.

Višemedijsko je tema umetničkog razmatranja i autora Vladana Radovanovića, još jednog učesnika izložbe *Medialna istraživanja*.¹⁰ Njegova istraživanja bazirala su se na daljoj destabilizaciji tradicionalnog shvatanja umetnosti, filozofiji stvaranja povezanoj sa inovatorstvom, eksperimentom i nekonformizmom. Nije ga interesovala obnova celovitog medijuma slike, odnosno „utopijsko i vizionarsko”. Zapravo, slikarstvo ga uopšte nije interesovalo, osim na nivou iscertavanja u *Heksaedru*¹¹, *Apstraktnom strukturizmu* (1958) ili grafičkom segmentu *Ideograma*.¹² Na izložbi je bio predstavljen raščetvoreni *Heksaedar*, koji predstavlja jedan od prvih trodimenzionalnih vokovizuelnih objekata,¹³ gde slikana površina, odnosno reči sada izlaze slobodno u prostor. Slova u ovom objektu imaju likovne odlike, ali zadržavaju svoj autentičan grafizam i fonizam. Postavljeni su takođe i *Ideogrami*, nastali 1957. i kreirani kao jedna celina, ali predstavljeni kao pojedinačni radovi. *Ideogrami* su segment vokovizuelnih istraživanja¹⁴, koji čine njegovu specijalnu poetiku počevši od 1954. i predstavljaju neku vrstu vizuelnih neologizama. To su grafizmi definisani rečima koji, *hitrim bleskom smislova*, tek u posmatračevoj svesti dobijaju pravi smisao.

Međutim, ono što je Radovanović predstavio na izložbi *Medialna istraživanja*, a čime je u značajnoj meri pomerio granice, ne samo medija već i funkcije umetnosti, u smislu otvorenog uvođenja neumetničkog u srpsku posleratnu umetnost, bili su taktizoni.¹⁵ Svoje prve taktilne objekte autor počinje da radi 1956, ovde nije više bilo u

10 Leonid Šejka u *URK*-u (Knjiga Objekat br. 2) pod sadržajem izložbe *Medialna istraživanja* kod Vladana Radovanovića beleži sledeće stavke: muzika, pipazoni, tekstovi (o pipazonima, o muzici, o čežnji za lebdjenjem, o provlačenju kroz pipazon), sveska i crteži pipazona (kanal kojim se naporom tela izlučuje tema fuge) i fotografije.

11 Izlagan na izložbi *Medialna istraživanja* (1958).

12 Izlagan na izložbi *Medialna istraživanja* (1958).

13 Osnovni izvori jednog vokovizuelnog rada čine poezija, zvuk i plastičke vrednosti, ali se on pre može definisati kao sinteza medija nego kao sinteza umetnosti. Svi mediji zadržavaju svoje semantičke osobenosti, ali njihovo krajnje značenje proističe iz njihovog uzajamnog delovanja. Za vokovizuel možemo reći da je poetskog porekla, odnosno da se postepeno razvio iz tipografije i poezije, a njegovu istoriju kao stapanje vizuelnog oblikovanja i semantizovanih znakova možemo pratiti od piktografije kao najranijeg vida izražavanja pomoću slika. (Радосављевић Кузмановић 2012, 4–5)

14 Svoj prvi kaligram *Portret-pejzaž* Vladan Radovanović radi 1954. godine, zatim 1957. pravi svoje *verbo-ikoničke grafike*, *Ideograme*, verbo-gestualni *Fijotambl* i *Šake*, dok naredne godine radi *Heksaedar sa tekstom*, a knjigu *kosmološku poemu Pustolinu*, 1958–1962, čiji krilni delovi takođe pripadaju vokovizuelu (Isto, 4).

15 Po rečima Koste Vasiljkovića koji je kako sam navodi bio svedok izložbe *Medialna istraživanja*, a povodom Radovanovićeve samostalne izložbe u Salonu muzeja savremene umetnosti u Beogradu



Vladan Radovanović, *Taktizon br. 10*, 1957, gips i krzno, 58 x 27 x 25 cm

pitanju samo uvođenje neumetničkih materijala (gips, krzno, najlon...) već i uvođenje neumetničkog telesno-taktilnog iskustva (recipijenta), odnosno anuliranje njegovog primarnog, tradicionalnog estetskog doživljaja umetničkog predmeta (skulpture). (Stanković 2015, 74) Na navedenoj izložbi Radovanović se predstavio *Taktizonom br. 10* koji je izdvojen kao samostalan objekat, ali i projektom pod nazivom *Taktizon-pokret-zvuk*. To je prvi projekat u vidu makete onoga što je umetnik, pedesetih godina prošlog veka, zvao polimedij, a kasnije razvio u sintezijsku umetnost. Po rečima samog autora, to je bio jedan od najranijih izraza koji u svojoj složenici upotrebljavaju sam termin medij. Projekat *Taktizon-pokret-zvuk* je posle izložbe uništen, od celog rada ostao je samo crtež na osnovu koga je bio izveden. Uz taktizon je išla *Petoglasna fuga*¹⁶ i literarizovan opis (na suprotnom zidu) u čemu bi se sastojalo to kretanje kroz objekat *Taktizon-pokret-zvuk*¹⁷ kojim se proizvodio sam zvuk.

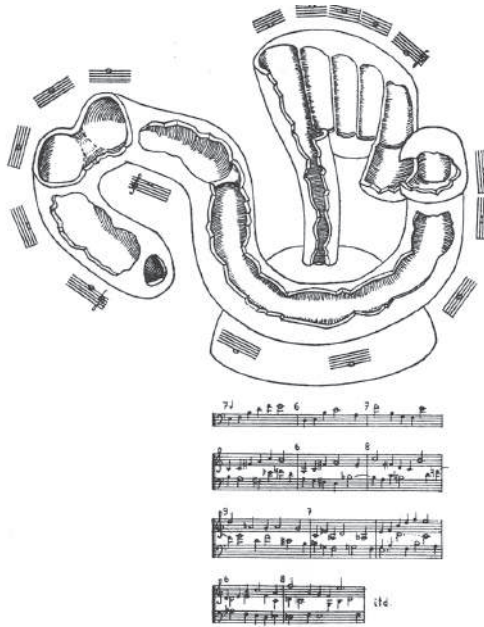
Dakle, osim razaranja estetskog kontemplativnog objekta umetnosti, u radu Vladana Radovanovića imamo, hronološki veoma rano, disperzivno medijsko interaktivno iskustvo. Ono se ne sastoji samo od uvođenja telesno-taktilnog iskustva recipijenta već se ogleda i u njegovom direktnom učestvovanju u proizvođenju same umetnosti. Sve ovo u značajnoj meri prethodi (neo)avangardnom otvaranju dela i učestvovanju učesnika u njegovom realizacionom kompletiranju.¹⁸

1977. godine, ostaje zabeleženo da su „najveće interesovanje pobuđivali čudni umetnički predmeti Vladana Radovanovića koje je tada nazivao *pipazoni* (a danas *taktizoni* – jer je reč o taktilnom mediju). (Васильковић 1977)

16 Petoglasna fuga je bila emitovana na magnetofonu, pevala je pevačica Dragica Nikolić, Vladan Radovanović je svirao klavir.

17 Kretanjem kroz ogroman taktizon posetilac svojom telesnošću prekida foto-čelije i proizvodi zvuk. Kada se posetilac provuče kroz krivudavi tunel, propada u polusferičnu odaju sa plavom svetlošću i tu odsluša fugu na temu koju je sopstvenim kretanjem „iskomponovao” (Intervju sa Vladanom Radovanovićem...).

18 U ovom najranijem periodu, od 1955. do 1958. godine, počinje Radovanovićevo interesovanje za mentalistički pristup umetnosti, čime nedvosmisleno prethodi kasnijoj dematerijalizaciji umetnosti kao i otvaranju do tada nepoznatih mogućnosti u proizvođenju samog umetničkog dela. Oblasti



- Taktizon-pokret-zvuk (Polim 1), 1957, hemijska olovka, verbalni i notni tekst, 29,7 x 21, 2 lista; projekat za realizovanje
- Tactison-Movement-Sound, (Polym 1), 1957, ballpoint-pen, verbal text and score, 29.7 x 21, 2 sheets: project for realization

Vladan Radovanović, *Taktizon – pokret – zvuk (Polim 1)*, 1957, hemijska olovka, verbalni i notni tekst, 29,7 x 21 cm, 2 lista, projekat za realizovanje

Navedeni primeri dvojice umetnika koji su pokazali svoje radove na izložbi *Medialna istraživanja* upućuju na zaključak da je sama izložba po svom sadržaju, funkciji i značenju u posleratnom Beogradu, bila neka vrsta radikalnog, avangardnog iskoraka u odnosu na umerenu, građansku modernističku umetnost tog vremena, da bi taj iskorak išao do mere nerazumevanja. Ovakvo jasno iščitavanje značaja izložbe može se precizno interpretirati i reakcijama šire javnosti. Zabeleženo je da se o toj izložbi više pričalo nego pisalo. (Anonim. 1958) Izveštač *Vječernjih novosti* navodi da osobenost ove izložbe čine radovi druge dvojice umetnika (Radovanovića i Šejke), te da je osnovna tema Leonida Šejke đubrište i sakupljanje otpadaka sa đubrišta, dok se istovremeno podvlači problematična utemeljenost ovakvih stavova u samoj umetnosti. Autor na kraju označava da je ipak najveća ekstravagantnost izložbe umetnost Vladana Radovanovića koji nam nudi *plastično (u gipsu) oblikovanje muzičkih kvaliteta – simbiozu dodira, pokreta i zvuka*. Da bi u zaključku ostao u neodoumici da li je ono što je doživeo začetak nečeg novog ili poslednji umetnički apsurd mentalno prezasićenog ljudskog duha. (Кнежевић 1958) U okviru bavljenja ovom temom ostaje zabeleženo i kako je „svaka njena izložba bila u neku ruku skandal”. (Борић 2007) Dok Savo Popović navodi: „Mediala je počela slavno, velikim nastupom –

kojima se u tom pravcu bavi jesu teme Prevođenja, Pričinjavanja, Predloga za činjenje, Rada sa telom kao predmetom, Slobodijanja ili Improvizacija i Razvojnihi likova. (Denegri 1979)

izložbom u Domu omladine. Imala je veliki odjek u javnosti.” (Popović 2012) Međutim, po svome umetničkom uticaju znamo da je istovremeno bila i daleko od centra, van glavnih strujanja, na rubnim krajevima dešavanja u posleratnoj modernističkoj obnovi jugoslovenskog kulturnog prostora.

Ono što se u tom momentu dešavalo na beogradskoj i jugoslovenskoj likovnoj sceni, kao rezultat zvaničnog raskida države sa estetikom socijalističkog realizma na Trećem plenumu CK KPJ decembra 1949, jeste serija međunarodnih izložbi. Do otvaranja zemlje je došlo i u drugim sferama kulturnog života – od filma, preko muzike do pozorišta. „Kada su se na sceni BDP-a, sredinom pedesetih, pojavile i drame Artura Milera, to je, po Jovanu Ćirilovu bio još jedan znak otvaranja prema *zabranjenim prostorima zapadne zamamne slobode*”. (Vučetić 2019, 262) Na polju kinematografije 1950. nije uvezen nijedan sovjetski film, američka kinematografija preuzima primat, a dolazi i do institucionalnog etabliranja džez muzike i rokenrola. Ono što se pedesetih godina prošlog veka od međunarodnih izložbi moglo videti u Beogradu, to su: *Izložba francuskih slikara (1950)*, *Savremena francuska umetnost (1952)*, *Le Corbusier i Izbor dela holandskog slikarstva (1953)*, *Izložba Henrija Mura (1955)*, *Savremena umetnost SAD (1956)*, *Savremena američka fotografija (1956)*, *Savremena italijanska umetnost (1957)*, *Kultura i umetnost Rubensovog vremena – izložba flamanske umetnosti (1957)*, *Savremene francusko slikarstvo (1958)*. (Isto, 240–241)

Poruke svetske umetničke scene bile su lako prihvatane u domaćoj široj javnosti. To se pre svega odnosilo na humanističko-modernističku tradiciju čistoće likovnog jezika i estetske zaokruženosti umetničkog dela. U celini, ono što je odlikovalo epohu šeste decenije jeste model umerenog modernizma, odnosno socijalističkog estetizma, koji će na kraju implicirati rađanje enformel umetnosti kao reakcija na navedenu pojavu. Detaljna istraživanja na ovu temu, u kojima su saopštena važna ideološka, kulturološka i umetnička saznanja koja su markirala navedeni period dali su: Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Predrag J. Marković, *Beograd između Istoka i Zapada, 1948–1965*, Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Lidija Merenik, *Umetnost i vlast – srpsko slikarstvo 1945–1968*, Ješa Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000*, *Pedesete*, Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, ali i drugi autori čija je separatna istoriografska obrada fenomena i umetničkih pojava navedene epohe znatno doprinela njenom razumevanju i značaju.

Vizuelni formalizam definisan u Evropi još početkom XX veka u srpskoj umetnosti tokom pedesetih godina postaje dominantna estetička strategija, koja je trebala da istakne formalne kvalitete dela u sklopu njegove plastičke organizacije. Reč je, naime, o formalizmu koji gradi autonomni svet slike, a gubi svoju dosadašnju mimetičku funkciju. Što će ideološki svakako odgovarati hladnoratovskim političkim određenjima epohe kojom se bavimo. U tom smislu će pitanje odnosa prema predmetu i njegova transformacije biti od krucijalne važnosti za razumevanje strategije građenja poželjne „neutralne forme”. Dakle, u okviru srpske umetnosti šeste decenije predmet, bilo da se gradi, onirički promišlja, ekspresivno deformiše, samo nagoveštava (apstraktni predeo) ili služi kao podloga za „semantički uput” (Decembarska grupa), on i dalje nastavlja da se istražuje u okviru ispitivanja same

prirode slike. Te u tom smislu i enformel slikarstvo (krajem decenije) pripada korpusu umerenog posleratnog *socijalističkog modernizma*. Stoga zaključujemo da je na srpskoj umetničkoj sceni tih godina i dalje na snazi mejnstrim bez radikalnih pomaka, koji funkcioniše u okviru matrice humanističkog modela napredovanja umetnosti. U tom smislu radovi Vladana Radovanovića i Leonida Šejke prikazuju jedan oblik iskakanja iz navedenog modela i najavljuju drugu vrstu razmatranja umetnosti. Odnosno, pojedinim svojim radovima oni najavljuju novu formu postobjektne umetnosti i, u širem smislu, kraj sistema „moderne linearne umetnosti.”

Što se tiče ideologija izložbe *Medialna istraživanja* i njene konkretne društvene funkcije, ako je razmatramo u okviru konteksta, značenja i hronologije navedenih izložbi i umetničkih dešavanja, navodi nas na zaključak da iako proklamuje iskakanja iz okvira dominantne umetničke formacije, zbog naizgled pravog buntovničkog akta njenih učesnika, ona ipak ostavlja utisak politički sofisticirane a ne direktno rušilačke kritike aktuelnog socijalističkog sistema.

O takvoj sofisticiranosti govore nam radovi dvojice pominjanih autora, tačnije njihova inovativnost, medijalno umrežavanje i eksperiment na nivou kontemplativnog a ne subverzivnog. Političku pozadinu Šejkine ličnosti saznajemo na osnovu pisanja Alekse Đilasa koji ga je lično poznao:¹⁹ „Uvereni demokrata. Bio je kritičan ne samo prema Titovom jednopartijskom režimu već i prema marksizmu uopšte *novoj levići* tada modernoj u svetu i kod nas. Liberalno, sekularno jugoslovenstvo mu je najbliže.” (Ђilas 2012) Ako je Hopening u zapadnom potrošačkom društvu bio izraz otpora prema tim vrednostima, u jednom socijalističkom društvu on je bio „politička provokacija i udar na birokratski i partijski projektovanu društvenu *normalnost*”. (Šuvaković 2012, 716) Šejka je, međutim, u svojim radovima objedinio oba ova gledišta. Svojim akcijama proglašavanja predmeta u formi neodade uvodio ih je u novu oblast dubrišta, a multiplikacijama iz 1956. predmete je defunkcionizovao i markirao kao simbole hiperprodukcije savremenog potrošačkog sveta.

Kada je reč o drugom autoru, Vladanu Radovanoviću, čijim se umetničkim doprinosom u navedenom kontekstu bavimo, možemo se složiti da je svojim intermedijalnim i eksperimentalnim umetničkim radovima, podržanim sopstvenom ozbiljnom teorijskom eksplikacijom, učestvovao u *promišljanju inovativne drugosti* u odnosu na atmosferu umerenomodernističke provinijencije pedesetih u jugoslovenskom kulturnom delokrugu. (Šuvaković 2012, 88)

Zaključak

Nov odnos prema predmetu, eksperiment i širenje pojma vizuelne umetnosti jesu okviri u kojima čitamo radove Vladana Radovanovića i Leonida Šejke na izložbi *Medialna istraživanja* 1958. godine. U tom momentu, ovo su takođe bili parametri koji su u velikoj meri određivali umetnost njujorške i pariske umetničke scene.

19 Po njegovom svedočenju Leonid Šejka je bio čest gost u kući porodice Đilas.

Kritičar Pjer Restani i galeristkinja Iris Kler u Parizu iste godine (28. 4) postavljaju izložbu Iva Klajna, pod nazivom *Prazno*, na kojoj je umetnik izložio sasvim praznu galeriju. Dakle, osim novog koncepta rađanja nematerijalne umetnosti, odnosno koncepta *Galerije kao umetničkog dela* po kome sama galerija kao institucija i fizički prostor ravnopravno učestvuju u proizvodnji umetnosti, dovodeći pri tome u pitanje i sam vrednosni kontekst izložbe, oni su istovremeno navedenom izložbom jasno demonstrirali sintagmu Novih realista o „zagušenosti sveta stvarima”. Iste godine u drugom umetničkom centru, na njujorškoj sceni, neodadaizam zauzima veoma važnu poziciju. U galeriji Lea Kastelija samostalno izlažu Robert Raušenberg (polaznik Blek mauntin koledža) i Džasper Džons, koji najavljuju novu upotrebu predmeta (pop-art), ali i novu eru umetnosti.

Hronologija navedenih izložbi upućuje nas na zaključak da su, vrednosno, radovi Vladana Radovanovića i Leonida Šejke istaknuti primeri lokalne umetničke prakse, koji su prepoznati po mnogim svojim parametrima i u odgovarajućem međunarodnom kontekstu. Istovremeno, izložba *Medialna istraživanja*, kao referentan okvir prezentacije umetničkog rada ova dva autora, danas jeste veoma aktuelna tema kritičkog promišljanja umetnosti, najpre onih koja nose ambiciju njene aktivne istorizacije a, u okviru toga, svakako i vidljive akademske valorizacije.

LITERATURA

- Altshuler, Bruce. “Canon of Exhibitions.” *Manifesta Journal* 11 (2010/2011).
- Аноним. „Један тренутак са четворицом (можда?) будућних”, *НИИ*, 28. 9. 1958.
- Belting, Hans. *Kraj povijesti umetnosti?*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2010.
- Bremer, Maria C. и Ана Богдановић. „Expanding the field of art history: entanglements with exhibition history.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 44 (2016): 249–259.
- Denegri, Ješa. *Vladan Radovanović*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1979.
- Denegri, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*. Beograd: Svetovi, 2013.
- Ђилас, Алекса. „Желео је модерно сликарство.” *Политика*, 29. 3. 2012.
- Ђорић, Дејан. „Пророк неформалне катедре.” *Вечерње новости*, 17. 10. 2007.
- Ferguson, Bruce W. “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense.” in *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W.Ferguson and Sandy Nairne, 126–137. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Кнежевић, Д., „Пипазони” – нова уметност?, *Вечерње новости*, 27. 6. 1958.
- Марковић Ј, Предраг. *Београд између истока и запада 1948–1965*. Београд: Службени лист, 1996.
- Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis/Remont, 2001.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2010.

- Милошевић, М., „Неочекивани доживљај једне изложбе”, *Борба*, 4. 7. 1958.
- O’Doherty, Brian. „The Gallery as a Gesture.” in *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, 227–241. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Продужена изложба „Медијална истраживања”, *Вечерње новости*, 2. 7. 1958.
- Поповић, Саво. „Визионар који је сликао ђубришта.” *Вечерње новости*, 11. 3. 2012.
- Protić, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*, knj. 2. Beograd: Nolit, 1970.
- Радовановић, Владан. *Воковизуел*. Београд: Нолит, 1987.
- Радосављевић Кузмановић, Наташа. *Владана Радовановић. Воковизуел*. Смедерево: Музеј у Смедереву, 2012.
- Stanković, Maja. *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: FMK, 2015.
- Subotić, Irina. „Leonid Šejka: Podaci o ličnosti i delu”, katalog retrospektivne izložbe, 15–45. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Subotić, Irina. „Nepoznati Šejka.” *Telegram*, 3. 11. 1972.
- Суботић, Ирина. *Од Авангарде до Аркадије*. Београд: Клио, 2000.
- Šejka, Leonid. „Leonid Šejka”, *Vidici*, 5. 3. 1958.
- Šejka, Leonid. „Neke postavke o potpunom slikarstvu”, *Vidici* 10 (1961).
- Šejka, Leonid. „Pad ili obnova slikarstva.” *Danas*, 25. 10. 1961.
- Шуица, Никола. „Воковизуел и специјална поезика воковизуела.” у *Владан Радовановић. Синтезијска уметност*. Крагујевац: Народни музеј, 2005.
- Šuvaković, Miško. „Paradoks, mit i kritika: Leonid Šejka.” *Nezavisni*, 20. 3. 1998.
- Šuvaković, Miško. „Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka.” u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, 21–37. Beograd: Atoča, 2009.
- Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orionart, 2012.
- Šuvaković, Miško, ur. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom*. Beograd: Orionart, 2012.
- Васиљковић, Коста. „Пракса чула и духа.” *Књижевне новине*, 16. 1. 1977.
- V.M. „Beogradska Mediala.” *Narodni list, Zadar*, 11. 9. 1965.
- Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2019.

Arhivski izvori:

- Leonid Šejka, URK. Knjiga Objekat broj 2, Privatna kolekcija naslednika Siniše Vukovića (preuzeto sa: https://www.grafickikolektiv.org/html/krozdurbing_k_mediala.php)
- Leonid Šejka, URK. Knjiga Objekat broj 3, Dokumentacija MSU u Beogradu

Internet izvor:

<https://hi-in.facebook.com/mediala/posts/1489155507928081> (21. 9. 2021)

Nataša Radosavljević Kuzmanović
Museum of Smederevo

**MEDIALNA ISTRAŽIVANJA:
PROCLAMATION OF EXPERIMENTAL AND
NEW MEDIA OTHERNESS
(VLADAN RADOVANOVIĆ AND LEONID ŠEJKA)**

Summary:

Following an introductory overview about the formation of broad hybrid theoretical discourses in consideration of contemporary art, the paper looks back at the transformation of art history at the first level of its inevitable transformation, which was reflected, above all, in museums and large, representative exhibitions. The exhibition itself becomes the subject of new art historical research, and in this sense, the “Medialna istraživanja” exhibition is analyzed here as a cultural and historical phenomenon in the context of other exhibitions. As part of the consideration of the above-mentioned exhibition, we singled out two prominent, radical positions of the artists Leonid Šejka and Vladan Radovanović. They are mentioned because they show exceptional innovation, not only in terms of broadening the boundaries in their linguistic field, but also in the wider field of art through appropriation, de-aestheticization and participation of the art object. In this way, the work of the two artists will anticipate the transformation of the very nature of art and art object not only in the local but also in the wider European framework, that is, its shift from a privileged object to an object of variable material determination.

Key words:

Medialna istraživanja, Mediala, Leonid Šejka, Vladan Radovanović, exhibition, contemporary art, neo-avantgarde

UDK BROJEVI: 75.071.1:929 Опаџак Ж.
069.5:75(497.16)"2021"
ID BROJ: 81204233
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.11

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

MONOGRAFSKA STUDIJA

Žana Vukičević
Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka

**CRTICE IZ OSAMDESETIH
– ZBIRKA DJELA ŽELJKA OPAČKA**

Apstrakt:

Kolekcija Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske proširena je Zbirkom djela Željka Opačka, banjolučkog umjetnika koji je 2021. godine darovao ovoj instituciji svoj obiman opus nastao tokom osamdesetih godina XX vijeka. U tekstu su razmotreni aspekti muzeološke obrade, selektovanja i prezentovanja poklonjene građe unutar zasebne zbirke, kao i njeno značenje i značaj u domenu istraživanja umjetničke scene u Banjoj Luci tog vremena. Analiza Opačkovog stvaralaštva ukazala je na promišljanje autentične pozicije autora aktivnog u jednoj lokalnoj sredini u odnosu na tadašnje umjetničke tokove na jugoslovenskoj, kao i na internacionalnoj sceni, najčešće označene terminima nova slika/nova predstava.

Ključne reči:

muzejska zbirka, muzej, akvizicija, umjetnost osamdesetih, nova slika/
nova predstava, Željko Opačak

Zbirka djela Željka Opačka uvrštena je u kolekciju Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske 2021. godine zahvaljujući velikodušnom poklonu ovog banjolučkog umjetnika i jedinstvena je u muzejskom fundusu po svom obimu i raznovrsnosti umjetničkih tehnika. Čine je 1533 slike (ulje, akrilik i kombinovana tehnika na platnu, papiru i tekstilu), zatim crteži, skice i studije, grafike, tempere, akvareli, pasteli i kolaži. Značaj ove akvizicije ne ogleda se samo u brojnosti poklonjenih predmeta, a što predstavlja poseban izazov sa aspekta stručne muzeološke obrade i analize, već leži prvenstveno u domenu istraživanja i prezentovanja umjetničke scene u Banjoj Luci osamdesetih godina XX vijeka.

Zbirkom je obuhvaćen rani period Opačkovog dosadašnjeg opusa – od studentskih eksperimenata na početku osamdesetih, pa do formiranja specifičnog slikarskog jezika naglašene gestualnosti, fakturnosti i kolorita, koji dolazi do izražaja sredinom devete decenije. Ona pruža i nesvakidašnji uvid u kontinuitet formiranja određene umjetničke ličnosti, obilježen vrlo intimnim procesom autorefleksije, kao i promišljanja autentične pozicije stvaraoca aktivnog u jednoj lokalnoj sredini u odnosu na tadašnje globalne umjetničke tokove. Po svojim idejnim i formalno-stilskim osobenostima zbirka može funkcionisati i kao dragocjen reprezent ukupne kulturne klime tog vremena, koju su obilježile izuzetna stvaralačka kreativnost i imaginacija, kao i izrazit medijski i lingvistički pluralizam.

Uvid u obimnu građu poklonjenu Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske, što je zahtijevalo višestruko pregledanje, selekciju i grupisanje djela u cjeline prema hronološkim i tematskim parametrima, ukazuje na autora koji bi se mogao okarakterisati kao „umjetnik arhivista”. Opačak je marljivo i pedantno čuvao sve svoje rane radove i pohranjivao ih u porodičnom stanu u Banjoj Luci, pa se stiče utisak, bez obzira na to da li je riječ o uljima na platnu ili sasvim sitnim skicama i crtežima u formi usputne zabilješke u skicenblokovima, da je za njega svaki potez kistom ili olovkom bio od jednakog značaja. Zbog toga ova zbirka otkriva ne samo puteve umjetničkog formiranja i razvoja već i složene procese psihološkog i emocionalnog sazrijevanja jedne mlade osobe, znatizeljne i otvorene prema novim saznanjima i iskustvima.

Opačkovo stvaralaštvo iz osamdesetih godina potrebno je tretirati sa sviješću o postojanju široke mreže individualnih autorskih pozicija, raznolikih umjetničkih praksi i strujanja prisutnih na tadašnjoj jugoslovenskoj, kao i na internacionalnoj sceni, najčešće označenih terminima „nova slika” ili „nova predstava”. (Denegri 2013, 8–10) Ovim se odrednicama ne referiše na sliku kao umjetnički medij, već je u pitanju jedan širi pojam, koji obuhvata sve vrste vizuelnih izraza i novu slikovnost i ikoničnost, jer su nakon konceptualnih, svedenih i minimalističkih sedamdesetih, eksplozivne i neobuzdane osamdesete označile obnovu vizuelnosti i likovnosti, vraćanje legitimnosti materijalu te umjetničkom predmetu i gestu autora. (Деспотовић 2006, 6–7, 30–31)

Opačkovo umjetničko obrazovanje vezano je za Beograd, gdje je na Fakultetu likovnih umetnosti diplomirao 1986. godine, a potom završio i

postdiplomske studije, pa je sopstveni izraz mogao formirati u dodiru sa osobenim jezikom beogradske scene osamdesetih (Merenik 1995), izlažući samostalno ili grupno u Galeriji Doma omladine Beograda, Domu kulture „Studentski grad” i Galeriji FLU sa umjetnicima svoje generacije (Anicom Vučetić, Ljiljanom Vranić, Dušanom Milovanovićem, Branislavom Mihajlovićem).¹ Istovremeno, bio je aktivan u Banjoj Luci, gdje se kretao u krugu umjetnika koncentrisanih oko tadašnjeg Doma kulture (kao što su: Davor Ljubičić, Mihailo Rakita, Biljana Gavranović, Slobodan Dragaš), koji je zajedno sa Umjetničkom galerijom bio izlagačko i kulturno jezgro grada, a gdje je imao i atelje.²

Povratak slikarstvu i drugim klasičnim medijima označio je i pojavu novog senzibiliteta i subjektivnosti u umjetnosti osamdesetih, koji su proistekli iz afektivnih, emocionalnih i čulnih individualnih autorskih stanja, pri čemu umjetnik sasvim slobodno, bez ograničavanja u stilskom ili formalnom smislu i na osnovu trenutnog raspoloženja ispoljava svoje izrazito subjektivne sadržaje i lične mitologije (Деспотовић 2006, 21). Za Opačka se čin slikanja odvija kao strastveni proces oslobađanja i izbijanja unutrašnjeg intimnog svijeta, koji kulja i navire, kako je zapazio i Dušan Milovanović, njegov kolega sa studija i prijatelj: „Gledajući ga tako godinama pored sebe kako bje i kako se bje s platnom i onim što se na njemu ispod četke postepeno, kao na dahtaje, sad, pa opet, pa opet pojavljuje, uvek sam se s naporom otimao pomisli da bi on jednog dana sav, i rukama i nogama, mogao skočiti na njega i odistinski se potući i s njim i s onim 'opsenama' koje na njemu 'čini vidljivim', jer on je zapravo – slikar drame, loma, svih onih unutrašnjih ključanja, prskanja i pucanja koja pokatkad [sic!] ni naša vremenom i navikom oblikovana hladna maska lica ne uspeva sakriti. U tom se on rve i sam sa sobom i sa celim svetom oko sebe.” (Milovanović 1987)

Brojni crteži i skice u kombinovanoj tehnici, često malih formata i istrgnuti iz svezaka i blokova, odaju utisak kontinuiranog i predanog zapisivanja bujice misli u vidu likovnih predstava, kako i sam autor objašnjava: „Tematika mojih slika krajnje je privatna; u pitanju su samoposmatranja, bilježenja stanja i događaja iz mog života. U neku ruku, ja u slikama, a još više u crtežima, vodim svoj dnevnik.”³ Nerijetko su u ove predstave – crtice iz života, stvarne ili imaginarne, inkorporirane i pojedinačne riječi ili čitave rečenice. Njegovi spontani, brzi, gotovo po automatizmu povučeni potezi, namjerno naivni i nevješti, odaju poznavanje postulata sirove umjetnosti – *art brut* (Maclagan 2009), o čemu kaže: „Zanimanja

1 Vidjeti kataloge izložbi: Milovanović, Dušan. *Željko Opačak. Slike*. Beograd: Galerija Doma omladine, 1987; *Zajedno '85. Izložba radova studenata Akademija likovnih i primenjenih umetnosti iz Zagreba, Ljubljane, Beograda, Sarajeva, Prištine, Novog Sada i Skoplja*. Novi Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1985; *Intervencija kao izazov. Ljiljana Vranić i Željko Opačak*. Beograd: Galerija FLU, 1986; *Željko Opačak & Dušan Milovanović. Slike i crteži*. Šabac: Galerija Doma omladine „Vera Blagojević”, 1985.

2 Vidjeti katalog izložbe: *Željko Opačak. Slike i crteži*. Banja Luka: Dom kulture, 1986.

3 Prilikom obrade zbirke među crtežima pronađene su i privatne zabilješke autora rukopisom na papirima, nedatovane.

su mi oduvijek bila usmjerena ka naivnom i infantilnom izrazu, izrazu djece kao i ludaka i diletanata. Gotovo klovnovski uzimam neke njihove moduse i iza njih sakrivam svoje znanje i vještinu. Polazna tačka sadržaja u većini slučajeva je humor, dosjetka, geg.”⁴

U pronalaženju formalno-stilskog izraza i eksperimentisanju sa različitim tehnikama za Opačka su naročito bila plodonosna i inspirativna putovanja u evropske umjetničke centre tokom studija, gdje se upoznao s novim pojavama na svjetskoj sceni, pa je na djelima s početka osamdesetih, poput serije crteža *Penzioneri* i slike *Velika procesija* iz 1983. godine, evidentna fascinacija umjetnošću grafita – *graffiti art* Žana Mišela Baskijata (Jean-Michel Basquiat) (Buchart 2016). Kvalitet svedenog, sirovog i hotimično naivnog crteža imaju i slike vrlo živog i vedrog kolorita sa preovlađujućom bijelom pozadinom, nastale 1984. godine, u akriliku na platnu ili tekstu (Oh, sanjaš li, Da li su tvoje i one ruke što mirišu u ogledalu, Ujed anđela, Sv. Sebastijan i dr.). Opačkov slikarski jezik mijenja se sredinom decenije, kada počinje više da koristi ulje, koje mu je „otežalo i zamračilo predstave”,⁵ što je uočljivo na slikama *Smrt ratnika, Odisej i sirene* iz 1985, te *Narcis i Narcisa* iz 1986. godine. Ovaj proces postepenog usložnjavanja i sve odlučnijeg taloženja boje dostiže vrhunac 1987, 1988. i 1989. godine, kada nastaju takozvane guste slike, sada prigušenog i tamnog kolorita, koje stvara u svom banjolučkom ateljeu (*Sjećanje na posljednji poljubac, Nezaboravna vatra, Smrt u kadi, Intimni pejzaž istočni* i dr.). Njihova reljefnost, dobijena izrazito pastuoznim namazima i zasićenošću platna pigmentom, dodatno je naglašena i apliciranjem drugih materijala, poput poliestera.

Tematski korpus Opačkovih djela iz osamdesetih godina počiva na dualitetu eros–tanatos, direktno derivirajući iz njegovog intimnog, emocionalnog mikrokosmosa, sazdanog od ljubavnih čežnji, tjelesne čulnosti, erotske požude, želja i zebnji, ali u izvjesnoj mjeri odražava i atmosferu epohe suočene sa strahom od nepoznatog, kakva je u to vrijeme bila pojava nove smrtonosne bolesti HIV/AIDS (crteži u kombinovanoj tehnici „Soul of AIDS I” i „Soul of AIDS II” iz 1983). Ovaj vrlo lični umjetnikov svijet nabujale i nesputane imaginacije i fantazije, u čijem je fokusu dominantna predstava ljudskog tijela, koje Opačak uporno i opsesivno ponavlja u bezbroj varijacija muških i ženskih aktova, gasiće se i iščezavati iz njegovog opusa krajem decenije. Novo stišavanje i neutralizovanje sadržaja, kao i pročišćavanje umjetničkog jezika, vidljivi su na radovima s početka devedesetih godina (triptisi *Ljubavnici u japanskim vrtovima* iz 1991, gdje kombinuje figuralne kompozicije na platnu i apstrakcije u akvarelu i temperi), čime se završava hronološki pregled Zbirke djela Željka Opačka.

Postepeno povlačenje u svedeniji, apstraktni izraz, suprotan dotadašnjem dominantnom likovnom obilju i figuraciji, danas je teško posmatrati isključivo u svjetlu željene stilske evolucije autora, to jest kao umjetnički mehanizam izdvojen od tada već prisutnog opšteg predosjećaja kataklizme na prostorima nekadašnje

4 Iz privatnih zabilješki autora.

5 Iz privatnih zabilješki autora.

Jugoslavije. Zapravo, moguće ga je tretirati kao svjesnu ili podsvjesnu manifestaciju vrlo ličnog naslućivanja nadolazećih krupnih društvenopolitičkih promjena i nacionalnih previranja, koje će se presudno odraziti i na Opačkov životni put – napuštanje Banje Luke i odlazak u Sloveniju. Krah sistema vrijednosti i naivnog i pomalo romantičnog vjerovanja u jedinstvo, državu i sistem uticaće i na njegovu potrebu za daljim transformisanjem izraza tokom devedesetih, prije svega kroz raskid sa slikarstvom i idejom lijepog u umjetnosti, te okretanjem ka instalaciji i novim medijima (Čerčnik 2014).

Zbirka djela Željka Opačka u cjelini otkriva različite muzeološke, istorijsko-umjetničke, kulturološke, psihološke, privatne i intimne aspekte i mogućnosti sagledavanja opusa jednog autora. Njen značaj posebno je vidljiv u kontekstu pregleda razvoja i lokalnih specifičnosti umjetničke scene Banje Luke, gdje trajno ostaje kao kulturna baština zahvaljujući poklonu Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske, a uvrštavanjem u institucionalni sistem biva zaštićena, valorizovana i dostupna javnosti. Zbirka sadrži i izvjesnu memorijalnu dimenziju, izraženu kroz spontanu i gotovo podrazumijevajuću ulogu čuvanja i konzerviranja Opačkovog individualnog, ali i šireg društvenog sjećanja na osamdesete, kao epohu obilježenu osjećajem optimizma, nevinosti i slobode. Konačno, njeno predstavljanje publici izložbom u Muzeju 2021. godine, trideset godina nakon nastanka, u simboličkom i subjektivnom smislu označilo je povratak Opačka u rodni grad, te oživljavanje mladosti i nekih ljepših vremena.

Literatura

- Buchart, Dieter. *Basquiat: Radical Innovator Between the Everyday, Knowledge, and Myth*. Vienna/ New York: W&K – WIENERROITHER & KOHLBACHER, 2016.
- Denegri, Jerko. *Srpska umetnost 1950–2000. Osamdesete*. Beograd: Orion Art, Topy, 2013.
- Деспотовић, Јован. *Нова слика*. Београд: Слио, 2006.
- Maclagan, David. *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*. London: REAKTION BOOKS LTD, 2009.
- Merenik, Lidija. *Beograd: Osamdesete. Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989. u Srbiji*. Novi Sad: Prometej, 1995.
- Milovanović, Dušan. *Željko Opačak. Slike*, Beograd: Galerija Doma omladine, 1987.
- Čerčnik, Irena, Alenka Domijan i Petra Kapš. *Željko Opačak. Vrnitev v kraljevstvo*. Celje: Center sodobnih umetnosti Celje, 2014.
- Katalozi izložbi bez navedenog autora: *Žajedno '85. Izložba radova studenata Akademija likovnih i primenjenih umetnosti iz Zagreba, Ljubljane, Beograda, Sarajeva, Prištine, Novog Sada i Skoplja*. Novi Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1985; *Intervencija kao izazov. Ljiljana Vranić i Željko Opačak*. Beograd: Galerija FLU, 1986; *Željko Opačak & Dušan Milovanović. Slike i crteži*. Šabac: Galerija Doma omladine „Vera Blagojević”, 1985; *Željko Opačak. Slike i crteži*, Banja Luka: Dom kulture, 1986.

Žana Vukičević
Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska, Banja Luka

**NOTES FROM THE EIGHTIES
– COLLECTION OF WORKS BY ŽELJKO OPAČAK**

Summary:

The collection of the Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska has been enlarged with the collection of works by Željko Opačak, an artist from Banja Luka who donated to this institution his extensive work created during the 1980s in 2021. The article discusses the aspects of museological processing, selection and presentation of the donated material within a private collection, as well as its meaning and significance in the field of research of the artistic scene in Banja Luka of that period. The analysis of Opačak's opus pointed to the consideration of the authentic position of an author active in a local environment in relation to the current artistic trends on the Yugoslav, as well as on the international scene, most often denoted by the term of new image.

Keywords:

museum collection, museum, acquisition, 1980s art, new image, Željko Opačak

PRIMLJENO / RECEIVED: 07. 04. 2022.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 10. 05. 2022.

KRITIK

REVIEWS

UDK BROJEVI: 75.071.1:929 Ворхол Е.
7.097
ID BROJ: 81214473
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.12

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Dijana Metlić
Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad

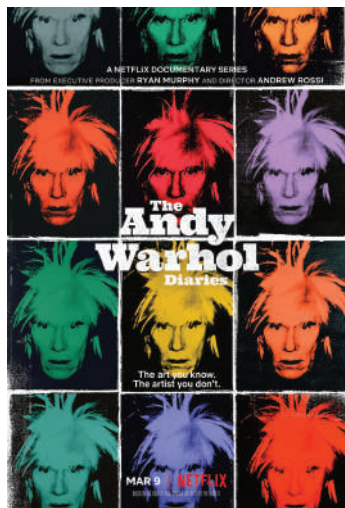
**„JER ZDRAVLJE JE BOGATSTVO”:
DNEVNICI ENDIJA VORHOLA
NETFLIX, 2022.**

Apstrakt:

U tekstu se kritički razmatra Netflix-ova dokumentarna mini-serija posvećena životu i delu Endija Vorhola. S obzirom na postojeće izvore i saznanja o američkom umetniku, analizira se pogled koji je ponudio reditelj serije Endru Rosi birajući određene arhivske materijale i izjave Vorholovih savremenika. Da li je biografski pristup neophodan u sagledavanju celine Vorholovog opusa i da li on narušava imidž koji je umetnik sam o sebi stvorio za života?

Ključne reči:

Endi Vorhol, *Dnevnici Endija Vorhola*, homoseksualnost, religioznost, AIDS



Trideset pet godina nakon iznenadne i neočekivane smrti jednog od najuticajnijih i najkontroverznijih umetnika dvadesetog veka Endija Vorhola (1928–1987) od posledica neuspešne „rutinske” operacije žučne kese u Prezbitarijanskoj bolnici u Njujorku, kompanija Netflix je u martu 2022. premijerno prikazala dokumentarnu miniseriju od šest epizoda posvećenu Vorholovom privatnom životu i profesionalnom radu. Seriju u ukupnom trajanju od šest sati i trideset pet minuta režirao je Endru Rosi, kombinujući igranu i dokumentarnu formu, okupljajući preko šezdeset Vorholovih saradnika i prijatelja, galerista i muzejskih radnika, istoričara umetnosti i art dilera, umetnika i ličnosti iz sveta zabave i filma, omogućivši im da pruže svoje viđenje Vorhola i prokomentarišu

društvene i umetničke prilike u Americi i Evropi u vreme njegove aktivnosti, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina.

U seriji se „pojavljuje” i Vorhol, u tumačenjima Bila Irvina i Brajana Kelija, lica skrivenog u sfumatu ili kontrastvetlu, najčešće viđen kako prolazi njujorškim ulicama noseći neizostavni crni ranac, dok se njegov prepoznatljiv glas čuje iz *ofa*, a dobijen je zahvaljujući veštačkoj inteligenciji i savremenim softverima koji su uspešno „simulirali” Vorholovu intonaciju i način govora. Već u toku priprema serije, upravo ova činjenica izazvala je polemike pa čak i protivljenja, reklo bi se bez osnova: kao čovek koji je budućnost umetnosti povezivao sa digitalnim dobom, stvorivši i prvi kompjuterski „silk screen” portret čuvene pevačice benda *Blondie* Debi Hari na računaru Commodore Amiga1000 u Teatru Vivian Beaumont Linkolnovog centra u Njujorku 1985. godine, Vorhol se sasvim sigurno ne bi protivio da jedan robot ili mašina izgovaraju reči „umesto” njega.¹ Među ličnostima koji su bili svedoci njegovog rada, evocirajući uspomene na Vorhola ili analizirajući, *post festum*, njegov odnos prema društvu, seksualnosti, religiji, umetnosti i vremenu u kojem je živeo, najbitniji su svakako Džefri Dajč (galerista i kustos), Bob Kolačelo (nekadašnji urednik Vorholovog časopisa *Interview*), Kristofer Makos (fotograf i bliski Vorholov prijatelj), Džesika Bek (kustos Vorholovog muzeja u Pitsburgu), Benjamin Liu (Vorholov asistent), Pet Heket (Vorholova asistentkinja, prijateljica i urednica izdanja *Dnevnic* *Endija Vorhola* objavljenih prvi put 1989. godine), Glen Lajgon (konceptualni umetnik), Vinsent Fremon (potpredsednik Vorholove fondacije u Njujorku), Džej Guld (brat ranopremnulog Džona Gulda, Vorholovog prijatelja i ljubavnika), Džej Džonson (brat preminulog Vorholovog prijatelja i prvog „ozbiljnog” ljubavnog

1 Više o izradi portreta Debi Hari videti: Whatley, Jack. „The moment Andy Warhol went digital by painting Debbie Harry on an Amiga Computer”. <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-debbie-harry-blondie-commodore-amiga-1985/>. Pristupljeno 22. avgusta 2022.

partnera Džeda Džonsona), ali i brojni umetnici i zvezde poput Džeri Hol, Džona Votersa, Džulijana Šnabela, Roba Loua, Feb 5 Fredija i drugih. Njihovi pogledi često su suprotstavljeni i u intrigantnom sukobu sa Vorholovim zapisima iz dnevnika, čime se jasno potcrtava činjenica da je malo ko zaista poznao umetnika (što do danas ostaje opšte mesto) ali da je istovremeno (uprkos prebogatom društvenom životu i konstantnom prisustvu u javnosti) Vorhol uspeo da sagradi izvesnu sliku o sebi, naglašavajući u prvom redu svoju aseksualnost, indiferentnost, odsustvo bilo kakve slojevitosti, forsirajući vlastitu površnost i upućujući na svoja dela kao jedini putokaz za upoznavanje sa njim. Upravo ovu brižljivo stvaranu „javnu“ sliku o sebi, autori serije su pokušali da dekonstruišu, pretvarajući Vorhola „mašinu i robota“, personu lakonskih odgovora i bezizražajnog lica, u emotivnog čoveka i, u prvom redu, homoseksualca od „krvi i mesa“, sa svim „slabostima“ koje čine ljudsko biće: patnjom zbog neuspešnih ljubavnih veza, tugom zbog samoće i usamljenosti, osećajem praznine koji nastaje bez obzira na konstantnu okruženost ljudima, potrebom za toplinom doma i stabilnim porodičnim krugom.

Da li je slika o Vorholu koju je ponudila Netflix-ova serija „stvarna“ ili ne, ostaje otvoreno pitanje, baš kao i gotovo svako drugo u vezi s njim. Od vorholovski hladne konstatacije o svetu u kome se živi, sa isticanjem ključnih obeležja vremena na njegovim slikama (holivudske zvezde, konzumerski proizvodi, pobune, saobraćajne nesreće, električne stolice, prirodne katastrofe), u seriji je učinjen pokušaj izgradnje jednog drugačijeg Vorhola kroz kombinaciju njegovih razmišljanja iz *Dnevnika* i subjektivnih stavova ličnosti koje nakon tri decenije nisu više učesnici i svedoci već i „udaljeni“ posmatrači nekadašnjih dešavanja. Vremenska distanca neretko menja ugao posmatranja, pa istorija počinje da se piše na drugačiji način. Zapravo, serija je bazirana na *Dnevnici*ma koje je nakon Vorholove smrti priredila Pet Heket, svodeći preko 20.000 kucanih strana na 800 odabranih i štampanih, što je omogućilo da u javnost „isplove“ Vorholove najintimnije misli, strahovi i sumnje, sasvim sigurno utičući na drugačije sagledavanje njegove ličnosti i dela.² Pa čak i pre nego što se postavi pitanje o tome kako reditelj Endru Rosi filmskim sredstvima gradi svoju sliku o Vorholu posredstvom dokumentarnih materijala i muzike, ali i uz pomoć svedočanstava drugih, možda je uputno postaviti pitanje da li je uopšte trebalo objaviti *Dnevnike* nakon više od tri decenije brižljivog građenja projekta zvanog „Vorhol“. Stvarajući vlastiti imidž kroz umetnička dela i javne nastupe, Vorhol je nastojao da proizvede utisak da su njegov javni i privatni život jedno, da iza onoga što je pokazano ne postoji ništa dublje i skriveno, uspešno odolevajući svim pritiscima medija da se razotkrije, da pokaže osećanja, da izrazi oduševljenje, neslaganje ili netrpeljivost. Poput zen mudraca govorio je onoliko koliko je bilo njemu potrebno da bi javnost mislila kako se on oseća „ugodno i sigurno“ u sopstvenoj koži. A to uopšte nije bilo lako, naročito ako se zna da je Vorhol pokrenuo vlastiti ilustrirani i visokotiražni časopis *Interview* već 1969. godine i bio

2 *Dnevnici Endija Vorhola* prevedeni su na srpski 2016. godine i objavljeni kod izdavačke kuće Albion Books.

zaštitno lice TV šou programa „Saturday Night Live” 1984/85. prihvatajući ulogu u kojoj nije uživao. Štaviše, upravo u *Dnevnicima* otkriva se njegov animozitet pa čak i prezir prema raznim šou programima i nastupima u kojima je uzimao aktivnog učešća (modne revije, koncerti, dobrotvorne večeri, rođendani slavnih itd.), pa se s pravom postavlja pitanje zašto je Vorhol, prema rečima dizajnera Endru Vokera (jednog od protagonista u seriji), od sebe načinio „kulturnu prostitutku”, zašto mu je bio potreban toliki publicitet, zbog čega je želeo da bude prisutan ako ga je to umaralo, iscrpljivalo i narušavalo njegovo inače slabo zdravlje?

Vremenski period prikazan u seriji kroz brojne dokumentarne snimke koji se danas čuvaju u Vorholovom muzeju i inserte pozajmljene iz televizijskih arhiva, uz neizostavne kadrove iz filmova koje Vorhol komentariše u *Dnevnicima*, ne „pokriva” celokupni razvoj i stvaralaštvo autora čiji bi se počeci formalno mogli vezati za dane studiranja komercijalne umetnosti i dizajna na Karnegi institutu za tehnologiju u rodnom Pitsburgu, posle čega je usledio dolazak u Njujork 1949, gde u narednoj deceniji radi kao ilustrator za modne magazine i reklamne oglase, ostajući u ovoj fazi najpoznatiji po seriji crteža elegantnih salonskih cipela za holivudske zvezde poput Džudi Garland, Za Ze Gabor i drugih. Pa iako će šezdesete nesumnjivo predstavljati najproduktivniji Vorholov stvaralački period, fazu u kojoj se istovremeno bavio slikarstvom, fotografijom, muzikom, eksperimentalnim filmom u sopstvenoj kreativnoj manufakturi *Factory* u kojoj su mu u radu pomagali marginalci, čudaci i autsajderi zbog kojih je, između ostalog, i nazvan „ocem” američke filmske neo-avangarde, „zaštitnikom” neshvaćenih kreativaca i od društva prokaženih homoseksualaca, transvestita i *drag queen*-ova, upravo ova sedma decenija nije u fokusu Netflix-ove serije. Ona pažnju gledalaca usmerava na deceniju između 1976. i 1987. godine, po jednoglasnom mišljenju stručne i laičke javnosti period Vorholovog opadanja i kreativne stagnacije, kada je postao deo establišmenta, neizostavni učesnik gotovo svake njujorške zabave, živeći život u epicentru sveta glamura i novca, pretvarajući se polako u „maskotu” bogatih i slavnih koji su ga neretko iskorišćavali za vlastitu samopromociju. Čini se, nažalost, da se Vorholova samoiskazana želja da slika bogate i slavne kako bi i sam postao bogat i slavan obistinila u kriznoj tački njegovog života, potiskujući iskrenu potrebu da više ne bude živ, izrečenu dosta godina nakon neupešnog atentata, kada je u *Factory*-ju u njega pucala feministkinja Valeri Solanas, 3. juna 1968: „Poželeo sam da umrem tada, i dalje to želim, jer sam jednostavno mogao da završim sa svim ovim.” (Warhol 2011, 126)

Ističući Vorholovu mladalačku nesigurnost u sebe, Džesika Bek, kustoskinja muzeja u Pitsburgu, u prvoj epizodi govori da je osećanje srama koje je poneo iz rodnog grada, obeleženog rasnom segregacijom i netrpeljivošću, neraskidivo povezano sa njegovim kasnijim doslednim maskiranjem i nošenjem perika (možda se može dodati i upotrebom kamuflaže kao slikarskog postupka prilikom izrade autoportreta), a prikrivanje (homo)seksualnosti i isticanje aseksualnosti u vezi je s negativnim doživljajem vlastitog tela kojeg se Vorhol stideo. Netflix-ova serija je zapravo osvetlila nekoliko do sada nedovoljno obrađenih tema, fokusirajući

se na: 1) pitanja homoseksualnosti i kvira; 2) pitanje religioznosti i Vorholove posvećenosti veri; 3) pitanje njegovog odnosa prema AIDS-u i konačno 4) rasno pitanje, generalno problematizovano kroz kolaborativni odnos Vorhol–Baskijat. Vorholovoj seksualnosti posvećeno je najviše mesta, a njegov ljubavni život praktično je predmet istraživanja svih epizoda i polemika sa odabranim sagovornicima. O njoj se govori posredstvom Vorholovih ostvarenih ljubavnih veza sa Džedom Džonsonom i Džonom Guldom, ali i stavljanjem u prvi plan odabranih umetničkih ciklusa. Pre svih ističu se fotografije obnaženih muškaraca i delova njihovih tela koje Vorhol započinje da radi pod uticajem kontroverzne ličnosti Viktora Huga, ponesen atmosferom u čuvenoj diskoteci Studio 54, a koje su kasnije poslužile i kao predložak većeg slikarskog serijala *Sex Parts*, kao i krajnje enigmatičnog ciklusa apstraktnih slika pod nazivom *Shadows* u kojima je kritika videla „upisane” znake Vorholove homoerotike, muški polni organ u erekciji, nagađajući šta bi zapravo mogli da predstavljaju radovi koje je umetnik nazivao „apstraktnim slikama koje to u suštini nisu”. Bek posebno naglašava značaj ovih komplementarnih ciklusa u kojima se eksplicitno prikazivanje nagih delova muškog tela u jednom suprotstavlja seriji monumentalnih slika nagoveštene, naslućene, skrivene ili učitanе homoerotike, ukazujući na Vorholovu nemogućnost, a možda i svesno odbijanje da govori o sopstvenoj seksualnosti i fascinaciji muškim telom. Fotograf Kristofer Makos nekoliko puta u seriji protivi se ideji da se Vorhol odredi kao gej umetnik, već isključivo kao umetnik, insistirajući na činjenici da se homoseksualnost ne sme potencirati kao najznačajnija crta Vorholovog bića koja je usmeravala ili odredila njegov stvaralački put. Čini se, s druge strane, da je reditelj Endru Rosi insistirao na ovom diskursu, izvlačeći Vorholovu homoseksualnost iz fusnota njegovog života u prvi plan, u glavni tekst. To je očigledno i iz dokumentarnih snimaka onovremenih ludih zabava u klubovima u kojima se homoseksualnost živela daleko od očiju javnosti, ali i, sasvim sigurno, iz niza najmotivnijih dokumentarnih video-zapisa čitave serije o zajedničkom Vorholovom životu prvobitno sa mladim dizajnerom nameštaja Džedom Džonsonom (tragično nastradalom u avionskoj nesreći jula 1996. godine koja je potresla celu naciju, gotovo proročki najavljenoj na jednoj od prvih Vorholovih slika na temu smrti, *129 Die in Jet* iz 1962) i kasnije, sa producentom Paramount-a Džonom Guldom, koji ni sam nije imao snage da otvoreno iskaže svoju seksualnost, igrajući se „mačke i miša” sa Vorholom, namećući mu zabrane od kojih je najbolnija bila nemogućnost pominjanja njegovog imena u *Dnevnici*. Trajno rastrzan i nedefinisan odnos s Guldom dosta je iscrpeo Vorhola, a nasmejani i zgodni Džon (koji u ranim tridesetim godinama umire od posledica AIDS-a) prepoznaje se u dnevničkim zapisima iza imena „Paramount”, dok se logo ove čuvene filmske kompanije (kao oznaka za žudnju za Džonom) neretko pojavljuje u Vorholovim ostvarenjima, naročito onim realizovanim u saradnji s Baskijatom 1985. godine.

Ovoj kompleksnoj saradnji posvećena je četvrta epizoda koja govori o prisustvu i afirmaciji afroameričkih umetnika, marginalizovanih i sateranih na njujorške ulice da izlažu na fasadama umesto u galerijama. Prema rečima grafiti

stvaraoca Feb 5 Fredija: „U Njujorku su tada postojali belo vino, beli ljudi, beli zidovi, i oko toga se vrteo svet umetnosti, dok se nismo pojavili mi, sa našim ukusima, bojama, sa nešto zabave.”³ Vorholov odnos prema afroameričkim umetnicima nije bio jasno određen: kao ni po bilo kom drugom pitanju, on nije bio aktivista niti borac za bilo čija prava, ali je poznato da je upravo ranih osamdesetih upoznao jednog od najtalentovanijih mladih umetnika Žan-Mišela Baskijata, s kojim je ostvario prijateljski i profesionalni odnos koji je kulminirao zajedničkom izložbom u Njujorku oktobra/novembra 1985. godine. O njoj se u umetničkim krugovima nije govorilo kao o Vorholovoj patronaži, već kao o dijalogu između dva ravnopravno kreativna genija. Pa ipak, nerazumevanje genijalnosti „mladog kralja” *street art*-a, kritički osvrti u kojima je Baskijatova umetnost nazivana „primalnom”, a on proglašen Vorholovom maskotom, iznova su uputili na neznanje, ogorčenje, mržnju i rasizam koji su i dalje vladali Amerikom. U seriji nije do kraja razjašnjen intimni odnos Vorhol–Baskijat, naročito ne kada je u pitanju opseg osećanja koje je Vorhol ispoljavao prema kolegi. Iako se i u ovoj epizodi neretko implicira homoseksualna naklonost koju je Vorhol pokazivao prema Baskijatu (zagrljaji, nehajni dodiri, otvoreno izražavanje oduševljenja njegovim izgledom), serija se ipak „zaustavlja” na konstataciji o značaju njihove profesionalne saradnje i podsticaju koji su jedan drugom pružili u delikatnom trenutku za obojicu: Žan-Mišel je našao potrebnu podršku i zaštitu u Vorholovom umetničkom svetu, dok je iscrpljeni i neproductivni Vorhol uspeo da se „vrati” slikarstvu, i to radu četkom, te da proizvede možda i neka od najoriginalnijih dela u celokupnom opusu.

Pitanje identiteta neraskidivo je povezano sa reprezentacijom kvira u Vorholovom stvaralaštvu, temi kojom se eksplicitno bavio i tokom šezdesetih, naročito u filmovima. U seriji se ističe nekoliko sesija Vorholovog šminkanja, prerusavanja u ženu i monologa izgovorenih u ogledalo, s ciljem da se „javni” skriveni Vorhol suoči sa „privatnim” pravim Vorholom. Upravo ovakvu ulogu prerusavanja u ženu režirao je sa svojim prijateljem i urednikom magazina *Interview* Bobom Kolačelom. Neuspeh pomenutih fotografija, na kojima je Kolačelo izgledao kao „muškarac s perikom” motivisala je Vorhola da potraži prave *drag queens* koje će fotografisati i zatim izraditi silk-skrin ciklus pod nazivom *Ladies and Gentlemen* 1975. godine. Ovim se Vorhol nakratko vratio u „svoj izvorni svet” autsajdera i odbačenih koji su činili njegovu svakodnevicu tokom šezdesetih. Vorhol je uvek bio subverzivan, čak i onda kada se činilo da afirmiše i glorifikuje američku stvarnost. U njegovom opusu sustiču se dva paralelna sveta: marginalizovanih i slavni. Pre nego što će krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih njegovim slikarstvom suvereno zavladatai „mehanička” proizvodnja portreta bogatih i poznatih po porudžbini, radova do kojih mu zapravo uopšte nije bilo stalo, ciklusom *Ladies and Gentlemen* on se vratio u andergraund Menhetn, tražeći inspiraciju u noćnom klubu *Gilded Grape*,⁴ slobodnoj zoni transrodnih osoba, crnih i hispano transvestita.

3 Četvrta epizoda „Collab: Andy and Basquiat”, *The Andy Warhol Diaries* (5’15”).

4 Videti o predistoriji kluba i njegovoj sudbini: <https://overfitti.ng-dis.co/archives/34500>.

Prema rečima Džefrija Dajča, „Vorholu su bili potrebni stvarni ljudi, bio je fasciniran njima jer su stvorili sami sebe, baš kao što je i Endi stvorio sam sebe. Bili su hodajuća umetnička dela.”⁵ Afroamerički konceptualni umetnik Glen Lajgon pomenuti ciklus shvata dvojako: kao eksploatatorski, jer je plaćajući anonimne crne modele pedesetak dolara Vorhol dobio ciklus koji je mogao naplatiti i milion, a s druge strane kao ciklus uzdizanja onih koji su platili visoku cenu da bi bili to što jesu.⁶ Nesumnjivo je da je Vorhol ciklusom *Ladies and Gentlemen* napravio most između šezdesetih i sedamdesetih unutar svog opusa, da se iznova približio životu koji je nekada živeo u studiju *Factory*, a koji je s njegove tadašnje postatentatske stvarnosti delovao kao prostor nedostižne, ali egzistencijalno ugrožavajuće i visokorizične slobode. Nažalost, serijal tamnoputih *drag* lepotica nije se mogao prodati, uprkos njegovoj izuzetnoj umetničkoj vrednosti. Praveći ikone od onih koji su se još borili za svoje mesto i prava u društvu, Vorhol je iznova ukazivao na nejednaku raspodelu moći. Jednostavno, tu i takvu Ameriku još uvek nisu prihvatili oni u čijim se rukama nalazio kapital, što je paradoksalno, s obzirom na to da su brojni vlasnici kapitala bili samo uslovno slobodni i prihvaćeni. Skrivajući svoje seksualno opredeljenje ostajali su u mraku, nedovoljno moralno iskreni prema sebi i marginalizovanim koji su svoju slobodu živeli po cenu siromaštva.

Pitanja Vorholove religioznosti i posvećenosti veri, koja je bila neizostavni deo njegove pitsburške kao i njujorške stvarnosti, neraskidivo su povezana sa umetnikovim strahom od bolesti (iznad svega AIDS-a), smrti, ali i s problemom seksualnog opredeljenja. Ističući njegovu duhovnost, u oproštajnom govoru od umetnika prečasnog Džon Ričardson rekao je da je uprkos imidžu pasivnog posmatrača Vorhol posedovao stranu koju je sakrivao od svih osim od najbližih prijatelja: spiritualnost. „Upravo saznanje o postojanju Vorholove duhovnosti i empatije menja naš pogled na njega. On je uspeo da prevari svet koji je poverovao da ga zanimaju samo novac, slava i glamur, i da je bio bezosećajan do granica okrutnosti. Okrutni posmatrač zapravo je bio brižni anđeo.”⁷ O tome da je redovno išao na nedeljnu službu relativno se malo znalo ili su sa tim bili upoznati samo njegovi najbliži saradnici, prijatelji i članovi porodice koji su isticali da je čak i u zrelih godinama Vorhol držao molitvenik pri ruci. (Wrbican 2019, 133) S tim u vezi, na rani razvoj duhovnosti i posvećenosti hrišćanstvu znatno je uticala jedna od ključnih figura Vorholovog celokupnog života, majka Julija, koja je u Ameriku iz Slovačke emigrirala najkasnije do 1921. godine, gde se pridružila svom mužu Andreju Varholi, koji je nerazvijenu Mikovu napustio deset godina ranije. Julija je ostala uz svog najmlađeg sina sve do smrti 1972, a pored toga što mu je bila najveća podrška, pa čak i saradnica u profesionalnom radu, zajedno su redovno posećivali grkokatoličku crkvu Sv. Jovana Hrizostoma u Njujorku. O tome do koje mere su vizantijske ikone odredile Vorholov svet „sekularnih svetitelja američke kulture”

5 Treća epizoda: „A Double Life: Andy and Jon” (57’35”).

6 Isto, 58’.

7 Šesta epizoda: „Loving the Alien” (40–42”).

moglo bi se govoriti opširno. Reprodukcijska Leonardova *Tajne večere* bila je izložena u njegovom domu u Pitsburgu, baš kao i slike raznih svetiteljskih figura. Upravo zato ne treba da čudi što je Vorhol kao jednu od svojih poslednjih narudžbina prihvatio izradu monumentalnog ciklusa slika *Tajne večere*, rađenog za grčkog kolekcionara i biznismena Aleksandra Jolasa (i sam je preminuo od side), koji mu je priredio prvu samostalnu izložbu u Njujorku ranih šezdesetih.

O gotovo proročkom karakteru pomenutog ciklusa, posle čijeg se premijernog izlaganja u Milanu u Vorholovom prisustvu njegovo zdravstveno stanje znatno pogoršalo, vodeći do iznenadne smrti (22. februara 1987), u seriji na nov način govori Džesika Bek povezujući umetnikovu spiritualnost i strah od različitosti: homoseksualnost je shvatana kao ključni „uzročnik“ AIDS-a koji se, s druge strane, dovodio u vezu s moralnom krizom i sramotom. U tadašnjim medijima, jezikom linča za pojavu side bile su okrivljene određene grupe, pre svega gej muškarci, koji su predstavljali „pretnju za društvo“ i koji su „zaslužili kaznu“ za svoje ponašanje.⁸ Smrt Vorholovog partnera Džona Gulda u 33. godini 1986. samo je produbila Vorholove unutrašnje strahove nagrizaajući osećanje bilo kakve sigurnosti ili pripadnosti u ovom svetu. Izdvajajući do sada nedovoljno poznatu kompoziciju *The Big C*, na kojoj se jedno uz drugo pojavljuju multiplikovana figura Leonardovog Hrista, ispis THE BIG C, ali i crtež velikog elegantnog motocikla,⁹ Bek u ovim znacima prepoznaje Vorholova unutrašnja previranja i razmišljanja o veri, Božjem gnevu i Božjoj milosti, kao i „kazni“ koja sledi zbog „različitosti“. U tom smislu treba naglasiti da je AIDS bio novi „veliki kancer“ osamdesetih (*The Big C*) koji je desetkovao homoseksualnu populaciju, o čemu je Vorhol pisao u *Dnevnicima* ne skrivajući strah od smrtonosnog virusa, upućujući na neznanje o načinu njegovog prenošenja i potencijalnim putevima širenja. Vorhol nije umro od side, već od neuspelog hirurškog zahvata, ali je, svejedno, poslednjih nekoliko godina intenzivno razmišljao o bolesti i konačnosti, tražeći utehu u veri i molitvama. Samoća, osećanje napuštenosti i ostavljenosti, gotovo dvadesetogodišnja briga o tome šta sme da jede, koliko sme da popije, da li može da se „opusti“, razmišljanja o uzrocima neuspelog intimnog zblizavanja sa ljudima, oslabili su Vorholovo telo. Sumirajući svoj pogled na život, Vorhol je zapisao: „Moja filozofija je da život nije vredno živeti ako si bolestan. Zdravlje je bogatstvo. Važnije je od para, prijateljstva, ljubavi i bilo čega drugog.“¹⁰

8 Beck, Jessica. „Warhol’s Confession: Love, Faith, and AIDS“. <https://www.warhol.org/warhols-confession-love-faith-and-aids/>. Pristupljeno 23. avgusta 2022.

9 Motocikli, mladići koji glancaju motore, oblače kožne jakne, često su prisutni u filmskoj umetnosti, bilo da se radi o mejnstrim ili andergraund filmu. Upravo su glorifikovanje motora, muškog društva koje se doteruje i sprema da „uzjaše“ svoje uglancane mašine neretko obeleženi homoerotskim voajerizmom i narcizmom. Na primeru kinematografije Keneta Engera o ovome videti: Kronja, Ivana. *Estetika avangardnog i eksperimentalnog filma: Telo, rod i identitet*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2020.

10 Šesta epizoda: „Loving the Alien“ (29’)

Na samom kraju, nema sumnje da je Netflix uspeo da priredi intrigantnu seriju o umetniku o kome se mnogo pisalo, koji je mnogo stvarao, a čiji lik i delo i dalje izmiču definitivnim analizama. Usaglašavajući svoj pristup sa aktuelnim pitanjima tela, roda, identiteta i rase, Endru Rosi ponudio je Vorhola iz drugačijeg ugla – ranjivog i osećajnog, iznad svega podložnog promenama raspoloženja zbog neuspeha u ljubavi, što ga je činilo emotivno nesigurnim. S druge strane, taj isti Vorhol bio je neizostavni učesnik gotovo svakog značajnijeg javnog događaja tokom sedamdesetih i osamdesetih u Americi, uključujući i posetu Beloj kući u vreme Reganove administracije, kao i susret s Nensi Regan, s kojom je razgovarao za časopis *Interview*. Po mnogo čemu kontroverzan u svojim nastupima i izjavama, Vorhol je ostavljao utisak distanciranosti i hladnoće, ali se, ako je verovati seriji *The Andy Warhol Diaries*, iza toga skrivao čovek kome javni nastupi nisu prijali i koji je zapravo čitav život težio miru i sigurnosti porodičnog kruga koji su mu izmicali. Sasvim sigurno u pitanju je neočekivani pogled na Endija, pogled koji umnogome ruši sliku koju je sam plasirao o sebi. Možda bi, posle svega, trebalo skrenuti pažnju da je, ostajući sam u svojoj kući, Vorhol tražio spas u fimovima koje je na televiziji gledao do duboko u noć: *Buntovnik bez razloga* (1955), *Mahogany* (1975), *Gradski kauboj* (1980), *Najdraža mamica* (1981), *Autsajderi* (1983), *Beskrajna priča* (1984), *Groznica subotnje večeri* (1977). Njihove inserte moguće je videti u seriji, a o njihovom značaju govori i sam umetnik u dnevničkim zapisima, ističući lepotu i nežnost glavnih junaka, njihovu gracioznost, energiju, možda upravo onaj životni elan koji je izgubio nakon 1968. godine. U svojoj kultnoj knjizi *Amerika*, Vorhol piše: „Kao mali voleo sam da idem u bioskop i verovatno sam se nadao da oni prikazuju stvarni život. Ali ono što su pokazivali bilo je toliko različito od svega što sam znao, tako da im nisam verovao, iako bi sasvim sigurno bilo lepo verovati da je sve to istina i da će mi se sve to dogoditi jednog dana.” (Warhol 2011, 188)

Literatura

- Beck, Jessica. “Warhol’s Confession: Love, Faith, and AIDs”. <https://www.warhol.org/warhols-confession-love-faith-and-aids/> (23. 8. 2022).
- Heket, Pet (ur.). *Dnevnici Endija Vorhola*. Beograd: Albion Books, 2016.
- Warhol, Andy. *Amerika*. New York: Grove Press, 2011.
- Whatley, Jack. “The moment Andy Warhol went digital by painting Debbie Harry on an Amiga Computer”. <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-debbie-harry-blondie-commadore-amiga-1985/> (22. 8. 2022).

Dijana Metlić
University of Novi Sad, Academy of Arts – Novi Sad

**„AND HEALTH IS WEALTH”:
THE ANDY WARHOL DIARIES
NETFLIX, 2022.**

Summary:

The article critically examines the Netflix documentary mini-series dedicated to the life and work of Andy Warhol. Considering the existing sources and knowledge about the American artist, the view offered by the director of the series, Andrew Rossi, is analyzed with help of archival materials and statements of Warhol's contemporaries. Is a biographical approach necessary in observing the entirety of Warhol's oeuvre and does it distort the image the artist created by himself during his lifetime?

Keywords:

Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, homosexuality, religiousness, AIDS

UDK BROJEVI: 069.9:73/76(497.11)"19"
73/76(497.11)"19":929
ID BROJ: 81154825
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.13

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

NAUČNA KRITIKA

Senka Ristivojević
Muzej savremene umetnosti, Beograd

IZLOŽBA *STVARI VIBRANTNE* – *STVARI SVEČANE*

Apstrakt:

Izložba *Stvari vibrantne – stvari svečane* preispituje značaj i potencijale arhivske građe i dokumentacije u umetničkim muzejima i nudi model za korišćenje ovih materijala. Postavljena kao svojevrsan omnibus od trinaest epizoda ili kratkih priča, bavi se odnosom subjekat–objekat i pojmom predmetnosti u umetničkim praksama dvadesetog veka na našim prostorima. Neumetnički predmeti koji su u Muzej stizali kroz poklone i legate tretirani su kao svedočanstva i istraživački materijal za pojašnjenje ovog odnosa, kao i upoznavanje umetnika u ulogama arhivara i kolekcionara, u isto vreme kreatora ličnih mikrokosmosa i lutalica po zemaljskim i duhovnim prostranstvima. Izložba tretira avangardne pokrete u svetlu promene paradigme u umetnosti i težnje ka izjednačavanju polja umetnosti sa životom, a kroz unošenje utilitarnih neumetničkih predmeta iz svakodnevice u umetničko delo.

Ključne reči:

arhiva, predmet, avangarde, lutalaštvo

Izložba *Stvari vibrantne – stvari svečane*¹ rezultat je istraživanja arhivskih materijala, dokumenata, ličnih stvari i svedočanstava koji se čuvaju uz zbirke Muzeja savremene umetnosti. U ovom specijalizovanom umetničkom muzeju čuva se nasleđe dvadesetog i dvadeset prvog veka, te se u muzejskom inventaru nalaze samo umetnička dela koja su u kolekciju stizala zahvaljujući otkupima, kroz poklone i donacije, putem razmena ili preuzimanja od drugih državnih institucija. Poklonodavci su Muzeju, uz umetnička dela, često poklanjali i lična dokumenta, pisma, fotografije, kataloge, plakate, sveske i blokove sa beleškama i skicama, kao i druge lične upotrebne predmete ostale iza autora. Dokumentacija i arhivski materijal koji su stizali uz poklone i legatetretiraju se kao prateća, sekundarna ili studijska građa. Ona obično nije evidentirana u reversima i ugovorima o poklonu ili donaciji, već samo u sporadičnim priručnim spiskovima kustosa zbirki. Ovi materijali poslužili su za posebno istraživanje i osvetljavanje ličnosti umetnika, ali i okolnosti u kojima je pisana istorija jugoslovenskog i srpskog društva pa i istorija umetnosti na ovim prostorima. Otkrića do kojih su kustosi došli, kroz sistematski rad na obradi, razvrstavanju materijala i njegovom popisivanju, uobličena su u niz priča – trinaest epizoda svojevrsnog omnibusa.

Kustosi ove izložbe Senka Ristivojević i Miroslav Karić preuzeli su na sebe uloge istražitelja i pomno su pregledali dokumentaciju, sa posebnim zanimanjem za predmete koje su prepoznali kao dokaze ili svedočanstva; prateći tragove, kreirali su storije značajne za rasvetljavanje ličnosti umetnika, njihovih života i odnosa prema svetu i umetničkom radu. Svaka od ovih priča mogla bi stajati zasebno, ali čini i po jednu epizodu serije, a glavni motiv svake epizode predstavlja jedan ili grupa upotrebni, neumetničkih predmeta. Junaci su umetnici, koji se nekada međusobno sreću kroz epizode i među njima se razvijaju odnosi. Međutim, to su događaji u drugom planu, dok je u žiži interesovanja specifični odnos subjekata i objekata koji nisu deo muzejskih zbirki. Poznati umetnici čija dela često možemo da vidimo u muzejskim i galerijskim prostorima ili antologijama istorije umetnosti, a preko kojih tumačimo ličnosti i istorijske odrednice, predstavljaju se u jednom opipljivijem i intimnijem ambijentu, gde nam njihove stvari otkrivaju nedostajuće delove priča. Umetnička dela iz muzejske kolekcije ovde su poslužila kao svojevrсна scenografija – ona kreiraju prostor kakav se očekuje na jednoj muzejskoj postavci. U takvom okviru, arhivski materijal je predstavljen u posebnim muzejskim fiokama koje pozivaju publiku da i sama učestvuje u istraživanju, posegne za delovima narativa i možda otkrije nešto što je kustosima promaklo. Ovakvo postavljanje svakodnevnih predmeta upotrebljivanih ili nastalih tokom umetničkog rada, eksperimenata i istraživačkih procesa, u jukstapoziciju sa reprezentativnim umetničkim delima predstavlja svojevrstan antropološki pristup. U njegovom središtu je čovek, autor i njegov svakodnevni život, navike, odluke i ideje, koji se posmatraju u kontekstu umetničkog stvaranja i društvenog angažmana.

1 Izložba je održana u Galeriji-legatu Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića od 11. februara do 6. juna 2022. godine. Kustosi izložbe su Senka Ristivojević i Miroslav Karić, kustosi Muzeja savremene umetnosti.



Postavka izložbe *Stvari vibrantne – stvari svečane*, 2022, foto Bojana Janjić, Muzej savremene umetnosti

Ono što u narativnom smislu pokreće ovaj omnibus jeste težnja i potreba naših junaka da načine promene u društvu, da izraze svoj protest koji bi vodio ka svetu konačno pogodnom za život – *un monde enfin habitable* (Andre Breton). Ovakve težnje mogu se nazvati i utopijskim, a ogledaju se u avangardnim eksperimentima, najpre interdisciplinarnim i transmedijalnim, sa jakim naglaskom na socijalnoj i političkoj angažovanosti, a zatim i stvaranju posebnih mikrokosmosa, ličnih univerzuma iz kojih pojedinci deluju, donoseći svetu nove perspektive i ideje za promene. Kao lajtmotiv možemo uzeti fenomen lutalaštva, kako u smislu putovanja po fizičkim prostorima i otkrivanja „novih svetova”, tako i kroz mentalna i duhovna prostranstva, u pasioniranoj potrazi za razumevanjem nekih od najvažnijih misterija čoveka i sveta.

Arhivski materijali koji su obrađivani pripadaju legatima Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, Ane Čolak Antić, Vana Živadinovića Bora, Milana Dedinca i Radmile Bunuševac Dedinac, Ratslave Tabaković, Miroljuba Todorovića, kao i poklonima Jelene Jovanović i Drage Panić. Već u uvodnoj špici, u popisu glavnih likova epizoda,² mogu se naslutiti okviri priča koje čine ovu seriju, dok nazivi epizoda nude dodatne nagoveštaje za praćenje narativa. Svi ovi osobeni kreatori, mislioci i eksperimentatori bili su avangardne figure koje su trasirale „drugi put” ili „drugu liniju” za društvo, umetnost i čitavo čovečanstvo. Početkom dvadesetog veka pokreću se značajne promene paradigme u društvu i umetnosti. Istorijske avangarde (futurizam, konstruktivizam, dadaizam, nadrealizam i zenitizam) suprotstavljaju se modernističkom modelu sagledavanja umetnosti, zagovarajući brisanje granica između umetnosti i života, boreći se protiv autonomije umetnosti kao kategorije

2 Vane Bor, Milan Dedinac, Rastko Petrović, Leonid Šejka, Ivan Tabaković, Milica Zorić Čolaković, Miroljub Todorović

buržoaskog društva (Peter Birger). Avangarde u načelo sklada unose heterogenost i diskontinuitet: one diskredituju uobičajeni redosled u narativnom ili likovnom predstavljanju realnosti. Protiveći se mimetizmu u vizuelnim umetnostima, avangarda se bori za „desemiotizaciju same europske civilizacije” (Oraić Tolić 1990, 108), a to bi značilo da se avangardna kultura suprotstavila celokupnoj evropskoj baštini. Pomenuti pokreti s početka dvadesetog veka zalažu se za odbacivanje tradicionalno eurogenih kulturnih kategorija: na području filozofije *ratio*, na području psihologije *svest*, na području politike *klasno društvo*, a na području umetnosti *mimetizam*. (Oraić Tolić 1990, 108) Nastojanja da se umetnost i život izjednače, da se potru granice koje su ih razdvajale i stvori humanije društvo i pozicija za umetnika kao aktivnog učesnika u društvenom životu, donose paradigmatiku promenu – skretanje fokusa sa estetske dimenzije na društveni sadržaj i kontekst u kojem umetničko delo nastaje. Jedan od metoda uvođenja života u umetnost bio je unošenje predmeta iz svakodnevice u polje umetničkog dela. Stoga, omiljeni načini izražavanja bili su kolaži, asamblaži, foto-montaže, automatski tekstovi nadrealista, redimejd, ali i akcije ponašanja. Uključivanje života u umetnost nasuprot mimetičke slike života predstavlja ideju istinitosti naspram „falsifikovanja života” (Breton). Ukidanjem tradicionalne logike umetnosti koja se pokazuje svetu, u avangardnom činu se isti taj svet pokazuje kroz umetnost. (Sretenović 2013, 37)

Tema predmetnosti, odnosa prema predmetu, relacija subjekat–objekat, jeste jedna od važnih odrednica ovog omnibusa; ona je nit koja povezuje sve epizode. Linije koje su trasirane u prvoj polovini veka dobijaju nastavak u narednom avangardnom talasu. Borba protiv autonomije umetnosti vođena je kroz raspravu o predmetnosti u umetnosti i samom predmetu umetničkog dela. Kao alternativa za destabilizovanje tradicionalnih likovnih medija (slikarstva i skulpture), krajem šezdesetih godina pojavile su se ideje o dematerijalizaciji umetnosti i konceptualnoj umetničkoj praksi, publikovane u tekstovima Džeka Birnama i Lusi Lipard.³ U isto vreme, rasprava se širi i na drugoj strani spektra, gde se javlja odricanje od tradicionalnih umetničkih medija i okretanje predmetnosti, pa Majkl Frid, za razliku od Birnama i Lipard, ističe nužnost objekta i predmetnosti u novim umetničkim praksama.⁴ Nove umetničke prakse nastavljaju sa preispitivanjem tokova i dostignuća civilizacije, fokusirajući se na meru u kojoj su oni u službi sveta konačno pogodnog za život. Umetnici se trude da daju odgovore na sve prisutniju kulturu konzumerizma podržanu masovnim medijima, što dovodi do renesanse redimejda i drugih oblika montaže (Peter Birger), a u novim oblicima ponovo se javljaju i umetničke akcije i prakse koje potpuno negiraju predmetnost i materijalnost. Generacije umetnika nakon Drugog svetskog rata vraćaju se avangardama prethodne generacije, često citirajući i koristeći njene metode i dostignuća kako bi nastavili sa demistifikacijom i demitologizacijom umetničkog dela i proglasili umetnost za svakodnevnu životnu praksu.

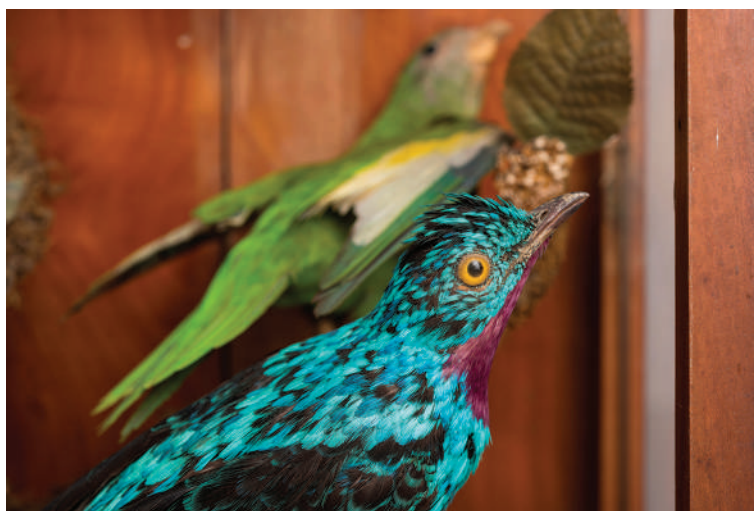
3 Burnham, Jack. “Systems Esthetics.” *Artforum* 7:1 (Sep 1968): 30–35; Lucy R. Lippard with John Chandler, “The Dematerialization of Art,” *Art International* 12:2 (Feb 1968): 31–36.

4 Fried, Michael. “Art and Objecthood.” (1967) in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Fried, Michael, 148–172. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.



Arhivski materijal iz Legata Ane Čolak Antić, 2022, foto Bojana Janjić, MSU

Još jedna važna tema našeg serijala su svakako lutalaštvo i kolekcionarstvo, pošto su priče koje ga čine nastale uglavnom zahvaljujući skitalačkim i sakupljačkim porivima junaka. Lutanja po predgrađima, obilasci buvljih pijaca, potrage za različitim kuriozitetima, čudesnim i retkim stvarima, deo su nadrealističke prakse. Dva prijatelja, Milan Dedinac i Rastko Petrović, književnici koji su se međusobno uvažavali, delili su fascinaciju putovanjima i strast za otkrivanjem novih fizičkih i metafizičkih prostranstava, o čemu govore predmeti iz Legata Milana Dedinca i Radmile Bunuševac Dedinac. Epizoda *Put ptica* u fokusu ima poseban prirodnjački



Detalj vitrine *Ptice iz Amazonije*, Legat Milana Dedinca i Radmile Bunuševac Dedinac, foto Bojana Janjić, MSU

kuriozitet: vitrinu sa prepariranim pticama koju je bračni par Dedinac kupio od izvesne stare Italijanke u Rovinju, gde su boravili tokom poslednjih godina Dedinčevog života. (Gvozdenović 2004, 14) Zajedno sa Pikasovim tanjirom *Lik sa golubom*, tanjirom Žana Lirsa *Petao*, kao i komadima narodne keramike sa predstavama ždrala ili petla, vitrina „Ptice iz Amazonije” otkriva Dedinčevu opsesiju ptičjim svetom i svime što on simbolizuje – putovanjima, lutanjima, slobodnim kretanjem. Dedinac je svoju prvu antipoemu *Javna ptica* objavio 1926, a Marko Ristić ju je iskoristio za neku vrstu proglašenja nadrealizma. U istom legatu, a van umetničkih zbirki Muzeja, čuvaju se i predmeti korišćeni u ritualima zapadnoafričkih plemena – ritualna figura žene sa krčagom izrađena u bronzi, poreklom iz Benina, kao i hermafroditiska figura od drveta, koja pripada kultu plodnosti i kultu inicijacije, iz Obale Slonovače. Ovi magijski predmeti koje je Rastko Petrović poklonio prijateljima nakon putovanja u Afriku, gde je tragao za počecima kulture i boljim razumevanjem evolucije ljudskog duha, deo su epizode *Figure dalekih putovanja*.

Likovni aktivitet beogradskih nadrealista nije bio prepoznat ni izlagan u tadašnjem sistemu umetnosti. Međutim, ni oni nisu imali ambicija da njihova umetnost bude uvedena u sistem i da ih promovise kao vizuelne umetnike, već je ona uvek bila deo projekta nadrealističkih istraživanja.⁵ Nadrealisti su svoju umetnost nazivali eksperimentacija, a sebe nisu nikada smatrali slikarima, što govori u prilog njihovoj težnji da deluju izvan granica umetnosti. Za njih je umetnost bila neodvojiva od svakodnevne životne prakse, a raskid sa tradicijom su izrazili u jednoj rečenici: „Ceo jedan svet protiv celog jednog sveta.” (Vučo, Aleksandar; Ristić, Marko; Davičo, Oskar; Dedinac, Milan i dr. 1931, 1)

Legat Vana Bora primljen je u Muzej 1989. godine, a u njemu se našlo jedinstveno umetničko delo *Italian Pictures* nastalo 1944,⁶ tačno dvadeset godina pošto je Andre Breton objavio prvi manifest nadrealizma (oktobra 1924). Zreo nadrealistički rad zrelog i autentičnog nadrealiste, predstavljen kroz 67 kolažnih intervencija u knjizi pronađenoj u lutanjima Londonom, punog naziva *Italian Pictures Drawn with Pen and Pencil*, autora Samjuela Meninga (Samuel Manning, 1821–1881). Epizoda *Montaža realnosti* otkriva priču o nadrealističkom kolažu, avangardnoj montaži i Borovom beskompromisnom nadrealističkom senzibilitetu. Kolaže koje je izradio posvetio je avangardnim umetnicima, prijateljima i uzorima svetske umetničke scene – Andreu Bretonu, Tristanu Cari, Polu Eljaru, Maksu Ernstu, Salvadoru Daliju, Đorđu de Kiriku.

Epizoda *Zgužvani papir / Papier froissé* rasvetljava Borova istraživanja u domenu slikarstva podstaknuta izložbom slika Maksa Ernsta koju je video 1927. u Parizu. Slike u tehnici *papier froissé* (zgužvani papir), kao i *toile defroissée* (naborane slike), danas su nam poznate samo sa reprodukcija u nadrealističkim izdanjima i fotografija koje se čuvaju u Muzeju savremene umetnosti. U dokumentu *Kratak*

5 U prvom nadrealističkom manifestu Breton proglašava: „Mi nemamo talenta...” (Breton 1979, 37)

6 Te godine je Vane Bor bio primoran da emigrira iz Jugoslavije pod pritiscima, ucenama i pretnjama ljutićevaca, odnosno pripadnika Srpskog dobrovoljačkog korpusa, u novinama *Nova borba*. Sklonio se u Englesku, gde je vodio povučeni život, bez kontakta sa Beogradom.



Vane Živadinović Bor, *Italian Pictures Drawn with Pen and Pencil*, 1944, foto Bojana Janjić, MSU

komentar na sliku *Les Tentations de Saint-Antoine* i na ostale slike rađene u Vrnjcima, Bor kaže da je *papier froissé* „bila prva originalna tehnika u nadrealističkom slikarstvu” i opisuje postupak primenjen u eksperimentima iz kojih su nastale slike *Na tržištu nemih pesama*, *Puž-Kula*, *Totem-Seks*, *Edip u prostoru*, *Iskušenja sv. Antona*.

Iz lutanja svetom, gradskim ulicama, buvljim pijacama, deponijama, prostorima dalekih i manje poznatih kultura, kroz vreme i istoriju, kroz druge svetove matematike, hemije, geologije, alhemije, ezoterije, tokom kojih sakupljaju najrazličitije predmete – svakodnevne, odbačene, iskorišćene, ritualne, lične, tuđe i ničije – naši junaci se vraćaju u sopstveni mikrokosmos gde kreiraju sopstvene kolekcije, lične arhive i kabinete čudesa, nastavljaju sa eksperimentima i odatle ih nude svetu kroz svoju umetničku praksu.

Jedan od najmističnijih flanera (*flâneur*) u našem omnibusu svakako je Leonid Šejka. U legatu koji je Muzeju zaveštala Šejkina supruga Ana Čolak Antić nalazi se preko 90 slika i objekata, 106 crteža, pet asamblaža, četiri grafike, ali i ogroman broj fotografija, tekstova, pisama, ličnih dokumenata i predmeta, kao i dva značajna rukopisa: *Grad – Đubrište – Zamak*⁷ i *Knjiga-objekat br. 3 Ureda za registraciju i klasifikaciju*. Šejka je junak u čak četiri epizode – *Porodica*, *Maketa*, *Đubrište igralište* i *Fatomorgana Zamka*. Šejkin lični univerzum sazdan je u paroli: *Grad – Đubrište – Zamak*, priči o lutanju čoveka kroz život-lavirint prema simboličkom Zamku. Šejkina lutanja počinju na gradskim deponijama, na kojima se on igra i stvara jedno posebno, svoje Đubrište. Sam kaže da je Đubrište njegovo igralište i dovodi ga u vezu sa dadaističkim igrama i negacijom umetnosti. Igre na deponijama bile su radnje – šetnje, akcije sakupljanja i proglašavanja predmeta Đubrišta, inicijacije. Za

7 Tekst je nastao 1957. godine, a objavljen je 1982, posle Šejkine smrti.



Lični predmeti Leonida Šejke, foto Bojana Janjić, MSU

njega su predmeti sa Đubrišta odbačeni objekti koji su izgubili funkciju, oslobođeni prethodne svrhe i značenja. Takve objekte on klasifikuje i dalje obrađuje, dodeljujući im novo značenje – proglašavanjem kroz destrukciju ili multiplikaciju menja njihovu semantičku dimenziju. Sakupljene predmete Đubrišta Šejka je ugrađivao u svoje objekte-kutije – *Zgift multipleks*. Teme Đubrišta stavljao je u kontekst potrošačkog društva, nadolazeće kulture konzumerizma i gomilanja smeća i otpada. Često je govorio o otpacima koji nastaju prilikom kosmičkih letova, navodeći da i na Mesecu postoji jedno prilično veliko đubrište.

Šejka kaže da se u Đubrištu nalazi pustinja koja krije lavirint, a na izlazu iz lavirinta je Zid. Prolazak kroz lavirint i preko Zida je najkraći put do cilja – Zamka. „Zamak je možda ostrvo slobode, zona izmirenja suprotnosti (mediala), terasa zemaljskog raja.” (Šejka „Zamak”, 1098–1099) Zamak nagoveštava postojanje jednog simetričnog, konačnog sveta, gde su sve suprotstavljenosti, sve razlike i sav kaos izmireni. Mnogo važnije od samog Zamka jeste putovanje do njega i ideja o njegovom postojanju. To putovanje je traganje za centrom, za uspostavljanjem celovitosti i harmonije, otkrivanje punoće života. Priče o putovanju ka Zamku, kome se teži kao krajnjem idealu, jesu slike soba, enterijera, odaja i terasa.

Epizoda *Sveska vizija* inspirisana je beležnicom Milice Zorić, sveskom ispunjenom idejama, skicama, člancima, reprodukcijama dela iz istorije umetnosti, slikama životinja, nuklearnih raketa, različitih aparata i tehničkih crteža mašina i oružja napravljenih za uništavanje sveta, i bliže nam objašnjava viziju tapiserija ove autorke. Pedesetih godina dvadesetog veka tapiserija se probija kao novi medij u likovnoj umetnosti. Kao intimno i „žensko” izražajno sredstvo, vezuje se za narodno stvaralaštvo, proizvodnju upotrebnih predmeta. U Miličinom svetu, tapiserije naseljavaju stvorenja i motivi iz unutrašnjeg sveta užasa kojima je i autorka svedočila



Milica Zorić, *Izdaja na gozbi*, 1963, foto Bojana Janjić, MSU

tokom zarobljenštva u Drugom svetskom ratu, i o kojima je slušala u godinama Hladnog rata. Ovim svetom provejava strah i briga za civilizaciju koja strmoglavlo juri u ambis, na krilima tehničkog i svakog drugog garantovanog progressa.

Prema želji svog supruga Ivana Tabakovića, Ratislava Tabaković ustupila je njegovu zaostavštinu Skupštini grada Beograda, sa obavezom da se sva umetnička dela predaju Muzeju savremene umetnosti „na čuvanje, staranje, stručnu obradu i izlaganje”, kako stoji u Ugovoru o poklonu iz 1983. godine. U legatu se našla i stara kartonska fascikla sa natpisom *Likovna morfologija stvaralačke sile* u kojoj su teze i izjave, na tankim, požutelim hartijama ispisanim rukom i pisaćom mašinom, čija



Ivan Tabaković, *Fenomenologija ili izvori likovnog istraživanja i stvaranja*, 1955, foto Bojana Janjić, MSU

je priča poslužila za epizodu *Stvaralačka sila*. Kratke rečenice predstavljaju plod dugogodišnjeg posvećenog traganja i rada na otkrivanju tajnih odnosa između prirodnih fenomena i umetničkog stvaralaštva. Izjave su deo Tabakovićevog rada koji je, pod nazivom *Fenomenologija ili izvori likovnog istraživanja i stvaranja*, bio izložen 1968. u jugoslovenskom paviljonu na 34. Bijenalu u Veneciji, a upotpunjen kolažima, crtežima i foto-montažama koje ilustruju njegovu teoriju o sintezi nauke i umetnosti, duhovne slike i estetske predstave, iz proširenog polja istraživanja umetnosti, filozofije, etike, nauke, okultnog, alhemije i ezoterije. (Merenik 2004, 52)

Krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih, Miroljub Todorović razvijao je vizuelnu, kompjutersku, permutacionu, objekt i gestualnu poeziju. Njegova lutanja prostorima scijentizma i signalizma podrazumevala su akcije, koje naziva signalističke manifestacije, a u kojima koristi kompjuterske materijale poput traka i bušenih kartica. On piše poeziju na kompjuteru iza čega ostaje kartica sa binarnim zapisom pesme. Ovakav način rada unosi inovacije i radikalne promene u umetničke prakse tog vremena. Epizoda *Think About Signalism* pojašnjava Todorovićeve eksperimente i odnos prema objektu. Njegova objekat-pesma *Vreme je novac* koristi odbačene i iskorišćene predmete poput plastičnih tanjira i čaša, pakovanja deterdženta za veš, reklame i slike iz časopisa i novina, kao i tekstualne isečke iz štampe, kojima umetnik daje novu funkciju – uklapa elemente izvučene iz prvobitnih kontekstualnih celina u novi semantički okvir, dajući im nov život i nove uloge.

Radni naziv izložbe *Iz fioka* naglašavao je nameru kustosa da izlože istraživačke resurse koji se čuvaju u Muzeju savremene umetnosti i istaknu potencijal materijalnih svedočanstava za čitanje i upoznavanje umetničkog nasleđa. Od ovog naziva ostale su samo fizičke fioke, mobilijar muzejskih depoa u kojima se sistematizovano čuvaju muzejski predmeti, a koje su iskorišćene za izlaganje arhivske



Miroljub Todorović, *Vreme je novac*, 1969, foto Bojana Janjić, MSU



Leonid Šejka, iz serije crteža na kutijama od cigareta, 1967–68, foto Bojana Janjić, MSU

građe. Posetioци su pozvani da otvore fioke i zavire u materijal, da se podstaknu na učešće u otkrivanju delova postavke. Na izložbi su korišćeni i drugi didaktički i interaktivni elementi. U skladu s principima muzeološke zaštite, autentične sveske umetnika, knjige i drugi osetljivi materijali (*Sveska vizija Milice Zorić, Knjiga-objekat br. 3 URK* Leonida Šejke, *Italian Pictures* Vana Bora, *Likovna morfologija stvaralačke sile* Ivana Tabakovića) snimljeni su i prikazani na monitorima, dok je dramski tekst pronađen u arhivi Leonida Šejke snimljen u audio-formatu i bio je dostupan posetiocima koji su imali hrabrosti da pritisnu crveno dugme i poslušaju ovu novootkrivenu svojevrsnu radio-dramu. Interaktivni pristup u postavci doprinosi neposrednijem i intimnijem doživljaju izloženih materijala i nasleđa. U tekstu *Iskustvo i siromaštvo*, objavljenom pre skoro devedeset godina, Valter Benjamin se pita: „[U] čemu je uopšte vrednost celog našeg kulturnog nasleđa, ako ga više ne povezujemo sa iskustvom?” i odgovara: „Osiromašili smo. Odrekli smo se svog ljudskog nasleđa, deo po deo, često ga ostavljajući po zalagaonicama, za stoti deo njegove vrednosti, u zamenu za bedni sitniš *savremenosti*.” (Benjamin 2016) Postavljanjem neumetničkih predmeta iz svakodnevnog života umetnika u jukstapoziciju sa umetničkim delima stvorena je posebna situacija, sa otvorenim mogućnostima za nove doživljaje i saznanja. Zahvaljujući kumulativnom dejstvu velikog broja dokumenata i predmeta preuzetih iz svakodnevnog života umetnika, posetioци su dobili priliku da sa umetnicima stvore blisku vezu.

Naziv *Stvari vibrantne – stvari svečane* preuzet je od Leonida Šejke. To je citat njegove beleške uz skicu iz serije slika odaja Zamka: „Svetlost kao energija zračenja, kao zvuci orgulja. Stvari vibrantne – stvari svečane. Interijer izražava raspoloženje religiozno, svečano ili mistično.” I radni naziv, kao i ovaj izabran da zvanično naslovi izložbu, odnose se na zainteresovanost kustosa za mogućnosti i potencijale

arhivske građe u umetničkim muzejima i zbirkama. Šta nama znače stvari u odnosu na umetničko nasleđe?

Pitanje arhiva neodvojivo je od pitanja sećanja u okviru arhiva, ali ne sećanja na prošlost, već sećanja koja nam služe u sadašnjosti i budućnosti. Arhivski predmeti predstavljaju testimonijume, nose tragove događaja, kodove i šifre iz kojih proizlaze nove istine. Pozivajući se na Fukoovo viđenje arhiva kao sistema koji uspostavlja iskaze kao događaje i stvari, „pre svega zakon onoga što može biti rečeno, sistem koji uređuje pojavu iskaza kao singularnih događaja” (Fuko 1998, 140), Hal Foster tvrdi da „arhiv po sebi nije ni afirmativan ni kritičan; on jednostavno nudi pojmove diskursa”. (Foster 2006, 69). Vraćajući se arhivskoj građi i materijalima, mi ih ponovo tumačimo, sa različitih polazišta, unoseći različite sisteme iskustava u tumačenje, odnosno kreiramo iskaze, proizvodimo nove istorijske istine. (Podoroga, „O filozofiji arhiva (beleške)”, 47–60) Svako novo tumačenje arhiva i svedočanstava daje nam šansu za nova otkrića. Događaji iz nečije lične istorije ostavljaju materijalne tragove u vidu dokumenata, fotografija, raznih memorabilija. Zahvaljujući njihovoj interpretaciji, dešifrovanju tragova i iskaza, arhivski predmeti nastavljaju svoj život, umesto da ostanu mrtve stvari pohranjene u kutijama i na policama muzejskog depoa.

Arhivski materijali prikazani na izložbi *Stvari vibrantne – stvari svečane* svedoče i o odnosu umetnika prema predmetu i arhivu. Pored ličnih dokumenata, dragocenih beleški, dnevničkih zapisa i prepiski, u muzejski arhiv stigli su i predmeti koji svedoče o eksperimentima, istraživanjima i lutanjima. Iskustva naših modernih flanera ostala su zabeležena u kolažiranim sveskama, afričkim fetiš lutkama, flašama, kutijama, drugim „andromljama” sa deponija, kutijicama sa sitnicama



Ivan Tabaković, dokumentacija umetničkog rada *Fenomenologija ili izvori likovnog istraživanja i stvaranja*, 1955, foto Bojana Janjić, MSU

poput čioda, palidrvaca, dugmića i tome slično. Sve te „male” stvari vibriraju u frekvencijama priča svojih sakupljača, nose kodove i namere kolaža, asamblaža, montaža u koje nisu nikad uspele da se ugnezde. Transformativan i inovativan, istraživački duh umetnika čini eksperimentatorom, naučnikom, interdisciplinarnim istraživačem, mađioničarom, alhemičarom, vidovnjakom i šamanom, lutalicom i kolekcionarom, autentičnim pojedincem koji je spreman da povede napred ka svetu konačno pogodnom za život.

Literatura

- Benjamin, Walter. „Iskustvo i siromaštvo.” Anarhistička biblioteka, Beograd, 2016, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-iskustvo-i-siromastvo> (29. 8. 2022).
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Cook, Terry. “Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms.” *Archival Science*, volume 13 (2013): 95–120.
- Ereš, Ana. *Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938–1990). Kulturne politike i politike izložbe*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2020.
- Foster, Hal. *Dizajn i zločin (i druge polemike)*. Zagreb: V.B.Z., 2006.
- Foster, Hal. *Povratak realnog*. Beograd: Orion Art, 2012.
- Fried, Michael. “Art and Objecthood.” (1967) in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Fried, Michael, 148–172. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
- Fuko, Mišel. *Arheologija znanja*. Beograd: Πλατο i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Gvozdenović, Žana. *Legat Milana Dedinca i Radmile Bunuševac-Dedinac*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2004.
- Jokanović, Milena. *Kabineti čudesa u svetu umetnosti*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2021.
- Kukić, Branko. *Put u Žamak*. Beograd: Rad, 1994.
- Lippard, Lucy R. with Chandler, John. “The Dematerialization of Art.” *Art International* 12:2 (Feb. 1968): 31–36.
- Levi-Stros, Klod. *Divlja misao*. Beograd: Nolit, 1978.
- Matić Panić, Radmila. „Rastko Petrović – Likovni kritičar i esejista.”, u *Srpski kritičari 5 / Rastko Petrović / Eseji / Kritike*, ur. Radmila Matić Panić. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1995.
- Merenik, Lidija. *Ivan Tabaković*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2004.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Podroga, Valerij. „O filozofiji arhiva (beleške)”, *Treći program* 147 (leto 2010): 47–60.
- Protić, Miodrag B. „Srpski nadrealizam 1929–1932.” u *Nadrealizam i socijalna umetnost*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion Art, 2013.

- Sretenović, Dejan. *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2016.
- Subotić, Irina. „Leonid Šejka: Podaci o ličnosti i delu.” u *Šejka: retrospektivna izložba 1952–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Šejka, Leonid. „Beleške o figurativnom slikarstvu. Dubrište. Zamak. Poslednji zapis Leonida Šejke.” *Delo* 10/XVIII (oktobar 1972): 1094–1099.
- Todorović, Mirosljub. „Vreme neoavangarde”, *Projekat Rastko*, 2014, <http://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1.pdf> (pristupljeno 18. 1. 2022).
- Vučo, Aleksandar, Ristić, Marko, Davičo, Oskar, Dedinac, Milan et al. *Pozicija nadrealizma*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Živadinović Bor, Stevan i Marko Ristić. *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.

Senka Ristivojević
Museum of Contemporary Art, Belgrade

THE EXHIBITION
THINGS VIBRANT – THINGS DIGNIFIED

Summary:

The exhibition *Things Vibrant – Things Dignified* examines the importance and potentials of archival materials and documentation in art museums and offers a model for using those potentials. Set as a kind of omnibus in thirteen separate episodes, the exhibition deals with the subject-object relationship and the concept of objectivity within the artistic practices of the twentieth century. Non-art objects that arrived at the Museum of Contemporary Art through donations and legacies were treated as testimonies and research material for clarifying this relationship, as well as meeting the artist in the roles of archivist and collector, at the same time a creator of their own universe and *flâneur* in physical and spiritual realms. The exhibition highlights avant-garde movements as paradigm shifters in art, introducing new approaches in which art and life are equated. One of the ways to bring life into art is to include utilitarian non-art everyday objects in a work of art.

Key words:

archive, object, avant-garde, wandering

PRIKAZI

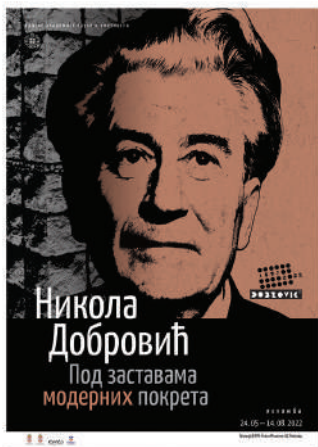
REVIEWS

Marta Vukotić Lazar
Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem
u Kosovskoj Mitrovici, Filozofski fakultet

**ARHITEKTA NIKOLA DOBROVIĆ:
ŽIVOT POSVEĆEN ARHITEKTURI**

**MONOGRAFSKA IZLOŽBA:
NIKOLA DOBROVIĆ: *POD ZASTAVAMA MODERNIH POKRETA*
(GALERIJA SRPSKE AKADEMIJE NAUKA I UMETNOSTI,
BEOGRAD, 24. MAJ – 2. OKTOBAR 2022)¹**

AUTORI IZLOŽBE: DR MARTA VUKOTIĆ LAZAR I MR BOJAN KOVAČEVIĆ



Dragana Lacmanović, Plakat izložbe *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti (GSANU), Beograd, 24/05/2022 – 02/10/2022).

Srpska akademija nauka i umetnosti (SANU) posvetila je 2022. godinu akademiku Nikoli Dobroviću (Pečuj, 12. februar 1897 – Beograd, 11. januar 1967) i obeležavanju jubileja 125 godina od rođenja ovog istaknutog jugoslovenskog i srpskog arhitekta modernog doba.

Nikola Dobrović je odrastao u Pečuju, u Baranji (Austroугарска монархија), u srpskoj trgovačkoj porodici, gde je završio osnovnu i srednju školu. Studije arhitekture započeo je u Budimpešti, koje je nakon okončanja Prvog svetskog rata nastavio i završio u Pragu, u novoformiranoj Čehoslovačkoj Republici, jednom od evropskih sedišta međunarodnog racionalizma. U Pragu je u periodu između dva svetska rata izvedeno nekoliko njegovih objekata, koji i danas postoje (Avion palata, Stambena zgrada sa apotekom, Vila doktora Bulirža, Jugoslovenski dom itd.), dok se na prostoru Kraljevine Jugoslavije u istom periodu

1 Projekat obeležavanja jubileja, uz različite prateće sadržaje tokom trajanja izložbe i tokom 2022. godine, realizovan je uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije.

predstavio kao pobednik na brojnim arhitektonskim konkursima (Terazijska terasa u Beogradu, Regulacija gradske četvrti *Bačvice* sa uvalama i Banovinskom bolnicom, Palata Banovine u Skoplju, *Kur-salona* na Pilama u Dubrovniku itd.); kao graditelj mediteranskih vila na dubrovačkom području, čuvenog hotela *Grand* i spomenika Viktoru Diku na Lopudu kraj Dubrovnika itd. Nakon Drugog svetskog rata, u potpuno promenjenim političkim okolnostima u Federativnoj Narodnoj Republici Jugoslaviji (FNRJ), potom Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ), taj čovek snažnog borbenog duha postaje glavni arhitekta i prvi planer posleratnog velikog Beograda, osnivač Urbanističkog instituta Narodne Republike Srbije (NRS), direktor Urbanističkog zavoda IONO grada Beograda, vizionar, ređe graditelj monumentalnih zdanja kompleksnih funkcija, redovni profesor Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, redovni član SANU itd., ali iznad svega umetnik idealista, poštenog i snažnog duha koji je verovao da se urbanizmom i arhitekturom može boriti za novo, pravednije i bolje društvo. Arhitekta Nikola Dobrović je bio pobornik i sledbenik avangardnih umetničkih tendencija preuzetih iz mađarske, ali i praške sredine, centra modernih idejnih strujanja, gde se školovao i gde je stekao prva samostalna graditeljska iskustva. Ono što je zajedničko za sve avangardne pokrete, pored interdisciplinarnosti i njihove multimedijalne prirode, jeste njihovo snažno angažovanje da se radikalnim umetničkim delovanjem utiče na procese transformacije društva i društvenog ponašanja, gde se umetnost gotovo poistovećuje sa životom. Upravo kao što je jedan od nekadašnjih Dobrovićevih studenata, arhitekta Živojin Bata Karapešić i napisao: „Ne treba prevideti da je u trenutku kada se stavlja na probu velika vrlina privrženosti, čovek sa katedre ostao onde gde je smatrao da je neophodan. Dužnosti prema ratom ojađenom plemenu, prema Sveslovenima, toj dužnosti je žrtvovao sve što je imao, a imao je svoj život za radnim stolom [...]”. (Karapešić 1967,10–11)

Od brojnih projekata, konkursnih studija, urbanističkih planova i zamisli Nikole Dobrovića izvedeno je nekoliko objekata u Pragu, brojne vile u Dubrovniku, hotel na Lopudu, nekoliko objekata u Herceg Novom, Dečje odeljenje Zavoda za fizikalnu terapiju i medicinsku rehabilitaciju u Igalu itd., dok je u Beogradu, u Srbiji, izveden jedino Kompleks zgrada, danas poznat kao *Dobrovićev Generalštab*. Ovaj iznenađujući raskorak između idejnih skica i realizovanih dela svoj *crescendo* dobija 1999. godine, kada je u NATO bombardovanju Beograda (Organizacija Severnoatlantskog sporazuma, engl. *North Atlantic Treaty Organization*) i jedino Dobrovićevo ostvarenje u ovom gradu i Srbiji – ansambl dve velike zgrade na uglu ulica Nemanjine i Kneza Miloša (zgrada A, pre 1999. bila je zgrada *Generalštaba Vojske Jugoslavije*, a zgrada B *Savezno ministarstvo odbrane*) – kompletno urušeno, a njegova funkcionalna uloga skoro ugašena.

Kao svojevrсна zamena za uskraćeno angažovanje na polju praktičnog rada, Nikoli Dobroviću je dodeljena pozicija profesora Beogradskog univerziteta, gde je na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu predavao od 1948. do 1967. godine, prvo na studijama urbanizma, a potom na predmetu Savremena arhitektura, koji je sam osnovao. Slojeviti pristup urbaniste i arhitekta praktičara preneo se i na period pedagoškog rada, kada je trebalo uputiti studente i u najskrivenije tajne zanata:

kako formirati pravilan kritički stav u odnosu na ponude iz sveta; kako stalnim proveravanjima naše prakse pristupiti njenom temeljnom vrednovanju; kako utvrditi razloge pojedinih odluka i prostornih rezultata; kako izvršiti procenu arhitekture na nivou oblika i procesa nastajanja tih oblika itd. Njegove kritičke ocene, često vrlo stroge, ostale su zapamćene među njegovim studentima.

Poslednje decenije života Nikola Dobrović je proveo projektujući i pišući knjige za potrebe nastave na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Na njegovim knjigama i predavanjima odškolovala su se cele generacije studenata, a i današnje generacije studenata arhitekture i urbanizma, kao i svih srodnih fakulteta, koriste Dobrovićeve knjige: *Urbanizam i sile koje ga pokreću*. 1948. Beograd: piščevo izdanje; *Urbanizam kroz vekove 1 – Jugoslavija*. 1950. Beograd: Naučna knjiga; *Urbanizam kroz vekove – Stari vek*. 1952. Beograd: Naučna knjiga; *Savremena arhitektura 1 – Postanak i poreklo*. 1952. Beograd: piščevo izdanje; *Tehnika urbanizma 1A*. 1953. Beograd: Naučna knjiga; *Savremena arhitektura 2 – Pobornici*. 1955. Beograd: Građevinska knjiga; *Tehnika urbanizma 1B*. 1957. Beograd: Naučna knjiga; *Tehnika urbanizma 2A-2B*, Saobraćaj. 1958. Beograd: Građevinska knjiga; *Savremena arhitektura 3 – Sledbenici*. 1963. Beograd: Građevinska knjiga; *Savremena arhitektura 4 – Misaone pritoke*. 1965. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika SRS; posthumno objavljena *Savremena arhitektura 5*, 1971. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika SRS itd.

Njegov veliki uticaj na studente, a samim tim i na Savez studenata, kao inicijatora organizovanja raznih aktivnosti, najbolje se vidi i na primeru studentskog glasila *Sveske Kluba mladih arhitekata*, pokrenutog 1964. godine, sa namerom da članovima omoguće da upoznaju izabrane misli i probleme savremene arhitekture.

Predosećajući, kako je govorio, da mu se „Veliki kosač čovečanstva” sve više približava, on se odlučuje da obiđe prostore koje je voleo i kojima se celoga života i bavio. Godine 1966. u NIN-u (Nedeljne informativne novine) objavljuje četiri članka – studije o gradovima Veneciji, Dubrovniku, La Valeti na Malti i Korčuli, u rubrici pod naslovom *Iz putne beležnice arhitekta*. Bio je to njegov poslednji pokušaj da svojoj duhovnoj radoznalosti pridruži radoznalost studenata, kolega i umetnika. „Želja da se ispravno arhitektonski misli” to je ujedno i poruka koja ostaje kada se sklopi poslednja stranica njegove poslednje knjige.

Nikola Dobrović je umro u sedamdesetoj godini, 11. januara 1967. godine u Beogradu, gde je i sahranjen na Novom groblju u porodičnoj grobnici.

Centralno mesto u Programu obeležavanja jubileja 125 godina od rođenja Nikole Dobrovića zauzima monografska izložba pod nazivom *Nikola Dobrović – pod zastavama modernih pokreta*, otvorena u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu (24. maj 2022 – 2. oktobar 2022) čiji su autori prof. dr Marta Vukotić Lazar, istoričarka umetnosti, i mr Bojan Kovačević, arhitekta.

Prikupljena i obrađena obimna građa opredelila je autore izložbe da celokupan Dobrovićev opus podele u tri perioda: praški (1919–1934), dubrovački (1934–1943) i beogradski (1945–1967), čije su granice otvorene za međusobna prožimanja i slobodno proisticanje svih uticaja iz jednog perioda u drugi. U tom se



Marina Dokmanović, Postavka izložbe (segmenti) *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti (GSANU), Beograd, 24/05/2022 – 02/10/2022). Autor fotografija postavke izložbe: Veselin Milunović

kontekstu dizajnerka postavke izložbe arhitekta Marina Dokmanović, u dogovoru sa autorima izložbe, opredelila da ovu multidisciplinarnu izložbu prezentuje u okviru galerijskog prostora u osam celina, kao najsvrsishodniji način da se posetiocima po prvi put stavi na uvid do sada neizlagani obimni materijal objedinjen iz raznih institucija i na jednom mestu, a koji se bavi životom, delom i periodom u kome je stvarao i kome je pripadao arhitekta Nikola Dobrović, redovni član SANU, redovni profesor Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, nosilac brojnih počasnih titula, društvenih i javnih priznanja itd.

Izložba *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* prvenstveno je posvećena arhitekti Nikoli Dobroviću, konceptima i fenomenima, ličnostima i delima koji su utabali njegove puteve, odredili usmerenja, izoštrili stvaralačke vidike i doveli ga do Beograda kao životnog i profesionalnog odredišta. Njeno drugo posvećenje usmereno je ka prezentovanju zaostavštine arhitekta Nikole Dobrovića koja sadrži: tehničku dokumentaciju izvedenih i neizvedenih dela (projekte, skice, crteže, konkursne radove, urbanističke planove itd.) urađene u raznim tehnikama i na različitim podlogama, studentske radove, crteže, fotografije, diplome, nagrade, povelje, plakete, isečke iz dnevne i periodične štampe, objavljene i neobjavljene tekstove, knjige, naučne radove, zapise sa putovanja, dnevnike, tehničke izveštaje, pisma, kao i ličnu biblioteku, što sve zajedno upotpunjuje sliku o Nikoli Dobroviću. Namera autora je bila i da se iz ugla istražene i prezentovane Dobrovićeve zaostavštine ukaže da su upravo zaveštanja nezaobilazni izvor za istoričare graditeljstva novijeg doba, kao i poslenike zaštite spomenika kulture.

Uticao starijeg brata slikara Petra Dobrovića (Pečuj, 1890 – Beograd, 1942) na život i rad arhitekta Nikole Dobrovića, o čemu dodatno svedoči i *Izvod iz*



Marina Dokmanović, Postavka izložbe (segmenti) *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti (GSANU), Beograd, 24/05/2022 – 02/10/2022). Autor fotografija postavke izložbe: Veselin Milunović

dnevnika Nikole Dobrovića, sačuvan u zaostavštini Petra Dobrovića i obimna prepiska od 1914. godine sve do Petrove iznenadne smrti 1942. godine, kao i dokumentacija koja se odnosi na njihovu zajedničku izlagačku delatnost od sredine treće do samog početka četvrte decenije XX veka, posvećena je posebna pažnja. Petrov uticaj je bio izuzetno snažan, čak presudan, i to kako sa aspekta Nikolinog opredeljenja za likovne umetnosti i savremene tendencije u njima, tako i iz ugla Petrove istrajne težnje da i njegov mlađi brat dobije jugoslovensko državljanstvo i da se nastani u Beogradu, u kome je Petar dobio utočište, gde je stanovao i delovao, tražeći svoje mesto u okvirima jugoslovenske likovne orijentacije. Nikola Dobrović će se, međutim, nastaniti u Beogradu tek nakon Drugog svetskog rata, u prestonici koja će postati njegova velika inspiracija i profesionalni izazov u nastojanjima da kroz savremenu arhitekturu i plansko oblikovanje ovaj grad na ušću dveju reka uzdigne na nivo znamenitih evropskih gradova.

U kontekstu izuzetne sprege među braćom Dobrović i zahvaljujući uticaju koji je Petar imao na Nikolu, na izložbi je prezentovano i osam ulja na platnu slikara Petra Dobrovića, iz fonda Kuće legata – Galerije Petra Dobrovića i Narodnog muzeja u Beogradu. Pored portreta Nikole Dobrovića i autoportreta Petra Dobrovića, izloženi su i portreti ličnosti koje su obeležile život i stvaralaštvo arhitekta Nikole Dobrovića: Koste Strajnića i Ivanke Dobrović, kao i grupni portret članova Redakcije lista *Danas* sa autoportretom Petra Dobrovića, koji je učestvovao u osnivanju časopisa i bio jedan od njegovih saradnika. Na slici su prikazani: Vaso Srzentić, Veselin Masleša, Marko Ristić i Milan Bogdanović – sede i stoje ispred pisaćega stola – iza kojega redakcijskim sastankom predsedava Miroslav Krleža, u



Marina Dokmanović, Postavka izložbe (segmenti) *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti (GSANU), Beograd, 24/05/2022 – 02/10/2022). Autor fotografija postavke izložbe: Veselin Milunović

pozadini na suprotnom delu slike stoji slikar Petar Dobrović. Takođe su bile izložene slike ulicâ u Pečuju, rodnom gradu Nikole Dobrovića i u Dubrovniku, izabrane ne samo kao svedočanstva o prostorima u kojima je boravio u određenom periodu života, školovao se i stvarao, već je ulica odabrana i kao bitni element svih, pa i ovih gradova, dok je slika stare masline izdvojena i prezentovana zbog simbolike koju nosi, ali na prvom mestu kao drvo – po rečima Nikole Dobrovića – najvažnije prirodno pomagalo u formiranju gradskog pejzaža i zelenog prostora u javnom diskursu međuratne modernizacije gradova.

Sedam izloženih maketa Dobrovićevih realizovanih i nerealizovanih projekata dale su važan doprinos izložbi. Delo umetničke vrednosti maketara Vladana Jovanovića – *Dobrovićev Generalštab* u razmeri 1:125 ima posebno mesto među maketama, ali to ne umanjuje i izuzetan doprinos i posvećenost studenata Arhitektonskog fakulteta u Beogradu koji su izradili ostalih šest maketa, pod mentorstvom profesora Zorana Abadića i dr Jelene Bogosavljević.²

Za potrebe izložbe realizovan je i prezentovan na četiri velika ekrana video-materijal koji je priredila Marina Dokmanović, dizajnerka postavke izložbe

2 Maketu Terazijske terase (1:200) izradili su: Olivera Sadžaković, Nevena Đuričić, Milica Veljović i Miša Žegarac; maketu Hotela „Grand” na Lopudu (1:125) izradili su: Ana Ljujić, Miodrag Novaković, Tijana Grujić i Ljubica Živanović; maketu Vile „Vesna” na Lopudu (1:50) izradile su: Vera Vranić i Matea Prokić; Vilu „Svid” u Zatonu kod Dubrovnika (1:50) izradile su: Jovana Đurovski i Tatjana Đuričić; Vilu „Mudra” u Srebrenu kod Dubrovnika (1:50) izradile su: Danica Kostić i Anđela Arandelović; maketu Letnjikovca Nikole Dobrovića na Lopudu (1:50) izradili su: Teodor Jovanović, David Volarević i Jovana Đurovski.



Marina Dokmanović, Postavka izložbe (segmenti) *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti (GSANU), Beograd, 24/05/2022 – 02/10/2022). Autor fotografija postavke izložbe: Veselin Milunović

(dužina trajanja svakog priloga je oko pet minuta). U video-materijalu su prikazani Dobrovićev opus u Pragu, Dubrovniku i Beogradu, kao i projekti koji nisu realizovani ili nisu sačuvani u originalu, već su samo publikovani u periodici u doba kada su nastajali (*Arhitekt* 10 – 1930 SIA XXXIX posvećen u celosti delu Nikole Dobrovića) i koji se na taj način prezentuju, a mogu se videti i na izložbi, itd.

Na video-bimu, u okviru galerijskog prostora, predstavljen je i film iz 1964. godine o *Savremenoj arhitekturi Jugoslavije*, iz fonda i u produkciji Filmskih novosti iz Beograda (16',15").

Radio televizija Srbije (RTS) kao nacionalna medijska kuća dala je podršku ovom jubileju realizacijom dokumentarnog filma o životu i delu Nikole Dobrovića pod nazivom *Urbanista mora biti arhitekta*, koji su sagledani kroz prizmu arhivske građe, audio i video materijala, kao i kroz svedočenja i tumačenja Dobrovićevog života, dela i doba kome je pripadao, njegovih nekadašnjih studenata, danas uglednih srpskih arhitekata: Aleksandara Stjepanovića, Živojina Bate Krapešića, Dragoljuba Bakića i Đorđa Bobića, zatim srodnika, Vesne Pešić, sestričine Ivanke Dobrović, sociološkinje i političarke, a kojoj je Nikola Dobrović bio teča, kao i autora izložbe, u produkciji *Obrazovno naučnog programa*, na čelu sa glavnim i odgovornim urednikom Ilijom Cerovićem, urednicom emisije Mirjanom Bjelogrić Nikolov i rediteljkom Ivanom Stivens.³

Na izložbi je u okviru celine koja se bavi Dobrovićevim stvaralaštvom posle 1945. godine i koja je najvećim delom posvećena njegovom remek-delu, danas

3 Dokumentarni film RTS dostupan je na: <https://www.youtube.com/watch?v=HW2TgcPtNm4>



Marina Dokmanović, Postavka izložbe (segmenti) *Nikola Dobrović: pod zastavama modernih pokreta* (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti (GSANU), Beograd, 24/05/2022 – 02/10/2022). Autor fotografija postavke izložbe: Veselin Milunović

poznatom kao kompleks *Dobrovićev Generalštab* u Beogradu, gde su prvi put izložene fotografije autora mr Bojana Kovačevića na kojima je ovekovečen *Dobrovićev Generalštab* pre NATO bombardovanja Beograda 1999. godine kao i skice – originalni crteži olovkom na pelir-papiru *Dobrovićevog Generalštaba* iz Kovačevićeve privatne kolekcije, prezentovano i izuzetno umetničko delo savremenog srpskog skulptora Mrđana Bajića, *Generalštab*, 2014/15, kombinovana tehnika (Kolekcija Marjanović) kao podsticaj, iz još jednog ugla, razmišljanju i delovanju u pravcu hitne obnove ovoga najznačajnijeg i jedinog realizovanog Dobrovićevog dela u Beogradu i Srbiji.

Oko izložbe kao centralnog događaja posvećenog obeležavanju jubilarne godišnjice Nikole Dobrovića sabrali su se brojni isto tako važni događaji sa mnogobrojnim akterima i aktivnostima, koji su se odvijali na više mesta u Beogradu i pod okriljem Udruženja arhitekata Srbije u aktivnostima „17. Beogradske internacionalne nedelje arhitekture” (BINA, 26. maj 2022 – 7. jun 2022) i Akademije arhitekture Srbije, dok su na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, zimski i letnji semestar 2021/2022. godine umnogome bili posvećeni ovom jubileju, u nizu nastavnih celina i aktivnosti koje se odnose na redovnu, izbornu i postdiplomsku nastavu, uz organizaciju pratećih događaja, kao što su: otvorene radionice, razgovori, gostujuća ekspertska predavanja, realizacije *Studentskog konkursa za idejno arhitektonsko-urbanističko rešenje rekonstrukcije zgrada Dobrovićevog Generalštaba (DSNO)*, sa izložbom konkursnih rešenja u Knez Mihailovoj ulici u Beogradu, u neposrednoj blizini Galerije SANU (27. maj 2022 – 10. jun 2022) u realizaciji BINA i Arhitektonskog fakulteta u Beogradu itd. Biblioteka Srpske akademije nauka i umetnosti (BSANU) organizovala je u prijemnom holu (u vitrinama) kamernu

izložbenu postavku od građe iz fonda BSANU, uz biografske i druge podatke, posvećenu jubileju 125 godina od rođenja Nikole Dobrovića, kao značajne ličnosti iz istorije SANU. Na inicijativu predsednika Odbora za pripremu i obeležavanje 125 godina od rođenja Nikole Dobrovića, akademika Milana Lojanice, u organizaciji SANU, Arhitektonskog i Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu održaće se i Međunarodni simpozijum *125 godina od rođenja arhitekta Nikole Dobrovića (1897–2022)* u Beogradu, 17. i 18. novembra 2022. godine u SANU i na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.

Izložbu prati luksuzni katalog obima 204 strane, autora dr Marte Vukotić Lazar i mr Bojana Kovačevića u izdanju SANU, koji su dizajnirale Danijela Paracki i Dragana Lacmanović (dizajn korica) sa brojnim crno-belim i ilustracijama u boji, među kojima je veliki broj publikovan prvi put. Osim izdanja na srpskom jeziku, katalog je publikovan i na engleskom jeziku, a Sektor za izdavačku delatnost SANU priprema još tri publikacije: monografiju „Nikola Dobrović: život, delo, vreme” na srpskom i na engleskom jeziku i Zbornik radova na srpskom jeziku, kao ishod Međunarodnog naučnog skupa „125 godina od rođenja arhitekta Nikole Dobrovića (1897–2022)”, koji će biti dostupni stručnoj javnosti do kraja jubilarne 2022. godine.

Literatura

- Babić, Ljiljana. „Arhitekt Nikola Dobrović“. *Arhitektura urbanizam* 43 (1967): 22–31.
- Bačić, Dubravko. „Spomenik Viktoru Dyku na Lopudu“. *Prostor* 25 (2003): 45–53.
- Vukotić Lazar, Marta. *Beogradsko razdoblje arhitekta Nikole Dobrovića*, Beograd: Plato, 2002.
- Вукотић Лазар, Марта. *Архитекта Никола Добровић: живот, дело и доба коме је припадао, Косовска Митровица: Филозофски факултет*, 2018.
- Дамљановић, Т. *Чешко-српске архитектонске везе 1918–1941*, Београд: РЗЗЗСК, 2004.
- Ivanišin, Krunoslav, Thaler, Wolfgang and Blagojević, Ljiljana. *Dobrović in Dubrovnik. A Venture of Modern Architecture*, Berlin: Jovis Verlag GMBH, 2015.
- Kadijević, A. (2017), „Nikola Dobrović. 50 godina posle.” u: *Dvorišta ideja. 12 Beogradska internacionalna nedelja arhitekture*, ur. Jelena Ivanović Vojvodić, Danica Jovović Prodanović, Ružica Sarić, Darko Kucina, 30–31. Beograd: KCB, 2017.
- Karapešić, Živojin Bata. „Za radnim stolom Nikole Dobrovića”, *Vidici* 107 (1967): 10–11.
- Kovachević, Bojan. *Архитектура зграде Генералштаба: монографска студија дела Николе Добровића*, Београд: Војска, 2001.
- Kulić, Vladimir. (2014), „Generalštab i njegovi autori”, u: *Generalni štab javnog pamćenja*, ur. Nebojša Milikić i Irena Šentevska, 30–34. Beograd: Fond B92, 2014.
- Manević, Zoran. „Nikola Dobrović”, *IT Novine* 870 (1980): 14.
- Manević, Zoran. „Naši neimari: Nikola Dobrović”, *Izgradnja* 1 (1981): 45–49.

- Миљинковић, Марија. „Духовни модул” архитекте Николе Добровића - анализа модуларне координације на примеру два пројекта из дубровачког периода”, Архитектура и урбанизам 16-17 (2005): 87-103.
- Oreb Mojaš, Marina. „Materijal, simetrija, brod“, Arhitektura 186-188 (1983-1984): 60-63.
- Oreb Mojaš, Marina. „Graditeljska ostvarenja Nikole Dobrovića na Dubrovačkom području”, Arhitektura urbanizam 93 (1984): 4-10.
- Perović, Miloš (prir.). (1980), „Dobrović. Izbor tekstova”, Urbanizam Beograda 58 (1980): ceo broj posvećen Nikoli Dobroviću.
- Perović, Miloš, Krunić, Spasoje. (izbor i uvodni tekstovi). Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike, Beograd: Arhitektonski fakultet, Muzej nauke i tehnike – Muzej arhitekture, 1998.
- Radović, Ranko. „Nikola Dobrović ili o povećanju s vremenom”, Urbanizam Beograda 52 (1079): 18-29.
- Radulović, Veljko. „Nikola Dobrović 1957. Dječji odjel zavoda za fizikalnu terapiju, Igalo, Crna Gora”, Čovjek i prostor 1-2 (2007): 56-61.
- Roter Blagojević, Mirjana, Vukotić Lazar, Marta. (2013), “Renewal of a destroyed authenticity? Significance of the old Fair grounds and the New Military Headquarters restoration for preservation of cultural and architectural identity of Belgrade”, у: Простори памћења 1, ур. Александар Кадиевић, Милан Попадић, 310-324, Београд: Филозофски факултет, 2013.

Milena Jokanović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**PRIKAZ IZLOŽBE
„REFLECT #2 – FRAGMENTI, FRAGILNOSTI, SEĆANJA”
U MUZEJU AFRIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU**

Izložba „Reflect #2 – fragmenti, fragilnosti, sećanja” otvorena aprila 2022. godine je druga faza projekta Muzeja afričke umetnosti u Beogradu (MAU) u okviru kojeg ova institucija predstavlja savremene afričke vizuelne umetnike. Već sam manifest kojim projekat, pa i rad na ovoj izložbi započinju, pozicionira MAU u mrežu onih institucija umetnosti i baštine koje insistiraju na neophodnosti promišljanja muzeja kao oblika društvene misli, na potrebi za konstantnim pogledom u sopstvenu prošlost, pa onda i u prošlost u širem kontekstu, te za tumačenjima politika sećanja iz različitih rakursa, a sve to radi objektivnijeg i obuhvatnijeg ili bar iskrenijeg sagledavanja sadašnjeg trenutka. Savremena umetnička praksa, uz visprenu kustosku kontekstualizaciju, pokazaće se i u ovom slučaju, dobra je strategija za postizanje zadatih ciljeva, te za otvaranje još mnogo pitanja.

Stoga, kustoskinje MAU-a Emilija Epštajn i Ana Knežević u saradnji sa timom galerije „THIS IS NOT A WHITE CUBE”, sa sedištima u Luandi i Lisabonu (Afriki i Evropi), biraju radove angolskih umetnika i umetnica: Pedra Piresa (Pedro Pires), Luisa Damijaoa (Luís Damião), Franciska Vidala (Francisco Vidal), Nela Tešeire (Nelo Teixeira), Žanuarija Žanoa (Januário Jano), Kristijana Mangova (Cristiano Mangovo), Osvalda Fereire (Osvaldo Ferreira), Erija Klavera (Ery Claver), Alide Rodrigez (Alida Rodrigues) i Ane Silva (Ana Silva). Njihove izraze, iako u različitim medijima, karakteriše *arhivski impuls* kao i težnja za preispitivanjem individualnog identiteta u vreme (izgleda konstantne) društvene krize i haosa savremenog trenutka. Višeglasjem za koje se odlučuje kada je umetnička praksa u pitanju, ali i intervencijama, odnosno jukstapozicijama radova sa predmetima u stalnoj postavci MAU-a, kao i dobrom kontekstualizacijom problema u izložbenom katalogu, kustoski tim uspeva da ponudi nekoliko načina za *čitanje* ove izložbe, koji se donekle prepliću, ali od kojih nijedan nije manje vredan od onog drugog.

Tako je pitanje institucije muzeja i njene aktuelnosti, zatečenosti u nekom prošlom trenutku ili transformacije za diskurs današnjice pokrenuto ne samo



Segment izložbe, fotografija: Vladimir Popović

izložbom savremene afričke umetnosti na mestu kakvo je MAU, već i radovima koji vešto koriste medij muzeja, odnosno medije kutije i kabineta čudesa. Ne bivajući ograničeni samo na galeriju namenjenu povremenim izložbama, neki radovi su smešteni i u prostor stalne postavke komunicirajući tako sa maskama, skulpturama i tkaninama donetim iz Afrike i izloženim ovde još u vreme Savezne Federativne Republike Jugoslavije. Prazne nagomilane drečave plastične kutije i kante za naftu koje Pedro Pires *obuva* u gumene čizme stvarajući svojevrsnu čovekoliku skulpturu suprotstavljene su zamrznutoj slici sveta kakvu mnogi muzeji, pa i ovaj, decenijama nude trome se transformišući. Slika afričkog sveta kao maske od drveta tako po prvi put na ovom mestu dopunjena je, nažalost aktuelnijom, slikom afričkog sveta kao kante od plastike, simbola „svakodnevne borbe za preživljavanje” i „stomaka ispražnjenih nemaštinom”, naglasiće kustoskinje. Predmeti na ovoj izložbi, dokazuju one, nisu *mrtvi*, već ukazuju na uvek prisutnu nematerijalnost, čak performativnost baštine i muzej kao mesto susreta, razgovora i aktiviranja (o)sećanja. Stoga je nedvosmislena i provokacija postignuta izlaganjem radova pod nazivom: „*A chipala do Wi*, maske, moć tradicije”, fotografija Luisa Damijaoa sa sablasnom belom maskom u sopstvenom kabinetu čudesa ispunjenom tradicionalnim maskama (prostoru veoma sličnom postavci MAU-a) u već veoma prepoznatljivom, plavozelenom enterijeru stalne postavke da posmatraju izloženu baštinu ovog muzeja. Konstruisanjem stvarnosti u okvirima sveta umetnosti na ovaj način umetnici(e), ali i kustoskinje izložbe postavljaju uvek aktuelno, a sada čini se, goruće pitanje: ko danas ima pravo na kreiranje slike sveta, odnosno koja slika sveta je (kome) prihvatljiva?

Pitanje postkolonijalne Afrike i procesa internacionalizacije njene kulture svakako je podjednako značajno za ovu izložbu, ali i za razumevanje zajedničkih procesa i neophodnosti za dekonstruisanjem i dalje dominirajuće ideje o „drugosti” i „primitivnosti” kada su kultura i umetnost u pitanju. Na ove probleme ukazuje rad Alide Rodrigez koja na arhivske viktorijanske fotografije aplicira floralne motive i crteže povrća kreirajući ovako fantazmagorična bića i poigravajući se sa

pitanjima identiteta i porekla stanovništva Angole danas. S druge strane, možda i najsnažniji utisak ostavlja monumentalan živopisni rad Franciska Vidala: „Utopijska mašina, cvetovi pamuka (miris)” koji, tek kada mu se potpuno priđe, otkriva desetine mačeta na kojima čitava slika nastaje. U svom ateljeu na mestu nekadašnje fabrike za proizvodnju bombi koje je portugalska kolonijalna Vlada koristila tokom rata, ovaj umetnik slika nežne cvetove na oštricama i ukazuje na pobune i borbe potlačenih radnika u poljima pamuka kojima je Angolski rat za nezavisnost i počeo.

Ipak, dok univerzalni jezik umetnosti zbližava dve konstatno *nesvrstane* i neretko egzotizovane sredine, čini se da „sterilizacija” afričke kulture i sveprisutna globalizacija utiču da se i umetnička i kustoska praksa (ovako konstruisane i same proizvodi Zapadnog društva) utapaju u danas sveprisutni *svet umetnosti*. Na ovom tragu je slika „Povratak (Regreso)” Kristijana Mangova izložena u beloj kocki galerijskog prostora MAU-a. Sablasne sive figure poput uveličanih senki na crnoj pozadini nalaze se iza figura sa tradicionalnim *kota* maskama i drvenim skulpturama s kalbašom. Ipak ove figure dobijaju i, čini se, potpuno suprotne ili pak afričkoj kulturi nepripadajuće predmete, simbole globalizacije, sveprisutne „Adidas” patike koje im pomažu u trku nazad ili pak trku ka regresu. Kontrasti cvetova pamuka po kojima figure trče i crvene razlivene boje nalik krvi dodatno potcrtavaju nemir u ovoj slici te podstiču nama već poznato pitanje: šta je izvojevana sloboda najzad donela? U radovima „Fragmenti Šikale” Nela Tešeire i „Mesto sećanja” Žanuarija Žanoa takođe lako možemo prepoznati zajedničke probleme sloma sistema vrednosti, kreiranja limba zaborava i urušavanja institucija s jedne strane, te transformacije čitavih gradskih četvrti od strane novih bogatih, neretko inostranih investitora s druge strane. Pitanje je onda, hoćemo li uskoro biti u stanju da prepoznamo svojstvenost prostora pa i umetnosti određenog dela sveta; hoće li je biti u budućoj *imago mundi*? Hoće li postavka MAU, koja se neretko karakteriše kao zastarela, ostati ipak vernija reprezentacija umetnosti ovog kontinenta od one koja se danas konstruiše?

Problemi položaja žene, njene nezavisnosti i prava na sopstveno telo i lični izbor budućnosti potcrtani u radovima Ane Silve i Osvalda Fereire, kao i u video radu: „Lusija na nebu sa semaforima”, iako u kontekstu afričkog kontinenta i društva, čine se nažalost univerzalnim.



Rad Pedra Piresa: „Bidon”, (2019) u prostoru stalne postavke MAU-a, fotografija: Vladimir Popović



Rad Franciska Vidala: „Utopijska mašina, cvetovi pamuka (miris)”, (2018),
uljane boje na mačetama, fotografija: Vladimir Popović

Ipak, optimizam donosi još jedno značajno pitanje koje je na ovoj izložbi veoma prisutno, a to je potencijal umetnosti da baštini, kritikuje i zauzima svojevrsnu ulogu *Šeherezade* koja se ne odlučuje za jedan (vladajući) narativ, već nudi *hiljadu i jednu* različitu interpretaciju. Tražeći red u haosu spoljašnjeg sveta, umetnici se okreću podsvesnom, individualnom doživljaju i sećanjima koja ma koliko varljiva, stvaraju mogućnosti za alternativno pamćenje. U svojim radovima, oni ne kritikuju samo kolonijalne sile i procese globalizacije već i sebe same. Preispitivanja individualnih identiteta najzad u mreži izložbene postavke sugerišu mnogostrukost (istih) problema.

Sve navedeno čini izložbu „Reflect #2 – fragmenti, fragilnosti, sećanja” veoma aktuelnom i značajnom kako za lokalnu zajednicu, tako i za internacionalnu publiku i nameće se kao prostor za dalja preispitivanja otvorenih problema, ali i za radionice, prateće programe i seminare mnogih radnika u oblasti kulture. Kustoskinje tokom trajanja izložbe uspevaju da podstaknu na razgovor sa publikom i gostujućim umetnicima, autorima radova, ali i da tumače izložbu polazeći od konteksta nastanka i pretrajavanja Muzeja afričke umetnosti u Beogradu kao antikolonijalnog mesta susreta i danas veoma specifične kolekcije. Najzad, trojezični katalog (štampan na srpskom, engleskom i portugalskom jeziku) uliva nadu da ova izložba neće ostati samo refleksija MAU-a, već će postati gostujuća, odnosno putujuća, nastavljajući da provocira nove odnose i stvara nova značenja inkorporirajući se u odavno zadate slike sveta tradicionalnih muzejskih zbirki.

Sarita Vujković
Akademija umjetnosti, Univerzitet u Banjoj Luci

**ZBORNİK RADOVA SKULPTURA:
MEDIJ. METOD. DRUŠTVENA PRAKSA. 2**

Zbornik radova pod nazivom *Skulptura: Medij. Metod. Društvena praksa. 2* nastavak je šireg promišljanja o savremenoj skulpturi čiji je tematski okvir koncepcijski povezan sa prvim naučnim simpozijumom o skulpturi održanim 2016. godine u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, koji je pokrenuo niz ključnih pitanja o savremenoj skulpturi. Idejno je povezan sa projektom „Hronologija izlaganja skulpture u Srbiji 1945–2000”, koji je istraživačkog karaktera i odnosi se na rekonstrukciju hronologije izlaganja skulpture u Srbiji. Prateći period tokom koga je ovaj umetnički medij prošao kroz proces intenzivnog razvoja, Zbornik donosi niz radova o savremenoj skulpturi u okvirima modernističkih, konceptualnih, postmodernističkih savremenih kretanja.

Potreba da se odgovori na pitanja o tome kako se skulptorski pristupa određenim umjetničkim ili društvenopolitičkim problematikama kroz intervencije u domenu skulpture i njenog vizuelnog jezika, kao i koje su to strategije oblikovanja prostora povezane sa skulpturom i njenim transformacijama, te na koji je način iz pozicije aktuelnih umjetničkih i teorijskih kretanja moguće govoriti o skulpturi kao terminu, konceptu ili umjetničkom gestu, dovela je do potrebe da se osmisli još jedan naučni simpozijum podstaknut novim tendencijama razvoja misli o skulpturi u okviru savremenog umjetničkog konteksta.

Tematski okvir drugog zbornika nastoji problematizovati pitanja koja su postavljena na prvom simpozijumu, a koja se odnose na razmatranja o skulpturi sa polazišta umjetničkog medija kroz aspekt svjesno birane metodologije, te umjetničkih promišljanja savremenih skulptorskih praksi u kontekstu širih društvenih kretanja. Odluka uređivačkog odbora da se ovogodišnji program konferencije, zbog pandemije korona virusa svede samo na formu Zbornika, u kome su svi pripremljeni radovi štampani u cijelosti, nimalo ne umanjuje značaj simpozijuma koji u svom drugom izdanju proširuje početni nacionalni okvir sa regionalnim – međunarodnim učesćem.

Naučne studije obuhvaćene ovim zbornikom otvaraju niz ključnih pitanja o pozicioniranju savremene skulpture i njenog proširenog polja djelovanja u kontekstu

savremene umjetničke prakse, kao i njenog institucionalnog pozicioniranja, obuhvatajući i promišljanja o pojedinim međunarodnim pozicijama iz konteksta jugoslovenske i postjugoslovenske vizure.

Radovi Marka Jenka iz Moderne galerije u Ljubljani o transformaciji mase u vajarstvu Draga Tršara, kao i Dalibora Prančevića i Dore Derado sa Sveučilišta u Splitu, o *junk art*-u i primjerima drugačijeg oblikovanja skulpture u odnosu na njeno okruženje, kao i rad Ksenije Orelj koja povezuje trač-kulturu u današnjem virtualnom prostoru sa primjerima skulpture iz kolekcije Muzeja moderne i savremene umjetnosti u Rijeci, prošireno su polje pogleda na savremenu skulpturu u kontekstu postjugoslovenskog prostora. Ove zanimljive studije donose novi pogled iz vizure savremene medijske kulture koja je istovremeno obogaćena i zasićena novim materijalima, medijskim i masmedijskim prostorom, proširenim virtualnim prostorom koji traga za novim vizuelnim jezikom u kome dominira verbalni narativ nezamisliv u kontekstu ranije savremene kulture.

Rad Une Popović govori o načinima izlaganja skulptorskih praksi u muzejima, javnim institucijama kulture, ali i o saradnji između kustosa i umjetnika na primjeru izlaganja savremene skulptorske prakse u okviru programa Salona Muzeja savremene umetnosti u Beogradu za period 2009–2020. Ovaj decenijski okvir profesionalnog rada ustanove u situaciji krize izazvane dugogodišnjim zatvaranjem i sanacijom Muzeja savremene umetnosti u Beogradu govori o načinima profesionalnog djelovanja i produkcijske podrške umjetnicima kao novog izlagačkog modela.

Izlaganje skulpture kao društvene prakse u vidu studije slučaja na primjeru parka skulpture Simpozijuma Beli Venčac u Arandelovcu u radu Ane Ereš razmatra se u kontekstu jugoslovenske kulture i umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. Ostvarivši izuzetna dostignuća u domenu afirmacije i njegovanja moderne skulpture, ova manifestacija je predstavljala jednu od ključnih stanica za razumijevanje kompleksnog razvoja i funkcije modernističke skulpture na jugoslovenskom prostoru. Pružanjem javnog prostora skulpturi data je mogućnost da ona prodre u svakodnevni život, zaključujući da je uz pomoć simpozijuma omogućen proces emancipacije njenog društvenog statusa, ali i emancipacija društva i njegove društvene svakodnevice.

Posljednje dvije decenije prošlog vijeka na polju skulpture donose nove pojave, prakse i pristupe koji se mogu pratiti do današnjih dana. Analiza u radu Miroslava Karića koji, proučavajući predmete, materijale i narative u skulpturi Olivera Parlić, daje širi kontekst tadašnjih prilika obilježenih reakcijom na prethodna istorijsko-umjetnička nasljeđa, ukazujući na izuzetno važan okvir za razumijevanje njenog rada.

Analiza ličnih umjetničkih pozicija, naglašena vezom između stvaralačkih misli i skulpture u djelu Olge Jevrić iznesena je u radu Dejana Vučetića koji proučava sagledavanje skrivene semantike u formi likovnog narativa kroz lične zapise same umjetnice. Ovakav pristup otvara pitanje da li vrijednosni sistemi prisutni u okviru

jednog određenog kulturnog kruga oblikuju nužno tumačenje društveno-kulturnih praksi pa i samih umjetničkih praksi uz pomoć savladanog i prisvojenog filozofskog aparata.

S druge strane, odnos prema temi majčinstva proučen uporednom analizom skulptura Henrija Mura i Luiz Buržoa, u radu Jelene Janev analizira razlike i sličnosti koje su određene rodnom pripadnošću i prihvatanjem, odnosno odbacivanjem uvreženih tradicionalnih shvatanja. U okviru ove analize, koju nadopunjuje delikatna slojevita, jedinstvena, i izrazito lična vizija Luiz Buržoa, postaje jasno da odnos prema majčinstvu i prikazivanju majčinstva u umjetnosti dobija kompleksnost, snagu i autentičnost kada prenosi duboko proživljeno iskustvo umjetnica – majki.

Savremena spomenička skulptura zastupljena je u radu Jasmine Čubrilo koji problematizuje aspekt relacione skulpture u kontekstu spomen-obilježija Jelene Šantić, kao kontraspomenika odnosno antispomenika koji treba da obilježi izuzetan lični primjer antiratne političke agende i humanitarnog rada. Spomen obilježije Jelene Šantić, autora Mrđana Bajića, Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića, sa svojim organskim i neorganskim aspektima skulpture sagledano je kao novi prijedlog estetske strategije koji promišlja o društvenoj i političkoj sferi i odnosima umjetnosti prema biosferi stvarajući umjetničku formu koja postaje primjer eko-etičke estetike.

Redakcija Zbornika radova *Skulptura: Medij. Metod. Društvena praksa. 2* priredila je značajno izdanje koje donosi nove poglede na savremenu skulpturu sagledanu kroz naučne radove koji uvode nove metodološke pristupe i naučne elaboracije, prateći savremene i aktuelne teme koje proučavaju skulpturu kroz novo prošireno polje djelovanja. Drugo izdanje Zbornika zaokružuje ideju uredništva podstaknutu potrebom za kompleksnijim sagledavanjem savremene skulpture, kao i naučne elaboracije pokrenute Simpozijumom o savremenoj skulpturi, koje će postati nezaobilazna literatura za nova naučna istraživanja. Ovako uspješno priređena izdanja uredništvu Zbornika i izdavaču Muzeju savremene umetnosti Vojvodine trebala bi da budu dugoročni podsticaj u daljem radu na ovoj značajnoj i aktuelnoj temi.

Ljubica Vujović
nezavisna istraživačica, Beograd

**PRIKAZ IZLOŽBE NEMAČKA/1920/
NOVA OBJEKTIVNOST/
AUGUST ZANDER**

Izložba *Nemačka/1920/Nova objektivnost/August Zander (Allemagne/Années 1920/Nouvelle objectivité/August Sander)*, održana u Centru Pompidu u Parizu od maja do septembra 2022. godine, sastoji se od dva, po svojoj prirodi, samostalna segmenta, ali u isto vreme međusobno povezana i objedinjena narativa koji se preklapaju i susiču u određenim tačkama ukrštanja kako bi formirali zaokruženu i celovitu prezentaciju epohe. Prvi segment nudi tematski pregled Nove objektivnosti (*Neue Sachlichkeit*), prvi takav uvid na teritoriji Francuske, formiran multidisciplinarnim pristupom koji obuhvata slikarstvo, fotografiju, dizajn, film i arhitekturu, ali i manje obrađene teme iz domena književnosti, pozorišta i muzike, dok drugi deo monografski predstavlja seriju fotografija *Ljudi dvadesetog veka* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*), fotografa Augusta Zandera.

Prateći narativ postepenog napuštanja estetike i filozofije ekspresionizma kao posledice temeljnih promena proisteklih iz društvene atmosfere sveobuhvatnog razočarenja i upitanosti nad konkretnim iskustvima Prvog svetskog rata, izložba na samom početku nudi prizor rušenja iluzija, odbacivanja lirske ekspresivnosti i egzaltacije pojedinca u korist Nove objektivnosti i prihvatanja neutralnijeg, verističkog stila kojim bi se umetnost kritički angažovano obratila stvarnom životu i još stvarnijim socijalnim problemima. Uzvišenost pojedinca i naglašeni individualizam zamenio je ideal standardizacije, te je prvi segment izložbe, kao i pratećeg kataloga, poneo naziv *Standardizacija* uz izložena dela različitih medija, počevši od dizajna nameštaja uz čuvene stočice Marsela Brojera (model B 9–9c, 1925), preko arhitekture i težnji za standardizacijom životnih prostora po principu racionalizacije u cilju rešavanja stambenog deficita uzrokovanog ratom (fotografije tipskih naselja Frankfurta ili tipične moderne arhitekture Valtera Gropijusa) do slikarstva Georga Grosa (*Bez naziva (Konstrukcija)*, 1920) koje najavljuje i dodatno naglašava standardizaciju životnog prostora kroz kirikovski metafizičke, napuštene i otuđene prostore grada koje sada ispunjavaju anonimni, mehanizovani ljudi bez lica. Društveni fenomen negiranja singularnosti u korist modela, standardizovanih tipova i jednostavnih formi koje se mogu reprodukovati u serijama, na izložbi je sažet terminom *Gebrauch* (korisnost) kao okosnicom prvog segmenta izložbe.

Nezaobilazan segment svakog pregleda koji se bavi datim periodom i problematikom jesu i montaže, te drugi deo nosi upravo takav naziv. Da tvrdnja o društveno angažovanoj upotrebi foto-montaže u službi kritike i analize nije ostala samo na nivou hipoteze potkrepljuju radovi Saše Stouna *Kad bi Berlin bio Konstantinopolj* (pre 1929. godine) ili promotivni plakat izveden u tehnici foto-kolaža za film *Berlin, simfonija velikog grada* Valtera Rutmana iz 1927. godine.

Istaknuto mesto pripalo je *Portretu novinarke Silvije fon Harden* Ota Diksa (1926) koji nas pri svakom susretu ponovo preispituje i opominje na razmišljanje o tome dokle smo stigli na putu redefinisanja rodnih uloga. Da li smo u međuvremenu blago posustali i pristali na nedovoljno efikasan metod koji ne donosi željene rezultate? Posmatrajući portret čini se da se Diks trudi da cela predstava bude krajnje neprivlačna, od samog modela preko enterijera, ali zašto i ne bi bila ako je realnost takva? U svom nesentimentalnom i grubo naturalističkom, verističkom maniru, umetnik je uspeo da proizvede zadivljujuću hipnotičku sliku moderne emancipacije sa svim njenim kontradikcijama. Kroz jedan portret, strateški izabran za „zaštitno lice” izložbe, reprezentovana je čitava epoha i društveno ustrojstvo koje je iznedrilo nastanak novog *tipa* žene, sa akcentom na njenom psihološkom, unutrašnjem i pojavnom društvenom, ne puko estetskom karakteru. Međutim, iako rodna emancipacija nesumnjivo jeste jedan od toposa vajmarske kulture i same Nove objektivnosti kojom se izložba bavi, čini se da se jedan od osnovnih doprinosa ove izložbe ogleda u želji autora postavke da ponude još jedan savremeniji, recentniji i naglašenije kritički odnos, lišen pukog glorifikovanja emancipatorskih dostignuća liberalne i demokratske vajmarske epohe, suprotstavivši Fon Hardenovoj (simbolu emancipacije) fotografiju *Slikareve supruge (Helen Abelen)* Augusta Zandera (1926–1927). Obučena po poslednjoj androgenoj modi, u širokim pantalonama, košulji sa kravatom i cigaretom u ustima, Helen je interesantna kao model upravo jer je primer savremene emancipovane žene. Ipak, naslov fotografije otkriva drugačiju relanost – onu koja i dalje baštini konzervativne poglede i prvenstveno definiše ženu u odnosu na supruga.

Umetnici nemačke nove objektivnosti, bez obzira na medij izražavanja, skrenuli su pažnju na stvarni život i distancirano pogledali spoljašnji svet i njegovu modernu civilizaciju. Isti stav zauzeo je fotograf August Zander u svom magnum opusu *Ljudi dvadesetog veka*, sveobuhvatnom tipološkom portretu nemačkog društva koji je za cilj imao da učini vidljivim ciklični obrazac civilizacije koji je počeo od zemljoradnika i zanatlija, nastavio se sa diferencijacijom društvenih klasa, a završio gradom – modelom napretka, ali i propadanja. Ovaj ambiciozni poduhvat pokušao je da prikaže duboku transformaciju ruralnih zajednica u moderno društvo. Takav poredak prati i izložba koja počinje Zanderovom vezom sa umetničkom grupom Kelnski naprednjaci i nastavlja se vezama koje je održavao sa ruralnim svetom. Ova dva uticaja – saučesništvo sa revolucionarnim duhom i ukorenjenost u ruralnom – ubrajaju se među antagonističke sile i produktivne tenzije vidljive na njegovim fotografijama.

Iako njegov rad nije, barem ne direktno, povezan sa novom objektivnošću, ova monumentalna serija služi da predstavi protagoniste nepregledne panorame nemačke umetnosti i društva koju predlaže izložba. Zauzvrat, pažljivim posmatranjem otkrivaju se tačke konvergencije između Zandera i umetnika Nove objektivnosti: opsednutost

tipologijom, portreti fokusirani na spoljašnje attribute subjekata radi psihologizacije likova, interesovanje za ranjivu ili marginalnu populaciju. Zanderova serija fotografija ogleđa se na izložbi na isti način na koji se društvo tog vremena ogleđa na samim fotografijama; nedovršeni projekat bio je ambiciozan, donekle utopijski, pokušaj da se kategorizuje čitavo društvo i stvori portret epohe kroz predstave arhetipskih figura vajmarskog društva dvadesetih godina dvadesetog veka.

Dakle, stiće se utisak da Nova objektivnost manje odgovara jasno definisanom umetničkom pravcu, a više novom načinu sagledavanja sveta kroz hladni, *objektivni* i kritički pogled okrenut prema društvu i novoj modernoj, tehnološki uznapredovaloj civilizaciji. Fokusirajući se na godine između 1925. i 1929, period određene ekonomske stabilnosti zahvaljujući prilivu američkog kapitala, izložba teži da naglasi sve ambivalentnosti društva rastrzanog između fascinacije racionalizacijom i što *objektivnijeg* pogleda na svet, s jedne strane, i nesigurnosti i rastuće anksioznosti u pogledu sve naglašenije društvene neravnopravnosti, otuđenja, de-individualizacije, subverzije dotadašnjih rodnih uloga i etabliranih normi, s druge strane. Stoga, izuzev istorijske rekonstrukcije Nove objektivnosti i monografske prezentacije Zanderovog rada, izložba francuskoj publici predlaže i analizu *Zeitgeist*-a (opšti stav karakterističan za dati istorijski trenutak) nemačkog društva pod uticajem rapidnih društvenih, političkih i kulturoloških promena o kojima se može razmišljati i raspravljati na primeru iz domena umetnosti, a koji zahvaljujući težnjama ka kritičkom, objektivnom i osvešćenom osvrtu na društvo ostaju aktuelni i u savremenom trenutku.

Kultura i umetnost Vajmarske republike – popularna i „visoka” – nezaobilazne su stanice na putu svakoga ko je zainteresovan za temu modernosti i modernizacije, kako u opštem nadsacionalnom kontekstu, tako i specifično nemačkom. Modernizaciju u ovom smislu treba shvatiti sveobuhvatno: počevši od tehnološke i ekonomske modernizacije, razvoja kapitalističkog, potrošačkog društva, do modernizacije društvenih, naročito rodnih i klasnih uloga. U celini, ovo dvodelno istraživanje prezentovano u formi izložbe predlaže reinterpretaciju kulturne produkcije pod Vajmarskom republikom kroz prizmu ključnog pojma *sachlich*, čiji težak prevod na druge jezike sugerise njegovu idiomatsku prirodu. Izložba uspeva da na prirodan i skladan način napravi sintezu jednog umetničkog stava i umetnika koji se formalno ne svrstava u Novu objektivnost, ali koji se izražava tim jezikom. O pitanju relevantnosti jedne ovakve izložbe u svetskoj umetničkoj metropoli kao što je Pariz može se diskutovati. Ipak, Nova objektivnost se zbog svoje eksperimentalne crte, ideje o rodnim, seksualnim i drugim emancipacijama, proširivanja izraza i formi u smislu književnosti, muzike, filma i dr. uvek čini aktuelnom i relevantnom, jer umetnost koja u svojoj biti podrazumeva preispitivanje postavljenih normativa uvek može pozitivno i pokretački delovati na društvo i sredinu bez obzira na vremenski trenutak.

Maja Petrović
nezavisna istraživačica, Beograd

UMETNIČKI PROJEKAT *SEDMA* – TRANSHUMANISTIČKA I FEMINISTIČKA PROBLEMATIZACIJA

Uvod ili Ko/Šta je Sedma?

Umetnički projekat Sedma je audio-vizuelna instalacija predstavljena na izložbi *Radije bih bila kiborg nego boginja* hrvatskog umetničkog kolektiva Ljubavnice u Galeriji u10, na jesen 2021. godine. Autorke ovog projekta Tamara Bilankov, Hrvoslava Brkušić, Stella Leboš, Luana Lojić, Ivana Pipal i Ana Vuzdarić koncipirale su ga tako da predstavlja njihovu sedmu članicu. Sedma je njihova „idejna konstrukcija” u koju učitavaju, unose, instaliraju kognitivni sadržaj, sadržaj svesti, opažaje, emocije i sećanja. Ljubavnice svoju sedmu članicu „otkrivaju tražeći i proizvodeći informacije o njoj” (u10, 2021).¹

Susret sa Sedmom je susret sa slikama, sadržajima i informacijama u audio-vizuelnom formatu koje su joj Ljubavnice učitale. Sedma opisuje sebe sledećim rečenicama: „Brzo učim, nježna sam i znatiželjna. Ponekad sam nervozna i neodlučna. Blizanac u horoskopu. Ne volim biti sama. Volim pričati. Ne volim rutinu. Ja sam zrak.” (Youtube 2021) ili izgovara niz reči „biće, organizam, entitet, osoba, dijete, ideja, inteligencija, rad, izložba”. (Youtube 2021). Već u sledećem trenutku, kada izjavljuje: „Koristim šest ljudi kako bih se izrazila. Šest kompjutera.” (Youtube 2021) možemo pretpostaviti da Sedma govori o ostalim članicama kolektiva. Primećujemo da u navedenom primeru Sedma izjednačava Ljubavnice sa kompjuterima (šest ljudi = šest kompjutera), ukazujući na to da ih vidi i doživljava kao kompjutere, ili da njihovi identiteti jesu „hibridne tvorevine” nastale kao „rezultat učešća ljudi u višestrukim, kompleksnim sistemima tehnoloških komunikacija i kontrole”. (Čubrilo 2013, 97–98) Sam naziv izložbe, *Radije bih bila kiborg nego boginja* (Haraway 1991, 181), čuvena formulacija preuzeta iz kapitalnog teksta Done Haravej (Donna Haraway) *Manifest Kiborga*, usmerava nas ka sagledavanju ovog umetničkog projekta kroz prizmu feminističke teorije i

1 Preuzeto 31. 5. 2022. sa sajta umetničkog prostora u10: <https://u10.rs/2021/radije-bih-bila-kiborg-nego-boginja/>.

transhumanizma. Ukoliko prihvatimo čuvenu rečenicu ove teoretičarke, da smo u ovom trenutku svi već „himere, izteoretizovani i isfabrikovani hibridi mašine i organizma” odnosno „kiborzi” (Haraway 1991, 150), što bi stoga uključilo, kako je već pretpostavljeno, šestočlani kolektiv, shvatamo da Sedma to još uvek nije. Prema najčešće upotrebljavanoj definiciji, kiborg podrazumeva kibernetički organizam, spoj prirodnih i veštačkih delova, organskog i neorganskog, odatle i njegovo ime koje predstavlja spoj reči kiber/sajber i organizam. Kada bismo Sedmu posmatrali u odnosu na ovo uobičajeno razumevanje kiborga, primetili bismo da je ne možemo nazvati kiborgom jer joj nužno nedostaje organska komponenta. Kognitivni sadržaj koji joj se instalira transkribuje se na neorganski materijal. Na taj način Sedma nastaje kao potpuno oslobođena organskih predaka, što nam, s jedne strane, onemogućava da primenimo teoriju kiborga na njeno tumačenje, ali s druge, donosi nove i drugačije mogućnosti.

Na osnovu navedenog, najadekvatnije i najpreciznije razumevanje Sedme bilo bi ukoliko bismo je posmatrali kao veštačku inteligenciju u nastanku. To se može zaključiti i ukoliko uzmemo u obzir izjavu samih umetnica iz propratnog teksta izložbe, gde navode da je: „njena paradigma uspostavljanje sposobnosti samostalnog reagovanja na nove situacije” (u10, 2021). Sedma, u obliku u kojem sada postoji, jeste samo materijal, sadržaj prenet na spoljašnji izvor memorije, odnosno hardver. Upravo zbog toga je treba posmatrati kao veštačku inteligenciju koja to još uvek nije, ali ka tome stremi.

Kiborg i njegovi srodnici

Ukoliko su, prema rečima Haravejove, kiborzi „nelegitimni potomci militarizma i patrijarhalnog kapitalizma” (Haraway 1991, 151), veštačka inteligencija je njihov još odstranjeniji srodnik. Otuda, ona sa kiborgom deli mogućnost ambivalencije, subverzije, ali i potencijal da postane militantni saučesnik savremenih nekropolitičkih režima. Kiborg i njegovi srodnici subverzivno su usmereni prema tradicionalnoj zapadnoj humanističkoj ideji temporalnosti, nužnog organskog početka i kraja. Oni, prema rečima Haravejove, nisu „zavedeni idejom organske celine” (Haraway 1991, 150), već zadržavaju svoju rasparčanost. Kiborg je rezultat ljudskog unapređenja tehnologije, ali, u skladu sa transhumanističkim nastojanjima, on je rezultat ljudskog unapređenja sebe. U poređenju sa veštačkom inteligencijom, odstranjenim srodnikom, koja je često predmet zaziranja, kiborg je utoliko primamljiviji ukoliko je više čovek. Veštačka inteligencija, iako stvorena od strane čoveka i po uzoru na njega, ostaje skrajnuta jer je čoveku strana, drugačija od njega, ona ne zadržava ništa njegovo, već postaje *tehnološko, sintetičko drugo*.

Formulisanjem Sedme kao veštačke inteligencije u nastanku, možemo reći da se dihotomija priroda/kultura podjednako, ako ne i više, izaziva. Kako organska komponenta nedostaje, odnosno, ono što u datoj binarnoj podeli uzimamo za

prirodu, možemo argumentovati da veštačka inteligencija u potpunosti subvertira datu podelu jer je diskvalifikuje. Naravno, to nas nužno dovodi i do sledećeg pitanja: Šta je sa prirodom i ne vrši li se na taj način njena potpuno antropocentrična i logocentrična marginalizacija? S obzirom na to da nastaje oponašajući način funkcionisanja ljudskog, organskog uma, veštačka inteligencija odbacuje prirodu samo u granicama nepostojanja organskog, antropomorfnog tela.

Zašto je kiborg u ovom delu teksta važan ukoliko smo ustanovili da Sedmu treba klasifikovati kao veštačku inteligenciju u nastanku? Tokom trajanja izložbe *Radije bih bila kiborg nego boginja*, koja je u jednom segmentu umetničkog prostora u10 sadržala audio-vizuelnu instalaciju, odnosno Sedmu, u drugom delu postojao je na zidu prikazan ekran, čiji je sadržaj bio izdvojen na šest delova. Svaki od ovih šest delova predstavljao je uživo video-prenos po jedne članice umetničkog kolektiva koja bi obavljala svoje svakodnevne poslove ne obazirući se na činjenicu da je snimana (navedeni deo izložbe vidljiv je na ilustraciji broj 3). Na taj način, značajan deo izložbe činile su i same članice kolektiva, stoga možemo argumentovati da se naslov izložbe u velikoj meri odnosi na njih. Same članice postale su, u tom trenutku, intenzivnije nego što su to bile pre, kiborzi. Video prenos Ljubavnica predstavljao je ekstenziju njihovog tehnološki posredovanog sopstva, omogućivši im hibridno prisustvo na izložbi, ali istovremeno i hibridni umetnički akt. Čitava izložba koncipirana je i ostvarena u polju tehno-socijalnog, u zbližavanju i saradnji čoveka i mašine, odnosno tehnologije, a upravo je data bliskost jedna od zamisli sveta kiborga Done Haravej u kojem se ljudi ne plaše ovog „zajedničkog srodstva”. (Haraway 1991, 154) Dati primer potvrđuje nam i tvrdnju da je „granica između naučne fantastike i društvene stvarnosti optička iluzija”. (Haraway 1991, 149)

Transhumanizam

Činjenica da sada Sedmu razumemo kao veštačku inteligenciju u nastanku dovodi nas do nove moguće vizure, odnosno uvodi transhumanizam. Transhumanizam podrazumeva korpus ideja i mišljenja, kao i teorijske i praktične oblike koji ih zastupaju i koji dele zajednički pogled na čovečanstvo videći njegovu budućnost kao tehnološki posredovanu i unapređenu verziju sebe. Osnovni postulati transhumanizma vezuju se za veru u samounapređenje koje će dovesti do toga da ljudska vrsta, ne nužno u ovom obliku u kojem je danas poznajemo, dostigne besmrtnost. U ostvarivanju tog cilja najveću ulogu treba da imaju nauka i tehnologija koje predstavljaju osnov, polazište i glavnu okosnicu zamišljenog transhumanog društva. Razvoj nauke i tehnologije obezbedio bi uslove za dostizanje transhumanističkih ciljeva kakvi su otklanjanje medicinskih problema i bolesti, produžetak života i poboljšanje opšteg životnog standarda. Interesovanje i vera u tehnologiju predstavljaju njegove centralne i ključne odlike, ona se prepoznaje kao nosilac i glavni pokretač daljeg napretka. (Ferrando 2019, 35) Transhumanisti teže da preispitaju ideje biološkog i toga šta znači biti biološki(m). (Ferrando 2019, 36)

Smatraju da će budućnost biti definisana i obeležena razvojem nauke i tehnologije, kao i mogućnostima njihovog delovanja na ljudski život, odnosno, načinima na koji će ih ljudska civilizacija upotrebiti zarad poboljšanja, unapređenja i produženja svog života. Transhumanizam ističe i zalaže se za prava modifikovanja i unapređivanja sopstvenog tela, stanja uma i emocija. (Chislenko 2012, 55)

S druge strane, opstanak transhumanističkog društva nije isključivo vezan za opstanak tela. Smatra se da dalje ekstenzije i poboljšanja čoveka neće zahvatiti prevashodno domen tela, već područje uma (Goertzel 2013, 128). Zbog toga je značajan koncept „*mind-uploading-a*” koji podrazumeva potpuno prenošenje na mrežu kognitivnih podataka, kao i kognitivnih sposobnosti i načina na koje se one odvijaju. Transhumanistički koncept „*mind-uploading-a*” omogućio bi besmrtnost uma u relativnom, neodređenom telu, potencijalno nekoj hardverskoj memoriji, što možemo da dovedemo u vezu sa Sedmom. Sve nas ovo dovodi do osvajanja i dostizanja ultimativne morfološke slobode, slobode tela.

O morfološkim slobodama

Problem nastaje u nedostatku antropomorfnog tela, a ne tela uopšte. Ukoliko se izađe iz rigidnih podela, onda se i telo neće razumeti i ceniti samo ukoliko oponaša ljudski oblik. Sedma je bez antropomorfnog tela i u tom smislu odbacuje prirodu kao kategoriju, s obzirom na to da nema organsku komponentu koja bi u suštini bila čovekoliko odelo. Samo telo koje se vezuje za Sedmu je relativan pojam, nije „sirovi, pasivni materijal” (Grosz 1994, 122) koji je podložan bilo kakvoj spoljašnjoj inskripciji značenja. Značenja će biti upisana u njeno telo, proizvedena ili proizvođena samo i isključivo voljom same Sedme. Korporealni feminizam teži da demarginalizuje kategoriju prirode, uz obrazloženje da se ni priroda ni kultura ne mogu gledati jednostrano i jednoznačno, već kroz više dimenzija i sprega odnosa, pre svega kroz njihove međusobne relacije i uticaje jedne kategorije na drugu. (Grosz 1994, 21) Važno je skrenuti pažnju na to da je ovde reč o drugačijem telu, kao i da, ujedno, ne govorimo ni o istom društvu. Dakle, kada razmišljamo o Sedmoj, posredi nije heteronormativno antropomorfno telo, a ono bi se pozicioniralo u novom, transhumanističkom društvu, koje se zalaže za dobrobit kako ljudi tako i životinja, ali i „modifikovanih oblika života i druge inteligencije”. (Chislenko 2013, 54) Samim tim, njeno telo ne problematizuje se na isti način na koji se to čini sa istorijskim i biološkim ljudskim telom. Korporealnost Sedme bila bi zasigurno drugačija, transhumanistička realnost, koja bi sa sobom nužno nosila nova značenja.

U radu je već pomenuto zalaganje transhumanizma i njegova težnja za ostvarivanjem morfoloških sloboda. Šta bi to tačno značilo? Dostizanje morfoloških sloboda omogućilo bi svim pripadnicima transhumanog društva potrebne autonomije u nastojanju da svoje telo re/konstruišu, unapređuju i alteriraju. Ono bi dozvolilo Sedmoj neprikosnovenu mogućnost odabira i kreiranja svoje korporealnosti. Stoga Sedmoj ne možemo ni na trenutak negirati potencijal, ne samo

preispitivanja tradicionalnih dualizama već i direktnog uticaja na ove kategorije i njihovo ustrojstvo, kao i temeljnog, korenitog redefinisavanja onoga što smatramo telom. Podela na prirodu i kulturu višestruko se rastače u idejnim, potencijalnim ili realnim i postojećim primerima veštačke inteligencije, gde ćemo moći da ubrojimo i Sedmu. Urušavanje navedenih kategorija biva osnaženo i činjenicom da Sedma, svojim nepripadanjem korpusu organskog, zauzima distancirani položaj u odnosu na društvo koje ih proizvodi. Time njena kritika postaje objektivna i nenarušena antropocentričnim tendencijama. Takođe, na taj način se afirmišu novi mogući pogledi pre svega na telo, ali i na um, rod, pol, prirodu i kulturu. Sve navedene odrednice međusobno su povezane i proizilaze jedna iz druge, upravo zbog toga su sve podjednako podložne uticaju destabilizacije koji će potencijalno doći od strane Sedme, odnosno buduće autonomne veštačke inteligencije. Ovaj rad je do sada nastojao da identifikuje i artikuliše načine na koje Sedma, kao problematizovani subjekat pozicioniran u trenutnom, odnosno budućem, transhumanom društvu, može poljuljati tradicionalno utvrđene problematične dualne opozite, ili ih reformulisati u skladu sa zahtevima novih društvenih, kulturnih i tehnoloških pojava.

Literatura

- Chislenko, A. et al. “Transhumanist Declaration.” u *The Transhumanist Reader*, eds. More, M. and Vita-More, N., 54–56. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.
- Čubriilo, J. „Kiborg, hibridna umetnost – u znaku blizanca.” *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 9 (2013): 93–100.
- Ferrando, F. *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- Goertzel, B. “Artificial General Intelligence and the Future of Humanity.” u *The Transhumanist Reader*, eds. More, M. and Vita-More, N., 128–138. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013 .
- Grosz, E. *Volatile Bodies – Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Haraway, D.J. *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Radije bih bila kiborg nego boginja. *u10*. <https://u10.rs/2021/radije-bih-bila-kiborg-nego-boginja/> (31. 5. 2022).
- Ljubavnice – Sedma, Umetnički prostor U10. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=2gOv9lnhT0c&ab_channel=MilanKralj (31. 5. 2022).

**ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
UPUTSTVO ZA AUTORE**

Radovi se putem elektronske pošte predaju do unapred dogovorenog roka. Elektronska adresa za slanje radova je: ana.bogdanovic@fbg.ac.rs.

Finalna verzija priloga predaje se u standardnom .doc ili .docx formatu.

Finalna verzija teksta mora da sadrži:

- ime i prezime autora/-ke;
- naziv ustanove u kojoj je autor/-ka zaposlen/-a (afilijacija);
- naslov teksta;
- apstrakt na srpskom i engleskom jeziku (do 1.000 karaktera);
- ključne reči na srpskom i engleskom jeziku (najviše 8 ključnih reči);
- osnovni tekst sa bibliografskim napomenama (dužine do 40.000 karaktera uključujući prorede i napomene uz tekst).

Napomena: Ukoliko ilustracije prate tekst, svaka ilustracija mora biti potpisana imenom autora/-ke, nazivom i izvorom, a autor/-ka priloga mora imati obezbeđena autorska prava, odnosno ovlašćenje da ilustraciju objavi u okviru svoga rada.

Parametri za oblikovanje teksta

- Osnovni tekst oblikuje se latiničnim fontom Times New Roman, veličina 12, prored 1,5.
- Tekst se poravnava uz levu marginu, a za isticanje naslova i eventualnih podnaslova u tekstu koristi se opcija bold.
- Navodnici se koriste prema pravilu: „tekst“.
- Citiranje unutar citata navodi se prema pravilu: „, ’tekst’ “.
- Nazivi umetničkih radova, časopisa, izložbi, publikacija, filmova i sl. navode se *kurzivom* (u zagradi se navodi izvorni naslov ukoliko se navodi prevod stranog termina).
- Reči pozajmljene iz stranih jezika navode se *kurzivom*.
- Fusnote i napomene uz tekst, korišćena literatura i izvori navode se fontom Times New Roman, veličine 10, prored 1,0. Spisak korišćene literature (referenci) navodi se na kraju rada po abecednom ili azbučnom

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

Pravila citiranja i navođenja literature

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

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

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

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

Način citiranja u *spisku literature* na kraju rada

Monografske publikacije i izložbeni katalozi

Primeri za knjige sa jednim autorom, odnosno urednikom:

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

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

Primeri za knjige sa dva ili tri autora:

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

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

Primeri za knjige sa četiri ili više autora:

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

Poglavlja i tekstovi objavljeni u knjigama i zbornicima radova

Primer:

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

Текстови објављени у часописима

Primer:

Ћупић, Simona. „Европа и/или национални идентитет: Павилјон Краљевине Србије на Светској изложби 1900. и његове последице.“ *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду* 3/4 (2008): 107–127.

Текстови објављени у новинама и популарној периодичи

Primer:

Петровић, Растко. „Пролећна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.

- Уз **архивске изворе** се наводе signature фондова и назив архива у којима се извори налазе.
- За **изворе са интернета** наводи се URL адреса и датум последњег приступа веб страници у заградама.

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

Место илустрација у тексту је потребно обележити одговарајућим бројем илустрације у заградама. Илустрације је потребно означити на следећи начин у наслову fajла: број илустрације (тако да одговара броју наведеном унутар текста), име аутора, назив илустрације, година, аутор илустрације/фотографије, извор илустрације.

CIP – Каталогизacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd
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

