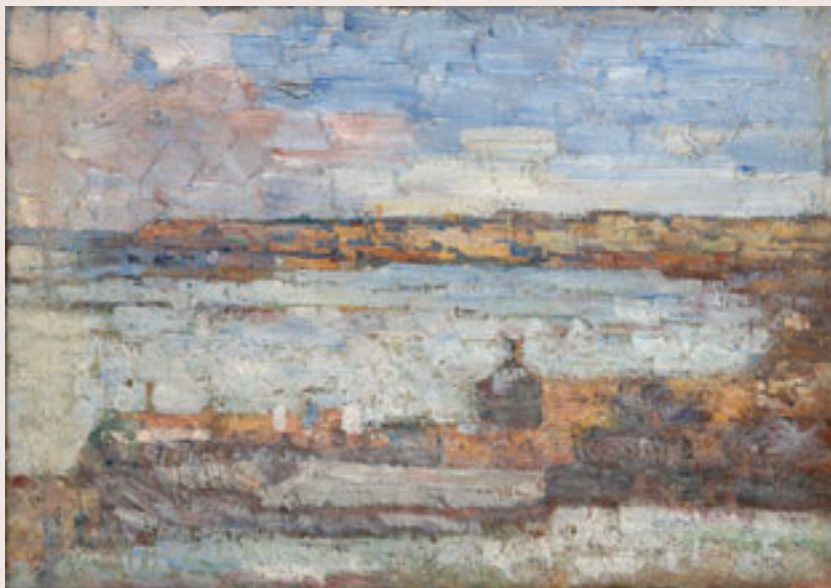


ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 21 – 2025

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 21 – 2025



ISSN 2217 -3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 21 – 2025

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 21 – 2025



1838

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
21 – 2025

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
21 – 2025

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 Jasmina Čubrilo (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)

IZDAVAČKI SAVET: dr Petar Prelog (Institut za povijest umjetnosti, Zagreb) – predsjednik
prof. dr Simona Čupić (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: Kosta Miličević, *Pogled na Beograd*, 1920, ulje na kartonu, 36 x 50,5 cm, kolekcija Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, Novi Sad

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

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Katarina Kuč 7
**LITERARNI PRISTUP: ROMAN LAURE BARNE
CRVENI PRESEK O KOSTI MILIČEVIĆU**
- Nataša Ivančević 19
**MEDALJE I PLAKETE U KIPARSKOM OPUSU
KOSTE ANGELIJA RADOVANIIJA**
- Veronika Podrjadova 37
**MEĐUNARODNI PROJEKTI STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA
U BEOGRADU U KONTEKSTU KULTURNOG TRANSFERA
SEDAMDESETIH GODINA DVADESETOG VEKA**
- Marta M. Vukotić Lazar 51
**NEW URBANISM AS A VITAL ELEMENT IN SHAPING
SERBIAN ARCHITECTURE OF THE 21ST CENTURY**
- Luka Pajović 69
GERHARD RIHTER: *BIRKENAU*
- Jasmina Čubrilo 87
**JASNA TIJARDOVIĆ POPOVIĆ (SPLIT, 1947 – BEOGRAD, 2023):
REKONSTRUKCIJA PUTANJA PRONALAZENJA SLOBODE**

POLEMIKE / POLEMICS

- Matthew Yokobosky 105
**ART, FASHION, AND ROCK-AND-ROLL:
A CURATORIAL REFLECTION**

KRITIKE / REVIEWS

- Ana Ereš 121
**SCULPTRESSES AS *AGENTS OF ABSTRACTION*
IN POST-WORLD WAR II SERBIA:
A GENDERED VIEW ON MEMORIAL PRODUCTION**

PRIKAZI / REVIEWS

Katarina Mitrović 137

**ZBORNİK RADOVA SPOMENIČKA SKULPTURA
POSVEĆENA NOB-U U JUGOSLAVIJI 1945–1991,
MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI VOJVODINE, NOVI SAD 2023.**

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Katarina Kuč
Muzej savremene umetnosti, Beograd
<https://orcid.org/0009-0008-9821-2373>

LITERARNI PRISTUP: ROMAN LAURE BARNE *CRVENI PRESEK O KOSTI MILIČEVIĆU*

Apstrakt:

Mnogi književnici, od XVIII veka nadalje, koristili su kao inspiraciju likovna dela ili pak živote samih umetnika, a zatim o njima pisali studije, kritike i monografije. Ovakav pristup doprineo je stvaranju novih interpretacija u nauci o umetnosti. Zahvaljujući svojoj mašti, književnici i pesnici uspeali su da u likovnim delima sagledaju neke oblasti umetnosti koje još nisu bile proučene, kao i da neke nove probleme identifikuju. Stoga, gledano sa stanovišta naučnog pristupa, literarno tumačenje umetnosti davalo je vrlo značajne rezultate: dok su se pojedini bavili „periferijama” nauke o umetnosti, drugi su znatno uticali i na njen razvoj. Jedan primer primene literarnog pristupa u srpskoj, novijoj, istoriji umetnosti i književnosti jeste delo književnice i istoričarke umetnosti Laure Barne. Konkretno, njen roman *Crveni presek* (2015) bavi se životom i umetničkim delom impresionističkog slikara Koste Miličevića (1877–1920). Radnja romana smeštena je u Beogradu između 2005. i 2013. godine. Autorka u potrazi za inspiracijom za roman sreće izvesnog Matematičara, koji u svom iznajmljenom stanu, nekadašnjoj prvoj Srpskoj crtačkoj i slikarskoj školi na Dorćolu, pronalazi sedam Miličevićevih crteža, navodno nastalih 1903. godine na putu iz Minhena u Beograd, a koji predstavljaju slikareve skice za sliku nastalu godinama kasnije *Vido – ostrvo smrti*. U drugom delu romana Kosta Miličević postaje narator, saopštavajući čitaocu svoju životnu priču i svoje stavove o umetnosti i impresionizmu. Cilj ovog rada jeste da analizira primenu literarnog pristupa u pomenutom romanu o Miličeviću, kao i da ispita značaj predstave tragične sudbine ovog našeg umetnika u istoriji umetnosti.

Cljučne reči:

literarni pristup, Laura Barne, Kosta Miličević, srpski impresionizam, Vido, tragizam

Nemački istoričar umetnosti Herman Grim (Herman Grimm, 1828–1901) pokušao je da u nauku o umetnosti uvede jedan novi metod – literarni. Smatrao je da istorija umetnosti treba da bude vrsta književnosti, odnosno da istoričar umetnosti treba da bude pisac koji će biti u stanju da svoje ideje o umetnosti, umetničkim delima i umetnicima saopšti ne samo stručnjacima već i široj publici. Grim se u svojim istorijsko-umetničkim studijama, „полазећи од свог схватања да догађаје и опште токове уметности одређују и усмеравају истакнути појединци” (Драгојевић 2004, 84), opredelio za pisanje o „velikim umetnicima”. Umetnička dela služila su mu kao dokumentacija, izvor informacija o životima umetnika o kojima je pisao. Na taj način, istoriju umetnosti vratio je, poput Vazarija, na istoriju umetnika. Njegov rad u nauci nije bio prihvaćen; njegov literarni pristup predstavljao je zaostalost u razvoju istorije umetnosti, koja je u to vreme već težila egzaktnosti i naučnoj preciznosti. Međutim, Grimov rad imao je izvesnog odjeka u kulturnoj i širokoj javnosti.

Mnogi književnici, kada su pisali o umetnosti, neretko su koristili Grimov literarni pristup. Naime, još od XVIII veka nadalje, književnici su kao inspiraciju, ili pak motiv za pisanje, koristili razna likovna dela, umetnost ili živote samih umetnika, bilo da su pisali književna dela bilo različite studije. Tako se mogu prepoznati dve grupe tekstova: jednoj grupi pripadaju tumačenja likovnih dela sadržana u prozi ili poeziji, dok drugoj pripadaju studije, kritike i monografije koje su književnici i pesnici pisali kao istraživači umetnosti (Драгојевић 2004, 86). Ovakav pristup doprineo je stvaranju novih interpretacija u nauci o umetnosti. Zahvaljujući svojoj mašti, književnici i pesnici uspeali su da sagledaju neke oblasti umetnosti – zanemarene umetnike, dela ili periode – koje još nisu bile proučene, da neke nove probleme identifikuju i da potom, kroz umetničku kritiku ili teoriju, podstaknu prihvatanje „novoga” u dotadašnju umetnost. Stoga, gledano sa stanovišta naučnog pristupa, literarno tumačenje umetnosti davalo je vrlo značajne rezultate: dok su se pojedini bavili njenim „periferijama”, drugi su znatno uticali i na razvoj nauke o umetnosti.

U tekstovima srpskih istoričara umetnosti, pre svega tokom prve polovine XX veka, uočava se određeni „литерарни набој” (Драгојевић 2004, 155). U ovom periodu, istorija umetnosti u Srbiji počinje da prihvata i primenjuje sve metode tadašnje nauke o umetnosti i da, posledično, izgrađuje svoj pojmovno-jezički sistem. Lazar Mirković tokom dvadesetih godina uvodi ikonografski metod, odnosno posmatra u likovnom delu teme i motive, dovodeći ih u vezu sa religiozним ili književnim izvorima; nešto kasnije, Milan Kašanin razvija svojevrstnu varijantu kulturološkog metoda, dok Zorka Simić-Milovanović, tridesetih godine XX veka, počinje da primenjuje atribucioni metod, težeći da naučnom egzaktnošću otkrije karakteristike forme svakog umetnika. Ipak, u radovima ovih, kao i kod pojedinih drugih istoričara umetnosti, pre svega Božidara Nikolajevića,¹ Vladimira Petkovića i Đurđa Boškovića, javlja se izrazita literarnost: Nikolajević je u svom radu često pribegavao pripovedanju o subjektivnom doživljaju dela; Petković je težio da, uz

1 Prvi školovani istoričar umetnosti u Srbiji.

pomoć književnih sredstava, dočara sredinu i kulturu iz koje potiče njegov odabrani motiv istraživanja; Kašanin, poput Petkovića, uz upotrebu pre svega metafora, teži da sastavi opis duhovne i kulturne atmosfere prošlih vremena, kao i da stavove umetnika i njihova dela slikovitije dočara čitaocu; Zorka Simić-Milovanović literarnom postupku pristupa sa ciljem popularizovanja umetnosti, odnosno njenog približavanja savremenom čitaocu. Upotreba pretežno literarnog pristupa pojedine istoričare umetnosti odvela je iz nauke u esejistiku, književnost ili poeziju, kao što je bio slučaj sa Todorom Manojlovićem, odnosno Božidarem Nikolajevićem koji je sebe smatrao pre piscem nego istoričarem umetnosti. S druge strane, podstaknuti pojavom književnog u stručnim istorijsko-umetničkim radovima, pripadnici drugih struka priključivali su se istraživanjima o umetnosti, „писањем надахнутих, лепих, атрактивних литерарних састава о уметничким делима” (Драгојевић 2004, 160). To je doprinelo da se autori upuste u dublja razmatranja o umetnosti, koja bi, s jedne strane, mogla imati naučnu potporu u daljem razvijanju (slučaj Miloša Crnjanskog) ili ih pak odvesti pravcem isticanja neproverenih činjenica (slučaj Petra Popovića).

Pored svojih loših strana i uticaja, literarni postupak dobio je svoje mesto unutar metodologije svetske i srpske istorije umetnosti. Podjednako istoričarima umetnosti i književnicima služio je za izražavanje naučnih slutnji i za skiciranje mogućih hipoteza, za otkrivanje problema i ukazivanje na nove poglede na pojave u nastajanju, za sažeto prikazivanje rezultata istraživanja, tamo gde nije potrebno dokazivanje, kao i za iskazivanje određenih kreativnih formulacija (Драгојевић 2004, 163). S druge strane, u poslednjih nekoliko decenija i istorija umetnosti pronašla je svoje značajnije mesto u različitim književnim žanrovima. Dok se pojedini pisci fokusiraju na jedno određeno delo, s ciljem da rekreiraju priču njegovog nastanka i na taj način ukažu na moć koju slika može da ima,² mnogi autori biraju da priču poistovete sa životom umetnika.³ Fikcionalizacija umetnosti ima dugu istoriju skretanja pažnje čitalaca na sferu umetnosti, njene aktere, ali i na značaj kreativnog procesa tih pojedinaca. Međutim, fikcionalizacija umetnika i njihovih života okreće se onim umetnicima čija je sudbina i u istorijsko-umetničkim studijama protumačena kao tragična. Tragizam njihovog života postaje konstanta u diskursu o njihovom delu, stvarajući određen mit oko ličnosti samog umetnika, koji se istorijsko-umetničkim romanima dodatno produbljuje i populariše.

Jedan primer primene literarnog pristupa u srpskoj, novijoj, istoriji umetnosti i književnosti jeste delo književnice i istoričarke umetnosti Laure Barne (1964–). Konkretno, njen roman *Crveni presek* (2015) bavi se životom i umetničkim delom impresionističkog slikara Koste Miličevića (1877–1920). Ovaj rad nastoji da u nastavku analizira primenu literarnog tumačenja umetnosti u pomenutom romanu o Miličeviću i da ujedno ispita značaj isticanja tragične sudbine ovog našeg umetnika, poput mnogih drugih njemu sličnih, u istoriji umetnosti.

2 Tracy Chevalier: *Girl with a Pearl Earring* (1999).

3 Irving Stone: *Lust for Life* (1934) o Vinsentu van Gogu i *The Agony and the Ecstasy* (1961) o Mikelandelu.

Crveni presek

Radnja romana odvija se u Beogradu između 2005. i 2013. godine. U potrazi za inspiracijom za prvu rečenicu svoga romana, autorka sreće izvesnog Matematičara, krajnje neobičnog izgleda: „Spomenula sam šešir sa širokim obodom – crn – delovao je prilično očuvano iako se, kada bi ga izbliza pogledali, naslućivala vremešnost. Na nekim mestima, uglavnom tamo gde ga je doticao po navici, bio je potpuno izlizan i umašćen. Vizuelni nesklad je pre dolazio od tamnosivog sakoa od tvida i širokih pantalona mišje boje. Zimi je na sve to navlačio crni kaput koji mu je dosezao do kolena i na ulici sam ga prepoznavala baš po crnom kaputu, ili sakou, ili šeširu sa širokim obodom; njega nije bilo moguće prepoznati drugačije – tipično muško lice sakriveno pod bradom.” (Barna 2015, 25) Prateći ovog posve upadljivog, ali misterioznog čoveka, autorka 3. novembra 2005. godine dolazi u jednu malu, zatvorenu i neretko posećenu rusku knjižaru, u kojoj radi Marta Šumak: „Ništa manje neobično nije izgledala ni ona. Nepravedno smo je zvali prodavačica, iako je sve pre bila nego to. Sedela je kao u biblioteci, nalik na kakvu nesigurnu studentkinju iz provincije, sanjalački zadubljena u svoje misli i knjige, gotovo i ne primećujući okolna dešavanja, učestvujući u njima tek onoliko koliko je morala.” (Barna 2015, 25) Od toga dana, autorka počinje knjižaru da posećuje skoro svakodnevno, a posmatrajući zagonetnu interakciju dvoje, kako čitalac otkriva, izuzetno usamljenih ljudi, ona biva upletena u „njihovu” tajnu igricu. Naime, zahvaljujući raspletu mnogih tajanstvenih okolnosti saznajemo da je Matematičarev stan, koji se nalazi preko puta autorkine zgrade, deo nekadašnje kuće Bete i Riste Vukanovića, na uglu Gospodar Jevremove i Kapetan Mišine, koju je pre više od jednog veka sagradio arhitekta Milan Kapetanović, a koja je bračnom paru sem za stanovanje služila i kao privremeni prostor za rad Srpske crtačke i slikarske škole, od njihovog preuzimanja uprave nad školom do njenog afirmisanja u državnu Umetničko-zanatsku školu, 1905. godine.

U tom iznajmljenom stanu, u suterenu zgrade, Matematičar je pronašao skrivena dela Koste Miličevića i sa njima njegovu čitav vek čuvanu tajnu. „Njihova” igrica, iako je za oboje imala sentimentalnog značaja, kako Marta otkriva nakon Matematičareve smrti, za njega je pre svega bila misija razotkrivanja Miličevićeve tajne: „Ne prestajem da se preispitujem: zašto sam baš ja određen za otkrivanje tajne o nastanku slike *VIDO, ostrvo smrti...* pokretne tačke u beskonačnom prostoru. U matematici je sve dozvoljeno tek ukoliko se ljubav umeša. Imam opravdanje: ona, Prodavačica! Ili me aveti prošlosti koriste da iskajavaju grehe, jer original su zlotvori uništili u Drugom svetskom ratu... razneli ga bombama usred Beograda?” (Barna 2015, 77) Kako čitalac saznaje, slikar se, ubrzo nakon povratka sa jednogodišnjih studija u Minhenu, 1903. godine, ne mogavši da se snađe na beogradskoj novoformiranoj likovnoj sceni, vratio školovanju u Srpskoj crtačkoj i slikarskoj školi, u čijoj je privremenoj zgradi, kući bračnog para Vukanović, tačnije u njenom suterenu, izvesno vreme i živeo. Tu je sakrio sedam crteža i jedno ulje. Crteži su

nastali u kupeu voza koji je Miličevića vraćao u Beograd iz Minhena, na njima su pored vizuelnog bile ispisane i kratke poruke, koje je autorka, na samom kraju, uspela da sastavi u konačnu poruku:

Biću lav, možda i konj

Ubijen jednog ledenog jutra

Na stazi koja nalikuje

Tramvajskoj šini po širini i dužini na

Stanici saputnici i mučenici sfingi-kafani

Gospodarska mehana na senovitom Senjaku (Barna 2015, 181).

Ulje je nastalo neposredno nakon crteža i po uzoru na njih. Kako saznajemo, ono je zapravo predratna verzija izgubljene slike *Vido – ostrvo smrti* iz 1919. godine. Tajna koju Matematičar želi da podeli sa stalnim posetiocima ruske knjižare jeste da je Kosta Miličević zapravo, još tada u vozu, predvideo ne samo svoju smrt već i mnoga ljudska stradanja koja će Prvi svetski rat doneti celu deceniju kasnije. I dalje neprihvaćen od sredine u koju se vraća, smatravši da ga savremenici ne bi razumeli, a ni njegovu sliku, „uplašio se i mudro je sakrio da bi joj pružio šansu da dočeka svoje vreme, kockajući se sa sudbinom” (Barna 2015, 145).

Laura Barna kroz čitav roman traga za sedam Kostinih crteža. U svojoj potrazi, ona se upoznaje sa tragičnom sudbinom ovog značajnog umetnika srpske moderne umetnosti, ali i sa sudbinama ljudi koji bivaju upleteni u ovu igru razotkrivanja. Priče ovih preosetljivih, ambicioznih, ali posve usamljenih likova, među koje se i sama autorka može uvrstiti, prepliću se ne samo sa tokom potrage za Miličevićevom tajnom već i sa samim tokom slikarevog života. Kroz primer Kostinog života, Barna se ne vraća samo u prepoznatljiva dešavanja zabeležena u istoriji umetnosti već teži da predstavi „viziju sažetog tragizma jednog života kao metafore tragizma nacije! Tragizma epohe! Tragizma čovečanstva!” (Barna 2015, 158), viziju tragizma običnog čoveka bilo iz prošlosti, bilo iz današnjih dana. Kroz Kostinu tragičnu sudbinu, autorka teži da delo, život i epohu ovog umetnika približi čitaocu, odnosno široj javnosti, u čemu, pored izvesne naučne potkrepljenosti, ona pre svega koristi literarni pristup.

„Tragizam jednog života”

Kosta Miličević rođen je 1877. godine u selu Vraka, u neposrednoj blizini Skoplja. Svoje umetničko obrazovanje započinje u Prvoj srpskoj crtačkoj i slikarskoj školi, kao jedan od prvih učenika novootvorene škole pod upraviteljstvom slovačkog slikara Kirila Kutlika (1869–1900). Naredne slikarske pouke steći će u važnim evropskim kulturnim centrima – Beču, Pragu i na kraju Minhenu, da bi se po povratku ponovo vratio beogradskoj umetničkoj školi, sada pod upravom bračnog para Bete i Riste Vukanović.

Dugo očekivanu i željenu afirmaciju, slikar će postepeno početi da ostvaruje nakon konačnog odvajanja od Umetničko-zanatske škole, 1908. godine, kada zajedno sa grupom umetnika počinje da izlazi i slika u beogradskom pejzažu. Naime, 1909. godine, Miličević, zajedno sa mladim Živoradom Nastasijevićem (1893–1966), uzima stan u Dubljanskoj 26, gde na susednom uglu otvara svoj prvi atelje. U susednoj, Laudonovoj ulici, živi Miličevićev školski drug Bora Stevanović (1879–1976), koji još od 1908. godine slika takozvane „partije iz Savinačke crkve”. Nažalost, Stevanovićeve slike iz ovog perioda nisu sačuvane, ali su one svakako uspele da zainteresuju kolegu Miličevića za sam motiv Savinačke crkve, čijem predstavljanju će on posvetiti narednih nekoliko godina. Miličević će privući čitavu grupu umetnika, koja se već u to vreme okupljala u kući Lukićevih ili kod udovice i ćerki Petra Ubavkića. Ova nezvanična „kolonija” (Живковић 1977, 14) prevashodno je bila okupljena oko crkve Sv. Save na Vračaru, ali podstaknuta zajedničkim radom u prirodi kretala se, u punom sastavu ili ne, po različitim delovima grada. Najveći broj sačuvanih savinačkih slika, čak pet, pripadaju opusu Koste Miličevića. Slikajući Savinačku crkvu u jutro, u podne, i u suton, on se opredeljuje za jednu „звучну палету, којом жели да представи богатство природе и свој доживљај” (Живковић 1970, 90) ističući tako kako je impresionistička slika za njega, pre svega, intiman doživljaj prirode, nerazdvojivo vezan za individualnu slobodu umetničkog izražavanja, koja se u njegovom rukopisu izražava kroz kratke, vertikalne i horizontalne poteze široke četke, sa gustim i sočnim nanosima boje kojima stvara kompoziciju, njene delove sa prirodom i sa arhitekturom, nalik na mozaik.

Ovaj miran razvoj srpskog impresionizma i Miličevićevog slikarstva prekinuće početak Prvog svetskog rata i definitivno odrediti tok srpske moderne umetnosti, kao i završetak njenog prvog stupnja u razvoju. Kosta Miličević je odmah po izbijanju rata mobilisan. U proleće 1915. godine, on će sa svojom jedinicom stići u Veles, gde nastaje serija slika, od kojih je sačuvano samo pet pejzaža, a koja će uspostaviti „логичну спону између мотива Савиначке цркве и каснијих пејзажа са Крфа” (Живковић 1970, 105). Naime, zajedno sa srpskim narodom i vojskom, Miličević će čak u dva navrata boraviti na Krfu, najpre 1916. i 1917, potom 1918. godine. Tokom prvog boravka, slikar će sa svojom jedinicom biti smešten u selo Potamos. Iz ovog prvog perioda sačuvana su tri pejzaža, na kojima Miličević teži da predstavi usporeni seoski život Potamosa, ali na kojima kao dominantna boja počinje da se pojavljuje plava, za njegovo dotadašnje slikarsko delo nekarakteristična boja. Pojava plave boje na ovim pejzažima i njena dominacija na kasnijim ukazuju na umetnikovo stanje nemirnog duha, koje je izrodilo neka od najkvalitetnijih dela srpskog impresionizma, ali Miličevića zarobilo u sopstvenoj melanholiji i tragediji. Leta 1918. godine, previše rastrojen i iscrpljen da bi obavljao svoje dužnosti ratnog slikara Vrhovne komande, Miličević je poslat na Krf na ponovni oporavak. Drugi susret sa Krfom za Miličevića je bio i najplodniji. Ovaj krfski ciklus broji skoro dvadeset pejzaža. Pored plavetnila, on uvodi i nov, sada dugačak i horizontalan

potez, koji će svoj vrhunac poprimiti u njegovom poslednjem sačuvanom pejzažu, *Pogledu na Beograd*, nastalom 1920. godine, neposredno pred umetnikovu smrt.

Od prvih beogradskih, preko dva ciklusa krfskih platana do poslednjeg beogradskog platna, može se pratiti ne samo razvoj Miličevićevog slikarskog jezika i dostizanje pravog impresionističkog izraza već i umetnikov doživljaj prirode, podstaknut kako samim prizorom koji se pred njim javljao tako i njegovim psihološkim rastrojstvom prouzrokovanim različitim životnim, individualnim, ali i kolektivnim, okolnostima. U istoriji umetnosti često je isticana ova poslednja crta Miličevićevog slikarstva. Tako Lazar Trifunović za krfske pejzaže ističe: „меланхолија је права реч за ово сликарство. Поред светле и колористички живе палете, постоји у овим сликама и једна сивоплава молска интонација чије је значење психолошке природе: све своје неостварене снове и дубоко осећање војничког и људског пораза сликао је Миличевић у крфским пејзажима.” (Трифуновић 2014, 82) Ni njegovi savremenici nisu uspeali da zaobiđu da naglase uticaj ličnosti i života ovog umetnika na njegovo delo, tako Miličevićev prijatelj i brat Živorada Nastasijevića, Momčilo Nastasijević (1894–1938), takođe za krfske pejzaže kaže: „Али се он није задржао на чистом објективизирању света, већ је отишао ка његовом одуховљавању, откривању једног истог притајеног живота који све скамењене форме држи у органској целини, затим несвесном изједначавању тог откривеног живота ствари, као што чине велики песници, са својим ‘стањем душе’, које је скоро увек једна нијанса симпатије. И заиста, у тим пејзажима, који су објективно узевши ведри и идилични, има узнемирености и боја једног великог стваралачког нагона, коме је до тада мало шта пошло за руком.” (Настасијевић 1991, 130)

U romanu *Crveni presek*, Laura Barna, i kao istoričarka umetnosti i kao književnica, tumači delo Koste Miličevića kroz prizmu njegove ličnosti i nesrećnih okolnosti njegovog života. Tako, u većem delu romana, kroz dijalog likova i razmišljanja same autorke, saznajemo o životu i stvaralaštvu Koste Miličevića, dok se kao zaseban deo, koji preseca tok radnje, izdvaja poglavlje „VRAKA–BEOGRAD–PRAG–BEČ–MINHEN–DORČOL–KRF–POTAMOS–SENJAK 1877–1920” u kom sada narator postaje sam umetnik, saopštavajući čitaocu svoju životnu priču i svoje stavove o umetnosti i impresionizmu. Tok pripovedanja prati raspored sedam crteža, nametnut prethodno pomenutim ispisanim porukama. Posledično, ovu ispovest kao konstanta prožima motiv smrti, pre svega njeno breme koje je umetnika tokom celog života opsedalo, a zatim njegova doslovna smrt, kao završetak jednog nesrećnog života, ali i izuzetno bogatog stvaralaštva.

Miličevićeva poimanja smrti u romanu su vizualizovana pre svega kroz sliku *Vido – ostrvo smrti*, koja nastaje nakon završetka rata i njegovog povratka u Beograd, tačnije 1919. godine. Živorad Nastasijević ističe značaj koju je slika imala za Miličevićevo posleratno slikarstvo: „Ову велику слику ‘Острво Видо’ почео је врло озбиљно да ради, и добро је био компоновао фигуре: доле на земљи мртви српски војници, на Виду поред мора, а горе на небу наднео се над

њима крфски светац Св. Спиридон. Сви смо очекивали да ће ова слика бити од велике вредности.” (Настасијевић 2016, 116) Ипак, слика није сачувана, напиме, изгубљена је уочи бомбардовања Београда током Другог светског рата. Сачувана је њена скица, рађена оловком на хартији, која подсећа на Настасијевићев опис. Попут крфских пејзажа, и ова слика је у досадашњим историјско-уметничким студијама о Кости Миличевићу везана за његово искуство у рату. Станислав Живковић, писач његове монографије, тако и истиче: „објективна стварност је била сувише сурова, сувише снажна, а да би могла бити једноставно заборављена, избрисана. Слике размрсканих или оголелих лешева, који повезани у гротескне снопове, са тешким камењем око бескрвних ногу тону у морску дубину, све оно што је уметник потискивао у своју подсвест, остало је неумитно забележено и чекало тренутак да избије. Тај тренутак је дошао и Миличевић је плаћао цену свога сна. Само тако се може објаснити да уметник губи интерес за своје омиљене теме, односно како је дошло до неодољиве потребе да слика велику фигуралну композицију.” (Живковић 1970, 132) Барниног Косту Миличевића пак визија Vida опседа током целог живота, он њега види у Skadru и Minhenu, на Savincu и београдским рекама, много пре него што се са њим и његовим užasима сусреће доласком на Крф: „и цртао сам увек исти приказ, ловио га уместо слика виђених кроз прозор из воза 1903 – острво смрти, VIDO. и листове сам испуштао у воду јер ми било доста оних седам ухваћених у кулеу оријент експреса. пунa ми уста визија са острва: VIDA и суседног лазарета иако их никад нисам стварно видео.” (Barna 2015, 114–115) Ипак, како за уметником није остао дневник, а сачувана писма су малобројна, формална и кратка,⁴ исповест Барниног Косте остаје спекулација, њена визија уметниковог живота, духа и сликарства, док предратно улје са представом Vida, коју ауторка проналази августа 2013. године, неколико година након Математићарево смрти и затварања руске књиžаре, не припада ниједном списку Миличевићевих дела.

За разлику од улја, поменути цртежи – *Bora „lav”*, *Lalin san*, *Na grobu srpskog vojnika*, *Skica za portret Borivoja Stevanovića*, *Prazno/Konj* – део су уметникове заоставштине коју баџини Народни музеј Србије. Међутим, они се не могу довести у везу са представљеном визијом Vida, бар не на начин описан у роману. Напиме, сачувани цртежи Косте Миличевића, према досадашњим истраживањима, могу се поделити у два циклуса: први, заиста настао око 1903. године, али током његовог боравка у Minhenu, и заједно са Бором Стевановићем;⁵ и други, настао од 1916. до 1918. године, којим се употпуњава крфска етапа стваралаштва.⁶ Када говори о Миличевићевим ратним цртежима, историцарка уметности Vera Ristić скреће пажњу на значај цртежа као медијума, не само у сликарском делу овог, него и у опусима многих уметника: „због непосредног тренутка инспирације у коме је настао, цртеж говори више о сликаревим тежњама и интимним преокупацијама него готова слика” (Ристић 1960/61, 269), стога и не изненађује што Барна као

4 Види: Живковић 1970.

5 Више у: Живковић 1970.

6 Више у: Ристић 1960/61, 267–271.

inspiraciju za svoj roman iz bogatog opusa bira Miličevićeve crteže. Neposrednost trenutka u kome nastaju ovi crteži može se dovesti u vezu sa nemirnim duhom umetnika impresioniste, koji je uvek težio da svoj doživljaj sveta ovekoveči na platnu, pa tako i na hartiji.

Pored Miličevićevog života, njegovih vizija, crteža i slika, Laura Barna u svom tumačenju ne zanemaruje ni epohu u kojoj ovaj umetnik živi i stvara, i za čiji je razvoj njegov udeo nezaobilazan. Naime, svaki od sedam delova Miličevićeve ispovesti praćen je njegovim „manifestima impresionizma”. Barnin Kosta poručuje: „oslobodimo prostor, očistimo ga od predrasuda i taloga konzervativizma, dajmo slici priliku da se transformiše i prati potrebe novog čoveka, pustimo je da sama oseti nužnost odvajanja od literature, velikih tema, istorije, mitova i legendi, čak i bajki. Dopustimo joj da se okrene sebi, uđe u sebe i prikupi suštinu uticaja novog doba od kog je građena na temeljima starog, da bi je slobodno izrazila.” (Barna 2015, 131) Impresionizam i jeste u srpsko slikarstvo doneo jednu drugačiju stvarnost, ličnu i poetsku, oslobođenu prethodnih mitoloških i religioznih narativa, stvarnost koja je nesumnjivo proistekla iz sredine u kojoj je i nastala, odrazivši njen svojstven prelaz u moderno doba. Pod utiskom scena koje su videli izlaskom u prirodu, mladi slikari poput Koste Miličevića, pomenutih Bore Stevanovića i Živorada Nastasijevića, kao i mnogih drugih, pristupili su principima nove umetnosti: „1. razlaganju svetlosti; 2. nemešanju pigmentata; 3. sintetisanju, pa destrukciji oblika; 4. dezintegraciji značenja predmeta i prikaza” (Barna 2015, 110) i tako razvili osobene postupke, koji srpski impresionizam vizuelno odvajaju od do tada dominantnog akademskog slikanja i koji ga u srpskoj istoriji umetnosti ističu kao nezaobilazni put ka ostvarivanju moderne koncepcije slike. Miličevići beogradski, a posebno krfski pejzaži predstavljaju zenit ove prve epohe razvoja srpske moderne umetnosti, a njega čine „pionirom srpskog impresionizma” (Barna 2015, 55).

* * *

S jedne strane, roman *Crveni presek* se bavi značajem slikarske zaostavštine Koste Miličevića. Svi likovi upleteni u razotkrivanje misteriozne pojave do tada nepoznatih crteža ovog slikara upoznati su sa njegovim radom, epohom u kojoj se on razvijao, ali i uticajem koji je ostavio na dalji razvoj srpske umetnosti. Ipak, s druge strane, tužna i tragična sudbina – njegovo jednodecenijsko školovanje, nepronalazjenje svoga mesta u sredini u kojoj živi i stvara, nemaština, ratne nedaće i nedostojna smrt – predstavlja nezaobilazno poglavlje u diskursu o ovom umetniku. Pa tako kao i mnogi istoričari umetnosti i Miličevići biografi pribegavaju pisanju, pre svega, o sopstvenom doživljaju njegovih dela, a zatim i slobodnom i poetičnom tumačenju njegovih poriva i emocija koje su ga podsticale na stvaranje. Laura Barna se u potpunosti okreće ličnom doživljaju ličnosti i dela Koste Miličevića.

Pored proverenih i prihvaćenih činjenica, preovladava sloboda njene upotrebe literarnog pristupa tumačenju umetnosti i umetnika.

Crveni presek je, pre svega, roman o pisanju romana. Možemo primetiti da se autorka u nekoliko navrata poistovećuje sa samim umetnikom: njena potraga za pričom i otkrivanje kratke istorije života Koste Miličevića simbolično je povezana sa njegovom životnom potragom za sopstvenim izrazom i predstavom Vida – smrti, dok njen strah od završetka romana možemo tumačiti i kroz prizmu Miličevićevog straha od smrti, od završetka jednog života i važnog poglavlja u srpskoj istoriji umetnosti. Stoga, poput mnogih pre nje, Laura Barna literarnim tumačenjem umetnosti i ličnosti ovoga umetnika želi da, pre svega, skrene pažnju na udeo Koste Miličevića u razvoju moderne umetnosti u Srbiji, ali i da, isticanjem tragizma koji ga je pratio tokom celog života, približi lik umetnika sopstvenom liku, umetniku-piscu, a zatim i običnom čoveku, usamljenom u nestalnosti savremenog doba.

Literatura

Barna, Laura. *Crveni presek*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.

Драгојевић, Предраг. „Литерарно тумачење ликовног дела: примери из методологије српске историје уметности прве половине 20. века.” *Наслеђе* 20 (2004): 155–165.

Драгојевић, Предраг. *Скритта за предмет Наука о уметности*. Београд: Филозофски факултет, 2004.

Живковић, Станислав. *Коста Миличевић*. Нови Сад: Матица српска, 1970.

Живковић, Станислав. *Београдски импресионисти*. Београд: Југославија, 1977.

Настасијевић, Живорад. „Успомене Живорада Настасијевића” у *Успомене Живорада Настасијевића*, пр. Ана Боловић, Мирјана Мокровчак Глишовић, 19–130. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2016.

Настасијевић, Момчило. „Годишњица смрти Косте Миличевића” у *Есеји, белешке, мисли*, пр. Новица Петковић, 125–131. Горњи Милановац/Београд: Дечије новине/Српска књижевна задруга, 1991.

Ристић, Вера. „Цртежи Косте Миличевића” у *Зборник радова Народног музеја III* (1960/61): 267–271.

Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Српска књижевна задруга, 2014.

Katarina Kuč
Museum of Contemporary Art, Belgrade

**LITERARY APPROACH: LAURA BARNA'S NOVEL
CRVENI PRESEK ABOUT KOSTA MILIČEVIĆ**

Abstract:

Many writers, from the 18th century onward, have drawn inspiration from visual artworks or the lives of artists themselves, subsequently writing studies, critiques, and monographs about them. This approach has contributed to the creation of new interpretations in the field of art history. Thanks to their imagination, writers and poets have been able to explore areas of art that had not yet been studied and identify new issues. From a scientific perspective, literary interpretation of art has yielded significant results: while some have engaged with the „peripheries” of art history, others have significantly influenced its development. One example of applying the literary approach in Serbian contemporary art history and literature is the work of writer and art historian Laura Barna. Specifically, her novel *Crveni presek* (2015) deals with the life and work of Impressionist painter Kosta Miličević (1877–1920). The novel's plot is set in Belgrade between 2005 and 2013. The author, in search of inspiration for her novel, encounters a certain Mathematician who, in his rented apartment – formerly the first Serbian Drawing and Painting School in Dorćol – finds seven drawings by Miličević, allegedly created in 1903 on his way from Munich to Belgrade, which are said to be sketches for a painting made years later, *Vido – ostrvo smrti*. In the second part of the novel, Kosta Miličević becomes the narrator, sharing his life story and his views on art and Impressionism with the reader. The aim of this paper is to analyze the application of the literary approach in this novel about Miličević, as well as to examine the significance of the portrayal of this artist's tragic fate in art history.

Keywords:

literary approach, Laura Barna, Kosta Miličević, Serbian Impressionism, Vido, tragedy

PRIMLJENO / RECEIVED: 3. 9. 2024.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 26. 9. 2024.

Nataša Ivančević
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
<https://orcid.org/0009-0002-5613-2224>

MEDALJE I PLAKETE U KIPARSKOM OPUSU KOSTE ANGELIJA RADOVANJA

Apstrakt:

Tekst se bavi medaljerskim stvaralaštvom Koste Angelija Radovanija, te analizom tematskih, tehničkih, stilsko-morfoloških i modernističkih značajki toga opusa. Obradili smo ih u poglavlju koje se bavi ranim razdobljem, te zreloom fazom stvaranja u kojoj nastaje njegovo najznačajnije medaljersko ostvarenje – *Rektorski lanac*. U konzistentnom oblikovanju portreta pronalazimo njegov jedinstveni doprinos i značaj u korpusu hrvatske medaljerske produkcije. Izvršnost portreta se očituje u upotrebi minimalnih likovnih elemenata kojima je ostvario kondenzirani prikaz fizionomije, uvjerljiv prijenos doživljaja portretirane osobe i maksimum ekspresije. Elementi modernizma se očituju u originalnim rješenjima, sažetosti prikaza i redukciji detalja, asimetričnosti kompozicije i naglašenoj geometrijskoj ili organskoj stilizaciji. U tehničkoj su izvedbi prisutni u načinu obrade površine koja je patinirana i neuglačana. Iako je u nekim rješenjima došao do praga apstrakcije, nikada se nije udaljio od prepoznatljivosti motiva.

Ključne reči:

Kosta Angeli Radovani, medalja, portretna medalja, plaketa, Rektorski lanac, modernizam

Kosta Angeli Radovani (1916. – 2002.) jedan je od najznačajnijih hrvatskih poslijeratnih kipara koji je dosljedno oblikovao figuraciju modernističkom stilizacijom. Njegov umjetnički opus je medijski raznovrstan i obiman. Glavninu radova čine skulpture – ženski aktovi i portreti, ali se je okušao i u reljefima, medaljama i plaketama, te crtežima i grafikama. Poseban segment čini spomenička i figuralna plastika koju je radio za javni prostor. Unatoč brojnosti i raznovrsnosti materijala i tehnika koje je koristio, najprisutniji je i neprekidan interes za oblikovanje ljudskog lika. Jedinstven je hrvatski kipar po iznimnoj erudiciji te spisateljskoj aktivnosti. Ostvario je veliki broj autorskih tekstova, eseja i prikaza u kojima piše o aktualnim događanjima na likovnoj sceni i o kiparskim opusima suvremenika. Bio je član Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (ULUH), a 1958. i njegov jednogodišnji predsjednik, kao i član Nacionalnog komiteta i Izvršnog odbora Međunarodnog udruženja likovnih umjetnika (AIAP¹). Ostvario je i značajan pedagoški doprinos.²

Najprisutnija tema kiparskog opusa Koste Angelija Radovanija uz ženski akt jest portret. Kod portreta je prisutno oblikovanje glave ili biste u punoj plastici i reljefu. Ostvario je zapažen i opsežan reljefni opus u mediju portretne medalje, a u manjem broju i plakete. Uz portret je izradio i nekoliko medalja u kojima se bavi drugim temama, primjerice grbovima gradova, amblemima, medaljama posvećenima sportu i prikazom stiliziranih figura u igri.

Do sada nije objavljen cjelokupni medaljerski opus ovog kipara, stoga ovaj rad donosi rezultate istraživanja tematskih, tehničkih, stilsko-morfoloških i modernističkih značajki toga opusa.³ Analizirati ćemo specifičnosti medaljerskog opusa nastalog u ranom razdoblju (do 1968.), te zrelu fazu stvaranja u kojoj nastaje njegovo najznačajnije medaljersko ostvarenje – *Rektorski lanac* te veliki broj portretnih medalja.

Istraživači su povremeno pisali o pojedinim aspektima medalje prilikom monografske obrade njegova opusa (Šimat Banov 2010, 63), u katalozima izložbi na kojima su izlagane (Maleković 1977, 2; Maroević 1999, 24; Tonković 1992, b. p.), u kontekstu razvoja hrvatskog medaljerstva (Zlamalik 1980, 11; Mesinger 1987), ili u časopisima specijaliziranim za numizmatiku (Mirnik 2013, 40–48; Krasnov 1978, 70–73; Kopač 1970, 27–30). Vrsni povjesničar medaljerstva i teoretičar toga medija Bogdan Mesinger knjigom *Traktat o medalji* koja je publicirana u povodu *Trećeg memorijala Ive Kerdića* postavio je temelje za izučavanje povijesti novijega hrvatskog medaljerstva i teorijskih aspekata medalje koristeći se teorijom znakova

1 AIAP je akronim od franc. *Association Internationale des Arts Plastiques*

2 Osnovao je Katedru za kiparstvo 1950. na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Zagrebu, gdje radi kao izvanredni profesor od 1950. do 1955. godine za vrijeme njenog kratkog djelovanja. Izabran je za redovitog profesora Kiparskog odjela na Fakultetu likovnih umjetnosti u Sarajevu 1977. godine gdje radi deset godina te nekoliko godina predaje kiparske modelacije na Međunarodnoj ljetnoj akademiji u Salzburgu.

3 Ovaj tekst je ponešto izmijenjeno poglavlje doktorskog rada (Ivančević 2023, 146–162).

(Mesinger 1987). Na toj je izložbi organizirana retrospektiva medaljerskog opusa Koste Angelija Radovanija, te Mesinger piše o njegovim dotadašnjim medaljerskim dometima. Ističe osobitost kipareva pristupa oblikovanju medalje kojim je prikaz lišio tekstualne i ikoničke informacije, te je svu pažnju usmjerio na prikaz lica. U tome prepoznaje njegov kiparski odnos prema oblikovanju medalje.

Uvodne napomene

Unatoč mijenama formalnog i stilskog jezika, medalje i plakete su najčešće imale memorijalnu ili komemorativnu funkciju. Stoljećima su, od nastanka u doba renesanse, zadržale stalne značajke. Dok je plaketa četverokutnog oblika, medalja je najčešće kružnog oblika. Na aversu⁴ je prikaz portreta ili portretne biste, a na reversu⁵ nalazi se metaforički, alegorijski ili simbolički sadržaj. Uz to nalazimo zapise, primjerice ime prikazane osobe i neke druge važne informacije u formi skraćene poruke koje pojašnjavaju prikaz na aversu.

U hrvatskoj likovnoj umjetnosti tijekom prve polovice 20. stoljeća javljaju se kipari koji se bave medaljerstvom, a među njima treba istaknuti Roberta Frangeša-Mihanovića, Rudolfa Valdeca, Ivana Meštrovića i Ivu Kerdića. Najveći medaljerski opus ostvario je Ivo Kerdić, koji je utemeljio medaljerstvo kao zasebnu umjetničku disciplinu u Hrvatskoj.⁶

Inovacije u području hrvatskog medaljerskog oblikovanja nastaju potkraj 1950-ih i tijekom 1960-ih. Vanja Radauš najavljuje ih u 1940-ima promjenom tradicionalne kružne forme medalje u nepravilni oblik (Mesinger 1987, 42). Prikaz je ekspresivan, te uvodi više planova na reljefnoj plohi medalje. Zacrtao je „smjer naglašene skulpturalnosti i taktilnosti, bogate asocijativnosti i izražajnosti“ (Vujčić 2021, 202). Medaljerski izraz će dalje razrađivati niz hrvatskih medaljera, svatko u svom idiomu.⁷ Želimir Janeš će ju znatno inovirati. U nekim primjerima je posve napustio kružnu formu medalje, perforirao je njezinu masu i radikalno transformirao njezin oblik. Uporabom naglašene teksture stvorio je jedinstvene taktile namijenjene držanju u dlanu (stajačice, ležeće medalje). Branko Ružić također perforira plohu te postiže arhaičnost prikazom drevne simbolike i redukcijom likovnih elemenata.

4 Avers ili lice, glava medalje.

5 Revers ili naličje, pismo medalje.

6 Nakon studija na Specijalnoj školi za medaljerstvo i sitnu plastiku u Beču, vrativši se u Zagreb 1913. preuzima vođenje Ljevaonice umjetina pri Akademiji. Na Akademiji je predavao obradu metala od 1923. do 1947. te je među djelom studenata pobudio zanimanje za ovu kiparsku disciplinu (Mažuran Subotić 2007, 10).

7 Medaljerskim se radovima ističu Branko Ružić, Brane Crljenjak, Antun Babić, Frano Meneghelli-Dinčić, Ante Starčević, Zvonimir Gračan, Đurđica Kovačićek, Stipe Sikirica, Ivan Antolčić, Damir Mataušić, Aleksandar Midžor, a osobito Želimir Janeš.

Rano razdoblje medaljerskog opusa Koste Angelija Radovanija

Kosta Angeli Radovani od ranih je dana bio u doticaju s medaljerima Martinom Davorinom Hotkom i Franom Kršinićem te osobito s Ivom Kerdićem.⁸ Razmišljanja o medalji u vlastitu radu te o neodvojivosti medaljerskog i preostalog kiparskog opusa zapisao je u dnevniku:

„(...) Akademski trening a posebno rad za Ivu Kerdića, nisu posebno odvajali punu plastiku od plastike u kojoj je treća dimenzija, dubina, proporcionalno apsurdna, neproporcionalno kratka tj. plitka. Mogu reći da nekako nisam imao sreće u to vrijeme. Veliki broj pripremljenih radova nije našlo put do realizacije. (...) U požaru mog atelijera nestalo je dosta ‘medaljarskog’ korijenja i dokazana je nedjeljivost mog rada na dvije discipline. Posebno poglavlje u tom smislu čini moja prva samostalna izložba. Konceptija mase, njena konzistentnost unutar kaveza graničnih točaka koje nalaze svoj tlocrt u koncentričnim krugovima našla je svoj smisao u vrednovanju i najsitnije točnosti. Rotacija raznih oplošja školovala se je na kugli ‘reljefni prostori’. Zato inzistiram da se ne radi o zgnječenom plasticitetu nego naprosto o plasticitetu pod drugim vidom plasticiteta. Krajnja je sugestija ista, okrugla. Možda je nepotrebna ova polemika protiv specijalističkog pristupa. Ne znam kakav bi ‘različiti’ pristup nametnula sama glava ili portret. To nije reducirana zbilja, ni prostorno ni sadržajno, tako da i reljef i plaketa i medalja znače isto što i kip. Ja nisam medaljar i moja apstinencija za slova, za tekst nije slučajna. Medalja se gleda u ruci, ona kod svake rasvjete poprima svoj oblik a taj nije plosnat. On je samo donošen određenom fugom plastičkih vrijednosti. (...) Od gravure do sklizanja ili utiskivanja plastičkih vrijednosti koje se čitaju kao sjene, izraz lica ili oka, razmak je minimalan i ogroman. To i jest likovna transpozicija viđenog elementa taj u biti apsolutni ritam u dubinu koji je gotovo negiran. Sposobnost da se u pokretu, micanjem metala, stvori plastični strip. Upravo je život *sui generis* jer dobivamo vrijeme. Gledanju medalje najbliže je hvatanje sunca ogledalom ili kaleidoskop. A opet je to apsolutno čvrsta realnost.“⁹

Sačuvano je tek nekoliko medalja iz ranog razdoblja. Najraniji sačuvani primjerci nastali su 1942. U medaljama *Djevojka i momak I* i *Djevojka i momak II* (1942.) koju je lijevao u bronci, ali izveo i u formi privjeska u bjelokosti, bavi se

8 Suradnja s Ivom Kerdićem intenzivna je od 1943. do 1945. kada sudjeluje na izvedbi njegovih votivnih reljefa za svetište Majke Božje Bistričke u Mariji Bistrici (Galović 2016, 53–72).

9 Izvor: Prijepis rukopisa dnevničkog zapisa Koste Angelija Radovanija, 1977. Čuva se u obiteljskoj ostavštini kipareva sina Nikše Angelija Radovanija.

prikazom dviju figura na maloj površini kružne forme. Prikaz je pojednostavnjen i izveden u plitkom reljefu. Istodobno s izvedbom spomenika u Drežnici izveo je medalju u niskom reljefu *Spomenik za Drežnicu* (1949.) s posve shematskim prikazom tijela ustanika oštrem obrisnim linijama. Figuralne skupine pojavljuju se u dvije medalje koje je oblikovao u raznim materijalima: *Dvije žene* i *Žena i nasilnik* (1964.), a likovi su prikazani u naglašenom pokretu.

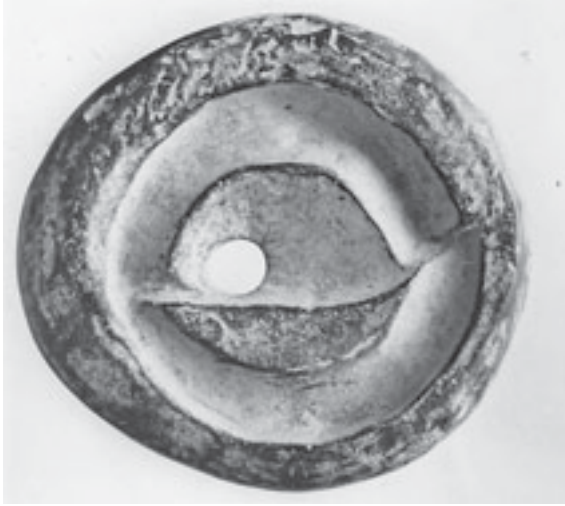
U ranom razdoblju izveo je nekoliko rješenja po narudžbi. Odlikuju se svježim i inovativnim rješenjima kojima je modernizirao ovu granu male plastike. Temu je interpretirao slobodnije u radovima kojima nije prikazivao portrete. Pritom je istraživao nove mogućnosti oblikovanja redukcijom prikaza. To je vidljivo u natječajnom rješenju za plaketu grada Zadra (1970.). Tema je novija povijest grada i oslobođenje od fašizma, a kipar je pristupio likovnom zadatku neopterećen potrebom za uporabom ideoloških simbola ili očekivanih atributa. Na aversu medalje¹⁰ je prikaz dviju stiliziranih figura djece u igri koja je srodna medalji koju je izveo 1959. godine. Na reversu medalje je gotovo apstraktno modelirao niz stiliziranih glava, a u donjem dijelu su stihovi zadarskog renesansnog pjesnika Jurja Barakovića.¹¹ Oni su pokazatelj kiparove erudicije i potrebe za interpretacijom teme slobode povezivanjem novije i starije povijesti grada. Medalju s grbom grada Zagreba (sl. 1) izveo je 1965. godine. Za grb rabi elemente povijesnoga



Sl. 1. Kosta Angeli Radovani, *Grb grada Zagreba*, avers, 1965., kovana bronca, Ø 9,7 cm, foto Davor Putar, vl. Nikša Angeli Radovani

10 U gornjem dijelu medalje je natpis ZADAR, a dolje: 31.X.1944. To je dan kada su partizanske snage ušle u Zadar i oslobodile ga od okupatora.

11 U donjem dijelu medalje su stihovi: SLOVUĆI / DA SLOVE DO VIKA / U ČASTI.



Sl. 2. Kosta Angeli Radovani, *Oko – uho*, avers, 1965.,
lijevana bronca, 10,2 x 9,6 cm, foto Davor Putar, vl. Nikša
Angeli Radovani

grba Zagreba (utvrda s tri kule, šesterokraka zvijezda i polumjesec), ali ih znatno stilizira i reducira te komponira u ovalnu udubljenu školjku medalje kružnog oblika. U rješenju za grb grada Šibenika prisutan je realizam u prikazu simbola grada – katedrale sv. Jakova i jedne od četiriju kopnenih tvrđava. Taj prijedlog dobio je prvu nagradu na natječaju za idejno rješenje (M. J. 1980, 7).¹²

Oblikovanju plastično modelirane ovalne spomenice *Oko – uho* (sl. 2) koju je izradio u povodu obljetnice Radiotelevizije Zagreb 1965. pristupio je konceptualno. Pripada malobrojnim radovima koji imaju jednakovrijedan prikaz na aversu i reversu. Na aversu medalje položena ovalnog oblika prikaz je oka većega stupnja stilizacije. Revers je oblikovao uleknutim reljefom u obliku vertikalne stilizirane ušne školjke. Medalju probija kružni otvor (na aversu predstavlja oko, a na reversu vertikalni profil ušnog kanala). (Zlamalik 1980, 22)

Pri osmišljavanju spomen-plakete koju je izveo za Međunarodnu uniju PTT-a 1965. slijedio je ideju koju je potom razradio za *Spomenik zahvalnosti radnika pošte, telegrafa i telefona Jugoslavije Josipu Brozu Titu*, koji je 1967. otkriven ispred zgrade Spomen-pošte u Kumrovcu. Plaketa kvadratnog oblika ima uleknuto polje zaobljenih rubova koje ispunjava cijelu njezinu površinu i završava blizu bočnih rubova. Ispunjeno je poluapstraktnim stiliziranim prikazima deset simbola gusta rasporeda, koji pobliže određuju povijest PTT-a. U središtu je zemaljska kugla, a uokolo su ptice u letu, telefonska slušalica, listovne omotnice i presavijen smotak papira.

12 Dvije druge nagrade dodijeljene su kiparu i medaljeru Želimiru Janešu iz Zagreba i Branku Vukorepi, likovnom tehničaru iz Šibenika.



Sl. 3. Kosta Angeli Radovani, *Zdenko Vojnović*, jednostrana medalja, 1968., lijevana bronca, 9 x 10 cm, foto Davor Putar

Pri izradi plakete za amblem Karlovca koristio se prepoznatljivim simbolima grada poznatima s prikaza koji se datiraju u 17. stoljeće. U uleknutom i ispupčenom niskom reljefu vidljivi su obrisi renesansne utvrde u obliku šesterokrake zvijezde (današnja Zvijezda) i korita četiriju rijeka koje prolaze gradom.¹³

Portretna medalja koja će činiti glavninu opusa nastalog 1969. i kasnije, tek je sporadično prisutna do tada. Prva poznata portretna medalja, nastala na nagovor dr. Antuna Bauera 1963. prikazuje portret povjesničara umjetnosti i muzeologa Zdenka Vojnovića (Krasnov 1978, 70).¹⁴ Poznata su nam tri rješenja, a u svakom sljedećem je prisutan viši stupanj stilizacije i redukcije (*Zdenko Vojnović*, 1968., sl. 3). Vojnovićev portret u punoj plastici izveo je 1940., a praksu da oblikuje portret u punom volumenu i portretnu medalju iste osobe, susretati ćemo i kasnije.

Promatrajući sačuvani medaljerski opus nastao u ranom razdoblju (do 1968.), primjetna je stilizacija, redukcija elemenata prikaza te sklonost inovaciji i pronalaženju novih mogućnosti izraza u polju male plastike. Od likovnih elemenata prevladavaju linije i plitka masa kojom oblikuje niski reljef. Vidljiv je stilsko-morfološki raspon od stilizirane figuracije do naglašene geometrizacije, što je prisutno i u oblikovanju pune plastike. U tom je razdoblju veći interes za prikaz figuralnih skupina u pokretu i amblema, što nećemo susretati u kasnijem razdoblju. Na izložbi *Suvremena medalja u Hrvatskoj* (Muzej za umjetnost i obrt, 1969.) predstavio je najznačajnije radove nastale od 1963. do 1968. Kako uskoro dobiva narudžbu za izradu *Rektorskog lanca*, moguće je da je kvaliteta radova izloženih na toj izložbi potaknula narudžbu.

13 To su rijeke Korana, Kupa, Dobra i Mrežnica.

14 Medalja je zamišljena kao nagrada za naučni rad koju bi dodjeljivalo Društvo muzealaca, no Društvo nije prihvatilo prijedlog medalje.

Rektorski lanac i specifičnosti medaljerskog opusa zrele faze stvaranja



Sl. 4. Kosta Angeli Radovani, Rektorski lanac, avers, 1969., kovano srebro i bijelo zlato, pozlata u bijelom zlato, 110 cm, foto Marija Braut, vl. Sveučilište u Zagrebu

Narudžba za izradu *Rektorskog lanca* 1969. će kod Radovanija potaknuti veći interes za izvedbu portretne medalje, koja će od tada biti najprisutnija tema njegova medaljerskog opusa. Lanac – ovratnik naručuje Josip Broz Tito u povodu proslave 300. godišnjice postojanja Sveučilišta u Zagrebu. Kipar je u niskom reljefu izradio 18 poprsja istaknutih predstavnika hrvatske znanosti, politike i kulture. Na aversu središnje velike medalje lanca je poprsje *Josipa Jurja Strossmayera*,¹⁵ utemeljitelja Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti i Sveučilišta u Zagrebu (sl. 4), a na reversu je trojna portretna bista velikana hrvatske književnosti – *Marka Marulića, Ivana Gundulića i Ivana Mažuranića* ispod koje je tekst.¹⁶ Iznad središnje medalje nalazi se kvadratičan element s natpisom,¹⁷ od kojeg se ulijevo i udesno niže po 12 članaka kvadratnog oblika. Na prvih sedam članaka nižu se medalje pravilnog kružnog oblika koje na aversu sadržavaju portrete povijesnih osoba. Prvi je rođenjem najstariji *Matija Vlačić Ilirik*, potom slijede *Markantun de Dominis, Marin Getaldić, Pavao Ritter Vitezović, Vatroslav Jagić, Dragutin Gorjanović Kramberger* i

Andrija Mohorovičić. Potom se na drugoj strani lanca nižu portreti odozdo prema gore – *Frane Petrić, Faust Vrančić, Ivan Lučić, Ruđer Josip Bošković*, slijede *Franjo Rački, Frane Bulić i Nikola Tesla*. Na reversu svake medalje je puno ime te godina rođenja i smrti portretirane osobe. Kod nekih portreta frizura, vlasulja, kapa, dio odjeće ili neki drugi detalj upućuju na to da ne pripadaju modernom dobu. Neki su portreti postavljeni od ruba do ruba medalje (*Faust Vrančić, Markantun de Dominis*), dok kod ostalih kipar ostavlja praznim veći prostor do ruba medalje. Sva pozornost usmjerena je na prikaz glave oko koje je prazna ploha. Portret prikazuje frontalno, u profilu ili u raznim

15 Uz rub gornje polovice je natpis: JOSIP JURAJ STROSSMAYER, a uz donji rub godina rođenja i smrti: MDCCLXXV – MCMV

16 Ispod prikaza književnika je tekst: MARULIĆ – GUNDULIĆ – / MAŽURANIĆ TVORCI / HRVATSKE PJES- / NIČKE RIJEČI

17 UNIVERSITAS / STUDIORUM / ZAGRABIENSIS / MDCLXIX



Sl. 5. Kosta Angeli Radovani, *Matija Vlačić*, studijski odljev za Rektorski lanac, avers, 1969., kovana bronca, Ø 3 cm

pomacima profila. Prikaz je sažet i reduciran, te oblikovan masom i linijom. Važan je likovni element odnos svjetla i sjene. Kod nekih su portreta naglašenije sjene zbog višega stupnja reljefa, naglašenijega plasticiteta i tvrdoga modeliranja. Suprotna oblikovna načela utječu na mekši odnos svjetla i sjene. Izvrsnost portreta očituje se u uporabi minimalnih likovnih elemenata kojima postiže maksimum ekspresije. Prisutna su dva načina modeliranja. U jednoj skupini radova prisutne su naglašena geometrijska stilizacija i tvrđa modelacija (*Matija Vlačić* sl. 5, *Ivan Lučić*, *Pavao Ritter Vitezović*). U drugoj su skupini prisutni mekša modelacija, veći stupanj redukcije i isticanja doživljaja karaktera osobe, te organski oblici (*Markantun de Dominis* sl. 6, *Faust Vrančić*, *Marin Getaldić*). Većina portreta nastala je proučavanjem povijesnih osoba s fotografija ili grafika.

Medalje *Rektorskog lanca* nisu lijevane, već su iskovane u srebru, dok je središnja medalja iskovana u bijelom zlatu. Lanac je pozlaćen bijelim zlatom, te je izveden uz pomoć majstora Teodora Krivaka koji je bio vrsni umjetnički graver, cizeler, zlatar i medaljer (Mirnik 2013, 44) i Rudolfa Dušića u radionici Škole primijenjenih umjetnosti (C. 1970, 11). U tekstu ugovora je navedeno kako će biti izveden jedan primjerak. Unatoč tome, izrađeno je još devet lanaca koji su pozlaćeni žutim zlatom.¹⁸

Lanac je prvi put nosio dr. Ivan Supek 18. prosinca 1969. prigodom ceremonije dodjele počasnih doktorata.¹⁹ Sljedeće godine je predstavljen široj

18 Prema kazivanju Nikše Angelija Radovanija, kipareva sina, Sveučilište je odlilo još devet primjeraka mimo dozvole autora i nasljednika autorskih prava, kršeći pritom odredbe ugovora. Te primjerke nose rektori preostalih hrvatskih sveučilišta prilikom svečanih ceremonija.

19 Počasni doktorati su dodijeljeni jedanaestorici među kojima su bili lingvist Giacomo Devoto, fizičar Werner Heisenberg, nobelovka i biokemičarka Dorothy Crowfoot Hodgkin, filozof Ernest



Sl. 6. Kosta Angeli Radovani, *Markantun de Dominis*, studijski odljev za Rektorski lanac, avers, 1969., kovana bronca, Ø 22 cm, foto Tošo Dabac, vl. Sveučilište u Zagrebu

javnosti na *5. zagrebačkom salonu*. Neke od portretnih medalja poslužile su mu za izradu medalja počasnica. Tako je *Matija Vlačić* prikazan na licu medalje koja je naručena za proslavu 50 godina Fakulteta ekonomskih nauka Sveučilišta u Zagrebu 1970. godine. Portretna medalja *Markantuna de Dominisa* poslužila je za izdavanje posebne medalje u povodu 350. obljetnice njegove smrti (Nedeljković 1974, 10). Fotografije portreta s Rektorskog lanca reproducirane su na zidnom kalendaru Željezara Sisak za 1970. godinu. Time se je Željezara priključila proslavi 300. godišnjice Sveučilišta.²⁰

Za *Lanac za mir* posvećen nobelovcima Angeli Radovani izveo je 1980. srebrnu medalju *Jeana Henryja Dunanta*, švicarskog filantropa i osnivača Crvenoga križa. Lanac je naručio Vladimir Paleček, inženjer i agronom koji je 1972. osnovao Međunarodnu znanstvenu i mirovnu misiju u Zagrebu, a narudžba preostalih portretnih medalja nobelovaca povjerena je drugim kiparima. Međutim, nije poznato gdje se lanac nalazi danas (Mirnik 2013, 46).

Dva načina oblikovanja portretne medalje, koja smo opisali na primjerima portreta *Rektorskog lanca*, prisutna su i u radovima koji su nastali od 1970. do 2000.

Bloch, filozof György Lukács, povjesničar umjetnosti Nikolaus Pevsner i predsjednik Josip Broz Tito (Mirnik 2013, 44).

20 Kalendar je tiskan u boji, a autori fotografija su Tošo Dabac i Nenad Gattin. Svaki je portret nadopunjen nekim od atributa kojim je поближе predstavljeno njegovo djelovanje, a na poledini svake stranice tiskan je tekst književnika Vlade Gotovca koji je ukratko opisao život, djelovanje i zasluge portretirane osobe.



Sl. 7. Kosta Angeli Radovani, *Ljube Karaman*, jednostrana medalja, 1977., lijevana bronca, Ø 22 cm, vl. Marko Angeli Radovani

kada je izradio posljednju medalju. Taj period obilježila je velika produkcija portretne medalje. Razvoj kiparskog razmišljanja i formalnog istraživanja vidljiv je na portretnim medaljama iste osobe koju je izveo u više rješenja. Tu skupinu čine medalje s portretima *Branka Gavella* (1974.), *Josipa Broza Tita* (1976.), *Ljube Karamana* (1977.) i *Skenderbega* (1999.). Od blage deskriptivnosti u početnom rješenju, kod treće medalje *Branka Gavella* vidljiva je geometrijska stilizacija do koje je došao malim pomacima u modeliranju, da bi kod pete medalje zaoblio formu u smjeru organske stilizacije. U drugoj portretnoj medalji *Ljube Karamana* (1977., sl. 7) površine su kubizirane plohamama koje se lome u oštrim bridovima. *Portret Nikole Tesle 5* (1976.) je srodan po načinu oblikovanja portreta, vještom prikazu fizionomije i karaktera osobe sažetim likovnim sredstvima. Na profilnom portretu *dr. Pere Samardžije* snažne karakterne crte oblikovao je geometrijskim detaljima oštih bridova. Geometrizirani okviri naočala nose vizualnu prevagu na licu *Marijana Matkovića* (1990.). Površina volumena neuglačana je i hrapava, što pojačava ekspresivnost i haptičnost. Primjer organske stilizacije pronalazimo u portretu *Grge Novaka* (1972.), te u profilnom portretu *Jahiel Finci* koji se proteže od gornjeg do donjeg ruba medalje. Isti pristup oblikovanju vidljiv je i u profilnom portretu *Adriana Stišta* (1984.), te pri oblikovanju portreta *Drage Ivaniševića* (1987.). Dok je kod nekih portreta naglašena modelacija u više planova (*Loiseau*, 1971., *Branko Gavella 21*, 1977.), u nekim je ostvarenjima fizionomija uspješno oblikovana s tek nekoliko linija i planova (*Nikola Tesla*, 1974., *Jahiel Finci*, 1978.). U nekim ostvarenjima vidljiv je veći stupanj realizma (medalje počasnice, *Mijo Mirković Balota*, 1979., *Antun Barac*, 1981., *Boris Bakrač II*, 1982.). Kao



Sl. 8. Kosta Angeli Radovani, *Boris Janković-Argus*,
jednostrana medalja, 1979., lijevana bronca, Ø 9,3 cm

i kod portretne plastike, karakteristike fizionomije lica portretiranoga i anatomija kostiju glave usmjeravala je kiparovu interpretaciju i način modeliranja.

U tradicionalnom medaljerskom stvaralaštvu površina se nakon lijevanja pomno dotjeruje i polira, a prikaz je simetričan i pun detalja. Modernističke karakteristike prisutne su u rustikalnosti, patiniranoj površini, asimetričnosti kompozicije i jednostavnosti prikaza (Mesinger 1987, 22). Površine medalja Koste Angelija Radovanija su pretežno patinirane, a izveo je i primjerke s neravnom i hrapavom površinom naglašenih haptičkih svojstava (*Skender Kulenović*, 1986., *Lovro Matačić*, 1989.–1990., *Marjan Matković*, 1990.). U nekoliko je medalja površina ekspresivna, s naglašenim grafizmom na površini (*Zdenko Vojnović*, 1968., *Branko Gavella III.*, 1977., *Boris Janković Argus I.*, 1979., *Cvito Fisković*, 1983., *Antun Bauer*, 1987.). Kod oblikovanja portreta *Argusa I.*, *Cvite Fiskovića*, *Drage Ivaniševića* (1987.), *Frana Supila VII* (1989.) i *Skenderbega 3* (1999.) postigao je jednostavnost nadahnut artefaktima arhajskih i izvan europskih kultura. Ona je osobito vidljiva kod portreta *Borisa Jankovića Argusa* (1979., sl. 8.) čiji profilni lik modelira oštrim linijama i plošnim volumenom. Anatomska deskripcija lica je svjesno napuštena u korist redukcije opisnih elemenata, deformacije (obris lica i prikaz oka), te formalnog istraživanja, a površina medalje je hrapava.

Izveo je niz medalja ili plaketa počasnica koje su se dodjeljivale zaslužnim pojedincima za postignuća u nekoj grani umjetnosti, sporta, znanosti i slično ili su pak komemorativnog i jubilarnog karaktera (plaketa Milke Trnina za Udruženje muzičkih umjetnika Hrvatske, medalja i plaketa fizičara Josipa Lončara za

Elektrotehnički fakultet u Zagrebu, plaketa s likom Branka Gavella, Portret Nikole Tesle za istoimenu tvornicu s natpisom koji se proteže cijelim rubom medalje, medalju s portretom Mije Mirkovića za nakladnika Informator, plaketa Ljube Karamana za Društvo konzervatora Hrvatske i druge). Po narudžbi Hrvatskog društva glazbenih umjetnika izvodi medalju Lovre pl. Matačića (1989.) koja se izdvaja snagom izraza. S tek nekoliko linija i blagim reljefnim stupnjevanjima volumena, uspio je prikazati njegovu unutarnju snagu. Profil zauzima gotovo cijelu površinu kružne medalje te se proteže od gornjeg ruba do donjega. I u radu na ovom portretu izveo je nekoliko rješenja tražeći formu kojom će uvjerljivo izraziti svoj doživljaj osobe kojoj se istinski divio. Kod portreta na medaljama počasnica već je stupanj sličnosti fizionomiji osobe koju je portretirao, što je u vezi sa zahtjevom naručitelja i karakterom narudžbe. Međutim, i u tim je radovima primjetna redukcija opisnih elemenata i težnja za osuvremenjivanjem ove vrste kiparstva.

Uz izravne narudžbe, povod za nastanak medalje bila su i obilježavanja obljetnica. Pojedininim modelima vraća se u više navrata i tijekom različitih razdoblja (*Zdenko Vojnović, Ljubo Karaman, Branko Gavella, Josip Broz Tito*) istražujući razne likovne probleme. Njih nalazimo i u portretnim medaljama članova obitelji koje je izveo u terakoti. U nekim primjerima modelira spomeničku (*Franjo Bučar, Frano Supilo*) ili portretnu plastiku (*Grga Novak, Branko Gavella, Ljubo Karaman, Lovro pl. Matačić*), da bi potom oblikovao portret iste osobe u medalji. Na aversu je prikaz koji zauzima cijelu plohu, ponekad od ruba do ruba, a rijetko rabi slova. Revers je u većini primjeraka prazna ploha. Uz prevladavajući portretni prikaz, izveo je samo nekoliko bista (za *Rektorski lanac, M. Trnina*).

Kako bi istražio izražajne mogućnosti prikaza sporta prihvatio je poziv na natječaj Izvršnog komiteta Univerzijade za likovna rješenja natjecateljskih diploma i medalja.²¹ Želio je izbjeći doslovno prikazivanje sporta i oblikovati medalju na suvremen način oslobodivši ju dominacije teksta i nepotrebnih detalja. Oblikovao je geometrijski stilizirano tijelo muškarca naglašenih ekstremiteta u trku snažnog dinamizma (medalja *Svijet mladih za svijet mira*, 1986.). Tijelo se proteže do rubova kružnog kadra medalje, a skraćenjima aludira na probijanje okvira. Prikaz je prepoznatljiv, ali krajnje sažet i oslobođen nepotrebnih detalja. Iako je u punoj plastici izveo veliki broj ženskih aktova, malobrojne su medalje s tom temom. Za Nagradu grada Zadra (*Djevojka s maslinom*, 1970.) izveo je nekoliko primjeraka stiliziranog ženskog akta koji sjedi, a u ispruženoj desnoj ruci drži cvijet. U prikazu ženskog tijela na ovoj seriji plaketa pronalazimo najviše srodnosti s oblikovanjem istog motiva u punoj plastici, a pri tome se prilagodio tehničkim karakteristikama reljefa.

U tehničkom smislu, sve medalje je prvotno radio u formatu 22 x 22 cm, a potom su umanjene procesom redukcije koja se najčešće izvodila u zagrebačkoj tvornici IKOM (Industrijska kovnica Orešković Marko). Medalje su lijevane u lijevaonici Vladimir Šeb i LIKUM, Zagreb. Redukcije su izveli Teodor Krivak,

21 Na natječaj su pozvani slikari Miroslav Šutej, Frano Paro, Dušan Bekar i kipari Kosta Angeli Radovani, Vojin Bakić, Stipe Sikirica i Želimir Janeš (Sp. 1986, 19).

Rudolf Dušić, Vladimir Severin, Vladimir Mataušić i Zlatko Jeren (Tonković 1992). Od materijala je rabio glinu, terakotu, gips, slonovaču i drvo ebanovine, a najveći je broj medalja odlío ili kovao u bronci, poneku u bakru ili kositru, srebru i zlatu. Medalje malog formata potpisivao je dvama zajedničkim slovima na jednom žigu (AR), a trima slovima, akronimom KAR, žigosao je portrete promjera 22 cm.

Medaljski opus Koste Angelija Radovanija opsežnije je predstavljen 1977. godine na izložbi u Galeriji Forum. Na *Drugom trijenalu hrvatskog medaljerstva i male plastike Memorijal Ivo Kerdić* održanom 1984. u osječkoj Galeriji likovnih umjetnosti dodijeljena mu je velika nagrada trijenala Narodnog sveučilišta Matija Antun Reljković iz Nove Gradiške (Hodonj 1984, 8). Nagrada se sastojala u organizaciji retrospektivne izložbe koja se održala na *Trećem memorijalu Ive Kerdića* 1987. U okviru izložbi *22. baroknih večeri* 1992. u Varaždinu, predstavio se dvjema cjelovitim izložbama – medaljskom retrospektivom (izložio je 165 medalja nastalih od 1942. do 1992. u raznim materijalima – slonovači, bronci, terakoti i gipsu), kritičkim izborom tridesetak skulptura nastalih od 1975. do 1992., te s više odabranih crteža (Fišer 1992, 14). Posmrtno je 2003. predstavljena njegova velika izložba portreta akademika (portretna medalja i puna plastika) u zgradi HAZU-a. Radovi su donirani HAZU-u te se čuvaju u fundusu Gliptoteke HAZU-a. Izlagao je i na nekoliko skupnih izložbi Međunarodne federacije medaljske umjetnosti (*Fédération internationale de la médaille*; FIDEM).

Najveći broj medalja nalazi se u obiteljskoj ostavštini Angeli Radovani, kao i pribor za rad te reljefi prema kojima su izvedene redukcije, a veći broj medalja čuva se u zbirci Gliptoteke HAZU-a, potom u zbirci numizmatike Arheološkog muzeja u Zagrebu, a nekoliko primjeraka i u zbirci Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu, te Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

Zaključna razmatranja

Kosta Angeli Radovani je ostvario prepoznatljivu i obimnu produkciju ženskih aktova i portreta u koju unosi modernističke značajke crpeći razne utjecaje koje je primio tijekom studija na milanskoj Akademiji Brera, kao i na brojnim putovanjima na kojima proučava umjetničke predmete arhajskih i izvan europskih kultura. Medaljski opus zauzima manji, ali važan dio njegova kiparskog rada. U njemu pronalazimo stilsko-morfološke karakteristike sukladne onima u punoj plastici.

Ako promatramo doprinos Koste Angelija Radovanija u području osuvremenjivanja medaljerstva u poslijeratnoj hrvatskoj umjetnosti, potrebno je uzeti u obzir karakteristike toga medija. Naime, medaljerstvo pripada konzervativnijem dijelu kiparskog izraza, a „medalje nastaju unutar čvrstog sistema svojih semantičkih i oblikovnih normi“ (Mesinger 1987, 23). Kao i kod portreta u punoj plastici, i u portretnoj medalji se očekivala prepoznatljivost i barem djelomična podudarnost s portretiranom osobom.

Kosta Angeli Radovani se pretežno pridržavao tradicionalnog kružnog oblika portretne medalje. Jednostrana medalja zauzima glavninu njegova opusa. Pronalazimo samo nekoliko medalja nepravilnog oblika nastalih pretežno u ranijem periodu.²² Izveo je tek nekoliko plaketa pravokutnog oblika.²³

Najveći medaljerski opus ostvario je u području portretne medalje koju je modelirao od 1963. do 2000. godine. Već je u prvim djelima vidljiv prekid s figurativnom tradicijom i unosenje elemenata modernizma. Modernizam prepoznajemo u originalnim rješenjima, sažetosti prikaza i redukciji detalja, potom u asimetričnosti kompozicije i naglašenoj geometrijskoj ili organskoj stilizaciji. U tehničkoj su izvedbi one vidljive u načinu obrade površine koja je patinirana i neuglačana. Radikalnije modernističke značajke pronalazimo u nekoliko naglašeno stiliziranih portreta u kojima je redukcijom došao do jednostavnosti nadahnut artefaktima arhajskih i izvaneuropskih kultura. Iako je zadržao tradicionalnu kružnu formu medalje i tradicionalne materijale, inovacije su prisutne i u načinu oblikovanja lica. Pri modeliranju je kipar usmjeren na kondenzirani prikaz fizionomije i prijenos doživljaja osobe. Pritom su i najmanje razlike u reljefnom stupnjevanju mase vidljive i korištene u svrhu postizanja toga cilja. Portret ne uzdiže do simbola, znaka (označitelja društvene, političke, kulturne ili povijesne uloge) kao u klasičnom pristupu, već ga slobodno interpretira. Stoga i nema potrebe za podacima na reversu. U takvom konzistentnom oblikovanju portretnog humanizma pronalazimo njegov jedinstven doprinos i značaj u korpusu hrvatske medaljerske produkcije.

Radikalnija rješenja pronalazimo u medaljama koje prikazuju druge motive, primjerice u prikazu posve stiliziranih likova na medalji *Igra* (1959.), u arhaičnim elementima grba grada Zagreba (1965.), na spomen-plaketi *Međunarodne poštanske unije* (1965.), amblemu *Oko – uho* za Radio televiziju Zagreb (1965.), kao i na medalji *Trkač* za Univerzijadu (1987.). Iako je u nekim rješenjima došao do praga apstrakcije, nikada se nije udaljio od prepoznatljivosti motiva, što je odlika njegova cjelokupna umjetničkog opusa.

Literatura

- C. „Rektorski lanac“, *Večernji list*, 3. 06. 1970.
 Fišer, E. „Prvorazredni likovni događaji“, *Varaždinske vijesti*, 14. 10. 1992.
 Galović, Krešimir. „Planovi uređenja svetišta Marije Bistrice od 1939. do 1945. godine“, u: *Marija Bistrica naselje i svetište*, katalog izložbe, (ur.) Vlatka Filipčić Maligec, Muzeji Hrvatskog zagorja, 2016.

22 To su već spomenuti portret *Ždenka Vojnovića* (1968.) i *Grb grada Zagreba* (1965.), potom medalje i privjesci izvedeni u bjelokosti oktogonalnog oblika (*Dvije žene*, 1964.), kao i pravokutnog oblika sa zaobljenim kutovima (*Žena i nasilnik*, 1964.).
 23 Kvadratnog je oblika spomen plaketa za *Međunarodnu poštansku uniju* (1965.) i Grb grada Šibenika (1980.).

- Hodonj, Željko. „Medalja traži pogled i dodir“, *Vjesnik – 7 dana*, 21. 04. 1984.
- Kopač, Viktor. „Novi rektorski lanac Sveučilišta u Zagrebu“, *Numizmatičke vijesti*, god. XVII, 28, 1970.
- Ivančević, Nataša. „Modernizam figuralne plastike Koste Angelija Radovanija“, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2023.
- Krasnov, Gjuro. „Velika ostvarenja u maloj plastici Koste Angeli Radovanija“, *Numizmatika*, 6, 1978.
- M., J. „Odabran grb grada“, *Slobodna Dalmacija*, 16. 07. 1980.
- Maleković, Vladimir. „Kosta Angeli Radovani“, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Forum, 3. 11. – 26. 11. 1977.
- Maroević, Tonko. „Angeli Radovani, iskosa“, u *Kosta Angeli Radovani Retrospektiva 1940-1999.*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnosti, 1999.
- Mažuran Subotić, Vesna. *Nepoznato u poznatom: Kerdić, Matijević, Bernfest*, katalog izložbe, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Gliptoteka, 2007.
- Mesinger, Bogdan. *Traktat o medalji, Treći memorijal Ive Kerdića*, katalog izložbe, (ur.) Predrag Goll, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1987.
- Mesinger, Bogdan. *Medalja, povjesnica hrvatske kulture*, (ur.) Daniel Zec, Zagreb: ArTresor naklada, Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2022.
- Mirnik, Ivan. „Kosta Angeli Radovani“, *The Medal*, 62 (2013): 40–48.
- Nedeljković, Dušan. „Veliki Rabljanin Marko Dominis“, *Vjesnik*, 27. – 28. 10. 1974.
- Tonković, Zdenko. tekst u katalogu izložbe *Medalje 1942 – 1992, Kosta Angeli Radovani*, (ur.) Mirjana Dučkajević, Kosta Angeli Radovani, Varaždin: Gradski muzej Varaždin, 1992. (bez paginacije)
- Vujčić, Davorin. *Kiparski opus Vanje Radauša*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2021.
- Sp. N. „Izbjeći banalnost“, *Večernji list*, 11. 12. 1986.
- Zlamalik, Vinko. „Predgovor“, u *Memorijal Ive Kerdića*, katalog izložbe (ur.) Andrija Mohorovičić, Predrag Goll, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Zagreb: Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1980.

Nataša Ivančević
Museum of Contemporary Art, Zagreb

**MEDALS AND PLAQUES IN THE SCULPTURAL WORK
OF KOSTA ANGELI RADOVANI**

Abstract:

This article deals with the medallic work of Kosta Angeli Radovani and analyzes the thematic, technical, stylistic-morphological and modernist features of this opus. We have addressed them in a chapter dealing with the early period and the mature phase in which his most significant medallic work – the Rector's Chain – was created. In the consistent design of the portraits we find his unique contribution and significance in the corpus of Croatian medal production. The excellence of the portraits is evident in the use of minimal visual elements with which he achieved a condensed representation of the physiognomy, a convincing transfer of the experience of the person portrayed and maximum expression. Elements of modernism are manifested in original solutions, the conciseness of the depiction and the reduction of details, the asymmetry of the composition and the accentuated geometric or organic stylization. In the technical execution, the method of surface treatment is present, which is patinated and unpolished. Although he reached the threshold of abstraction in some solutions, he never moved away from the recognizability of the motifs.

Keywords:

Kosta Angeli Radovani, medal, portrait medal, plaque, Rector's Chain, modernism

UDK BROJEVI: 7.09(497.11)"1971/1979"
ID BROJ: 158909705
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2025.21.3

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK
ORIGINALAN NAUČNI RAD

Veronika Podrjadova
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet
<https://orcid.org/0000-0002-5184-2174>

MEĐUNARODNI PROJEKTI STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA U BEOGRADU U KONTEKSTU KULTURNOG TRANSFERA SEDAMDESETIH GODINA DVADESETOG VEKA

Apstrakt:

Tema ovog rada obuhvata izabrane međunarodne projekte, organizovane uz učesće umetnika, kritičara i teoretičara umetnosti koji su bili saradnici u Studentskom kulturnom centru u Beogradu od 1971. do 1979. godine. Razmatraju se manifestacije *In Another Moment*, *Edinburgh Arts* i *Works and Words*, koje su odigrale ključnu ulogu u oblikovanju međunarodne delatnosti Studentskog kulturnog centra u Beogradu tokom sedamdesetih godina prošlog veka. Ovi projekti ne samo da su doprineli uspostavljanju novih međunarodnih kontakata već vredi napomenuti i to da je izbor upravo ova tri projekta za analizu uslovljen i činjenicom da svaka od ovih manifestacija odgovara određenim modelima i obrascima kulturnog transfera.

Ključne reči:

Studentski kulturni centar, kulturni transfer, sedamdesete godine dvadesetog veka, *In Another Moment*, *Edinburgh Arts*, *Works and Words*

SKC u metodološkim okvirima kulturnog transfera

Sedamdesetih godina prošlog veka Studentski kulturni centar (SKC) u Beogradu je postao središte kulturnih i intelektualnih aktivnosti koje su igrale ključnu ulogu u oblikovanju pejzaža ne samo beogradske već i jugoslovenske umetničke scene. Osnovan nakon studentskih protesta 1968. godine i otvoren 1971, SKC je ubrzo postao centar interesovanja velikog broja studenata i intelektualaca, nudeći platformu za kreativno izražavanje, međunarodnu kulturnu interakciju i novi kritički diskurs.

Uzimajući u obzir međunarodni okvir, naglašen u naslovu članka, javlja se potreba da se obrati pažnja na „pogled izvana”, odnosno na istraživanja i metodološka razmatranja koja su posvećena široj kontekstualizaciji alternativne jugoslovenske umetnosti sedamdesetih godina. Različiti metodološki pristupi koji se odnose na ovu temu, izloženi u radovima stranih autora, često pokazuju jasne ili skrivene pokušaje stvaranja određenog geopolitičkog narativa, obično manipulisanog i preoblikovanog u svrhu stvaranja iskrivljene slike i subjektivne percepcije aktualnih dešavanja na samoj sceni.

Stoga se ovaj tekst u velikoj meri oslanja na metodologiju društvene istorije umetnosti i sociologije umetnosti, kao i na metodologiju koja se razvila oko pojma kulturnog transfera. Metodologija kulturnog transfera podrazumeva istraživanje načina na koje kulturne ideje, prakse i umetnički stilovi prelaze iz jednog konteksta u drugi, i to sa ciljem razumevanja njihovog uticaja na nove sredine. U proučavanju kulturnog transfera je važno razmotriti ne samo samog aktera prenosa već i primaoca, kao i mehanizme kroz koje se prenose ideje, bilo da su oni formalni (poput izložbi i festivala) ili neformalni (kao što su lični kontakti i interkulturalne razmene). Analiza kulturnog transfera takođe uključuje ispitivanje načina na koji novi konteksti interpretiraju i adaptiraju uvezene elemente, čime se razjašnjavaju procesi prihvatanja, promene i eventualnog reciprociteta umetničkih ideja.

Pojam kulturnog transfera kao metodološkog pristupa prvi put je uveo, u saradnji sa Mihaelom Vernerom (Michael Werner), francuski filozof Mišel Espanj (Michel Espagne) sredinom osamdesetih godina XX veka (Espagne and Werner 1985). Ovaj termin je nastao u okviru istraživanja kulturnih interakcija između Francuske i Nemačke, a ključna ideja kulturnog transfera leži u istraživanju kako se elementi karakteristični za jedan kulturno-geografski prostor prenose u drugu kulturnu sredinu, gde prolaze kroz promene pod uticajem novih uslova. Ovaj proces nadmašuje jednostavno preuzimanje i uključuje adaptaciju i ponovno promišljanje kulturnih formi, što na kraju dovodi do stvaranja novih, hibridnih kulturnih pojava.

Iz opšteg opisa prvobitne metodologije kulturnog transfera, fokusirane na *French&German Studies*, postaje jasno da je sama ideja o „ravnopravnoj razmeni” u velikoj meri utopijska. Ovaj koncept funkcioniše u čistom obliku samo u kontekstima gde su zone kulturnog, društvenog i političkog razvoja u trenutku ostvarivanja transfera bile na istom nivou. Međutim, već u kasnijim istraživanjima, sam Mišel Espanj pristupa složenijim šemama upoređivanja, dok prvobitna evropocentriistička orijentacija

primene metode proširuje svoje granice, što nam danas omogućava da govorimo o kulturnom transferu upravo kao o postkolonijalnom pristupu (Эспањ 2009).

Zašto je metodologija kulturnog transfera suštinski važna za određivanje pozicije Studentskog kulturnog centra i beogradske alternativne umetničke scene u širem globalnom kontekstu umetnosti sedamdesetih godina XX veka? Aparat pojmova ove metodologije koristi koncepte kao što su „provodnici” i „agenti”, što nam omogućava da, u okviru jedne vrste „spoljašnjeg razmatranja”, govorimo o beogradskom SKC-u upravo kao o takvom. Ogromna prednost metodologije kulturnog transfera je ta što, za razliku od mnogih drugih metodologija istorije umetnosti i kulture, kulturni transfer obraća pažnju ne samo na globalne kontekstualne okvire već se fokusira i na vrlo konkretne događaje, ličnosti, fenomene i umetničke objekte. Model transfera postaje primenljiv ne samo u makroistorijskom već i u mikroistorijskom kontekstu, što u našem slučaju igra značajnu ulogu. Kako ističe Wolfgang Šmale (Wolfgang Schmale), „u istraživanjima kulturnog transfera uvek se identifikuju konkretni akteri, dok se *difuzija* i *kontaminacija* čine kao pomoćne konstrukcije” (Schmale 2007, 14).

Studentski kulturni centar kao izložbeni prostor postaje „agent transfera” od prvih izložbi realizovanih u okviru likovnog programa. Jedan od prvih projekata, organizovan 1971. godine u galeriji SKC-a, bila je izložba *Drangularijum*. Iako je pristup kreiranju ekspozicije bio inovativan za lokalnu izložbenu praksu (upotreba pronađenih objekata i redi-mejdova umesto dela napravljenih-rukama-umetnika), sama ideja *Drangularijuma* nije bila originalna, već je predstavljala „kreativnu parafrazu” projekta *Amore mio* (1970) (Мереник 2007, 726), pod kustoskom upravom Akilea Bonita Olive (Achille Bonito Oliva), sa kojim je Biljana Tomić, tadašnja urednica likovnog programa SKC-a, imala prilike da se upozna u Rimu još krajem šezdesetih godina.¹ Da koncepcija *Drangularijuma* nije inovativna, navedeno je i u uvodnom tekstu Bojane Pejić, u katalogu izložbe (Пејић (ур.), Томић (ур.) 1971, 24). Posebno, komentar Dušana Otaševića na rad *Zastava* ne samo da u značajnoj meri objašnjava logiku uključivanja određenih objekata u izložbu već nas takođe vraća na prvobitnu ideju *Amore mio*: „ОНО ШТО НАЈВИШЕ ВОЛИМ је првобитни назив изложбе; касније је измењен у ДРАНГУЛАРИЈУМ”. (Пејић (ур.), Томић (ур.) 1971, 12)

U oblike kulturnog transfera, od u literaturi retko pominjanih projekata rane delatnosti SKC-a, mogu se ubrojati sledeći: *Konceptualna umetnost u izboru Katrin Mile* iz 1973. (preuzimanje ideje jedne izložbe sa *VII Bijenala mladih u Parizu* i njena potpuna promena u skladu sa zahtevima lokalnog konteksta) ili, na primer, projekat *Dvoje Raše Todosijevića* iz 1974. (predstavljajući slučajeva savremene prakse u kojima je umetnički projekat realizovan u paru; niz već gotovih projekata stranih umetnika je bio „premešten” u prostor galerije SKC-a i prikazan zajedno sa projektima lokalnih aktera scene, čime se ostvarilo ujedinjenje „unutrašnjeg” i „spoljašnjeg”). Bez obzira na oblik transfera, svi međunarodni projekti SKC-a uopšteno pripadaju dvema transfernim kategorijama: „import” i „ekspost”.

¹ Iz razgovora autorke sa Biljanom Tomić i Ješom Denegrijem, 23. 7. 2024.

***In Another Moment, Edinburgh Arts, Works and Words:* modeli participacije**

Pre nego što se pređe na analizu pojedinih projekata navedenih u naslovu ovog dela članka, trebalo bi objasniti zašto se javlja potreba za razmatranjem upravo ove tri akcije koje se obično ne svrstavaju u isti niz i ne upoređuju se međusobno u ovom redosledu. *In Another Moment, Edinburgh Arts* i *Works and Words* se mogu posmatrati kao tri moguća modela međunarodne participacije SKC-a ili kao tri različita modela kulturnog transfera. Prvi model, *In another Moment* (1971), postaje prva značajna interakcija Galerije SKC-a sa nizom „velikih imena” i prvom reprezentacijom strane „umetnosti posle objekta”. Drugi model, *Edinburgh Arts* (1973), predstavlja punopravno uključivanje saradnika i umetnika SKC-a u širi internacionalni kontekst i prvu „demonstraciju dostignuća” na priznatom međunarodnom području. Treći model, *Works and Words* (1979), bazira se na osnovi drugog, odnosno na već formiranom imidžu SKC-a na međunarodnoj umetničkoj sceni, što omogućava predstavnicima SKC-a da, u okviru festivala, utiču na strukturu organizacije same izložbe i time stvore inkluzivniji pristup reprezentaciji umetnika. Dakle, može se reći da *In Another Moment, Edinburgh Arts* i *Works and Words* postaju tri važne tačke u „praćenju” transfernih odnosa.

Delatnost SKC-a se radikalno razlikovala od utvrđenih formata događaja drugih kulturnih prostora u Beogradu. To je bilo mesto gde su svi učesnici procesa – zaposleni, umetnici, aktivisti – praktično živeli: kako ističe Jelena Vesić, to je bila neka vrsta „samoorganizovane škole” ili „alternativnog univerziteta”, čiji su ključni zadaci bili demokratizacija umetnosti, učešće u slobodnom kreativnom procesu i mogućnost eksperimenta (Vesić 2016). Upravo ovaj spoj haotične događajnosti, inovativnih ideja i formalne strukture je razlikovao SKC kao instituciju koja funkcioniše u „performativnom režimu” (Vesić 2016) od ostalih.

„Performativnost” organizacije SKC-a je povezana i sa pristupom *critica in atto*, odnosno *kritike na delu*, koji je, između ostalog, bio formiran zahvaljujući delatnosti Biljane Tomić (Denegri 2013, 109–115). Princip *critica in atto* predstavlja koncept koji podrazumeva kontinuiranu, dinamičku i interaktivnu kritiku umetničkih praksi i teorija, koja se odvija u realnom vremenu, istovremeno sa stvaralačkim procesom. Umesto da bude naknadna analiza gotovih umetničkih dela, *critica in atto* uključuje kritički dijalog koji prati sam čin stvaranja, unoseći teorijska razmišljanja neposredno u proces nastanka umetničkog dela. Ovaj princip, često povezan sa konceptualnim umetničkim praksama, omogućava interakciju i reakciju na umetnost u trenutku njenog nastanka, čime se briše tradicionalna podela između umetnika-stvaraoca i kritičara.

Princip *kritike na delu* se može razmatrati kao podvrsta institucionalne kritike. Institucionalna kritika, kao pravac koji je u to vreme tek počeo da se formira u radovima Mišela Fukoa (Michel Foucault), Rolana Barta (Roland Barthes) (kritike

autorstva), En Rorimer (Anne Rorimer) i Benjamina Buhloa (Benjamin Buchloh) (institucionalne kritike), razmatra poziciju formalnih institucija kao potiskujuću u odnosu na umetnost. Osnovni cilj institucionalne kritike je da razotkrije skrivene mehanizme vlasti, ideologije i kontrolisanja koji određuju koja umetnost dobija priznanje, kako se ona predstavlja i ko ima pristup njoj. Uprkos tome što je, po svim očiglednim pokazateljima, SKC predstavljao instituciju, treba napomenuti da on nije odgovarao obliku formalne institucije ni u pogledu izgradnje programa, ni u pogledu strukturne hijerarhije. Prvi međunarodni projekat SKC-a koji preispituje autoritet institucije postaje projekat *In Another Moment*, koji su organizovali Nena i Braco Dimitrijević. (Sl. 1)



Jozef Bojs, *Misliti sa kolenima!* 1970, katalog izložbe *In Another Moment*, 1971

Izložba *In Another Moment* je refleksija i parafraza izložbe *At This Moment*, održane u haustoru zgrade u Zagrebu na adresi Frankopanska 2a. Zahvaljujući ličnim poznanstvima kustosa sa nizom tada vodećih predstavnika konceptualne umetnosti, izložba je predstavljala najnovije pojave koje mogu biti svrstane u kategoriju postobjektne umetnosti. Prema zamisli autora, ekspoziciju je činilo sve ono što su umetnici (među kojima su bili Jozef Bojs (Joseph Beuys), Đovani Anselmo (Giovanni Anselmo), Robert Bari (Robert Barry), Sol Levit (Sol LeWitt), Stenli Braun (Stanley Brown) i dr.) slali u odgovor na poziv da učestvuju u izložbi, a nestandardno mesto održavanja je stavljalo posmatrača u položaj „slučajnog svedoka”. Projekat *In Another Moment* u Beogradu je organizovan u okviru likovnog programa *V BITEF*-a. Činilo se da premeštanje po svojoj prirodi provokativne i vaninstitucionalne izložbe u prostor institucije razara prvobitnu autorsku zamisao, međutim, ne treba zaboraviti da „formalnost” i „konvencionalnost” projekta ne određuju samo faktori kao što su prostor i sadržaj već i konkretni rokovi održavanja projekta. S ciljem kršenja standardnih izložbenih okvira, organizatori pribegavaju pristupu koji bi u aktuelnoj umetničkoj praksi dobio naziv „pop-up izložba”: za razliku od svog zagrebačkog prototipa, beogradska varijacija projekta otvara se tri puta (15–20. septembar, 22–27. septembar i 29. septembar – 3. oktobar 1971).

Kako ističe Ješa Denegri, „ove dve izložbe [...] predstavljale su prvu direktnu i adekvatnu informaciju koju je naša sredina mogla da dobije o onim umetničkim

pojavama koje se danas nalaze u središtu aktualne problematike” (Denegri 2003, 23). Pored svih prednosti kritičkog pogleda na institucionalne pristupe, treba takođe napomenuti da je izložba *In Another Moment* postala katalizator uspostavljanja međunarodnih kontakata, a umetnici kao što su, na primer, Danijel Buren (Daniel Buren), Jozef Bojs i Janis Kunelis (Jannis Kounellis) učestvovali su i u kasnijim projektima Studentskog kulturnog centra. Na taj način, projekat *In Another Moment* je označio polje mogućih nekonvencionalnih izložbenih praksi i međunarodne komunikacije u ovoj oblasti.

Ubrzo nakon toga, aktivnost SKC-a od „primajuće strane” prelazi u kategoriju zatvorenog kruga transfera ideja i projekata, što se ogleda u istoriji učešća na festivalu *Edinburgh Arts* 1973. godine. Učestvovanje umetnika i saradnika Studentskog kulturnog centra na festivalu u Edinburgu, kao i niz kasnijih događaja koje je izazvalo to učešće, bilo je praćeno jednom netrivialnom linijom uzročno-posledičnih veza koja se obično ne pominje u literaturi u potpunosti, i koja nas ponovo upućuje ne samo na model kulturnog transfera već i na ulogu pojedinaca u formiranju tog modela. U decembru 1972, Ričard Demarko, organizator festivala *Edinburgh Arts* i producent različitih akcija povezanih s popularizacijom vizuelnih i performativnih umetnosti, dolazi u Beograd s ciljem da se prošire međunarodne umetničke veze njegovih projekata. Po pozivu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Demarko je održao predavanje u okviru kojeg osvetljava događanja na *Edinburgh Arts* 1972. i predstavlja najnovije pojave savremene umetnosti koje su na festivalu predstavili umetnici iz Nemačke, Poljske i SAD (Muzej savremene umetnosti u Beogradu 1973). U poslednjim danima boravka u Beogradu, Demarko se upoznaje sa predstavnicima Studentskog kulturnog centra i sa neformalnom grupom šestoro umetnika, i poziva ih da učestvuju na festivalu u Edinburgu 1973. godine².

Prema sećanjima Biljane Tomić, glavna svrha Demarka bila je susret sa Marinom Abramović i, iako Demarkov komentar u katalogu *The Eight Yugoslav Artists* naglašava pokušaj „upoređivanja” jugoslovenskih umetnika sa njihovim istočnoevropskim i zapadnoevropskim kolegama, sama forma organizacije i skup pozvanih učesnika pokazuju da edinburški galerista nije bio sklon stvaranju nekakvog modela suprotstavljanja „zapadnih” i „istočnih” umetnika (Tijardović (ed.) 1973). Naprotiv, Demarko je privukao umetnike iz Zapadne, Istočne i Centralne Evrope, stvarajući jedinstvenu platformu interakcije koja je funkcionisala na način sličan *Aprilskim susretima* u SKC-u³. Vredi napomenuti da je prvobitni plan Demarka bila organizacija izložbe jugoslovenske umetnosti koja bi uključivala dovoljno širok spektar umetnika i demonstrirala, verovatno, najobjektivniji pogled na trenutnu situaciju jugoslovenske umetničke scene. Spisak od sedamdeset imena autora, koji je sastavio sam Ričard Demarko i poslao Otu Denešu, zameniku generalnog direktora

2 Sudeći po podacima iz pisama predstavljenih u arhivi Ričarda Demarka, u aprilu 1973. godine umetnici SKC-a i, posebno, Marina Abramović, izrazili su dodatno interesovanje za učešće na festivalu *Edinburgh Arts* 1973 (Demarco 1973a).

3 Iz razgovora autorke sa Biljanom Tomić i Ješom Denegrijem, 23. 7. 2024.



Zoran Popović, *Skrivanje iza Sali Holman*, 1973, Arhiva Zorana Popovića

Saveznog instituta za međunarodnu naučnu, prosvetnu, kulturnu i tehničku saradnju, na kraju nije bio prihvaćen i „jugoslovenski deo” festivala u Edinburgu je bio smanjen na učešće osam umetnika – predstavnika nove umetničke prakse: Marine Abramović, Radomira Damjanovića-Danjana, Nuše i Sreća Dragana, Neše Paripovića, Zorana Popovića, Raše Todosijevića i Gergelja Urkoma (Demarco 1972).

U junu 1973, u Beograd dolazi predstavica galerije Ričarda Demarka Sali Holman (Sally Holman). Poseta Sali Holman postaje značajna ne samo za razjašnjavanje detalja budućeg učešća umetnika na festivalu već i, neposredno, postaje deo jednog od radova koji će kasnije biti predstavljeni u okviru projekta *The Eight Yugoslav Artists*. U parku na Tašmajdanu, Zoran Popović izvodi performans zabeležen u seriji snimaka pod nazivom *Skrivanje iza Sali Holman*. Tokom celog performansa, Popović se sklanjao i sedao, pokušavajući da se u potpunosti sakrije iza tela Sali Holman, čime se, očigledno i istovremeno dvoznačno, ističe privilegovana pozicija ženskog tela u okviru ovog rada u odnosu na muško telo, kao i telo institucionalne predstavnice (opet žene) u odnosu na telo umetnika. Kako ističe istraživačica jugoslovenskog performansa, Jasmina Tumbas, upravo je ovaj rad, izložen u Edinburgu zajedno sa kadrovima Popovićevih *Aksioma*, na jedan iznenađujući način postao jedan od najistaknutijih profeminističkih iskaza u okviru festivala (Tumbas 2022, 55). (Sl. 2)

Sledeći korak u nizu događaja koji su se odigrali u vezi sa *Edinburgh Arts* i uticali na program Studentskog kulturnog centra, naročito, bio je dolazak ekipe SKC-a u Edinburg, u avgustu 1973. godine. Od svih tada najznačajnijih predstavnika Centra, u Edinburg nije otputovao samo Era Milivojević, obrazlažući odbijanje svog učešća na festivalu ne samo „lokalnim patriotizmom” već i tvrdnjom da je Edinburški festival komercijalna platforma koja pretvara umetnost alternativnih praksi u predmet potrošnje.⁴ (Milivojevićeva pozicija se kasnije delimično potvrđuje, što je dobro vidljivo iz pisama koja su predstavljena u arhivu Ričarda Demarka, a koja se odnose na kupovinu kredaste table na kojoj je pravio beleške Jozef Bojs tokom svog čuvenog dvanaestočasovnog predavanja) (Demarco 1973b).

4 Iz razgovora autorke sa Biljanom Tomić i Ješom Denegrijem, 23. 7. 2024.

Kao što je poznato, neformalna grupa šestoro umetnika koja je učestvovala na *Edinburgh Arts* (izuzev Ere Milivojevića), bila je više generacijski fenomen nego formirani umetnički kolektiv. Pored zajedničkog učešća na nekoliko izložbi i relativno sličnih pogleda na novu umetničku praksu, ove autore nisu povezivali ni zajednički radovi, ni manifesti, niti bilo koji drugi formalni znaci koji bi nam omogućili da o njima govorimo kao o umetničkom kolektivu. U tom smislu, učešće na *Edinburgh Arts* postaje izuzetno značajno: festival u Edinburgu je prvi, jedini i poslednji put kada je deo neformalne grupe nastupao istovremeno na jednoj lokaciji. Iako ne možemo smatrati edinburške performanse Marine Abramović, Raše Todosijevića i Gergelja Urkoma za jedan celokupan rad, istovremeno održavanje tri akcije pred publikom svakako je uticalo na percepciju nenamernog jedinstva.

Zanimljivo je i to što bar dva umetnika upravo u Edinburgu prelaze na određene forme koje će kasnije postati hrestomatske za njihovo stvaralaštvo. *Ritam 10* Marine Abramović, pored toga što otvara čitav niz *Ritmova* izvedenih tokom sedamdesetih godina, takođe postaje njen prvi i jedan od najprovokativnijih radova čitavog njenog performativnog opusa. Za rano stvaralaštvo Marine Abramović je bilo karakteristično prisustvo „prelaznih” dela koja označavaju početak novog perioda. Tako, *Ritam 10* postaje povezujući element između ranijih zvučnih instalacija i performativnog čina.

Tokom izvođenja, umetnica je koristila deset različitih noževa i magnetofonsku traku na koju je snimala svaki zvuk sečiva koji je dodirnuo njenu ruku. Performans je podrazumevao „igru” u kojoj je brzo udarala nožem između prstiju ruke, namerno rizikujući da se povredi. Svaki put kada bi se zaista i povredila, zamenila bi nož drugim i nastavila performans. Nakon što je u jednom ciklusu iskoristila svih deset noževa, umetnica je preslušala audio-snimak prvog dela performansa i pokušala da ponovi isti niz pokreta i grešaka, ovoga puta praćena zvukom svojih prethodnih udaraca i povreda. Ovaj drugi ciklus performansa je doveo do stvaranja jedinstvenog ritma koji je postao samostalni element dela, kombinujući elemente u jednom kontinuiranom činu.

Performans Raše Todosijevića pod nazivom *Decision as Art* takođe postaje početna tačka u razvoju njegove performativne prakse i uključuje niz elemenata koje će Todosijević kasnije koristiti kao ponovljene motive-markere: prisustvo uvek neme Marinele, partnerke umetnika i „konvencionalnog sidra” njegovih radova, prisustvo tekstova-manifesta (najčešće u obliku pojedinačnih, skoro nepovezanih reči) i akvarijumska riba kao metaforički označitelj samog umetnika (kasnije će akvarijumsku ribu Todosijević takođe koristiti tokom performansa na *III Aprilskim susretima*). Performativni čin u stvaralaštvu Todosijevića je ta ista „odlučka” koju umetnik donosi ili, tačnije, „odlučnost” da kategoriše određenu akciju kao performativni akt i, u skladu s tim, uključi je u kategoriju „umetnosti”. Kombinatorika elemenata u edinburškom performansu (bacanje zlatne ribice iz akvarijuma na pod, posipanje sebe zemljom iz saksije s fikusom), kao i u kasnijim performansima umetnika, konstruisana je tako da posmatrača uhvati u zamku

sopstvenog straha i gađenja, kako bi se strah i gađenje sveli na kategorije „odluke” i „saglasnosti”.

Upravo u Edinburgu saradnici SKC-a upoznaju nemačkog konceptualistu Jozefa Bojsa. Tada se rađa ideja da se Bojs pozove na *Aprilske susrete*, što će se i desiti već naredne 1974. godine, a sami *III Aprilski susreti* će, zahvaljujući njegovom dolasku i još nekoliko događaja, kasnije biti smatrani kulminacionim i kanonskim dešavanjem u aktivnostima Studentskog kulturnog centra tokom sedamdesetih godina (Denegri 2013, 118). Tako, niz interakcija povezanih sa učešćem na festivalu u Edinburgu ocrtava krug koji od Studentskog kulturnog centra, preko Ričarda Demarka, Sali Holman, neposrednog učešća u *Edinburgh Arts*, upoznavanja sa Bojsom i njegovog naknadnog dolaska u Beograd, ponovo vodi do SKC-a, formirajući zatvoreni model transfera.

Bilo bi previše naivno neposredno povezivati učešće predstavnika SKC-a u *Edinburgh Arts* sa kasnijom internacionalizacijom samostalne umetničke delatnosti pojedinih autora, ali je očigledno da učešće na festivalu naglašava promenu situacije i u određenom stepenu postavlja dalji pravac razvoja karijere pojedinih aktera ove scene. Na primer, već krajem 1973. godine, Marina Abramović učestvuje na izložbi u Italiji po pozivu Akilea Bonita Olive, dok Gergeļj Urkom 1974. godine odlazi u London. Edinburg postaje prekretnica u životu SKC-a. Uzimajući u obzir otvaranje Centra 1971. godine i značajno učešće na festivalu već 1973. godine, sa kasnijim prelaskom na pojedinačne karijere, može se suditi o burnom, spontanom i momentalnom razvoju novih umetničkih praksi unutar SKC-a već u prvim godinama njegovog postojanja.

Istaknuti primer simbioze ranije pomenute *kritike na delu* i neposrednog uticaja na praksu umetničke reprezentacije u okviru međunarodne saradnje postala je izložba *Works and Words* (Amsterdam, galerija De Appel, 1979), koja je prvobitno bila planirana kao demonstracija umetničkih dela iz Mađarske, Čehoslovačke, Poljske i Jugoslavije. Ideja kustosa je bila da se stvori izložba doneta „iza gvozdene zavese”. Međutim, u procesu pripreme izložbe, protagonisti beogradske scene (posebno Goran Đorđević i Ješa Denegri) izrazili su neslaganje sa načinom predstavljanja istočnoevropskih jugoslovenskih autora, u kojem su prisutne jasne reference na geopolitičku situaciju. U skladu s tim, sami umetnici i njihovi radovi u okviru ekspozicije bi postali nešto „divlje” i „neobično” i ne bi imali priliku za jednako predstavljanje u odnosu na zapadne autore.

U svom pismu, upućenom jednoj od organizatorki projekta *Works and Words*, Džozin van Drofelar (Josine van Droffelaar), Goran Đorđević nudi niz argumenata protiv konceptualnog razdvajanja izložbe na „Zapad” i „disidentsku egzotiku” koje je karakteristično za zapadno viđenje takvog kulturno-političkog pojma kao što je „Istok” (Đorđević 1979). Pored pisma Gorana Đorđevića, postoji još jedan značajan artefakt sačuvan u arhivima galerije De Appel. Kritički tekst Ješe Denegrija *The so-called „West-East” problem* nudi argumente koji po svom sadržaju predstavljaju „pogled izvana” koji nije mogao biti formiran ni na Zapadu, ni na Istoku. Denegri naglašava da je na Zapadu umetnost uglavnom vođena tržištem i da postoji

„manje ili više nezainteresovanosti političke moći da koristi umetnost kao sredstvo za propagiranje sopstvenih interesa.[...] Sistem umetnosti koji prevladava na Istoku (termin koji se koristi za označavanje zemalja takozvanog ‘realnog socijalizma’) ignoriše privatno tržište umetnosti; umetničke institucije su u rukama državnog aparata ili pod njegovom kontrolom, a aparat je veoma zainteresovan za promovisanje stavova svoje ideologije kroz umetnost” (Denegri 1979).

Denegrijeve kritike konceptualne ideje *Works and Words* otvaraju skoro ista pitanja koja Linda Nohlin (Linda Nochlin) ističe u svom eseju *Zašto nije bilo velikih umetnica*. Autorka naglašava da je sam pojam „problema” kolonijalan i uvek formiran od „potiskujuće” strane. Tako je „problem žena” zapravo „problem muškaraca”, isto kao što je i „problem Istoka” zapravo „problem Zapada” (Нохлин 2023).

U suštini, Đorđević i Denegri su u svojim tekstovima iz 1979. godine izrazili poziciju koju će, tek skoro tri decenije kasnije, portugalski naučnik i sociolog Boaventura de Sousa Santos (Boaventura de Sousa Santos) odrediti kao *beyond the abyssal⁵ thinking* (*izvan abisalnog mišljenja*). Prema Santosu, abisalno mišljenje stvara radikalnu poddelu između onoga što se smatra znanjem i neznanjem, civilizacijom i varvarstvom, čovečnim i neljudskim, u suštini deleći svet na sfere vidljivosti i nevidljivosti. Ovaj način mišljenja je duboko ukorenjen u kolonijalizmu, gde su sistemi znanja Globalnog severa privilegovani, dok su oni iz Globalnog juga marginalizovani, učutkani ili svedeni na nepostojanje. Santos koristi metaforu „abisalne linije” da opiše nevidljivu, ali moćnu granicu koja razdvaja ono što se smatra legitimnim znanjem od onoga što se smatra nevažnim ili nepostojećim (de Sousa Santos 2007). U slučaju izložbe *Works and Words*, pomenuti tekstovi, koliko je to moguće u okviru jednog umetničkog projekta, insistiraju na presedanu dekolonizacije znanja i demarginalizacije istočnoevropske umetničke scene. Koristeći privilegovanu poziciju jugoslovenskih umetnika u odnosu na istočnoevropsku scenu na korist istočnoevropskim kolegama, Goran Đorđević i Ješa Denegri ne samo da ukazuju na razlike između položaja jugoslovenske i istočnoevropske umetnosti već takođe naglašavaju i činjenicu da pozicija mnogih istočnoevropskih autora u sopstvenim zemljama njih primorava da prihvataju sve moguće zapadnoevropske izložbene ponude kao jedinu mogućnost za samopromociju na Zapadu. Prema rečima Gorana Đorđevića, takav pristup stvara „zamku” za marginalizovane umetnike koji žele da dobiju priznanje i koji se, na kraju, zatiču u kontekstu izložbe koja definitivno nosi geopolitičke konotacije i stvara model „geta”, gde zapadna publika dolazi da se divi umetnosti „iza gvozdene zavese” (Đorđević 1979). Pismo koje je sastavio Goran Đorđević i kritika Ješe Denegrija podstakli su kustose da prošire geografiju izložbe i uključe radove holandskih umetnika, što je, naravno, bilo *last-minute* rešenje, ali je ipak promenilo prvobitnu, naročito polarizovanu koncepciju.

5 Abyssal – *srp.* bezdan.

Tako, od modela koji smo ranije označili kao kategoriju „importa”, kulturni transfer, stižući nove oblike, prelazi na model „punog ciklusa” i na kraju se transformiše u model „eksporta” koji uključuje ne samo demonstraciju stvaralaštva pojedinih umetnika u inostranstvu već i slučajeve konkretnog uticaja na ideološku rekonstrukciju i redefinisane izložbenih programa. Treba takođe napomenuti da sva tri modela mogu postojati paralelno i da jedan ne mora nužno biti posledica drugog. Ipak, sa sigurnošću se može reći da su različite tipologije transfernih odnosa bile karakteristične za različite periode delatnosti SKC-a u okviru prve decenije njegovog postojanja.

Zaključak

Još jednom bi trebalo naglasiti značaj kulturnog transfera kao ključnog aspekta koji je obeležio pojavu niza manifestacija koje su se odvijale u Studentskom kulturnom centru i koje su organizovali saradnici SKC-a i izvan ovog prostora. Kako je više puta pomenuto u ovom radu, već na samom početku svog delovanja, Studentski kulturni centar postaje ne samo „enklava” alternativnih umetničkih praksi, u velikoj meri izolovanih od dešavanja na ostatku scene (zahvaljujući čemu je nova umetnička praksa zadržala svoju jedinstvenost i tokom prvih nekoliko godina poprimila izgled procesa demokratizacije umetničke proizvodnje), već i katalizator stvaranja određenih modela kulturnog transfera, stekavši, tako, ulogu i „početne” i „primajuće” strane u ovom procesu. Za razliku od mnogih drugih sociokulturnih pristupa, koji uglavnom razmatraju makrokontekst i njegov uticaj na pojedinačne umetničke pojave, u okviru metodologije kulturnog transfera možemo govoriti o konkretnim primerima transkulturne interakcije i o pojedinim akterima ove interakcije kao „agentima” razmene.

Modeli kulturnog transfera u Studentskom kulturnom centru u Beogradu tokom sedamdesetih godina prošlog veka predstavljaju složenu i dinamičnu mrežu uticaja i razmena koji su doprineli formiranju novog kulturnog prostora. Zahvaljujući tome, danas možemo govoriti o jedinstvenom razvojnom putu ove scene čije su karakteristike i specifičnosti postale jasno prepoznatljive i izdvajaju je kao poseban fenomen u istoriji umetnosti. Iako se ovaj rad oslanja na već dosta poznate i ranije istraživane projekte i fenomene koji su se razvili u SKC-u, postavljanje ovih fenomena u novi kontekst omogućava, ako ne potpunu promenu paradigme njihove percepcije, onda barem uočavanje određenih semantičkih pomeranja. Ova pomeranja postaju vidljivija i prepoznatljivija tek sada, gotovo pet decenija nakon nastanka tih pojava, kada se može govoriti o nastanku novih modela kontekstualizacije.

Literatura

- Denegri, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. ŠEŽDESETE*. Beograd: Orion Art i Topy (Beograd: Cicero), 2013.
- Denegri, Ješa. *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2003.
- Espagne, Michel i Michael Werner. „Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.” *Francia* 13 (1985): 502–510.
- Izveštaj o radu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1972*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1973.
- Мереник, Лидија. „Далекo од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.” у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, 706–730. Београд: Слио, 2007.
- Schmale, Wolfgang. “What is cultural transfer?” in *Cultural Transfer Europe-Serbia: Methodological Issues and Challenges*, ed. Slobodan G. Markovich, 13–31. Belgrade: Faculty of Political Sciences, 2023.
- Tijardović, Jasna (ed.). *Eight Yugoslav Artists*. Richard Demarco Gallery: Edinburgh, 1973.
- Tumbas, Jasmina. *“I am Yugoslovenka!” Feminist Performance Politics during and after Yugoslav Socialism*. Manchester: Manchester University Press, 2022.
- Нохлин, Линда. *Почему не было великих художниц?* Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- Пејић, Бојана (ур.) и Биљана Томић (ур.). *Дрангуларизм*. Београд: Студентски културни центар, 1971.
- Эспань, Мишель, „О понятии культурного трансфера. Предисловие”, в *Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия)*, 7–18. Москва: ИМЛИ РАН, 2009.

Internet izvori

- de Sousa Santos, Boaventura, „Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges”, Review, XXX-1–2007, (1–66). URL: <https://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/AbyssalThinking.PDF> (15. 8. 2024).
- Vesić, Jelena. „The Student Cultural Centre (SKC) As The Art Scene.” *Parallel Chronologies*, 2016. URL: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/essays/jelena-vesic/> (10. 7. 2024).

Arhivski izvori

- Denegri, Ješa. "The so-called 'West-East' problem", *Archief De Appel*. URL: <https://www.deappel.nl/nl/archive/events/1097-footnotes-3-works-and-words> (27. 8. 2024).
- Demarco, Richard. Pismo Otu Denešu od 26.12.1972, *Richard Demarco Archives*, 37/2/58/7. URL: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/6428-p1972_letter_page12_from_demarco_yugoslavian_federal_institute_for_international (27. 8. 2024).
- Demarco, Richard. Pismo Marini Abramović od 28. 4. 1973, *Richard Demarco Archives*: 37/2/66/18. URL: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5782-p1973_letter_from_demarco_marina_abramovic_ref_eight_yugoslav_artists (27. 8. 2024).
- Demarco, Richard. Pismo Arnoldu Herstandu od 25. 09. 1973, *Richard Demarco Archives*, 37/2/67/25. URL: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5776-p1973_letter_page_12_from_demarco_arnold_herstand_ref_twelve (27. 8. 2024).
- Đorđević, Goran. Pismo Džozin van Drofelar od 07.03.1979, *Archief De Appel*. URL: <https://www.deappel.nl/nl/archive/events/1097-footnotes-3-works-and-words> (27. 8. 2024).

Veronika Podriadova
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**INTERNATIONAL PROJECTS OF THE STUDENT CULTURAL CENTER IN
BELGRADE IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFER OF THE 1970S**

Abstract:

The topic of this work includes selected international projects, organized with the participation of artists, critics and art theorists who were associates at the Student Cultural Center in Belgrade in the period from 1971 until 1979. Manifestations *In another Moment*, *Edinburgh Arts*, and *Works and Words* played a key role in shaping the international activity of the Student Cultural Centre in Belgrade during the 1970s. These projects not only contributed to the establishment of new international contacts, but it is worth noting that the choice of these three projects for analysis is also conditioned by the fact that each of these manifestations corresponds to certain models and patterns of cultural transfer.

Keywords:

Student Cultural Center, cultural transfer, 1970s, *In Another Moment*, *Edinburgh Arts*, *Works and Words*

UDK BROJEVI: 72.01(497.11)"20"
711.4(497.11)"20"
ID BROJ: 158973449
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2025.21.4

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Marta M. Vukotić Lazar
University of Priština in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy, Department of History of Arts
<https://orcid.org/0000-0001-5320-2122>

NEW URBANISM AS A VITAL ELEMENT IN SHAPING SERBIAN ARCHITECTURE OF THE 21ST CENTURY*

Abstract:

Ranging from the most modest to the most prominent examples of this architecture in the capital of Serbia, Belgrade, typified architectural structures devoid of human scale and any harmony with the existing local building and planning traditions dominate. This marketing-driven mainstream type of architecture, akin to Hollywood film production, operates on the principle of identical and proven patterns. The primary task of these architectural structures, often under the guise of concern for sustainable development and public interest, is essentially instant and assured profit. The notion of the city as a place for living, enjoyment, and education, rather than merely a site for economic gain, has been decisively lost under the influence of new urbanism. This paper explores architectural trends that reduce the ideal of multiculturalism to marketable and trendy architectural-urban complexes designed for both mass and elite consumption. Furthermore, it examines their role in the transformation of the visual identity of Belgrade and other Serbian cities.

Keywords:

architecture, urbanism, culture, Serbia, globalization, consumerism

* This study was supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovations of the Republic of Serbia (Contract No. 451-03-66/2024-01/200184).

Introduction

Capitalist globalization is not concerned with authorial architecture; rather, it produces and disseminates what has become widely known among architectural and urban planning professionals as the “production of successful iconic typologies.” These architectural forms serve, among other things, to harmonize the national identity of citizens with the transnational, globalized identity of consumers.¹ In doing so, the transnational nature of global flows is publicly proclaimed, exemplified by architectural edifices designed by renowned global architects and the instruments of the egocentric logic of urban spectacle. This logic has been widely adopted by global cities across the world as they attempt to adapt to new and complex economic and social conditions by shifting their policies from urban governance to urban entrepreneurship (Skler 2023, 21–27; Stupar 2019, 116; Ričards & Palmer 2013, 20–21). These spaces of global society—iconic buildings, urban mega-projects, or entire cities—are financed by powerful investors and carried out by architects, urban planners, and teams of other experts with the intention of establishing symbolic power within the city. Their aesthetic expression exceeds the mere programmatic (functional) purpose of the architectural structure, but above all, through their visibility in the matrix of world cities striving for “global status” (Skler 2023, 277), they aim to fulfill commercial interests and promote the ideology of consumerism that serves the capitalist class (Skler 2023, 27–28). These structures are most commonly intended for international business, sports or cultural activities, transportation hubs, housing, and other purposes. Corporate towers and mega-skyscrapers, as urban landmarks and symbols of global society, have gradually replaced public symbols in the skylines of world cities, including Belgrade. In this context, the meaning and life of public space have been transformed into so-called pseudo-public space. This

1 We have adopted the categorization made by Leslie Sklair, which distinguishes between *pre-global era icons* (before 1960) and *global era icons* thereafter, with the indication, as Sklair notes, that the idea of buildings and architects becoming iconic emerged in the 1980s and has since rapidly spread via the internet. Among these are buildings defined by Sklair as “unique icons,” authentic works of art with a distinct authorial signature (Frank Gehry, Norman Foster, Rem Koolhaas, Zaha Hadid). On the other hand, there are many more buildings that copy elements of these “unique icons” to promote the culture and ideology of consumerism, whether created by a group of thirty or so architects with distinctive styles or by a larger group of firms that produce “successful typical icons” (Skler 2023, 18–19). Sklair also conceptualized the drivers of iconic architecture as the *transnational capitalist class* (TCC), composed of four strongly intertwined factions: corporate, political, professional, and consumerist, which have evolved into a complex system where capitalist corporations increasingly dominate the built environment and promote the trend of globalized consumerist cities. In his view, the explanation for this lies in four key elements of what he calls generic globalization: the digital revolution, postcolonialism, the creation of transnational social spaces, and new forms of cosmopolitanism (Skler 2023, 37–38). For further details, see his seminal work: Skler, Lesli. *Projekat ikona. Arhitektura, gradovi i kapitalistička globalizacija*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2023.

refers to spaces that are publicly accessible but privately controlled, constituting yet another challenge of capitalist globalization and consumerism, where the process of urban expropriation unfolds almost silently overnight. Up until the 1960s, following the division proposed by Leslie Sklair, during the first—pre-globalization period, the commissioners and often the investors in such architectural endeavors were religious and political elites. However, with the advent of capitalist globalization, the primary drivers of this architecture have become those in possession of economic resources, political influence, and strong media support worldwide. Capitalist corporations increasingly dominate the built environment, promoting the trend of globalized consumerist cities, largely driven by the technological revolution, which has directly given rise to the “Icon Project.” Digital technology, advancing by the day, ensures new patterns of architectural production and communication, facilitating the rapid execution of projects that can be distributed globally in real time. Remote business relations between successful global firms and small offices with cheap labor in Third World countries have now become common practice, including in Serbia (Skler 2023, 16–39). As a result, urbanized spaces around the world are shaped by the ideas of unknown architects, often from distant parts of the globe, thanks to the application of new concepts in city design and the use of innovative construction systems and materials. The classical understanding of space and time, in today’s world where the boundaries between the material and digital realms no longer exist, has been entirely redefined, along with our everyday lives, which are marked by numerous paradoxes in the fields of physical and virtual reality.

In the vast repository of collective and personal images that define Belgrade, and through which it can be identified—much like other cities in Serbia, whether those where we were born, reside, or simply visit and cherish—authorial architecture has always held a special place. Within these “highly significant repositories of imaginative energy” (Bogdanović 1978, 2), specifically in the forms of transpositions of Belgrade’s urban spaces, there has always existed a strong core of clear logic. This logic serves as a guide for understanding and preserving the city within our consciousness, but it is equally vital for defending the city from the daily forces of destruction and oblivion. Unfortunately, today, we find these spaces—or the testimonies of their existence—solely in family albums, where the life of the city or its builders has been halted and preserved in photographs, in epistolary materials, and in their legacies (which, regrettably, have been preserved only sporadically). These are primarily responsible for ensuring that the “flash of memory” can be passed on to those distant in both time and space. When it comes to the need to defend the city from the paralyzing absurdity of the everyday, to understand and preserve it from oblivion, every photograph, drawing, correspondence, or any written trace serves as a powerful incentive and light on the path to explaining and perceiving the city within the context of various phenomena, processes, forces, or currents, which also foreshadow potential outcomes.



The “Belgrade Waterfront” Architectural and Urban Development Project within the Panorama of Belgrade. Retrieved from: <https://beogradske.rs/siri-se-beograd-na-vodi-i-na-drugu-obalu-mapa/> (September 12, 2024).

In the development of this study, as well as in the consideration of achievements that, for various reasons, have been unjustly erased from the repository of Belgrade from the “pre-globalization period” to the “emergence of iconicity” in the 1980s, all ephemeral actions that have entered the “material repository of memory, belonging to the archive of culture” (Asman 2011, 9–10) hold a particularly significant place. On the other hand, all of the aforementioned must be understood within the context of the “sudden emergence” of an egocentric and acontextual logic of urban spectacle within Belgrade’s city network, where a megalomaniacal project of this type, in countries with economic and social tensions between the techno-elite and marginalized groups, almost inevitably triggers additional political, socio-economic, as well as ecological issues (Stupar 2019, 82).

Belgrade from the end of World War II to the present day— urban and architectural undertakings

Belgrade still retains vestiges of its royalist role from the beginning of 20th century and its republican governance from the mid to late 20th century. The frameworks of the city as a capital, along with its ideological underpinnings, evolved and dissolved at an even faster pace within a relatively short period of time, shaped by names reflecting new systems of ideas, beliefs, and practices—specifically ideologies that provided a well-defined order. These ideologies were reflected in all segments of Belgrade’s physical structure as the capital of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes, the Kingdom of Yugoslavia, the Federative People’s Republic of Yugoslavia (FPRY), the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY), the

Federal Republic of Yugoslavia (FRY), and finally, as the capital of the Republic of Serbia today. From 1946, when the federal Yugoslav union was constitutionally proclaimed, to 1963, when it formally became a socialist state, represents the era that witnessed profound transformations evident not only in its material and industrial advancements but also in its social and cultural development (Докнић 2011, 10–11; Кадијевић 2017, 11–24; Кадијевић 2019, 115–133).

After the conclusion of World War II, Belgrade's authorities embarked on a wide range of projects and initiatives, including the development of Master Plan of Belgrade in 1950 and 1972, as well as Changes and Amendments to the Master Plan of Belgrade up to 2000 from 1984 (adopted in 1985). These efforts also included detailed regulatory plans for the entire city territory, its largest settlements and areas, along with comprehensive, large-scale studies, among others (Вукотић Лазар 2018, 141–150).

Master Plan of Belgrade from 1950 outlined the spatial development concept for Belgrade's expansion on the left bank of the Sava River, leading to the construction of New Belgrade (Благојевић 2007, 58–83). On the other hand, the potential of the waterfront area in the old part of Belgrade to serve as a new city center remained underutilized. The investors behind the representative “architectural icons” of Yugoslavia in the 1960s were, in fact, the very authorities who governed and controlled the state. At their initiative, palaces, buildings, public monuments, and similar structures were erected. On the other hand, religious institutions also played a role in financing the construction of temples, cathedrals, mosques, and other religious edifices. Given that the federal system guaranteed the existence of three types of property—state, cooperative, and private—and that private property was placed under state supervision, the state was predominantly the primary investor in nearly all aspects of life and work.

Among the most significant achievements of the Five-Year Plan, or the so-called “Five-Year Plan” after 1945, were the Regulatory Plans for cities and settlements in Serbia—22 urban regulatory plans and 25 settlement regulatory plans. These plans were developed by experts from the Urban Planning Institute of the People's Republic of Serbia between 1946 and 1952 (Момчиловић & Кортуц 1953, 11–26; Милашиновић Марић 2018, 51–70).

In 1957, a significant number of architects from the leading architectural centers of Yugoslavia visited the Berlin architecture exhibition “Interbau”, where they were introduced to the works of Le Corbusier, Walter Gropius, Oscar Niemeyer, Alvar Aalto, and other renowned figures. This period also saw a steady influx of new and comprehensive information on the latest architectural and urban planning innovations reaching the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) through international architectural publications. The issue of housing, particularly residential construction, became a central focus, prompting a series of competitions, exhibitions, and public forums. New Belgrade ushered in a revival of high-rise construction, marked by iconic projects such as the Belgrade Fair, tourist facilities

throughout the country, and numerous engineering feats that came to define this period. Leading the way was Nikola Dobrović's landmark creation at the intersection of Kneza Miloša and Nemanjina Streets in Belgrade, now known as the General Staff Building Complex (1954–1963). This was followed by the rise of architectural masterpieces that epitomized the core principles of Yugoslav architecture, meeting the most rigorous international standards. Notable examples include the Belgrade Fair (1957), designed by Milorad Pantović, with structural engineers Branko Žeželj and Milan Krstić; the Press House on Republic Square (1958) by Ratomir Bogojević; and the awe-inspiring Avala Television Tower, conceived by Uglješa Bogunović and Slobodan Janjić (1965, with Milan Krstić as the structural engineer). This era also witnessed the creation of a modern architectural masterpiece in Serbia and Yugoslavia—the Museum of Contemporary Art in Belgrade, designed by Ivan Antić and Ivanka Raspopović (1965), which seamlessly aligned with the trajectory of European modernism.

In the highly productive era of residential construction, particular significance is attributed to Mirko Jovanović's interpolated building on Pariska Street in Belgrade, featuring both apartments and artists' studios (1960), as well as Ivan Antić's residential tower on King Alexander Boulevard (formerly Revolution Boulevard) (Štraus 1991, 39–46). By the mid-1960s, following Yugoslavia's first economic reform, architectural activity significantly slowed, with the ban on investments in high-rise construction further affecting the nation's architectural output. Despite this downturn, two exemplary residential complexes from this period stand out: Edvard Ravnikar's Ferantov Vrt in Ljubljana, situated in a prime urban location (1966), and the Julino Brdo residential complex in Belgrade (1969), developed from a prize-winning competition entry by architects Milan Lojanica, Borivoje Jovanović, and Predrag Cagić, which was grounded in a structural-expressive vision. A key shared characteristic of these complexes is their rejection of conventional linear massing in favor of dynamic compositions that create a sense of movement both horizontally and vertically, resulting in highly distinctive sculptural façades and spatial markers that define and emphasize the skyline of both cities (Štraus 1991, 67–68).

The fundamental doctrine of the 1972 Master Plan of Belgrade was founded on several core principles: “a city amidst a sea of greenery,” with a well-defined traffic scheme dominated by longitudinal (northwest-southeast) and transverse (northeast-southwest) routes, based on comprehensive transportation studies. The plan emphasized Great War Island as the *genius loci* of Belgrade, the expansive Ada Ciganlija Recreation Center, and two major sports complexes—Veliko Blato with its lake and Progar in the Bojčin Forest, located across from Umka. The primary objective of the 1984 Changes and Amendments to the Master Plan of Belgrade up to 2000 (adopted 1985) was to consolidate the city's spatial organization, increase urban density, introduce new zoning regulations, and streamline the network of primary roads compared to the more extensive roadway proposals of the 1972 Master Plan of Belgrade (Вукотић Лазар 2018, 141–150).

To remain aligned with European architectural trends during the 1970s, Yugoslavia's construction industry was significantly stimulated by a series of high-profile social, political, and sporting events of international scope. Notable among these were the 1977 Conference on Security and Cooperation in Europe (CSCE) in Belgrade, the 1979 Mediterranean Games in Split, the reconstruction of Skopje and Banja Luka after devastating earthquakes, and the 1971 launch of Yugoslavia's first international architectural competition since World War II, for the Belgrade Opera House. For the World Swimming and Water Polo Championships, several indoor pools with accompanying facilities were built in Belgrade. Among these developments, the most enduring project—due to its remarkable architectural and structural ingenuity—is the “25th May” Sports and Recreation Complex along the Danube, designed by Ivan Antić (1973). This complex stands as a testament to a defining feature of Antić's architectural approach: the capacity to seamlessly blend diverse forms and functions within the natural landscape. (Маневић 1992, n.p.).

During this period, two monumental high-rise buildings were constructed, each representing significant architectural achievements. In the historic core of Belgrade, following a competition win in 1963, the project for the “Belgrade Palace”



Branko T. Pešić, Belgrade Palace (Beogradanka), 1963, 1969–1974.

Published in: Milosavljević, Pedja & Ivo Eterović, *Beograd koji volim, Beograd*. Beograd: Turistička štampa, 1977, 67. Photograph by: Ivo Eterović.



Mihajlo Mitrović, Genex Center Building, detail, Novi Beograd, 1970–1980.

Published in: *Cultural mosaic. Experience Serbia*. National Tourism Organisation of Serbia, Belgrade 2023, 44 (www.serbia.travel.com) Photograph by: Dragan Bosnić.

(Beograđanka, 1974) by Branko T. Pešić was approved and realized, marking the first true skyscraper in Yugoslavia. Meanwhile, in New Belgrade, the “Genex Tower”, a residential and commercial complex designed by architect Mihajlo Mitrović, was completed in 1980. Its twin towers, of unequal height and connected by a two-level bridge, stand as an imposing architectural beacon, heralding the entrance to Belgrade from the west.

The transformation of Belgrade from the period of intensified investment activities in 2009 to the present day

The transformation of Belgrade from the period of intensified investment activities in 2009 to the present day reflects a significant and ongoing evolution. The Belgrade Master Plan 2021, adopted in 2003, continued the framework established by the 1985 Master Plan of Belgrade, while placing particular emphasis on major urban projects, opportunities for individual construction, the development of peripheral neighborhoods, the reduction of industrial and commercial zones in the city center, and the optimization of traffic and transportation infrastructure. Among the major projects envisioned were comprehensive planning studies and public design competitions for key areas, including the Sava Amphitheater on both banks of the river, the Belgrade Fortress, a new commercial zone along the highway, a proposed island and recreational zone on the Danube, the “Centar” railway station in Prokop, Ada Huja, Autokomanda, the Makiš water source, and Avala. During this period, numerous analyses and studies were initiated to support urban planners and assist the City Assembly in making crucial decisions regarding Belgrade’s spatial development. The production of these studies intensified particularly during periods of targeted investment, especially from 2009 onward, marking a crucial phase in the city’s transformation (Тилингер et al. 2018, 172; Ђорђевић Цигановић & Михаљевић 2018, 182). Around the planning table, these three cores were recognized as essential areas for development: the city’s authentic natural core, the historical urban cores formed around it, and the industrial or undeveloped waterfront zone located between them. This strategic identification provided a foundation for shaping future projects and investments in Belgrade’s urban landscape (Тилингер et al. 2018, 172).

The Belgrade Master Plan designates the Sava Amphitheater as a future central urban area of the highest rank. It was initially analyzed in the first phase of the Belgrade Waterfront Study conducted in 2008. Subsequently, in 2009, at the initiative of the Directorate for Construction Land and Building of Belgrade, work began on developing a program for a detailed urban plan for this area. From a spatial perspective, the Sava Amphitheater represents the core of Belgrade,

serving as a connection between the historic and New Belgrade banks of the Sava River. It constitutes the most significant central part of the city, facilitating direct interaction between the urban fabric and the river. This strategic location underscores the potential for revitalization and urban development in a way that enhances the city's relationship with its waterfront. Historically, the Sava Amphitheater has consistently been recognized for its exceptional potential, influence, and importance in shaping the overall physical structure of Belgrade. Its location represents an optimal site for the formation of a new city center and focal point for urban development. In addition to serving as the core of the city, the space was envisioned to incorporate various elements that would enhance its attractiveness and multifunctionality. This area was also viewed as a space with the potential for the introduction of vertical landmarks, though confined to specific zones defined by visual perspectives and surroundings deemed worthy of preservation or emphasis. In 2014, at the initiative of the Government of the Republic of Serbia, the development of planning documentation commenced, laying the groundwork for the “Belgrade Waterfront” project, which was subsequently declared a project of national significance (Вучићевић & Јоксић 2018, 194). Today, the area is rapidly transforming into the largest urban development project in the Balkans—Belgrade Waterfront—drastically altering the structure of Belgrade's central area along the right bank of the Sava River. This construction venture, fiercely criticized during the urban planning and architectural design phases, has gradually attracted less attention from its former critics. The architectural community now appears to have largely resigned itself to the reality of a new city center emerging along the riverbank.

Significantly taller buildings in Belgrade began to emerge during the construction of New Belgrade and other residential areas in the 1960s and 1970s, when the city saw the development of high-density residential blocks 61, 62, 63, and 64. However, exceptionally tall buildings remained sporadic initiatives of individual investors and were not a part of Belgrade's architectural tradition. This trend began to change after 2009, as Serbia opened up to foreign investment, prompting city authorities to demand that planning institutions establish criteria, zones, and regulations for the construction of exceptionally tall structures. This resulted in the Study of High-Rise Buildings (adopted in 2011), following professional and public debate as part of the amendments to the Master Plan of Belgrade 2021 (adopted in 2003). The term “tall buildings” referred to all commercial, office, and residential structures whose height exceeded the limits established by the existing General Plan of Belgrade. The renewed interest, along with growing pressures for the construction of high-rise buildings, has been a common trend across most European cities from the 1990s to the present day. The development of the high-rise study for Belgrade lagged more than a decade behind other European cities, which had already begun to strategically address the growing interest of investors



Investor Proposals for High-Rise Buildings in Belgrade. Published in: Ђорђевић & Михаљевић, Поглед на Београд са висине (eng. A View of Belgrade from Above), ИИФО-Урбанистички завод Београд (eng. INFO-Urban Planning Institute of Belgrade) No. 33, Belgrade: Урбанистички завод, 2011, 9–51 (18).

and developers in constructing very tall architectural structures, particularly towers. This study specifically analyzed the location and constraints surrounding the realization of projects in the block or complex formerly housing the Federal Secretariat of Internal Affairs (FSIA), a prime example of Belgrade's modern architectural achievements, which suffered significant damage during the NATO (North Atlantic Treaty Organisation) bombing of Belgrade in 1999. The analysis was based on all available data at the time—traffic, infrastructure, cultural-historical preservation, planning conditions, green spaces, and more—and focused on the spatial and programmatic possibilities for construction in the block between Knez Miloš, Drinska, Sarajevska, and Durmitorska streets. Special attention was given to the possibilities for building within the former FSIA complex at 90–92 Knez Miloš Street. At the time, all proposed solutions appeared unfeasible and, at the very least, unsustainable for that part of Belgrade. Within the system of urban centers, this block is situated on the periphery of Belgrade's central zone, at the intersection of major city thoroughfares that connect the heart of Belgrade to the center of New Belgrade, as well as other key urban areas such as Autokomanda, Voždovac, Čukarica, and Zvezdara. It is located adjacent to the international highway linking Belgrade with other major cities in the region—Thessaloniki, Sofia, Skopje, Budapest, Zagreb, and others. In terms of cultural heritage preservation, the block in question falls within the protected “Old Belgrade” area and is positioned between

two cultural landmarks of exceptional significance: Kalemegdan and Topčider. Morphologically, the area belongs to the slope extending from Karadorđev Park toward the Sava River, which has been significantly urbanized and along which the traditional historic core of Belgrade was formed. The combination of built structures and the terrain's morphological features created a unique urban panorama that distinguished Belgrade from other cities in the region. In the context of the two most important international waterways, the Sava and Danube rivers, this area is part of the broader Sava Riverbank, specifically its most attractive section, stretching from Ada Ciganlija to the confluence of the Sava and Danube. Both the left and right banks of the Sava represent the greatest developmental potential for the future growth of Belgrade.

Kneza Miloša Street, historically, is a crucial element of Belgrade's urban matrix and functions as one of the city's longitudinal axes, extending toward Topčider, Dedinje, Banjica, and further into Šumadija. Culturally, urbanistically, and functionally, it stands as a distinguished area characterized by architecturally significant state and administrative buildings, residential villas, and a multitude of embassies and foreign missions. Throughout the 20th century, renowned architects left their mark here, including Russian imperial figures such as Nikolay Krasnov and Wilhelm Baumgarten, alongside prominent Serbian architects like Nikola Nestorović, Milenko Turudić, Dimitrije T. Leko, Nikola Dobrović, Ivan Antić, and others. From an urban perspective, Kneza Miloša Street is one of the most vital public spaces within Belgrade's network, with its entry from the Mostar interchange and Boulevard of Stefan the First-Crowned serving as a particularly significant gateway—not only to the street itself but also to the entire historic urban core of Belgrade.

In 2007, when the Republic of Serbia sold this complex to a private investor through a public tender (Ђорђевић, Михаљевић 2011, 9–52), it was unclear to many that the numerous paradoxes manifesting across all realms of physical and virtual reality were clear indicators of new approaches to urban growth and transformations, which were rapidly shaping Belgrade at the forefront, and subsequently influencing cities across Serbia. In this context, the Belgrade City Assembly initiated in 2007 the process of drafting, harmonizing, and adopting the “Development Strategy of Belgrade”—a medium-term developmental document designed to guide the planning, regulation, and development of the city for the period of 2011–2016 (Савић 2012, 5–28). Concurrently, in the same timeframe, following the adoption of the new “Law on Planning and Construction” in 2009, work commenced on the new Master Plan of Belgrade 2021 (adopted in 2016), referred to in the Decision on the Plan's drafting as the “harmonization of the General Plan of Belgrade 2021.” However, the extremely short timeline for its preparation, the lack and inadequacy of essential input data (such as population census results and the degree of implementation of previous planning solutions), as well as insufficient funding for the preparation of specialized studies and expert analyses, were fundamentally at odds with the strategic and long-term planning and thoughtful consideration necessary for the city's development (Јоксић 2018, 216).

After the sale of the building that housed the State Security Administration, designed by architect Ludvig Tomori, the structure was demolished down to its foundations, making way for the construction of the *Skyline Belgrade* tower, a thirty-one-story skyscraper completed between 2020 and 2022. Following this, in 2022, the development of the *Skyline Belgrade* complex continued—a project comprising three towers that feature residential, commercial, and retail spaces, all developed by AFI Europe Serbia.

Opposite the designated block on Kneza Miloša Street lies the Clinical Centre of Serbia, established through the integration of the clinics and institutes of the University of Belgrade's Faculty of Medicine (1983, Clinical Centre of the Faculty of Medicine). The 20th-century vision for the development of healthcare facilities in Belgrade, along with the corresponding planning documentation, underscores the selection of Vračar as the most suitable location for this purpose. A key testament to this is the building at 101 Kneza Miloša Street, the Ministry of Social Policy and Public Health (1933), designed by Dimitrije M. Leko—one of Serbia's foremost architects and a professor at the University of Belgrade—regarded as his most prominent work (Roter Blagojević 2014, 74–92; Станојевић 1974, 485–489).

In the prime location where the left front of Kneza Miloša Street concludes, known in Old Belgrade's topography as Guberevac (Голубовић 2006, 81), stood the Republic Secretariat of Internal Affairs (RSUP) building at 103 Kneza Miloša Street. This iconic structure, often referred to as the headquarters of the Serbian Police Administration (1979–1983), was designed by renowned architect Ivan Antić. The site, perched on the Vračar Plateau above the Mostar Interchange, showcases remarkable natural features, such as the slope descending towards the highway and sweeping views extending toward Topčider Hill and the Sava riverbanks. These attributes are especially pronounced here. Furthermore, the RSIA building, with its spatial and formal qualities, ranked among Belgrade's most distinguished architectural works. Despite its prominence, it subtly blended into the cityscape, much like the Traffic Control and Communication Centre (1981), designed by Spasoje Krunić, a noteworthy example of high-tech architecture; the building of the Social Accounting Service (SAS) in New Belgrade (1987), designed by architect Petar Vulović, stands as a paradigm of late modernism. The architectural and urban ensemble of office buildings at the intersection of 27th March Street (now Queen Marija Street) and Starine Novaka Street, conceived by architect Uroš Martinović, alongside notable structures such as the Museum of Aviation in the area of Surčin Airport, designed by Ivan Štraus (1969), showcase a refreshing vitality and relevance that transcend their years of construction (Štraus 1991, 20). The building at 103 Kneza Miloša Street suffered multiple bombings and significant damage during the NATO aggression against the Federal Republic of Yugoslavia and Belgrade in 1999. It was sold in 2007,² but not until 2023 was it completely demolished down to its foundations, and the site cleared.

2 The Sale of the Ministry of Internal Affairs Building, *Политика*, Wednesday, March 28, 2007. For further details, see: <https://www.politika.rs/scc/clanak/23909/Prodata-zgrada-saveznog-MUP-a>



Map of Belgrade Highlighting Structures Destroyed in the NATO Bombing of 1999.

Published in: Perović, Miloš. *Belgrade 1999. Destruction of the Architectural Heritage*. Belgrade: Belgrade City Assembly, 1999.

Until recently, the buildings designed by Tomori and Antić were significant elements in shaping the entry (or exit) portal to the most beautiful urban avenue, Kneza Miloša Street. The original and intended purpose of this location, which housed Antić's Republic Secretariat for Internal Affairs (RSIA), was public in nature. However, questions remain unresolved: Will a Master Plan be developed for the Clinical Center of Serbia, leading to the expansion of existing health facilities or the construction of new ones for similar purposes? Or will the fate of this location mirror that of the sites across the street?

In the same Kneza Miloša Street, several architecturally significant buildings were destroyed as a consequence of the NATO aggression, including the Government of the Republic of Serbia building at number 20 and the Ministry of Foreign Affairs building at numbers 24–26, both designed by architect Nikolai Krasnov. These

structures have since been restored; however, the future of one of the most valuable examples of modernist architecture in Southeast Europe—the complex of buildings housing the General Staff of the Serbian Army and the Ministry of Defense at numbers 33–41, designed by Nikola Dobrović—remains uncertain. On one hand, the professional community advocates for the restoration and reconstruction of the complex to its original design, emphasizing the need to assign it a public function that reflects its importance. Unfortunately, this perspective is not shared by representatives of the political establishment (Вукотић Лазар 2018, 218–230). There remains a deep-seated concern that this architectural landmark, much like Antić’s Republic Secretariat for Internal Affairs, could vanish from the urban landscape of Kneza Miloša Street. This apprehension persists despite the fact that the Government of Serbia has designated this area as a cultural heritage site, recognizing it as a significant cultural-historical entity based on the project undertaken by the Institute for the Protection of Cultural Monuments of the City of Belgrade.³

In lieu of a conclusion

Urban planning and construction in Belgrade during the early decades of the 21st century is characterized by a strong intertwining of architecture and local consumerism, driven by the imperative to exploit every conceivable consumer opportunity for maximizing urban space utilization. All three urban cores, identified at the beginning of the century as spatial potentials for new activities, investments, and urban development, transformed almost overnight. The authentic natural core of the city, along with historical urban centers formed around the natural and industrially underdeveloped waterfront, became sites for the construction of globally branded shopping malls, organized waterfronts, thematic parks, and extensive infrastructure expansion. This development has led to the creation of iconic structures, such as bridges, airports, ports, and power plants that double as museums, as well as infrastructure for megaplex cinemas, themed restaurants, casinos etc., all contributing to the urban landscape’s distinctive character. Spectacular forms, previously seen in entirely different parts of the world and “selected” from the array of global architectural styles for the city of Belgrade, are now influencing smaller towns throughout Serbia. These adopted projects are typically designed for environments of varying geographic, ethnic, cultural, and class origins, which has often resulted in a dissonant impression within the local context. However, what these “transnational social spaces,” as Leslie Sklair refers to them in his seminal work *The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization* (2017), offer is an enticing experience of consumption, comfortable living, and entertainment-based education, as well as culinary cultures. This creates an illusion of erasing differences

3 Kneza Miloša Street and Its Surroundings – A Cultural Heritage Site, *Политика*, Tuesday, January 12, 2021. For further details, see: <https://www.politika.rs/sc/clanak/470623/Ulica-kneza-Milosa-i-njena-okolina-kulturno->



Belgrade Waterfront – “Galerija” Shopping Center and “Belgrade” Tower, Today.

Retrieved from: <https://sr.wikipedia.org/sr-> (September 12, 2024)

between local and global communities, which largely explains their widespread acceptance both globally and within various local communities in Serbia. It is crucial to emphasize that, in the context of Belgrade’s architecture, and particularly that of smaller towns in Serbia, we are not dealing with “unique icons” recognized worldwide as works of art. A pertinent example is the city of Bilbao, renowned for its “unique architectural icons” and regarded as one of the most significant cultural centers on the Iberian Peninsula, solely due to its contemporary architecture (such as Frank Gehry’s Guggenheim Museum, Santiago Calatrava’s bridge, and Norman Foster’s metro station etc.). In Serbia, however, the situation involves copies of elements from these “unique icons,” produced by architectural firms globally and promoted through mass media. The underlying message conveyed is that the



Belgrade Waterfront – A Portion of the Residential Stock Constructed to Date.

Retrieved from: <https://sr.wikipedia.org/sr-> (September 12, 2024)

essence of life lies in consumption, entertainment, and the possession of everything one desires, ultimately reducing meaning to mere financial transactions.

In addition to their socio-economic impact on the city, architecture and urbanism play a significant role in facilitating quicker and easier connections to cities with strong brands, such as New York, London, or Tokyo. In this context, the network of cities must also be viewed as a marketplace, where cities are treated as products. To enhance their positioning in this market, cities must possess distinctive brand characteristics (Milić & Đokić 2006, 293).

The transitional period, which sparked optimism that the memories and experiences associated with wartime events in the former Yugoslav republics would soon dissipate, posed significant challenges and demands for the cities of Serbia, especially Belgrade as the capital and a benchmark for others. Chief among these challenges was the urgent need for swift adaptation to new economic and social conditions, alongside the implementation of reforms in urban policy that shifted the focus from traditional urban management to a more dynamic model of urban entrepreneurship.

In the process of globalization, cities position themselves within a hierarchical network of urban centers, differentiated by their unique characteristics. The primary motive for the interconnection of cities lies primarily in economic interests. The new millennium not only heralds the advent of the first urban age, with globalization at its core, but also represents an era in which urban residents are progressively forming a distinctly interconnected global community (Milić & Đokić 2006, 291).

Bibliography

- Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
- Благојевић, Љиљана. *Нови Београд: оспорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике Београд, Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Завод за заштиту споменика културе Београда, 2007.
- Bogdanović, Bogdan. „Grad stvarnost – grad metafora.“ in: *Komunikacije* ' 78. *Savetovanje: Rekonstrukcija grada*, from May 25 to May 27, 1978, eds. Nenad Novakov & Miša David, 1–11. Beograd: Centar za planiranje urbanog razvoja, 1978.
- Вукотић Лазар, Марта. *Урбани живот Београда између визије и реалности*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2023.
- Вукотић Лазар, Марта. *Архитекта Никола Добровић: живот, дело и доба коме је припадао*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2018.
- Вучићевић, Александар и Милица Јоксић. „Просторни план подручја посебне намене уређења дела приобаља града Београда (ППППН) *Београд на води* (2014)“ у *70 година Урбанистичког завода Београда* књ. 2 планови, ed. Жаклина Глигоријевић и Ана Граовац, 194-195. Београд; Урбанистички завод Београда, 2018.

- Голубовић, Видоје. *Стари Београд: топографски речник*. Београд: БеоСинг, 2006.
- Докнић, Бранка. *Културна политика Југославије 1946–1963*. Београд: Службени Гласник, 2013.
- Борђевић Цигановић, Јованка и Вера Михаљевић. „Студија високих објеката (2011“ у 70 година Урбанистичког завода Београда књ. 2 планови, ед. Жаклина Глигоријевић и Ана Граовац, 182-183. Београд; Урбанистички завод Београда, 2018.
- Борђевић Цигановић Јованка и Вера Михаљевић. „Поглед на Београд са висине.“ *ИНФО-Урбанистички завод Београд* number 33 (2011), 9–51.
- Јоксић, Милица. „Генерални урбанистички план Београда 2021“ in: *70 година Урбанистичког завода Београда* vol. 2 Планови, ед. Жаклина Глигоријевић и Ана Граовац, 216–217. Београд; Урбанистички завод Београда, 2018.
- Кадијевић, Александар. „Глобализација као рестриктивна културна пракса и елементи њене предисторије у српској архитектури.“ *Наслеђе XX* (2019), 115–134.
- Кадијевић, Александар. „Типологија архитектонских и урбанистичких преиначавања Београда (19-21. век)“. *Култура* 154 (2017): 11–24.
- Маневић, Зоран. *Антић, Велика награда архитектуре*. Београд: САС, 1992.
- Милашиновић Марић, Дијана. *Полетне педесете у српској архитектури*. Косовска Митровица, Београд: Факултет техничких наука (ФТН), Орион арт, 2017.
- Milić, Vladimir i Vladan Đokić (eds.). *Prestonica Beograd. Belgrade the Capital*. Beograd: Rotterdam, Achen: Arhitektonski fakultet, Fakultat für Architektur, 2006.
- Момчиловић, Драгољуб и Јозеф Кортус. „Данашњи проблеми урбанизма у Србији. Задаци урбанизма и путеви његовог развоја.“ In: *Градови и насеља у Србији. Развој, урбанистички планови и узградња 1946–1951*, ед. Михајло Митровић, 11–27. Београд: Урбанистички завод Народне Републике Србије, 1953.
- Perović, Miloš. *Belgrade 1999. Destruction of the Architectural Heritage*. Belgrade: Belgrade City Assembly, 1999.
- Ričards, Greg & Robert Palmer, *Uzbudljivi gradovi. Kreativni menadžment i revitalizacija grada*. Beograd: Clio, 2013.
- Roter Blagojević, Mirjana. „Nastanak prvih zdravstvenih kompleksa i zgrada u Beogradu u XIX i početkom XX veka.“ *Acta fist.med.stom. pharm. med. vet.* 33/1 (2014): 74–92.
- Савић, Дарко. „Стратегија развоја Београда.“ *ИНФО-Урбанистички завод Београд* бр. 34 (2011), 5–28.
- Sklair, Leslie, *The Icon Project. Architecture, Cities and Capitalist globalization*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Skler, Lesli. *Projekat ikona. Arhitektura, gradovi i kapitalistička globalizacija*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2023.
- Станојевић, Владимир. „Здравствена служба од 1918. до данас.“ in: *Историја Београда* књига 3, ед. Васа Чубриловић, 485-489. Београд: Просвета, 1974.
- Stupar, Aleksandra. *Grad forme i procesi*. Beograd: Orion art, 2019.
- Тилингер, Александра et al. „Студија београдског приобаља – прва фаза (2007 и 2011)“ in: *70 година Урбанистичког завода Београда* vol. 2 Планови, ед. Жаклина Глигоријевић & Ана Граовац, 172–173. Београд; Урбанистички завод Београда, 2018.
- Štraus, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije 1945–1965*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Marta M. Vukotić Lazar
Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici
Filozofski fakultet, Katedra za istoriju umetnosti

NOVI URBANIZAM KAO BITNI ELEMENT U OBLIKOVANJU SRPSKE ARHITEKTURE 21. VEKA*

Apstrakt:

Od najskromnijih pa do gromoglasnih primera ove arhitekture u Beogradu – u Srbiji dominiraju tipizirani arhitektonski objekti lišeni čovekomernosti i bilo kakve harmonije sa zatečenim lokalnim graditeljskim i planerskim tradicijama. Ovaj marketinški unosni main stream tip arhitekture, poput filmova holivudske produkcije, deluje po principu istovetnih i proverenih šablona. Glavni zadatak ovih arhitektonskih objekata, često pod plaštom brige za održivi razvoj i javni interes, suštinski je instant i zajemčeni profit. Ideja o gradu kao mestu za život, uživanje i obrazovanje, a ne samo mestu za zarađivanje novca, prema novom urbanizmu definitivno je izgubljena. Rad se bavi arhitektonskim temama koje proklamovani multikulturalizam svode na tržišno isplative i pomodne arhitektonskog-urbanističke sklopove za masovnu i elitnu upotrebu, kao i njihovom ulogom u transformaciji vizuelnog identiteta Beograda i gradova Srbije.

Ključne reči:

arhitektura, urbanizam, kultura, Srbija, globalizacija, konzumerizam.

PRIMLJENO / RECEIVED: 24. 9. 2024.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 17. 10. 2024.

* Ovo istraživanje podržalo je Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije (Ugovor br. 451-03-66/2024-03/200184).

UDK BROJEVI: 75.071.1:929 Рихтер Г.
7.038.53
341.485(=411.16):316.7
ID BROJ: 158979081
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2025.21.5

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Luka Pajović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet
<https://orcid.org/0009-0009-3173-9418>

GERHARD RIHTER: *BIRKENAU*

Apstrakt:

Rad se bavi pitanjem mogućnosti ikoničkog i mnemoničkog prikaza Holokausta i filozofskim, filmskim i umetničkim odgovorima na to pitanje. Analiziraće se stvaralaštvo savremenog nemačkog umetnika Gerharda Rihtera, koji je kroz decenije, u više navrata, pokušavao da predstavi stradanje Jevreja i da se izbori sa nasleđenom krivicom i traumama Drugog svetskog rata. Razmatraće se razlozi zbog kojih je odustajao i brisao svoje pokušaje ikoničkog i mnemoničkog predstavljanja stradanja, te njegovo pribegavanje apstrakciji, koje će kulminirati sa serijom radova *Birkenau*, naslikanoj na osnovu četiri fotografije nastale iz ruke pripadnika *Sonderkommanda*. Takođe, biće reči o nastanku digitalnih duplikata slika i pitanjima i problemima koji nastaju takvom umetničkom praksom, kao i Rihterovim evoluirajućim idejama za izlaganje serije *Birkenau*.

Ključne reči:

Gerhard Rihter, Holokaust, ikonički i mnemonički prikaz, apstrakcija, digitalni duplikat

Prikaz Holokausta

Holokaust je naziv za sistematski progon i genocid nad jevrejskim stanovništvom od strane nacističke Nemačke. Tokom Holokausta stradalo je šest miliona ljudi, što je činilo dve trećine ukupnog jevrejskog stanovništva Evrope. U cilju kompletnog istrebljenja jevrejskog stanovništva, pored postojećih koncentracionih i radnih logora, osnovano je šest logora smrti: Treblinka, Helmno, Sobibor, Belzec, Majdanek i Aušvic. U sklopu Aušvica se nalazio logor Birkenau. Izgrađen tokom 1940, počeo je sa radom naredne godine. Bio je među prvim logorima smrti koji su u proleće 1942. uveli upotrebu gasnih komora zarad izvršavanja masovnih ubistava i predstavlja najveći logor smrti u kom se odvio genocid nad Jevrejima. Birkenau je oslobođen u novembru 1944.

Nakon završetka Drugog svetskog rata, podelom Nemačke na dva dela stvorena su i dva sistema ophođenja prema nacizmu i njegovim žrtvama. Gerhard Rihter se susreo sa oba – najpre sa posledicama nacizma, koje su se sa zakašnjenjem odrazile na društvo, pod autoritativnim uslovima socijalističke Istočne Nemačke, potom sa stanjem zapadnonemačkog poricanja i suzbijanja, čiji su građani pokušavali da zaborave nacističko vreme i zlodela (Buchloh 2016, 11). Rihterovo odrastanje tokom nacizma, obrazovanje u Istočnoj Nemačkoj i umetničko razvijanje u Zapadnoj Nemačkoj omogućili su mu da razvije svest o zločinima nacista i njihovim posledicama.

Rihterova rastuća svest nije bila uslovljena samo estetskim pitanjima o (ne) mogućnosti prikaza Holokausta već umnogome i etičkim pitanjima koje su postavili filozofi (Buchloh 2016, 11). Ovakva svest prema istorijskom događaju nije bila tipična za umetnike Rihterove generacije (poput Iva Klajna (Yves Klein) ili Pjera Manconija (Piero Manzoni), kao ni među pripadnicima *Zero* grupe, sa kojima se susreo po dolasku u Diseldorf). Međutim, takva svest se već uveliko razvila kod filozofa, pesnika i pisaca. Neki su poput Karla Jaspersa (Karl Jaspers) pisali iz ugla nemačkog filozofa, Hana Arent (Hannah Arendt) i Teodor V. Adorno (Theodor W. Adorno) iz ugla izbeglog nemačkog Jevrejina, a Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) i Žorž Bataj (Georges Bataille) iz ugla pripadnika francuskog pokreta otpora.

Pitanje nemačke krivice u svom istoimenom eseju obradiće Karl Jaspers već 1946. godine: „Metafizička krivica: Postoji solidarnost među ljudima kao ljudskim bićima koja ih čini odgovornim za svaku nepravdu na svetu, pogotovu za zločine koji su se odvili u njihovom prisustvu. Ukoliko ne uspem da uradim sve što je u mojoj moći da ih sprečim, i sam sam krivac. Ukoliko sam prisutan tokom ubijanja drugih, a nisam žrtvovao svoj život da to sprečim, i sam sam kriv na način koji nije adekvatno zamisliv legalno, politički ili moralno. Da živim nakon što su se takve stvari dogodile, leži na meni kao neizbrisiva krivica.” (Jaspers 1946, 11, citirano prema: Buchloh 2016, 11). U isto vreme Žorž Bataj u odgovoru na Sartrov tekst *Anti-semita i Jevrejini* piše: „Biti čovek nosi sa sobom opresivni, bolesni element koji se mora prevazići. Ali ovaj teret i ova odvratnost nikad nisu bili teški, kao što su postali

nakon Aušvica. Poput svih nas, odgovorni za Aušvic su imali nozdrve, usta, glas, ljudski razum; mogli su se razmnožavati, imati decu. Poput piramida ili Akropolja, Aušvic je delo i znak čoveka. Stoga, slika čoveka je neodvojiva od gasnih komora..." (Bataille 1947, citirano prema: Buchloh 2016, 12).

Italijanski marksistički historičar Enco Traverso (Enzo Traverso) zagovarao je poziciju, koju će kasnije ponoviti Žorž Didi-Iberman (Georges Didi-Huberman), da ako se ni filozofija (za Traversa marksistička filozofija) ni antropologija nisu pokazale sposobnim da shvate i adekvatno obrade zaostavštinu Aušvica, onda ih treba preispitati u potpunosti. Ovaj argument bismo mogli jednako primeniti na epistemologiju estetskog predstavljanja i umetničkih praksi u godinama, ako ne i decenijama, nakon Drugog svetskog rata (Buchloh 2016, 12).

Po povratku u Evropu iz Sjedinjenih Američkih Država nakon završetka Drugog svetskog rata Adorno formuliše svoje viđenje mogućnosti kulturnog stvaralaštva nakon Holokausta, ističući da je „pisanje lirske poezije nakon Aušvica varvarstvo” (Buchloh 2022, 589–590). Dve decenije kasnije, ističe da je Aušvic dokaz celokupnog kulturnog neuspeha, stoga je celokupna kultura nakon Aušvica obično smeće. Slične težnje možemo uvideti i u avangardnim pravcima nakon Prvog svetskog rata u kojima uočavamo pojavu antiestetike (Buchloh 2022, 591). U svom delu *Posvećenost* iz 1962. Adorno upozorava na estetizaciju prikaza patnje u delima politički angažovanih umetnika, ističući da čak i najverniji prikaz patnje stavlja gledaoca u sigurnu, skoro pornografsku, udaljenost od stvarnog događaja, dajući mu osećaj kontrole nad prikazanom scenom (Buchloh 2016, 15–18): „Takozvana umetnička predstava ‘sirove fizičke boli ljudi utučenih u zemlju kundacima pušaka’ poseduje, koliko god neznatnu, ali ipak moć da iz nje izmami uživanje. Poruka ove umetnosti, ne da se zaboraviti ni na trenutak, klizi u ponor svoje suprotnosti.” (Adorno 1962, citirano prema: Buchloh 2016, 18).

Klod Lancman (Claude Lanzmann) svojim filmom *Šoa* (*Shoah*, 1985) usaglašava se sa ovom Adornovom izjavom. Ovaj film, nazvan po hebrejskoj reči za Holokaust – Shoah (שואה), „velika katastrofa”, traje skoro deset sati i sadrži isključivo originalno snimljeni materijal tokom jedanaest godina, koliko je trajala produkcija, u kom su prikazani preživeli iz Holokausta, pripadnici pokreta otpora i pokušaji intervjua sa nacističkim zločincima. *Šoa* predstavlja etički kontramodel svake tvrdnje da bi gledalac ikad mogao biti u mogućnosti da shvati ono što bi Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) nazvao „negativna uzvišenost Aušvica” (Buchloh 2016, 18). Lancman se protivio upotrebi arhivskog snimka i dokumentarne fotografije, ističući da bi upotreba ikoničkog i mnemoničkog prikaza žrtava, bez obzira na to koliko bi prouzrokovani šok imao pedagoškog uticaja, prešao u pozicioniranje gledaoca u ulogu izvršioca zločina. Lancman dodaje da, ukoliko bi pronašao dokumentarne snimke iz gasnih komora na kojima se ljudi guše, ne samo da ih ne bi stavio u svoj film već bi te snimke uništio, jer bi takva vrsta dokumentarnosti bila bestidna i nepristojna prema žrtvama (Jenko 2024, 85). Film *Šoa* je dijalektički suprotan filmu *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955), u kom režiser Alen Rene (Alain Resnais) koristi dokumentarni i arhivski materijal snimljen u nacističkim logorima. Mihael Haneke

(Michael Haneke) ističe *Noć i maglu* kao jedini odgovorni film o Holokaustu, jer Alen Rene postavlja pitanje gledaocu: *Šta misliš o ovome, koji je tvoj stav?* Odgovornost leži u dozvoljavanju gledaocu da ostane neizmanipulisan. U isto vreme, Haneke kritikuje *Šindlerovu listu* (*Schindler's List*, 1993) r. Stivena Spilberga (Steven Spielberg), naglašavajući da je za njega nepojmljiva ideja da film sa ovakvom tematikom ima scenu u kojoj se gradi neizvesnost da li će iz tuša izaći gas za ubijanje ili voda i da je umetnički i politički neodgovorno praviti melodramu od genocida (Haneke, „*Michael Haneke Doesn't Agree With Spielberg's 'Schindler's List'*”, 00:52).

Prema Spilbergovom prikazu Holokausta kritičan je i Imre Kertes (Imre Kertész), nobelovac koji je kao dečak preživio Holokaust. U tekstu *Ko poseduje Aušvic?* eksplicitno ističe da je *Šindlerova lista* kič, dodajući da je „sve više i više onih koji krađu Holokaust od njegovih čuvara samo da bi od njega napravili jeftino smeće... Formirani su konformizam, sentimentalizam i kanon Holokausta, sistem tabua i njegov ritualni jezik, produkti Holokausta za konzumaciju Holokausta.” (Kertész 2001, 267–270) Kertes ukazuje na nepoverenje prema dokumentarnom i ikoničkom prikazu koji pokušava da gledaocu predstavi Holokaust, ali mu zapravo prekriva oči, dok Adorno i Lancman negiraju pretpostavku da bi se istorijska trauma veličine Holokausta uopšte mogla vizuelno shvatiti i razumeti. Produkt ovih misli možemo uvideti u filmu Džonatana Glejzera (Jonathan Glazer) *Zona interesa* (*The Zone of Interest*, 2023) koji opisuje život upravnika Aušvica i njegove porodice, naizgled sličan životu svake druge, dok su sami zločini nevidljivi, ali i sveprisutni (tokom filma, u momentima tišine i mira u upravnikovoj kući, možemo čuti zvuke koji dolaze iz logora). Jedini stvarni prikaz razmera stradanja čini sekvenca dokumentarnih snimaka iz današnjeg muzeja Aušvica, gde u vitrinama vidimo na hiljade komada odeće i obuće skinutih sa žrtava stradalih u ovom logoru. Na određeni način možemo sagledati ovaj film kao apstraktan.

Umetnička praksa prikaza Holokausta se razvijala sopstvenim intenzitetom. Moglo bi se reći da su umetničke prakse nakon Drugog svetskog rata kako u Evropi, tako i u SAD, odbile ili nisu uspele da obrade ovu temu. Retki i estetski istaknuti izuzeci uočeni su dosta kasnije, ali, kako Benjamin Buhlo (Benjamin H. D. Buchloh) navodi „do sada je u potpunosti utvrđeno da su ovi izuzeci proizašli iz specifičnosti epistemoloških i estetskih izazova umetničkog projekta nakon Holokausta” (Buchloh 2016, 13). Mark Godfri (Marc Godfrey) u svom epohalnom delu *Apstrakcija i Holokaust* uviđa razne pokušaje, uspehe i neuspehe umetnika, istoričara umetnosti i kritičara da ignorišu poveznicu između Holokausta i apstrakcije ili da se suoče sa njom (Buchloh 2022, 614). Iako se u svom delu najviše bavi američkim umetnicima i njihovim apstrakcijama, navodi i umetnike evropskog enformela: u Poljskoj Vladislava Streminskog (Władysław Strzemiński) i njegovo delo *Mojim prijateljima, Jevrejima* (1945–1947) i u Francuskoj Žana Fotrijeja (Jean Fautrier) sa serijom *Taoci* (1944). Od američkih umetnika navodi prvenstveno Barneta Njumana (Barnett Newman) i delo *Put krsta* (*Stations of the Cross*, 1958–1966) i Frenka Stelu (Frank Stella) i delo *Rad oslobađa* (*Arbeit Macht Frei*, 1958) (Buchloh 2022, 614). Godfri piše da bi „apstrakcija mogla izgledati kao nejasno stanje umetnosti posle

Aušvica; odbijanje da se prikaže ono što ne može ili ne treba da bude predstavljeno realistično; umetnost učtivog ćutanja pred uzvišenom istorijom.” (Godfrey 2007, 9, citirano prema: Rabinow 2017, 13).

Godfri ističe Liotarov pojam *differend* u pokušaju da konceptualizuje problem onih koji razmatraju izazov (apstraktnog) prikaza jedne katastrofe. Naime, *differend* je stanje koje opisuje potrebu da se iskaže nešto što nije moguće odmah iskazati. Prema *differend*-u postoji stanje nužnosti (događaj se mora prikazati) i frustracije (događaj je uništio oruđa prikazivanja) (Godfrey 2007, 12, citirano prema: Rabinow 2017, 13–14). S druge strane, figuralnim radovima Anselma Kifera (Anselm Kiefer) mogu se pripisati Kertezove kritike upućene *Šindlerovoj listi*, jer u sebi sadrže one elemente nametljivog, kvazirealističnog prikaza Holokausta koje Kertes još naziva i „stilizacija Holokausta... koji je institucionalizovan, oko kojeg je izgrađen moralno-politički ritual” (Kertész 2001, 267–268). Rihter će se kroz život i stvaralaštvo vraćati pitanju da li umetnik, pogotovu nemački, može konstruisati verodostojnu mnemoničku predstavu Holokausta pomoću slikarskih ili fotografskih sredstava (Buchloh 2016, 5). U prekidima, kroz sve faze umetničkog identiteta, pokušavaće da reši ovaj estetsko-etički problem.

Rihterova mreža Holokausta

U prvoj polovini šezdesetih godina dvadesetog veka, Gerhard Rihter je, kao mladi, izbegli slikar, u nekoliko navrata stvarao slike koje možemo povezati sa nacizmom i njegovim žrtvama. Pored neuspehlih i neobjavljenih pokušaja da ilustruje *Dnevnik Ane Frank*, Rihter slika portret Adolfa Hitlera, ali ubrzo tu sliku briše i poledinu platna koristi da bi naslikao *Jelena* (1963, CR: 7)¹. Zatim, za potrebe grupne izložbe 1963. nastaju *Pogubljenje* (*Erschießung*), slika na kojoj su jukstapozicionirani pogubljeni politički protivnici nacističkog režima sa vorholijanskim pinap frizom mlade, nasmejane devojkice. Za istu izložbu nastaje i *Tagebu*, sa prikazom torza pinap modela koji sakriva poslednji slog reči *tagebuch* (dnevnik), reference na *Dnevnik Ane Frank*. Neposredno nakon izložbe, sam Rihter uništava oba rada (Buchloh 2022, 578). Na portretima iz 1964/1965. vidimo Rihterovu promenu pristupa u odnosu na ranije radove. Oni nisu ni lažno afirmativni ni izdajnički sentimentalni poput crteža za *Dnevnik Ane Frank*, niti su obmanjujuće samopravedni poput šokantnih jukstapozicija referenci na Holokaust i pinap simbol. Tada nastaju portreti *Ujak Rudi* (*Onkel Rudi*, CR: 85, 1965), *Tetka Marian* (*Tante Marianne*, CR: 87, 1965) i *G. Hejde* (*Herr Heyde*, CR: 100, 1965). Povezanost sa nacizmom je naočiglednija na portretu *Ujak Rudi*, gde je prikazan Rihterov ujak u uniformi Vermahta, dok su druga dva portreta povezana sudbinom i krivicom portretisanih, iako Rihter toga nije bio svestan u momentu nastanka ovih slika. Naime, Rihterova tetka Marian je žrtva nacističkog

1 Svi Rihterovi radovi su sistematično i disciplinovano dobili broj u *Catalogue Raisonné*. Crteži, skice, nacrti i odbačeni radovi grupisani su i numerisani pod kišobran-nazivom *Atlas*.

programa eutanazije, a jedan od idejnih tvoraca tog programa je prof. dr Verner Hejde, koji je nakon rata, pod pseudonimom, nastavio da se bavi medicinom sve dok nije uhvaćen 1964. i neposredno pred suđenje izvršio samoubistvo. Dve godine nakon nastanka portreta, 1967. Rihter se ponovo vratio pitanju prikaza Holokausta, kada je reinterpreтираo Adornoov stav o vernom prikazu patnje koji gledaoca postavlja na sigurnu, skoro pornografsku poziciju. Za zajedničku izložbu sa Konradom Luegom (Konrad Lueg) u Galeriji Nipel u Diseldorfu, Rihter je zamislio da jukstapozicionira pornografske fotografije sa fotografijama logoraša. Otišao je i korak dalje, te je naga, izgladnela tela žrtava obojio šarenim, jarkim flomasterima. Izložba je otkazana i radovi nikad nisu izvedeni, ali su ostali kolaži i nacrti koje je Rihter koristio za pripremu izložbe, smešteni su u *Atlasu* i nose numeracije od 16 do 23 (Buchloh 2022, 595). Fotografije u *Atlasu* delo su engleskih i američkih fotografa, postoji nekolicina fotografija nastalih od strane nacista, pored njih tu je i jedna fotografija koju je napravio pripadnik *sonderkommanda* (o čemu će kasnije biti više reči). Pornografske fotografije je pronašao u uobičajenim pornografskim magazinima iz pedesetih godina prošlog veka (Rabinow 2017, 81).

Pre Rihtera, dva umetnika su jukstapozicionirala dokumentarni materijal Holokausta sa eksplicitnom banalnošću pornografije. Prvo je Boris Luri (Boris Lurie), pripadnik njujorške grupe *NO!art* i preživeli logoraš Buhenvalda, u radu iz 1962. nazvanom po ovom logoru, grupnu fotografiju logoraša okružio pornografskim fotografijama pinap plavuše, ističući paradoks da je fenomen Holokausta neizreciv i nezamisliv, ali izgleda ne i nesaglediv. Zatim, Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard) u filmu *Udata žena* (*Une femme mariée*, 1964) ukršta pornografske seks scene sa dokumentarnim isečcima iz filma *Noć i magla* u kom su prikazani logori neposredno nakon oslobođenja. Prema mišljenju Buhloa, malo je verovatno da je Rihter 1967. znao za ove radove (Buchloh 2022, 601). Moguće objašnjenje ovih nepovezanih umetničkih praksi daje Rut Kliger (Ruth Klüger) koja kaže „da je bilo nečeg nalik uživanju u pornografiji kod tadašnjeg interesovanja za Holokaust” (Buchloh 2022, 601).

Rihter je istakao da ga ove fotografije progone još od Drezdena, kad ih je video u američkim i britanskim publikacijama. Smatrao je da bi potencijalno suočavanje sa njima u vidu izložbe ili publikacije moglo delovati katarzično na njega. Rihter je prepoznao ove fotografije, ultimativne dokumente varvarstva 20. veka, kao paradigmaticnu dijalektičku negaciju svakog lako ostvarivog slikarskog prikaza u budućnosti. Dakle, iz slikarske perspektive, „pravi skandal ovih fotografija nije samo u voajerističkoj kompulziji koja privlači gledaoca već u fundamentalnom i nepopravljivom raskolu vizije i želje koje su nametnuli, završno sa degradacijom slike, čak i samog čina bojenja površine. Stoga, samo pitanje boje, ultimativno i sama umetnička praksa, teže ili neizbežno podležu tom statusu alegorijskog uništenja.” (Buchloh 2022, 601–602)

Postupak vorholijanskog bojenja ovih fotografija, po mišljenju Buhloa, ne samo da nas vizuelno vređa već i obezvređuje samu boju, kao jednu od tradicionalnih slikarskih suština, i da je ova tradicija odbacivanja boje, kao fundamentalnog

činioca slikarstva, uočljiva u prvim godinama Rihterovog stvaralaštva nakon prelaska u Zapadnu Nemačku, kada stvara skoro isključivo u grizaju i da bi svaka konvencionalna denotativna upotreba boje mogla samo odati utisak naivnosti, banalnosti ili zablude. Stoga se Rihterove ikoničke i hromatične fotografije iz *Atlasa* predstavljaju kao dokument varvarstva (Buchloh 2022, 602). S druge strane, Godfri smatra da je Rihter bojenjem fotografija sprečio da one budu sačuvane u monumentalističkoj formi (Rabinow 2017, 9) i da, prema Liotarovoj floskuli „kad se jednom učvrste, sećanja se mogu zaboraviti”, bojenje može biti „trenutni gest defamilirizacije, blokiranja ili ometanja afektivnog raspoloženja posmatranja ovih, sada već poznatih, ali još uvek strašnih fotografija. Štaviše, bojenje je moglo poslužiti kao oznaka koja blokira ili odvraća fotografije od toga da budu komemorativne.” (Rabinow 2017, 81)

Rušenje Berlinskog zida označilo je kraj komunizma u Evropi i ponovno ujedinjenje Nemačke. Za glavni grad odabrana je stara prestonica Berlin, ali će proći nekoliko godina sve dok se celokupna vlada sa svim ministarstvima ne preseli iz Bona. Za zgradu parlamenta (Bundestaga) obnovljene države izabrana je stara zgrada Rajhstaga, čiji istorijat ima veliku težinu i važnost kako za celokupnu Nemačku, tako i za Evropu. Njenim paljenjem 1933. nacisti su demonstrativno započeli svoj teror, a simbol konačne pobeđe nad fašizmom (iako je rat trajao još par meseci nakon toga) bilo je postavljanje crvene sovjetske zastave na vrh zgrade. Nakon odluke da se zgrada ponovo stavi u upotrebu države, započet je proces restauracije zgrade, koji će potrajati do 1999. godine. U međuvremenu, zgrada je postala atrakcija nakon što su je Kristo i Žan-Klod (Christo i Jeanne-Claude) umotali.

Tokom 1997. Rihter je dobio ponudu od države da izvede rad koji će stajati u prijemnom holu zgrade. Trebalo je da rad zapravo predstavlja čitavu državu, jer je ona bila i poručilac i nalazio bi se na ulazu u njenu najvažniju instituciju, stoga bi predstavljao način na koji država sebe želi da prikaže. U nameri da novoujedinjenu državu poveže sa njenom traumatičnom istorijom, prvobitni plan je bio da na zid postavi, jednu iznad druge, četiri foto-slike velikih razmera na kojima bi se nalazio prikaz logoraša sprovedenih u grupe. Međutim, odustaje od svoje prvobitne zamisli, te su danas sačuvani jedino nacrti ove ideje (*Atlas*, 647–649). Rihter se ponovo našao u stanju da razmatra pitanje o neophodnom, ali i nemogućem mnemoničkom prikazu Holokausta, te on donosi odluku da obriše traumatične slike umesto da ih predstavi (Buchloh 2016, 7). Ipak, na taj način je ostao dosledan svojoj umetničkoj praksi i u svoju mrežu obrisanih i uništenih radova koji se bave problemom ikoničke predstave Holokausta dodao je još jedan pokušaj.

Instalacija koju je naposljetku izveo sastoji se od šest ogromnih staklenih panela (20 x 3 m) obojenih u crnu, crvenu i zlatnu – boje zastave ujedinjene Nemačke. Ovi paneli su svojevrsni nastavak njegovih ranijih radova *4 staklena panela* i *Grafikon boja*. Slikanjem industrijskih grafikona boja kao redi-mejd apstrakcija, Rihter s jedne strane demonstrira kolaps slikarstva bojenog polja i hiperrealizma, a s druge ovi radovi se mogu okarakterisati kao prve apstrakcije koje je umetnik stvorio mehaničkim putem, svesno ogoljenih svih duhovnih i simboličnih dimenzija.

Stoga, rad za hol nemačkog parlamenta *Crna, Crvena, Zlatna* (*Schwarz, Rot, Gold*, 1999, CR: 856, 1999) predstavlja svojevrstu anomaliju, jer boje u ovom slučaju stvaraju simbol – vertikalno postavljenu nemačku zastavu, a sama zastava je ujedno banalni produkt masovne proizvodnje, ukoliko se uporedi sa grafikonima boja, a sa istorijske strane predstavlja simboličnu vezu između prvog i drugog ujedinjenja Nemačke, 1871. i 1990. godine, a ujedno i vezu savremene republike sa Vajmarskom, koja je uvela u upotrebu ovu zastavu (Zemlényi-Kovács 2021, 142–144).

Po mišljenju Luka Smajda (Luke Smythe), do Rihterove promene plana je došlo zato što nije hteo da prikaže delo koje će biti kontroveržno i izabrao je manje konfrontacionu opciju, te se u ovoj promeni od kritike države do njene afirmacije ogleda Rihterov rastući konzervativizam i njegov afirmativniji odnos prema nacionalnom identitetu. Na takvu promenu je zasigurno uticalo samo ujedinjenje države i pad rigidnog, autoritativnog sistema socijalističkog istoka, te se Rihter odlučuje da naglasi svoju pripadnost nemačkoj naciji i istakne njeno demokratsko uređenje (Smythe 2022, 165–168). Buhlo smatra da ovi radovi služe „samo za ukras zidova” (Buchloh 2022, 617), međutim, takvom stavu se suprotstavlja Smajd ističući da je Rihterova zamisao da podstakne druge da razmisle o sopstvenoj posvećenosti demokratiji. Smajd naglašava da monohromnost, sa svojom otvorenošću, bez vođenja i usmeravanja, u svojoj samostalnosti, predstavlja samu demokratiju i sama ponuda da se o demokratiji razmatra na ovaj način čini primer demokratije. Takođe, izbor stakla za materijal ima ulogu da svojim dimenzijama, ali i lomljivošću naglasi veličinu i krhkost demokratskih institucija. Ova lomljivost je naglašenija u prvobitnim zamislima za raspored panela na zidu (sačuvano u *Atlasu 652*). Međutim, ova fragmentarnost panela u prvobitnim idejama može ići i u drugom smeru – unifikacije i sjedinjenja ljudi pod institucijom države; a finalni dizajn je najkласičniji, ima najveću stabilnost, sigurnost i stalozhenost, a sam Rihter ga naziva „elegantnim” (Smythe 2022, 524). Takođe, pozicija panela, u sebi „sadrži” dinamiku demokratije: država i njene institucije koje nadvišavaju posmatrača, skoro da lebde nad njim, poseduju moć nad stanovništvom, ali i ta moć potiče odozdo, u vidu promišljanja i izgradnje konsenzusa od strane onih koji se ogledaju u njegovim površinama (Smythe 2022, 168–169).

Birkenau

U arhivama širom sveta postoji preko milion i petsto hiljada fotografija koje dokumentuju Holokaust (Didi-Huberman 2008, 66) i većinu tih fotografija snimili su nacisti, dok je manji broj fotografija zabeležen fotoaparatom sovjetskih, američkih i engleskih oslobodilaca koncentracionih logora i logora smrti. Međutim, postoje samo četiri fotografije nastale u logoru koje nisu delo ni zločinaca ni oslobodilaca, već samih žrtava. Te fotografije snimili su pripadnici *Sonderkommando* grupe logoraša, koji su, zbog svog direktnog dodira sa masovnim ubistvima u logorima, imali povlašćeni status u logoru. Jedan od njihovih glavnih zadataka bio je da iznesu tela

ugušenih u gasnim komorama i odnesu ih na kremiranje. U avgustu 1944. pripadnik *Sonderkommando* u logoru Aušvic-Birkenau, identifikovan kao grčki Jevrejin po imenu Aleks (po nekim izvorima njegovo ime je Alberto Erera), dobio je prošvercovani foto-aparat od pripadnika poljskog pokreta otpora. Zatim je, krijući se iza vrata ili prozora (najverovatnije) gasne komore, fotografisao dve fotografije na kojima se vide leševi na otvorenom polju, iza kojih se širi gusti, sivi dim od lomača na koje su bacali leševe u slučaju da su krematorijumi prepunjeni. U uglu treće fotografije možemo videti grupu nagih žena u šumi dok ih sprovode prema gasnoj komori, a četvrta fotografija prikazuje samo krošnje drveća (Didi-Huberman 2008, 9–17).

Žorž Didi-Iberman će u knjizi *Slike uprkos svemu: četiri fotografije iz Aušvica* (*Images malgré tout*), ponovo skrenuti pažnju na ove fotografije. On naglašava činjenice da su sve fotografije nastale dok se fotograf krio iza vrata ili drveća, da su mu zbog straha drhtale ruke i da zbog toga fotografije nisu u fokusu, da su sve fotografije u



Sleva nadesno, gore: *Fotografija 280*, *Fotografija 281*; dole: *Fotografija 282*, *Fotografija 283*, avgust 1944, fotografije snimio Alberto Erera, pripadnik tzv. specijalne jedinice (*Sonderkommando*) u koncentracionom logoru Aušvic. © Javni domen.

kosim rakursima, to jest da nije imao vremena da ih kadrira, a pogotovu četvrtu, koju je najverovatnije napravio u trku, dok je foto-aparat držao na kuku, te nije uspeo da zabeleži ništa sem krošnji. Upravo se u ovim detaljima vidi požrtvovanost, strah i želja, ali nadasve otpor fotografa. Fotografije su, na nepoznat način, sačuvane i o njima se znalo i pre nego što je Didi-Iberman ponovo skrenuo pažnju na njih, međutim, pre toga su fotografije izlagane kropovane tako da se naglašava sam prikaz zločina, a činjenice da se fotograf krio i na brzinu pravio fotografije su zanemarivane, dok se za četvrtu fotografiju smatralo da nema nikakav značaj, jer ne pokazuje ništa eksplicitno.

Knjiga Didi-Ibermana je obnovila diskusiju sa rediteljem Šoe Klodom Lancmanom, te je ponovo pokrenuta tema o neophodnom i nemogućem prikazivanju žrtava Holokausta, o istovremenoj neophodnosti svedočenja i zabrani prikazivanja (Buchloh 2016, 21). Zatim će 2015. mađarski reditelj Laslo Nemes (László Nemes), podstaknut pričom o pripadnicima *Sonderkommando* i estetikom fotografija koju je istakao Didi-Iberman, snimiti film *Saulov sin (Saul fia)*, a 2021. će izaći dokumentarac Kristofa Konjea (Christophe Cognet) nazvan *Naslepo (À pas aveugles)*, koji se bavi samim fotografijama i istražuje lokacije Aušvic-Birkenau na kojima su mogle nastati.

Rihter je za jednu od *Sonderkommando* fotografija znao odranije. U *Atlasu*, na listu broj 19, nalazi se kropovana, uvećana fotografija nagih žena koje sprovode u gasnu komoru.² Međutim, pravo interesovanje za ove fotografije Rihter će razviti nakon pročitano prikaza knjige Didi-Ibermana u *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-u (11. 2. 2008), kada će jednu od fotografija uramiti i staviti iznad svog radnog stola, iako samu knjigu tada nije pročitao (Buchloh 2016, 21). Rihter je u intervjuu iz 2011. sa Nikolasom Serotom (Nicholas Serota) izjavio da su mu pripadnici *Sonderkommando* na fotografiji „ličili na dobre baštovane usred spaljivanja baštenskog otpada” i da je na njega veliki utisak ostavio kontrast mirnog, banalnog izgleda i razarajuće, poražavajuće realnosti prikazanog, a na pitanje Serote da li razmišlja da naslika sliku na osnovu ove fotografije, Rihter odgovara da o tome razmišlja često, ali da bi rezultat njegove intervencije bio samo „previše spektakularan”, te da ova mala fotografija ima velikog uticaja na posmatrača takva kakva jeste i da bi joj samo naneo štetu ukoliko bi je naslikao (Godfrey and Serota 2011, 25).

Rihter je, zatim, pročitao knjigu Didi-Ibermana i utisak na njega je ostavio izvitopereni status pripadnika *Sonderkommando*, koji su bili naterani na ulogu „kolaboracionog stradalnika”, zbog svog porekla su bili na dnu hijerarhije onih koji zločine izvršavaju, ali su istovremeno bili na vrhu hijerarhije onih nad kojima je zločin izvršavan, te su se nalazili u *svjoj* zoni, koja im je omogućila da se bolje hrane, da imaju veću slobodu kretanja, a naposljetku da se okuraže i nabave foto-aparat (Zemplényi-Kovács 2021, 138). Rihtera nastavljaju da muče ove fotografije, nemogućnost da ih prikaže i istovremena potreba da to uradi, te u jesen 2013. piše

2 Zanimljivo je da se pored te fotografije na listu 19 nalaze još tri fotografije izgladnelih logoraša, koje će Rihter odvojiti na list 20 i obojiti šarenim flomasterima.

pismo Didi-Ibermanu i poziva ga u svoj studio. Didi-Iberman je izjavio da su ga u studiju sačekala četiri velika, prazna platna koja čekaju – čekaju sliku, koja još ne postoji i koja možda nikad neće ni postojati (Rabinow 2017, 77–78). Platna su, ipak, dočekala sliku. Međutim, umetnik ponovo nije ostvario svoju prvobitnu zamisao, već je kroz period od skoro godinu dana oklevao i predomišljao se, u potrazi za odgovarajućim pristupom.

Rihterov prvi plan je bio da ove fotografije prikaže u formi svojih foto-slika, onako kako je to već činio sa radovima koji u sebi sadrže istorijsku temu (primer *Oktobar 18, 1977*, CR: 667–674, 1988). Promenio je originalni redosled fotografija, zatim ih je uvećavao, kropovao, okretao, izvrtao, čak je razmišljao da izbac i četvrtu fotografiju i na taj način napravi svojevrsni oltarski triptih (Zemlényi-Kovács 2021, 128). Zatim, kada je bio zadovoljan novokomponovanim rasporedom i izgledom fotografija, projektovao ih je na četiri velika platna i skicirao ih grafitom. Plan mu je bio da radove izvede u tamnom grizaju, što je i učinio (Buchloh 2016, 21). U Rihterovom opusu često srećemo primenu ove tehnike i možemo primetiti njene kvalitete: njen fotografski mimezis, prividnost naučne neutralnosti i mašinski savršenu neprozirnost (na primeru *Sivih ogledala*, na koja ćemo se vratiti) (Buchloh 2016, 24). Međutim, Rihter je shvatio da ne može izvesti ono što je prvobitno zamislio i ponovo će obrisati figurativni prikaz tako što će, uz pomoć brisača prozora³, alatke sa drškom i gumenim i/ili sunderastim završetkom, prvo razmazivati grizaj, zatim će dodati crvenu i zelenu boju koje će potom takođe razmazati, a naposljetku će razmazati i crnu i belu. Rezultat će biti apstrakcija koja sakriva grizaj, te od *Sonderkommando* fotografija ostaje samo sablasna atmosfera prenet na apstrakciju (Zemlényi-Kovács 2021, 128).

Završene slike prekrile su grizaj nepravilnom mrežastom apstrakcijom čiju strukturu čine četiri konzistentne površine, a njihova faktura, umesto da bude gestikularno ekspresivna, čini se nesigurnom, neodlučnom i zatvorenom. Rihter se hromatski ograničio na komplementarne boje – zelenu i crvenu, kao i na kontrast crne i bele. Struktura i faktura na ovoj seriji prekida sa principima koji su važili u ranijim Rihterovim serijama apstrakcija⁴, ukida veličanstveni potez ranijih apstrakcija koji biva zamenjen polumehaničkim pokretima načinjenim brisačem prozora. Spektralni tok i „glisando”, primetan u ranijim serijama, sad je sveden na bipolarnosti crne i bele, zelene i crvene. Zelena, koju ne možemo odvojiti od asocijacije na prirodu, i crvena, takođe ne može funkcionisati apsolutno apstraktno, već i njoj možemo pripisati asocijacije na prirodne pojave od ruža do krvi. Ove dve komplementarne boje se formiraju kao osnovne, polazne nijanse surovog ciklusa „rasta i destrukcije, pamćenja i zaboravljanja, iskorenjivanja i oživljavanja života” (Buchloh 2022, 603–608).

Buhlo naglašava da se Rihter, kao umetnik koji je protiv svoje volje bio smeštan u svetski vrh slikarske kulture spektakla, fetiš kulture i ekonomskih špekulacija,

3 Engl. *squeegee*; nem. *Rakel*.

4 Poput serija *Šuma (Wald)* ili *Kavez (Cage)*.



Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, ciklus od četiri slike, svaka ulje na platnu, 260 x 200 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / David von Becker

vratio temi koju pokušava da obradi čitavog života, te da bi njegove slike izbegle totalnu spektakularizaciju, on se vraća posleratnoj antiestetici i ponovo ističe nerešive sukobe između sećanja i poricanja, predstavljanja i brisanja (Buchloh 2016, 22). Buhlo dodaje da je Rihterov slikarski modus operandi u dvostrukoj negaciji, uhvaćen u dijalektičkim suprotnostima „Scile memorije i Haribde spektakla”, figuracije i apstrakcije, izlaganja i brisanja (Buchloh 2016, 29). Ipak, Rihterov odgovor kroz decenije je ostao konstantan pri brisanju mogućnosti i negiranju verodostojnosti bilo kakvog ikoničkog prikaza Holokausta. Sa izvedenom apstraktnom serijom, koja odgovara na nemogućnost ikoničkog prikaza Holokausta, Rihter se pozicionira kao naslednik tradicije Ričarda Sere, Frenka Stele i Barneta Njumana (Zemlényi-Kovács 2021, 128). Ova serija prvi put je izložena krajem februara 2015. u Albertinum, Dresden.⁵ Serija dobija svoj broj u *Catalogue Raisonné* (937 – 1/4) i prvobitno nosi naziv *Apstraktne slike*. Serija će tek nakon izložbe u Baden-Badenu iz 2016. dobiti naziv *Birkenau*. Ova promena naziva na direktnu referencu na Holokaust, po mišljenju Buhloa (koji je verovatno, kao veliki prijatelj i dugogodišnji saradnik Gerharda Rihtera, potvrdu za to dobio od umetnika lično), dolazi nakon povećane netrpeljivosti prema strancima i migrantima u Nemačkoj praćene učestalim

5 Kompletne informacije o mestima i datumima izložbi, kao i literaturi vezanoj za Rihterove radove, moguće je pronaći na njegovom sajtu: <https://www.gerhard-richter.com/en>. Sajt takođe sadrži fotografije svih njegovih radova iz *Catalogue Raisonné* i *Atlasa*.



Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, ciklus od četiri slike, svaka ulje na platnu, 260 x 200 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / David von Becker

ksenofobičnim demonstracijama, paradoksalno, tokom godine u kojoj se obeležava sedamdesetogodišnjica od oslobođenja Aušvica (Buchloh 2016, 5).

Odmah nakon što je završio izradu serije slika, Rihter je od njih napravio dva seta digitalno izvedenih duplikata. Duplikati su istovetni originalu, jedino se razlikuju u tehnologiji izrade i u činjenici da je svaki duplikat podeljen u četiri jednaka pravougaonika. Izbor da duplikati budu podeljeni je nameran i nije uslovljen tehničkim ograničenjima, o čemu svedoči činjenica da se Rihter prvobitno odlučio za nepodeljene duplikate, ali je od te ideje odustao. Podelom slika se dobio utisak razgraničenja negativnim prostorom umetnutim u jedinstveni i celoviti digitalni odraz. Ova podela neizbežno izgleda kao: okvir prozora, nišan i/ili krst (Buchloh 2016, 26–27).

Razlozi za donošenje ovakve odluke su kompleksni i mogu se sagledati iz više rakursa. Prvenstveno, duplikacijom se održava dijalektička suprotnost između jedinstvenog i višestrukog, što je bila Rihterova formalna i konceptualna strategija za mnoge ključne radove još od šezdesetih godina dvadesetog veka, a „urođena unikatnost i singularnost slike oduvek je bila izložena potencijalnoj proliferaciji i suočena je sa neminovnim umnožavanjem reprodukcijama”. Drugi razlog bi mogla biti želja da se istovremeno odoli monumentalnosti dela i njegovoj isto tako neizbežnoj fetišizaciji spektakularizovane slike, glavnim načinima recepcije kojima savremena kultura ometa suštinski mnemonički projekat. Naposletku, nameće se i monetarni razlog za pravljenje duplikata. Naime, Rihter je zabranio bilo koju

buduću prodaju slika i one su deo njegove fondacije, ali pravljenjem dva seta duplikata, od kojih se svaki sastoji od šesnaest digitalno izvedenih pravougaonika, potencijal na tržištu umetničkih dela eksponencijalno raste (Buchloh 2022, 611).

Buhlo postavlja pitanje da li se izradom duplikata vrši alegorijska devalvacija njihove jedinstvenosti ili ova tehnološka permutacija povećava njihov značaj, jer funkcioniše kao proliferirajuća partenogeneza mnemoničkih slika. Takođe, postavlja pitanje da li se proširenjem od jedinstvene slike ka digitalnoj kopiji transformišu slika sećanja koja razmišlja o prošlosti (i u ovom slučaju predstavlja jedinstvenu istoriju Holokausta) na upotrebljivi dokument koji se suočava sa sadašnjošću i budućnošću, prepoznajući učestano obnavljanje struktura nasilja i varvarizma u sadašnjim političkim sferama. Prema tome, „odnos originala *Birkenau* i njegovih kopija zapravo deistoricizuje nasleđe logora smrti i usmerava ga na naglašavanje današnjeg stanja ekstremnog političkog nasilja” (Buchloh 2022, 611).

Buhlo nastavlja sa filozofskim pitanjima vezanim za teoretizaciju, istorizaciju i predstavljanje Holokausta koja su uslovljena „Rihterovim diptihom” – serijom originala i njihovih kopija. Postavlja pitanje do koje su mere pokušaji da se konstruiše mnemonička predstava istorijske traume u sadašnjosti neizbežno i nenamerno implicirani u samom procesu spektakularizacije, socijalne težnje čija je prvenstvena motivacija usmerena tačno na eliminaciju mnemoničkog i istorijskog razmišljanja. Drugo pitanje koje se nameće serijom *Birkenau* je naizgled nerešiv konflikt između istorijskih, etičkih i estetskih zahteva. Dok jedni istoričari mogu zagovarati objavljivanje svih slika Holokausta, drugi bi mogli insistirati da samo apstrakcije, kao estetska i etička zabrana, mogu napustiti represiju istorije i nametnuti mnemoničko predstavljanje bez (re)aktiviranja gledaočeve sadističke želje za spektaklom koji ponovo žrtvuje stradale. Rihterov *Birkenau*, po mišljenju Buhloa, postavlja ovu dijalektičku tenziju između fotografskog dokumenta traume i mnemoničke, skoro iskupljujuće, slikarske sublimacije (Buchloh 2022, 612).

Tokom prve izložbe u Albertinum, postupajući po Rihterovom izboru, izložena su četiri originalna rada, a nasuprot njima četiri duplikata. Na taj način sva ova pitanja su se našla pred posetiocima. Međutim, Rihter kasnije razvija novu koncepciju uparivanja serije *Birkenau*, kojoj sada dodaje svoja *Siva ogledala*. *Siva ogledala* postavljena su nasuprot *Birkenau* na izložbi u Nacionalnoj galeriji u Budimpešti, Metropolitenu u Njujorku i Novoj nacionalnoj galeriji u Berlinu.⁶ Ovi sivi monohromi otelotvoruju Rihterovu izjavu iz 2009: „... za mene jedini način da naslikam koncentracioni logor. Nemoguće je naslikati mizeriju života, osim možda u sivilu, da bi se sakrila.” (Zemlényi-Kovács 2021, 148) Uparivanjem *Sivih ogledala* sa serijom *Birkenau*, Rihter je proširio svoju mrežu radova vezanih za Holokaust. Takođe jedan set duplikata serije *Birkenau*, Rihter će 2017. pokloniti nemačkom parlamentu i oni će biti okačeni na zid koji se nalazi nasuprot zidu sa radom *Crno-Crveno-Žlatno*.

6 Na velikoj izložbi u Berlinu, koja traje do kraja 2025, serija *Birkenau* je izložena nasuprot zidu na kojem su *Siva ogledala*, dok su na bočnim zidovima izložene četiri fotografije *Sonderkommande*.

Rihterova mreža radova vezanih za Holokaust, po mišljenju Zemlenji-Kovača (Barnabás Zemlényi-Kovács), jeste pravilan pristup opusu Rihterovih radova koji se bave Holokaustom. Po teoriji zasnovanoj na *Actor-Network Theory*⁷, Rihterov opus se ne mora sagledavati iz ugla u kom se samo prati linearno razvijanje radova u kojima izbrisani ili napušteni radovi predstavljaju ćorsokake, a završeni radovi i finalne verzije rešenja i odlučujuća stanovišta, već se može posmatrati kao deo dinamične mreže radova u kojoj su manje bitni samo izvedeni radovi, već je akcenat na vezama između radova, te se podjednako vrednuju i crteži, nacrti, uništeni radovi, a finalna verzija u sebi sadrži sve verzije koje joj prethode (Zemlényi-Kovács 2021, 128–130). Tako se u radu *Crno-Crveno-Žlatno* ocrta svaki crtež koji je Rihter prvobitno planirao da postavi na njegovo mesto, a *Birkenau* predstavlja samo finalnu misao Rihterovog razmišljanja o mogućnosti predstavljanja Holokausta u slikarstvu – finalnu, realizovanu misao jednako vrednu kao i sve prethodno odbačene.

Literatura

- Adorno, Theodor W. *Commitment*. 1962.
- Bataille, Georges. Réflexions sur la question juive, *Critique* 12 (1947).
- Buchloh, Benjamin H. D. *Gerhard Richter: Painting after the Subject of History*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2022.
- Buchloh, Benjamin H. D. *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*. Koln: Walther Konig, 2016.
- Didi Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Haneke, Michael. "Michael Haneke Doesn't Agree With Spielberg's 'Schindler's List'." Youtube video, 04:32. Postavljen 15. 11. 2012. https://www.youtube.com/watch?v=Y_osgrcps4&t=1s. [pristupljen 9. 10. 2024]
- Gideon, Grajf. *Plakali smo bez suza: svedočenja Jevreja iz Aušvica, pripadnika radnih odreda*. Beograd: Knjiga Komerc, 2020.
- Godfrey, Mark. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.
- Godfrey, Mark and Nicholas Serota. *Panorama*. London: Tate, 2011.
- Jaspers, Karl. *Die Schuldfrage: Ein Beitrag zur deutschen Frage*. Zurich: Artemis-verlag, 1946.
- Jenko, Marko. "Truth between Fact and Fiction: Boltanski, Lanzmann, Richter, and the Shoah." *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 20 (2024): 71–87.
- Kertész, Imre. "Who Owns Auschwitz?" *The Yale Journal of Criticism*, volume 14, number 1, Yale University (2001): 267–272.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. Introduction of Actor-Network-Theory*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005.

7 Zemlenji-Kovač upućuje na *Reassembling the Social. Introduction of Actor-Network-Theory* (Latour 2005).

Rabinow, Paul. *Unconsoled Contemporary: Observing Gerhard Richter*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

Smythe, Luke. *Gerhard Richter, Individualism, and Belonging in West Germany*. New York and London: Routledge, 2022.

Zemlényi-Kovács, Barnabás. “The Art of Aporia: The Network of Holocaust Representation in the Oeuvre of Gerhard Richter” in: *Gerhard Richter. Truth in Semblance*, ed. Kinga Bódi, 126–155, Budapest: Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, 2021.

Filmovi

Nuit et brouillard, dir. Alain Resnais (1955).

Une femme mariée, dir. Jean-Luc Godard (1964).

Shoah, dir. Claude Lanzmann (1985).

Schindler's List, dir. Steven Spielberg (1993).

Saul fia, dir. László Nemes (2015).

À pas aveugles, dir. Christophe Cognet (2021).

The Zone of Interest, dir. Jonathan Glazer (2023).

Luka Pajović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

GERHARD RICHTER: BIRKENAU

Abstract:

This paper addressed the possibility of iconic and mnemonic representations of the Holocaust, as well as the philosophical, cinematic, and artistic responses to this issue. It analyzed the works of Gerhard Richter, a contemporary German artist who has, over several decades, sought to depict the suffering of Jews and confront the inherited guilt and traumas of World War II. The discussion considered the reasons behind his withdrawal from and erasure of attempts at iconic and mnemonic representation of this suffering, as well as his turn toward abstraction, culminating in the series *Birkenau*, which was painted based on four photographs taken by members of the *Sonderkommando*. Additionally, the paper will explore the creation of digital duplicates of images and the questions and challenges arising from such artistic practices, alongside Richter's evolving concepts for the exhibition of the Birkenau series.

Keywords:

Gerhard Richter, Holocaust, iconic and mnemonic representation, abstraction, digital duplicate

Jasmina Čubrilo
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet
<https://orcid.org/0000-0003-0830-1230>

**JASNA TIJARDOVIĆ POPOVIĆ
(SPLIT, 1947 – BEOGRAD, 2023):
REKONSTRUKCIJA PUTANJA
PRONALAZENJA SLOBODE***

Apstrakt:

U radu se analiziraju okolnosti u kojima se formira i razvija kustosko-kritičarska praksa Jasne Tijardović izvan i unutar institucija sveta umetnosti kroz koje se profesionalno kretala i mapiraju se specifičnosti njene prakse muzejske edukatorke. Obe ove prakse bile su oblikovane doslednim i temeljnim preispitivanjem sistema i jezika umetnosti te zaokupljenosti pitanjem da li prevazilaženjem uslova sopstvenog funkcionisanja kao društvene prakse umetnost može da redefiniše te uslove, vredosni sistem društva i konačno sopstvenu društvenu artikulisanost. Glavna teza rada je da je svaka od ovih profesionalnih aktivnosti predstavljala doprinos emancipaciji i profesije i života i da je imala performativne efekte.

Ključne reči:

Jasna Tijardović, konceptualna umetnost, Art & Language, Studentski kulturni centar, Muzej savremene umetnosti, edukacija, postmedijska/novomedijska umetnost, feminizam

* Realizaciju ovog istraživanja je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu - Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-66/2024-03/ 200163).

„Jer za mene je Beograd bio veliko oslobađanje. Nisam mogla da idem u Zagreb, posle Splita, tamo bih stalno sretala one koje stalno srećem. Zato sam i došla u Beograd, da budem dalje od svojih.”

„Posle kraja šezdesetih i u sedamdesetim, kultura je postala to polje u kome ste imali ili pronalazili svoju slobodu.”

„Ništa mi nismo kasnili u tom smislu, ali ti si čitavo vreme negde žurio, nešto radio, to je bilo ogromno iskustvo.”¹

Jasna Tijardović je bila istoričarka umetnosti, likovna kritičarka, kustoskinja i edukatorka. Sa Biljanom Tomić, Bojanom Pejić, Dunjom Blažević i Dragicom Vučadinović aktivno je učestvovala u stvaranju programskih orijentacija i uobličavanju posebnosti Studentskog kulturnog centra (SKC), u izvođenju i etabliranju nove umetničke prakse. Kasnije, sa Jadrankom Vinterhalter, kroz kustoski rad u Muzeju savremene umetnosti, nastavila je da dalje zastupa konceptualnu umetnost, a kroz edukativni rad u tom muzeju i umetnost avangardnih pokreta i druge fenomene u

umetnosti XX veka. Još kasnije, i sa ubeđenjem da savremena neoavangardna, konceptualna i postavangardna umetnost u kontrakulturi, rok muzici i rok kulturi ima 'saveznika', sistematično, tekstovima, baš kao i Goranka Matić fotografijama, prošiva te dve oblasti. Iznad svega, Tijardovićeva je sa ovim ženama i mnogim drugim umetnicama, sociološkinjama, filozofkinjama, pesnikinjama, antropološkinjama, dramaturškinjama i drugima sedamdesetih godina XX veka aktivno dovodila u pitanje rodne podele, preispitivala proklamovanu rodnu jednakost u Jugoslaviji i, kao i u svojoj kustoskoj i praksi likovne kritičarke, iznad svega zastupala stav o performativnoj prirodi slobode i emancipacije.

Na Festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma 1966. godine, njeno zanimanje za film spojilo ju je sa Zoranom Popovićem, tada studentom Akademije likovnih umetnosti. Posle tog susreta napušta studije geologije i upisuje



Jasna Tijardović Popović, 1988. Foto: Goranka Matić

1 Prvi i treći citat su iz neautorizovanog intervjua koji je Jasna Tijardović dala Lini Džuverović u avgustu 2019, dokument je u vlasništvu porodice Popović. Drugi citat je iz filma *Razgovori o novim umetničkim praksama u Srbiji 1970-ih godina, Jasna Tijardović*, 16'43" i <https://vimeo.com/150237343> (pristupljeno 10. oktobra 2024).



Jasna Tijardović Popović, povodom izložbe *10 godina SKC*, 1981. Foto: Goranka Matic

studije istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu, a sa Zoranom počinje da deli svoj život, kritički odnos prema datostima i konvencijama, kako u okvirima lokalnog socijalističkog sveta tako i u okvirima onog zapadnog, demokratskog, zatim kritičko promišljanje koncepata 'forme', 'autonomije', 'ekonomije', 'političnosti', 'institucionalizacije' umetnosti, kao i uverenje, koje je iz toga proizlazilo, u društveni značaj umetnosti i njen emancipatorski potencijal. Zajedno sa Zoranom Popovićem učestvuje u studentskim pobunama 1968. godine jer su zahtevi studenata za afirmaciju subjekta, socijalne reforme, solidarnost, a protiv društvene nejednakosti, suštinski bili zahtevi koji su naglašavali slobodu i mogućnosti subjekta u društvu i u kojima je prepoznavala i svoja očekivanja od života.

Jasna Tijardović je diplomirala 1971. godine. Te godine otvara se i SKC. Prve izložbe u SKC-u, poput izložbe *Drangularijum*, propustila je jer je boravila u Engleskoj (Zoran Popović je tada bio na služenju vojnog roka u Zagrebu). Po povratku iz Engleske postala je saradnica redakcije Galerije SKC-a, koju je u to vreme vodila Dunja Blažević, a 1972. godine kustoskinja Male galerije SKC-a (koja je kasnije preimenovana u Srećnu novu galeriju). Godine 1975. prelazi u Muzej savremene umetnosti na mesto kustoskinje u Centru za vizuelnu kulturu, koji je formiran iz pedagoške službe 1974. godine i čije su aktivnosti obuhvatale istraživački rad, držanje seminara u Muzeju, stručna i javna vođenja kroz stalnu postavku i izložbe, saradnju sa školama i fakultetima i organizovanje predavanja respektabilnih jugoslovenskih i svetskih stručnjaka iz oblasti istorije i teorije umetnosti (Katedre).² Godine 1991. postaje kustoskinja Zbirke novih medija (današnje Zbirke fotografija, filma i videa).

2 <https://msub.org.rs/centar-za-vizuelnu-kulturu/?lang=sr> (pristupljeno 10. 10. 2024)



Kosta Bogdanović, Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Ovaj tekst će pokušati da rekonstruiše glavne putanje kojima se Jasna Tijardović kretala motivisana „pronalaženjem slobode” – kao kustoskinja, likovna kritičarka, edukatorka i žena. Svaka od ovih putanja je u neraskidivoj vezi sa preostale tri, one su isprepletane, dopunjuju se, proizlaze jedna iz druge i uvek se vraćaju jedna drugoj, modeluju se međusobno, performativne su jer se, suštinski, svaka izvodi kroz preostale tri.

Performativ 1 – kustoskinja

Jasna Tijardović je u periodu od 1971. do 1975. godine i ulaska u Muzej savremene umetnosti (MSU) profesionalno sazrevala u okvirima preispitivanja sistema umetnosti i zapitanosti „zašto nešto a ne kako nešto” (Tijardović 1972), odnosno u okvirima modela zasnovanog „na jednakosti (različitih medija i načina izražavanja), otvorenosti (svaki predmet može da bude deo umetničkog rada) i destabilizovanju privilegovanih pozicija (svako može da bude umetnik)” i njihovog preliivanja „u šire kulturno, socijalno polje” (Stanković 2018, 140). Na tom tragu, izložba postaje forma razmene, dešavanja, akcije, debate, pregovaranja, ona je delatna i performativna. Prihvatajući koncept Biljane Tomić o umetnosti kao permanentnoj praksi, Tijardovićeva kao kustoskinja realizuje izložbu Ere

Milivojevića *Dezeni* (Galerija SKC, 1972), zatim, sa Jadrankom Vinterhalter, Nikolom Viznerom i Slavkom Timotičevićem, izložbu *Mladi umetnici – mladi kritičari 71* (MSU, 1972); te izložbu *Oktobar 72*. Aktivno učestvuje u realizovanju programa Aprilskih susreta (prvih 1972, četvrtih 1975, petih 1976. i šestih 1977). Ulazak Jasne Tijardović u MSU je morao predstavljati veliki izazov za obe strane. Trebalo je dotadašnje vaninstitucionalno kritičko delovanje, u okviru kojeg su preispitivanje funkcionisanja i politika sistema umetnosti bili glavna preokupacija, prilagoditi potrebama izložbenih i ostalih politika muzeja. MSU je, istini za volju, već početkom sedamdesetih pokazao interesovanje i otvorenost za promociju nove umetničke prakse kao jedne od novih umetničkih pojava čiji su akteri bili mladi stvaraoci i kritičari.³ Međutim, MSU je takođe bio i vrlo važna i uticajna institucija jugoslovenskog i srpskog sveta/sistema umetnosti koja je kolekcionirala, čuvala, proučavala (istorizovala) i izlagala modernu umetnost stvaranu od početka XX veka na teritoriji jugoslovenskog kulturnog prostora i jugoslovenskih država, kao i različite primere savremenih produkcija koje su bile fokusirane na proizvodnju umetničkog (estetskog) predmeta a ne diskursa o umetnosti. Iako je MSU podržavao koncept autorskih izložbi, i dalje se radilo o izložbama koje su predstavljale manje-više već postojeći materijal radi njegovog 'istorizovanja' ili materijal koji se pripremao baš za tu izložbu s namerom da se kritičarski mapiraju fenomeni, a ne o izložbama koje bi bile procesualni i diskurzivni prostori debate ili okviri u kojima bi se umetnost izvodila gestovima, ponašanjem, prisustvom. U takvim okolnostima Tijardovićeva je realizovala niz izložbi koje su utirale put institucionalizovanju kulturnih i novomedijskih praksi poput: *Plakati/radovi umetnika* (1978), izložbu Zorana Popovića *Autoportret ili Telo u umetnosti* (1989), *Fotografija u konceptualnoj umetnosti*, (1989/1990), izložba fotografija Ljubomira Šimunića *Introspekcija. Fotografije 1976–1994* (1994), *Fotografija: Marina Abramović, Marija Vauda, Stanka Đorić-Dangubić, Goranka Matić, Vesna Miksić-Todorović, Ljubica Mrkalj, Tanja Ostojić, Vesna Pavlović, Pepa Pašćan, Snežana Ristić, Maja Savić, Violeta Samardžić, Milica Stevanović* (1997), *Putopis, Fotografije: Klara E. Šiprel, Pol Strend, Milan Aleksić, Era Milivojević* (1998), *Jedan minut pre ubistva: fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936)* (2002). Ove izložbe su tematizovale i problematizovale različite aspekte postmedijskih/novomedijskih umetničkih praksi, ukazivale i analizirale ih kao ishodišta avangardnih pokreta, ili su mapirale njihove početke u avangardnim pokretima, ili su ih objašnjavale kao tehnologije i metodologije rodne emancipacije. Učestvovala je u projektu istorizacije nove umetničke prakse u okviru muzejskog projekta decenijskih sagledavanja razvoja jugoslovenske moderne i savremene umetnosti obradivši segment *Tekstovi umetnika* (Tijardović 1983, 30–48). U Galeriji SANU, 2003. godine priredila je konvencionalnu muzejsku monografsku

3 U uvodnom tekstu za izložbu *Mladi umetnici – mladi kritičari 71*, Miodrag Protić ističe da izložbu posvećenu mladim umetnicima „za razliku od prošle godine koju su prema svojim saznanjima i shvatanjima sastavili članovi Stručnog veća samog Muzeja – ovu nije komponovao Muzej, već četvoro mladih kritičara” i u zaključku iznosi uverenje da „dovođenje mladih kritičara i mladih umetnika u odnos neposredne saradnje više odgovara osnovnoj intenciji samog Muzeja: da stvarno otkrije najnovije impulse u najmlađoj generaciji a time omogućiti potpunu artikulaciju savremenog trenutka” te da „taj spoj ... pripadnika iste generacije može da bude samo plodan – Muzej smatra svojom obavezom da ga u granicama mogućnosti omogućiti i ohrabri” (Protić 1972).



Jasna Tijardović, Zoran Popović, Raša Todosijević,
Studentski kulturni centar, Beograd

izložbu *Jedan vek grafike* (iz zbirke *Muzeja*) za čiji katalog je napisala tekst pod nazivom „Grafička umetnost u različitim fazama modernizma” u kojem je sistematično zaobišla konvencionalno istorijsko-umetničko sistematizovanje zarad mapiranja društvenih i emancipatorskih dometa upotrebe specifičnih karakteristika grafike kao umetničke tehnike i discipline (Tijardović 2003, 41–51).

Tijardovićeva je kustosirala i izložbe izvan MSU, od kojih su dve u smislu kustosko istorijsko-umetničkog rada posebno relevantne. Reč je o izložbi pod nazivom *Nova umetnička praksa – Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom*, otvorenoj u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977. godine, i o izložbi *Video umetnost u Srbiji*, za koju je sa koautorima Branislavom Dimitrijevićem i Dejanom Sretenovićem dobila nagradu Društva istoričara umetnosti Srbije.

Performativ 2 – likovna kritičarka

U svetlu novih kustoskih praksi, koje od ranih sedamdesetih godina obuhvataju različite strategije koje su razvijali Bojs (Joseph Beuys), iz svog koncepta postpedagogije, Zeman (Harald Szeeman), iz svog koncepta 'exhibition maker' (Müller 2006), grupa Art & Language (A&L), Lusi Lipard (Lucy Lippard), posredno

preko koncepta dematerijalizovane umetnosti, Biljana Tomić sa konceptom permanentne umetnosti, započinje proces redefinisavanja uloge likovnog kritičara od figure koja sa distance objašnjava vrednosne domete jednog umetničkog dela ka figuri koja postaje saučesnik ili saradnik umetnika, inicijator, agent, edukator, organizator, medijator, figura koja daje okvir i koja kontekstualizuje umetničku praksu (O'Neill 2016, 9–38).

Jasna Tijardović se bavila pisanjem tekstova o umetničkim fenomenima, umetnicima, vizuelnoj kulturi za koje ne bismo pogrešili ako kažemo da je reč o likovnoj kritici, ukoliko pojam likovnog kritičara odvojimo od figure 'arbitra ukusa' i približimo ga figuri kustosa. Drugim rečima, Jasnini tekstovi variraju od preglednih do problemskih, ali nijedan ne polazi od estetskih sudova, već na polemičan način postavlja pitanja i traži odgovore o *mehanizmima* koji pokreću svet/svetove umetnosti,⁴ te diskutuje o razlikama nastalim u procesima hladnoratovske realnosti. SKC je bio dinamično mesto internacionalnih susreta i razmena. Svakako da su tome doprinosile, s jedne strane, izvesna doza radoznalosti kod međunarodnih umetnika/umetnica i kustosa/kustoskinja s obzirom na specifičnost jugoslovenskog uređenja i, s druge, činjenica da su svi okupljeni oko SKC-a, koristeći razne kanale, stipendije i fondove međunarodnih studentskih udruženja, čak i pomoć ambasada (o čemu je na jednoj konferenciji govorila Dunja Blažević (Dugandžić Živanović 2011, 134)), uspevali da finansiraju svoja putovanja u inostranstvo. Postojalo je uverenje koje je, prema svedočenjima, Biljana Tomić formulisala rečima „ma svugde gde ideš, dobro si došao”. Jasna Tijardović i Zoran Popović su posetili Edinburg 1973. godine, gde je u okviru Edinburškog festivala, a na poziv Ričarda Demarka (Richard Demarco), Popović zajedno sa Marinom Abramović, Rašom Todosijevićem, Damnjanom, Paripovićem, Urkomom i Nušom i Srečom Draganom učestvovao na izložbi *Osam jugoslovenskih umetnika* (za koje će Demarko u pismu Nikolasu Seroti (Nicholas Serota) napisati da su „absolutely first class” (Demarco 16th July 1973)), a Tijardovićeva je napisala predgovor za katalog izložbe u kojem je predstavila beogradsku konceptualnu scenu, njen nastanak i razvoj u okvirima BITEF-a 1971. i 1972. godine i SKC-a, njeno 'osvajanje' MSU-a kroz izložbe te njeno internacionalno umrežavanje, mapirajući i susret sa samim Demarkom 1972. godine (Tijardović 1973).. Početkom 1974. godine, Jasna i Zoran odlaze u Ameriku i ostaju sve do marta 1975. Na početku su putovali sa Demarkom, a onda su u Njujorku došli u kontakt sa članovima grupe A&L jer su bili „provocirani teorijskom aktivnošću pomenute grupe” (Tijardović 2016, 236) i taj se susret, ponešto i zbog „fascinacije nama kao što smo mi bili fascinirani njima” (Tijardović 2015, 17' 28"), pretvorio u saradnju. Do tog trenutka, u krugovima njujorških konceptualnih umetnika znalo se o grupi OHO zahvaljujući Kinastonu Mekšajnu (Kynaston McShine), koji je njihov rad uključio u svoju izložbu *Information*, prvi muzejski pregled američke i evropske konceptualne umetnosti predstavljen u njujorškom Muzeju moderne umetnosti 1970, kao i Lusi Lipard, koja ih je uključila u svoj pregled *Six Years: The*

4 Zoran Popović je objavio dva teksta: „Kritika mehanizma umetnosti”, u publikaciji *Oktobar '75*, i „Kritika mehanizma umetnosti u Beogradu/Jugoslaviji”, u *Biltenu 5. Aprilskih susreta*.

Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (1973). Grupu OHO, a onda i novosadski (EKOD je zbog prisustva novca i tržišta taj susret sa međunarodnom konceptualnom scenom razočarao i na taj aspekt ukazuje i Tijardovićeva kada je, neposredno po povratku iz Njujorka, u novosadskom časopisu *Polja* sumirala svoje utiske. U uvodnom delu svog teksta, ona objašnjava da njena namera nije da napiše „jedan obiman tekst o tome šta jeste konceptualna ili nova umetnost, to jest da se to prepriča na vlastiti način”; ono što postaje tema njenog teksta jeste razmatranje da li ispitivanje prirode umetnosti i menjanje jezika umetnosti mogu da promene ustrojstvo društva, da li su i u kojoj meri razne umetničke prakse kraja šezdesetih i početka sedamdesetih, a posebno primeri konceptualne umetnosti, mogle uspešno da kritičkim preispitivanjem sebe prevaziđu uslove sopstvenog funkcionisanja kao društvene prakse i da u tom smislu redefinišu te uslove, čitav vrednosni sistem društva i konačno sopstvenu društvenu artikulisanost. Tvrdi da konceptualna umetnost sredinom osme decenije više nije „revolucija u umetnosti, kao što se to u Evropi na silu hoće”, da je, kako se društvena pravila nisu promenila jer konceptualna umetnost očigledno nije uspeła u svojoj nameri da to učini, i ova umetnost postala sredstvo za sticanje društvene moći, društveno-ekonomskog statusa i u tom smislu, baš kao i slikarstvo i skulptura koji su, po pretpostavci konceptualne umetnosti, ništa drugo do manifestacije prihvatanja prirode umetnosti (a ne njenog supstancijalnog ispitivanja), postaje uslovljena manipulacijom tržišta, otuđenjem dela od proizvođača, primer novog stila ili novog formalizma, umetnost preko koje se stiče određena društvena moć i izgrađuju sopstvene institucije. Dve su glavne teze u ovom tekstu: prva je o univerzalizmu konceptualne umetnosti koji se objašnjava kao posledica tautološke prirode i druga, koja je o suštinski lokalnom karakteru njujorške scene i njenom opšteprihvaćenom internacionalnom statusu. Naime, Tijardovićeva smatra da je njujorška konceptualna umetnost, iako bi htela da sebe vidi kao internacionalnu, zapravo vrlo lokalna, i da postaje internacionalna pre svega pomoću manipulacije kapitala. Uočava razliku između institucionalizovane konceptualne umetnosti, one čije primere zastupaju galeristi poput Kastelija (Leo Castelli), Sonabend (Ileana Sonnabend), Vebera (John Weber) i iza koje stoji uloženi kapital, i konceptualne umetnosti koja je izvan institucija i koja može biti, ali ne mora da bude umetnost jer iza njene tautologije ne stoji institucija: „raditi bolje ili lošije nije problem umetnosti, problem je koliko ste van a koliko unutar institucije. U instituciji ne znači samo biti zaštićen od jedne galerije, to znači praviti istoriju umetnosti, kulturu.” U tom smislu Tijardovićeva zaključuje da umetnici van Njujorka, u Evropi i svi oni van sistema svoju umetničku produkciju potvrđuju u odnosu na onu institucionalizovanu u Njujorku, „slede pravila igre a umetnici Njujorka slede ta pravila ali ih i sami stvaraju”, te da je nemoguće gledati na umetnost kao na nešto univerzalno, internacionalno, van društvene prakse i načina na koji umetnost u njoj deluje jer je reč o asimetričnim identitetskim pozicijama čiji kapacitet i moć određuju politike galerija, muzeja, umetničko tržište, čitav niz elemenata sveta umetnosti koji čine da jedan predmet ili situacija budu određeni kao umetnički (Tijardović 1975, 20–21; Čubrilo 2021, 241).

Takođe, u zajedničkom tekstu sa Zoranom Popovićem za časopis *The Fox*, koji su A&L uređivali i objavljivali, ukazuje na slučaj OHO i na slučaj novosadske grupe (ΣKŌD koji posle sličnih uvida na pariskom Bijenalu na kojem su uočili da „dela 'konceptualne' umetnosti dostižu cenu od 10 000 dolara” (Popović i Tijardović 1975, 50) odlučuju da se povuku i prestanu sa radom.

Uprkos fundamentalnim razlikama između konteksta u kojem se artikulise kustosko-kritičarska praksa Jasne Tijardović i umetnička praksa Zorana Popovića i konteksta prakse A&L, na čemu i Tijardovićeva insistira („Umetnost prave ljudi koji žive u različitim okolnostima (društveno-ekonomskim) i zavisno od njih grade svoj pogled na svet. Pogled na svet određuje naš pogled na umetnost i obrnuto.” Tijardović 1975a, 18), moglo bi se reći je taj susret bio uspešan jer su obe strane, kako to ističe Bejli, odbacivale konvencionalni umetnički predmet radi konceptualnog kolaborativnog rada i težile da politizuju tu praksu i preuzmu kontrolu nad procesima produkcije i distribucije svog rada (Bailey 2016, 148). Prvi prevodi tekstova članova grupe A&L pojavili su se u časopisu *Polja* br. 156, 1972. godine, a sa uspostavljenom vezom preko Tijardovićeve i Popovića (koji će krajem 1976. godine opet provesti nekoliko meseci u Njujorku (Jakovljević 2024, 27–49)), u oktobru 1975. godine dolaze Koris (Michael Corris), Menard (Andrew Menard) i Brejkstoun (Jill Breakstone) u Beograd i drže dva seminara u SKC-u i jedan u MSU. Transkripti ovih seminara objavljeni su u časopisu *Student* br. 23 od 4. novembra 1975. godine. Susret je, bez obzira na načelne sličnosti koje su se ticale odnosa prema umetničkom predmetu, njegovoj dematerijalizaciji, kolaborativnom radu i društvenom impaktu, bio obeležen bezuspešnim pokušajima da se uspostavi zajednička platforma za razgovor jer su razlike u društveno-ekonomskim kontekstima i sistemima umetnosti u kojima su obe strane formirale svoja gledišta bile velike (Bailey 2016, 148–150; Jakovljević 2024, 43–45). Primera radi, Koris i Menard su u činjenici da su se beogradski umetnici nove umetničke prakse oslanjali na državno finansiranje programa oficijelno studentske institucije (konačno, i transkript održanih seminara bio je objavljen u glasilu za studente) videli posebnu vrstu marginalizacije, a sve što ima veze sa studentskim statusom kao afirmaciju srednjoklasnog sistema vrednosti, dok su beogradski umetnici u SKC-u videli mogućnost doslednog realizovanja svojih istraživanja jezika i sistema umetnosti (Bailey 2016, 149–150; Jakovljević 2024, 44). Ta razlika je ostala osetna u stavovima koje su članovi A&L grupe izneli na različite načine u tekstovima i u trećem broju *Fox-a*, zalažući se za radikalno napuštanje stvaranja i okretanje ka direktnoj političkoj akciji, dok tekst Jasne Tijardović „The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection”, opet na osnovu iskustva u okvirima sada SKC sveta umetnosti i iz perspektive krize koja se javila između ove institucije i njenih saradnika zbog, kako iz teksta proizlazi, rascepa između plaćenog osoblja galerije i neplaćenih umetnika i kustosa, izražava bojazan prema ideji odustajanja od stvaranja. Iz konteksta SKC-a ta ideja znači samo jedno – ‘likvidaciju’ umetnosti ili ‘transcendenciju’ u smislu povlačenja, napuštanja aktivizma i okretanja misticizmu (Tijardović, 1976, 99; Jakovljević 2024, 47–48).

U zaključku, reklo bi se da je Tijardovićeva u ovim tekstovima objavljenim 1975. u časopisima *Polja* i *The Fox* mapirala osnovne aporije i protivrečnosti njujorške/američke i beogradske/jugoslovenske konceptualne umetničke prakse. Naime, ova praksa je u okvirima američkog konteksta nastajala kao kritička reakcija na visoki modernizam i komodifikaciju umetnosti, da bi sama, iako procesualna, teorijska i/ili dematerijalizovana, postala *predmet* uvučen u cirkulaciju unutar umetničkog tržišta. U okvirima SKC-a i jugoslovenskog konteksta, nova umetnička praksa je nastajala iz kritičkog preispitivanja jugoslovenskog posleratnog modernizma, i to ne samo u umetnosti već i njegovih društvenih, ekonomskih i političkih efekata, i sa umetničkog predmeta je pažnju preusmerila na saradnju i participaciju, zastupanje aktivnih uloga u odlučivanju o stvaranju i distribuciji, na dekonstrukciju koncepta centra i mehanizama hijerarhijskog uređivanja odnosa što su bila ujedno i polazišta na kojima je počivalo samoupravljanje. Taj oblik participativnog upravljanja, za koji su američki konceptualni umetnici bili veoma zainteresovani, postao je predmet debata i razilaženja među umetnicima/umeticama i kustosima/kustoskinjama okupljenim oko SKC-a. Pokazalo se, i na to je Tijardovićeva i ukazivala u svojoj raspravi, da je debata u SKC-u zapravo razotkrila da je i „sama ideja samoupravljanja neprestano bila pod pritiskom od strane hijerarhijskih, birokratskih i inherentno nesamoupravnih struktura, koje su je manipulisale, ograničavale i onemogućavale” (Jakovljević 2024, 48). Ova dva teksta, objavljena praktično jedan za drugim, prvi kao reakcija na njujoršku umetničku scenu, drugi kao reakcija na krizu u SKC-u u vreme susreta sa Njujorkom, donose sve glavne ‘smernice’ koje će Tijardovićeva u svojoj daljoj karijeri kustoskinje, kritičarke i edukatorke principijelno, sa manjim ili većim odstupanjima, slediti.

Od kraja sedamdesetih godina Jasna Tijardović će objavljivati svoje prikaze i kritičke tekstove u svim relevantnim časopisima za umetnost i kulturu: *Umetnost*, *Polja*, *Moment*, *Izraz*, *Vidici*, *Projekta*(r)t.

Performativ 3 – edukatorka

MSU je od svog osnivanja imao program obrazovanja i informisanja koji je realizovao Odsek za pedagoški rad i propagandu. Na početku, uloga ovog odseka bila je da za javnost priprema informacije o programima izložbi u stalnoj postavci MSU, kao i javna vođenja publike. S vremenom postaje jasno da postojeća forma ne zadovoljava kulturne potrebe publike, da se paradigma u umetnosti i kulturi menja, a i da Muzej ima neiskorišćene potencijale, tako da se sada pažnja usmerava ka diversifikaciji modela komunikacije sa publikom prema uzrastu, obrazovanju, stručnosti. Razlikuju se saradnje sa osnovnim i srednjim školama, fakultetima, ustanovama iz oblasti kulture, radnim kolektivima. Uvode se posebni seminari u trajanju jedne školske godine u okviru kojih su bili realizovani kursevi sa temama iz



Vođenje u Muzeju savremene umetnosti, Beograd, 1970. godine

vizuelne kulture kao forme permanentnog obrazovanja. Menja se i ime Odeljenja i 1974, godinu dana pre nego što će Tijardovićeva biti izabrana po konkursu, ono dobija naziv Centar za vizuelnu kulturu i informacije. Kako su aktivnosti ovog centra obuhvatale i organizovanje posebnih predavanja povodom pojedinih izložbi, muzeološka i pedagoška istraživanja i druge akcije, kustosa/kustoskinja angažovan/a na realizaciji ovog programa, kao što je to bio slučaj sa Tijardovićevo do 1991. godine, morao/la je da razvije edukativne modele i prakse i da doprinese da izložba funkcioniše kao proširena obrazovna platforma. Zbog te razdvojenosti uloge kustosa-autora izložbe na jednoj i kustosa-edukatora na drugoj strani, ma koliko su se u pojedinim trenucima te dve uloge približavale jedna drugoj, one ne predstavljaju rane primere 'edukativnog obrta' (O'Neill, Wilson 2010), ali svakako poseduju anticipirajuće elemente.

Pored predavanja članova A&L grupe, Korisa i Menarda, koje je Tijardovićeva u saradnji sa Galerijom SKC-a organizovala u MSU, Centar je preveo četiri teksta članova A&L grupe i odštampao ih na šapirografu: „O praksi” Mela Ramsdena (Mel Ramsden), „Cene umetničkih dela” Jana Berna (Ian Burn), „Istorijska rasprava” Majkla Korisa i „Ne radiš ono što radiš dok radiš ono što radiš” Endrjua Menarda. Ostajući u polju svojih preokupacija primerima kritičkih i radikalnih praksi u umetnosti XX veka, te filmom i novim medijima generalno, Tijardovićeva je držala seminare o avangardnim pokretima u svetskoj umetnosti,

konceptualnoj umetnosti, Land Art-u, novim umetničkim materijalima, a u okviru izložbe *Fotografija kao delo umetnika* (1976), koju su koncipirali i realizovali u Salonu MSU Biljana Tomić i Ješa Denegri, Jasna je sa Slobodanom Šijanom i Nebojšom Pajkićem priredila retrospektivu *Anti film*. Takođe, priredila je projekcije filmova *Filmovi umetnika 1968–1976* i *Film kao dokument umetničkog rada 1969–1976*, kao i video-projekcije, kako iz kolekcije MSU (1984) tako i selekcije engleskih umetnika pod nazivom *Elusive Sign* (1988).

U kulturnom jugoslovenskom muzičkom časopisu *Džuboks* tokom 1980–1981. objavljuje niz kraćih tekstova u kojima objašnjava osnovne termine i fenomene umetnosti XX veka koje su sa rokenrol kulturom delile antiinstitucionalni stav, nekonvencionalnost i nekonformizam, društveno-angažovanu agendu i kontroverzni odnos sa tržištem. Pisala je o avangardnim pokretima, poput dadaizma, Dišana, fluksusa, neoavangarde, poparta, nove umetničke prakse, ukazujući da je umetnost fenomen koji prevazilazi uskoformalistička disciplinarna ograničenja i da je društveni fenomen poput rokenrola sa kojim, između ostalog, deli želju za „pronalaženjem slobode”.

Performativ 4 – biti žena

Na početku ovog teksta, u prvom pasusu, izostavljena su imena važnih aktera nove umetničke prakse. Namera nije bila toliko usmerena ka skiciranju obrisa alternativne, ženske ili feminističke, istorije kustoskinja nove umetničke prakse, koliko je bila fokusirana da se postavi pitanje kanonizacije nove umetničke prakse i njene maskulinizacije postojećim interpretacijama. Kao što je SKC predstavljao „mnoštvo scena” (Tijardović 2015, 4' 31"–4' 33"), tako su i kustoskinje spram feminističke agende imale različite poglede – od isticanja ravnopravnosti sa muškarcima do isticanja razlike u odnosu na muškarce. Tijardovićeve je pripadala ovoj drugoj grupi i to je vrlo eksplicitno dala do znanja u već pomenutom tekstu o krizi u SKC-u u kojem je termin 'prevazilaženje', koji je cirkulisao u raspravama kao rešenje krize, odredila kao onaj koji se preuzima iz politike i koji se oslanja na „nezdravu, maskulinu ideju” iza koje se nalaze „akumulirane represivne snage” i da predlog o 'prevazilaženju' nije ništa drugo do „razoružavanja umetnosti koja dovodi u pitanje birokratsku, finansijsku moć SKC-a” s obzirom na to da „umetnost u suštini uopšte nije problem” (Tijardović 1976, 99). Na ovako direktno konfrontiranje moći institucije i njeno izjednačavanje sa maskulinom hegemonijom ne nailazi se u tekstovima tog vremena u okviru beogradske scene, odnosno scene oko SKC-a, posebno ne na ukazivanje da je socijalistički patrijarhat represivan prema umetnosti, ženama, ali i prema suštinskim i emancipatorskim odlikama samoupravljanja.

S druge strane, u SKC-u su bila organizovana dva internacionalna okupljanja na kojima su se razmatrale ženske i feminističke pozicije: *Žene u*



Marina Abramović i Jasna Tijardović. Studentski kulturni centar, Beograd, 1988. Foto: Goranka Matić

umetnosti (1975) i *Drug-ca žena. Žensko pitanje – novi pristup?* (1978). Na ovom prvom, organizovanom u okviru IV Aprilskih susreta, Jasna Tijardović je učestvovala u društvu umetnica i kustoskinja Gizlind Nabakovski (Gislind Nabakowski), Ulrike Rozenbah (Ulrike Rosenbach), Katarine Ziverding (Katharina Sieverding), Katalin Ladik, Natalije LL (Natalia Lach-Lachowicz), Jole de Frejtas (Iole de Freitas), Ide Biard, Nene Baljković, Irine Subotić, Jadranke Vinterhalter, Biljane Tomić i Dunje Blažević. (Marina Abramović je tom prilikom pokazala foto i video dokumentaciju svojih performansa *Ritam 10, 5, 2 i 4* u Salonu MSU).

Tijardovićeva je 1997. godine jasno zauzela feminističku kustosku poziciju na izložbi *Fotografija: Marina Abramović, ...* problematizujući izborom motiva i medija figuralnu predstavu kao radikalni izraz ženskog iskustva, „načina da se poveže telesno žensko iskustvo sa ženskom estetikom ili 'vizuelnom ekonomijom'” i pojam ženske fotografije kao „agenta 'ženskog pisma' i kao snažno i ekscentrično sredstvo 'Drugog'” (Tijardović 1997) sa namerom da fotografski postupak, pogled i sliku istakne kao prakse preoznačavanja maskulinog i patrijarhalnog u feminino i feminističko.

Zaključak

Mladi kustosi/kustoskinje i likovni kritičari/kritičarke su od osnivanja SKC-a učestvovali u formiranju, razvijanju i zastupanju konceptualne umetnosti i svako od njih je na sebi osoben način unosio različite perspektive i doprinomio stvaranju „mnoštva scena”. Jasna Tijardović se izdvojila po mapiranju ključnih pitanja o mehanizmima po kojima funkcionišu sistemi umetnosti ukazujući na

pojavu i posledice komodifikacije konceptualne umetnosti, među kojima je i podela na internacionalnu scenu i lokalne umetničke scene (u kojoj se lokalne javljaju kao simptomi internacionalne), s jedne, i birokratizacija umetnosti, s druge strane. Nasuprot, isticala je dematerijalizaciju umetnosti u pravcu različitih participativnih praksi i društvenih artikulacija kroz koje je moguće izvesti klasnu, rodnu i svaku drugu emancipaciju ili „pronaći svoju slobodu”.

Literatura

- Bailey, Robert. *Art&Language International. Conceptual Art between Art Worlds*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Čubrilo, Jasmina. “Ženski pogled/pogled na ženu (o izložbi “Fotografija”).” *Reč* 34 (jun 1997): 128-129.
- Čubrilo, Jasmina. “An insight into the reception of American Art in Yugoslavia 1965-1991”, in: *Hot Art, Cold War – Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, eds. Claudia Hopkins and Iain Boyd Whyte, 233–246. New York and London: Routledge, 2021.
- Demarco, Richard. Letter to Nicholas Serota, Director of Museum of Modern Art, Oxford. Ref. Eight Yugoslav Artists exhibition. 1973. https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5788-p1973_letter_from_demarco_nicholas_serota_director_museum_modern_art
- Dugandžić Živanović, Danijela. „Fragmenti ženskih sjećanja, 1978. i danas 2011.” *ProFemina* 2 (leto–jesen 2011): 125–145.
- Jakovljević, Branislav. „Borba u Beogradu, u Njujorku.” *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 20 (2024): 27–49.
- Müller, Hans-Joachim. *Harald Szeemann: The Exhibition Maker*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2006.
- O’Neill, Paul, Wilson, Mick, eds. *Curating and the Educational Turn*. London, Amsterdam: Open Editions, de Appel, 2010.
- O’Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2016.
- Popović, Zoran, Tijardović, Jasna. “A Note on Art in Yugoslavia.” *The Fox* 1 (1975): 49–52.
- Protić, Miodrag B. et al. *Mladi umetnici – mladi kritičari ‘71*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Stanković, Maja. “Art is What Makes Life More Interesting than Art.” u *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 14 (2018): 129–143.
- Tijardović, Jasna. pref. cat. *Oktobar 72*, Beograd, 1972.
- Tijardović, Jasna. pref. cat. *Eight Yugoslav Artists*, Edinburgh Arts 73, Edinburgh, 1973.
- Tijardović, Jasna. „Ideologija New York-a.” *Polja* 196/197 (jun–jul 1975): 20–21.
- Tijardović, Jasna. „Art–Language grupa.” *Polja* 202 (decembar 1975): 17–18.
- Tijardović, Jasna. “The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection.” *The Fox* 3 (1976): 97–99.
- Tijardović, Jasna. „Tekstovi umetnika” u *Nove umetničke prakse*, ur. Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović i Ljubica Stanivuk, 30–48. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.

Tijardović-Popović, Jasna. „Grafička umetnost u različitim fazama modernizma. Izabrani primeri” u *Jedan vek grafike*, ur. Žaklina Ratković, Dejan Sretenović, 41–51. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003.

Tijardović-Popović, Jasna. „Program obrazovanja u Muzeju savremene umetnosti: Centar za vizuelnu kulturu i informacije.” u *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, ur. Dejan Sretenović, 221–238. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016.

Tijardović, Jasna. „Razgovori o novim umetničkim praksama u Srbiji 1970-ih godina”. <https://vimeo.com/150237343> (20. 7. 2024).

<https://msub.org.rs/centar-za-vizuelnu-kulturu/?lang=sr>

Jasmina Čubrilo
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**JASNA TIJARDOVIĆ POPOVIĆ
(SPLIT, 1947 – BELGRADE, 2023):
RECONSTRUCTION OF THE ROUTES
OF FINDING FREEDOM**

Abstract:

The article analyzes the circumstances in which Jasna Tijardović's curatorial and critical practice, formed and developed both outside and within the art institutions through which she moved professionally, mapping the specificities of her practice as a museum educator as well. Both practices were shaped by a consistent and thorough reexamination of the system and the language of art and a preoccupation with the question of whether, by overcoming the conditions of its own functioning as a social practice, art can redefine those conditions, the value system of society, and ultimately her own social articulation. The main thesis of the article is that each of these professional activities represented a contribution to the emancipation of both the profession and life, and that they had performative effects.

Keywords:

Jasna Tijardović, conceptual art, Art & Language, Student Cultural Centre, Muzeum of Contemporary Art, feminism

PRIMLJENO / RECEIVED: 10. 11. 2024.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 23. 11. 2024.

POLEMIKE

POLEMICS

Matthew Yokobosky
Brooklyn Museum, New York

**ART, FASHION, AND ROCK-AND-ROLL:
A CURATORIAL REFLECTION**

Abstract:

This article explores the interconnectedness of art, fashion, and rock-and-roll through an analysis of curated and designed exhibitions. By examining the curatorial and design strategies employed, the author demonstrates how these exhibitions challenge traditional museum practices and foster new forms of engagement with popular culture. The examined exhibitions illuminate the dynamic interplay between the cultural forms, revealing their capacity to explore identity, rebellion, and cultural transformation. By integrating multimedia elements and reimagining the museum space, these exhibitions offer a more nuanced understanding of the intersections.

Keywords:

art, fashion, curatorial studies, exhibition design, museum practice

Introduction: The Intersections of Art, Fashion, and Rock-and-Roll in Exhibitions

Curating and designing exhibitions that focus on art, fashion, and rock-and-roll offer an opportunity to explore the nuanced ways these cultural forms intersect and inform one another. Art provides a visual narrative that speaks to history and identity; fashion communicates individuality, power, and societal shifts; and rock-and-roll has always represented rebellion, innovation, and cultural commentary. In the museum context, these mediums allow for a comprehensive examination of how creative expression reflects and shapes societal norms and cultural movements.

Through my work, I have focused on bringing these intersections to life within the museum space. Exhibitions such as *American Identities: A New Look* (2001), *Who Shot Rock and Roll* (2009), *Killer Heels: The Art of the High Heeled Shoe* (2014), and *David Bowie Is* (2018), demonstrate how art, fashion, and rock-and-roll are more than mere categories—they are dynamic expressions of the human experience.

In this essay, I will reflect on several key exhibitions that I have had the curated and /or designed, organized by the thematic focus of art, fashion, and rock-and-roll. Through these exhibitions, I aim to show how these three domains continually intersect, offering a lens through which to better understand our cultural landscape.

Art Exhibitions: Engaging with Identity, Politics, and History

Art exhibitions allow us to engage with broader conversations around identity, politics, and cultural history. As a curator and designer, my goal has been to offer visitors not only a chance to appreciate aesthetics but also to consider the social and political forces that shape the art they see.

In the years working at the Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (1985–87) and Whitney Museum of American Art, New York (1987–1999), I worked primarily in the film and video departments, and then regularly designed exhibition in other media. Beyond the presentation of single-channel films and videotapes, at the time there was a growing interest in presenting expanded forms of film, video and sound installation. Works by video artists Nam June Paik, Joan Jonas, Bill Viola and Gary Hill utilized the gallery as a space to present sculptural works and environments/installations that enveloped visitors. Paik often commented on the interaction between people and the every-increasing presence of electronic media, while Jonas resurrected myths and retold them through performances, evolving into multimedia installations. These video pioneers set the stage for the immersive art exhibitions that would flourish in later years.

The 1993 *Biennial Exhibition* opening, which was immediately dubbed the “Politically Correct Biennial,” marked a significant shift toward using art as a platform for social justice. Addressing issues of race, gender, and sexuality, the exhibition critiqued societal norms, offering a space for reflection and challenging both art and society. The Biennial was significant not just for the art it displayed but for its engagement with the pressing cultural conversations. Footage of the Rodney King incident, Spike Lee’s music video for *Money Don’t Matter 2 Night* (Prince, 1993), and installations like Pepon Osorio’s *Scene of the Crime (Who’s Crime?)* (1993) contributed to the tone. Osorio’s installation resembled a “crime scene” in an apartment, bracketed by walls simulating a videotape rental store, with layers of political commentary. A vivid moment occurred during the installation of the piece, when Osorio employed a police detective for finger-print dusting on the glasses and other elements, and just as he was finishing the detective was called to the World Trade Center because a bomb had detonated in the underground parking garage—a precursor to 9/11.

The 1993 *Biennial Exhibition* redefined how art exhibitions could engage with social and political issues. What was previously seen as primarily visual presentations expanded to include critiques of cultural norms, and this transformation paved the way for future politically charged exhibitions.

In 2001, I designed *American Identities: A New Look* at the Brooklyn Museum (2001), which opened immediately in the aftermath of the September 11 attacks. This exhibition examined the evolving nature of American identity by juxtaposing works from various cultural backgrounds and time periods, reflecting on how art contributes to the formation of national identity. The United States of America’s founding and evolution are tied to the multiple cultures that inform its narratives, challenging the idea of one idealized American voice. The exhibition allowed visitors to explore the complexities of Americanness, particularly at a time when the nation was grappling with collective trauma and introspection.

In 2005, *Luce Center Visible Storage Study Center* extended the conversation by offering visitors a behind-the-scenes look at curatorial decisions. By exposing over 2,000 objects usually hidden in storage, this installation invited the public to engage with the museum’s collection in new ways. The design process occurred during the Gulf War, and due to the increased price of steel, I opted for aluminum, which meant adjusting the proportions of the ceiling-high casework, but added a polished, glinting effect to the room. Additionally, lighting for the lower shelves was a challenge in visual storage displays, and my solution was to repurpose technology used in Timex’s “nightglow” watches which is made from a thin, laminated material named “E-lite” that only produced 3 footcandles of light (well within conservation standards). These innovations, which increased visibility, offered new transparency to the curatorial process, shedding light on how exhibitions are crafted from permanent collections, and the narrative possibilities.



Connecting Cultures: A World in Brooklyn, Brooklyn Museum, New York, April 19, 2012–October 2, 2016, exhibition view. Photo: M. Yokobosky.

In *The Mummy Chamber* (2010), the focus was on the intersection of ancient art, identity, and the afterlife. Dark chocolate-colored walls with black stencils of phoenixes enveloped visitors, connecting ancient beliefs about death and immortality with contemporary reflections on identity. The gallery name and the exhibition design were based on my travels in Egypt twenty years earlier, especially the underground tombs in Luxor valley. The centerpiece of the galleries, was the recently conserved 25-foot *Book of the Dead of the Goldworker of Amun, Sabekmose* (Egypt, c. 1500–1480 BCE), displayed in a custom case with motion-activated lighting to preserve it for future generations.

Another exhibition that examined the complexities of identity across cultures was *Connecting Cultures: A World in Brooklyn* (2012–2016). Installed in the renovated Great Hall, it introduced visitors to the museum's Permanent Collection galleries by juxtaposing work from various regions and periods, emphasizing the global interconnectedness of artistic traditions. A particularly significant element was a rare volume of *Atlas nouveau : contenant toutes les parties du monde ou sont exactement remarquès les empires, monarchies, royaumes, estats, republicques & peuples qui sy trouuent á present* (Paris: Chez Hubert Iaillot ioignant les Grands Augustins aux deux Globes, 1692), a historical document from the museum's predecessor institution, the Brooklyn Apprentices' Library Association. Founded in 1823, it was the first free and circulating library in Brooklyn. The Library was the nucleus of the Brooklyn

Museum and this book is an excellent example of the original institutional vision as it documents a need to know about the world and the desire to share information. It was housed in a state-of-the-art case featuring “smart glass” (an opaque glass that became clear when electrified). This exhibition invited cross-cultural dialogue, emphasizing that while artistic traditions vary, the fundamental impulses behind them—identity, belief, and self-expression—are universal.

In these exhibitions, whether focused on the moving image, ancient artifacts, or contemporary social issues, the underlying themes are consistent: identity, expression, and the power of art to connect us across time, space and heritage. Art, as I have aimed to show, is not static; it is in constant dialogue with the culture and physical environment that surrounds it, offering insights into who we are, where we come from, and where we are headed.

FASHION

Fashion, as an artistic medium, powerfully communicates identity, status, and social constructs, creating an intricate narrative of self-expression and cultural influence. Through my curatorial and design work, I have focused on how clothing operates not only as a personal statement but also as a political tool, reflecting broader societal dynamics. Each exhibition represents fashion’s dynamic role, illustrating how it shapes and responds to shifting cultural landscapes.

Fashion & Film (Whitney Museum, 1997) was a series of over 65 features, documentaries and shorts exploring how costumes shape character development and narrative structure, as well as how fashion became a central part of film history. From *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922), a documentary about the Inuit people of northern Quebec sponsored by Revillon [Furs], to fashion-driven stories such as *Mahogany* (Berry Gordy, 1975), the exhibition demonstrated how fashion propels narratives and works as a form of advertising. Film has often launched fashion trends, as viewers seek to emulate characters in real life.

Following the design of *Edward Steichen* exhibition (Whitney Museum, 2000), which illustrated how his work for *Vogue* and *Vanity Fair* blurred the line between commercial photography and artistic expression, the *Annie Leibowitz* retrospective (Brooklyn Museum, 2006) treaded similar territory in a contemporary context. The exhibition examined the intersection of fashion, celebrity, and photography. Leibowitz’s portraits of cultural icons such as Demi Moore, Melania Trump, and Mick Jagger, defined by their sartorial choices, underscored fashion’s power to shape public perception. Her work captured not only the aesthetics of these individuals but also their cultural significance, transforming them into enduring symbols of their time. Additionally, the exhibition featured a behind-the-scenes look at Leibowitz’s editing process, with Xeroxed images tacked to Homosote panels lining a corridor. Through this intricate exhibition staging, the idea emerged that



The Rise of Sneaker Culture, Brooklyn Museum, New York, July 10–October 4, 2015, exhibition view. Photo: M. Yokobosky.

fashion, as filtered through Leibovitz's lens, plays a fundamental role in shaping identity, fame, and cultural memory, transcending mere external aesthetic.

The back-to-back exhibitions *Killer Heels: The Art of the High-Heeled Shoe* (Brooklyn Museum, 2014) and *The Rise of Sneaker Culture* (Brooklyn Museum, 2015) explored the evolution of footwear as symbols of power, sexuality and status. *Killer Heels* traced high heels from their aristocratic origins to avant-garde designs (Jean-Paul Gaultier and Noritaka Tatehana), showcasing their cultural and political significance across 160 examples. The exhibition revealed how designers played with the artistic possibilities of high heels, using innovative materials and pushing the limits of functionality and beauty. The high heel, as seen through the lens of designers like Christian Louboutin with his towering 120 cm heels, exemplifies how a single accessory can reflect and challenge gender norms and societal expectations.

Similarly, *The Rise of the Sneaker Cultures* examined how sneakers, originally designed for functionality, have evolved into cultural icons and a global obsession. This exhibition focused on sneakers as symbol of youth rebellion, individuality, and social identity, reflecting broader shifts toward casualization in fashion. Featuring Adidas, Converse, Nike "Air Jordan", Prada, and collaborations with artists such as Damien Hirst, this exhibition attracted a younger, male audience, while *Killer Heels* attracted a female audience. Though exhibitions are not typically curated or designed by gender, the role of shoes in these cases appeared to attract specific demographics. Both exhibitions underscore how footwear can serve as a powerful marker of cultural identity and status.

Georgia O'Keeffe: Living Modern (Brooklyn Museum, 2017) offered a rare look into how the artist's minimalist personal style mirrored her modernist art.



Georgia O'Keeffe: Living Modern, Brooklyn Museum, New York, March 3–July 23, 2017, exhibition view. Photo: M. Yokobosky.

By juxtaposing O'Keeffe's monochromatic wardrobe with her paintings, the exhibition revealed her strategic rejection of conventional femininity and the fusion of personal style with artistic identity. O'Keeffe used fashion not as mere attire but as an extension of her creative expression, challenging societal expectations. With displays of early hand-made dresses, her country wardrobe of jeans and bandannas, her classic monochrome A-line dresses, tailored men's black suits by Austrian-based Knize and Salvatore Ferragamo shoes, *Living Modern* illustrated how O'Keeffe's personal aesthetics and artistic vision were deeply intertwined, further solidifying her iconic status.

Pierre Cardin: Future Fashion (Brooklyn Museum, 2019) celebrated the designer's revolutionary approach to fashion, emphasizing his use of innovative materials and futuristic designs that pushed the boundaries of what clothing could be. Cardin's early training and experience working as Christian Dior's first head tailor before starting his own brand, gave him the knowledge and freedom to explore new ways of living and expressing oneself through avant-garde designs. The exhibition demonstrated how Cardin's forward-thinking designs were not merely about aesthetics but about imagining the future and pushing the limits of design. Cardin's work underscored fashion's role as a medium for envisioning how

society might evolve, illustrating the intersection between design, technology, and self-expression.

Studio 54: Night Magic (Brooklyn Museum, 2020) explored the cultural phenomenon of the legendary nightclub as a crucible of fashion, music, and identity from April 26, 1977, to February 4, 1980. The exhibition immersed visitors in the glamour and creativity that defined Studio 54, where fashion became performative (the dance floor was the stage of a former opera house) and where patrons experimented with gender fluidity and self-expression. With extensive archival photographs, video footage, original club décor and fashions worn by its legendary patrons like Grace Jones and Liza Minnelli, the exhibition highlighted how Studio 54 was a microcosm of broader societal shifts, particularly in terms of cultural liberation. By tracing the evolution of the disco era from underground clubs, to Studio 54 with clothing by Halston, Norma Kamali, Stephen Burrows and Larry LeGaspi, to early 1980s, when chic dresses were supplanted by designer jeans by Gloria Vanderbilt and Calvin Klein, as modeled by Brooke Shields, the exhibition showcased how fashion and self-expression were integral to advocating a cultural shift in the pre-MTV era, reflecting the era's ethos of hedonism and rebellion.

In *Christian Dior: Designer of Dreams* (Brooklyn Museum, 2021) aimed to celebrate the legacy of one of the most influential fashion designers of the 20th century. Previously exhibited in Paris and London, this revised iteration skillfully utilized the Museum's Beaux Arts Court. Structured around a historical framework, the exhibition highlighted Dior's introduction of the "New Look" silhouette in post-World War II fashion, which redefined femininity and luxury. Featuring over 200 ensembles, along with numerous accessories and archival materials, the exhibition offered a comprehensive overview of Dior's career, emphasizing his exceptional craftsmanship and the contributions of the six subsequent creative directors, including Yves Saint Laurent, Gianfranco Ferré, John Galliano and Maria Grazia Chiuri. By underscoring haute couture's cultural significance, the exhibition demonstrated how Dior's work shaped women's fashion and continues to inspire contemporary designers.

Thierry Mugler: Couturissime (Brooklyn Museum, 2022) celebrated the avant-garde French designer's dramatic and theatrical approach to fashion, which often blurred the boundaries between fashion, architecture, and performance art. Mugler's creations challenged conventional notions of femininity and beauty, emphasizing strength, transformation, and otherworldliness. Frequently inspired by science fiction, such as Fritz Lang's film *Metropolis* (1927), and the surrealism of nature, as seen in *Microcosmos* (1996), Mugler's background as a dancer and his knowledge of theater elevated his fashion shows to performances, blending artistry with design. The exhibition underscored the idea that fashion, much like art and film, can challenge societal norms and, like the work of Pierre Cardin, offer imaginative visions of the future.

Looking ahead, *Solid Gold* (Brooklyn Museum, opening November 16, 2024) will explore the symbolic and material significance of gold in art, fashion, jewelry and music. Featuring over 500 works from various cultures, this exhibition will trace gold's odyssey as a symbol of beauty, power, and wealth, throughout history. With designs by Christian Dior, Demna, Gianfranco Ferré, The Blonds, and Yves Saint Laurent, alongside jewelry by Cartier and Jacob & Co., *Solid Gold* will celebrate gold's seductive allure while confronting the human and environmental costs of its extraction. As both a material and a color, gold has inspired countless works of art, fashion, and design, making this exhibition a testament to humankind's long-standing fascination with this luminous, yellow element.

Through each of these exhibitions, I have endeavored to demonstrate that fashion transcends mere clothing, functioning as a dynamic medium through which identity, politics, and culture are continually negotiated and expressed. Whether through avant-garde designs, the portrayal of cultural icons, or the ubiquity of everyday footwear, fashion both reflects and shapes the socio-cultural landscape, serving as a potent vehicle for storytelling and self-expression. These exhibitions foreground fashion's critical role in shaping cultural narratives, providing nuanced insights into how individuals and societies construct and express their identities within evolving cultural frameworks.

Rock-and-Roll Exhibitions: The Visual Legacy of Music and Rebellion

Rock-and-roll transcends its origins as a musical genre, functioning as a profound cultural force that has indelibly shaped fashion, film, and visual art. My curatorial work has sought to capture the rebellious spirit of rock-and-roll and critically examine its pervasive impact on visual culture, highlighting the symbiotic relationship between music and artistic expression.

The *No Wave Cinema, 1978-87* exhibition (Whitney Museum of American Art, 1996) delved into the No Wave movement, an intensely independent art and film scene that emerged from New York's punk rock subculture in the late 1970s. Characterized by its raw, unpolished aesthetic and its rejection of mainstream filmmaking techniques, No Wave cinema employed Super-8mm film, with directors such as Beth B, Kathryn Bigelow, Vivienne Dick, and Richard Kern producing films on minimal budgets. These works delved into themes of alienation, disillusionment, and societal fragmentation, eschewing conventional narrative structures in favor of experimentation and a DIY ethos. This deliberate roughness mirrored the ethos of punk rock, aligning No Wave cinema with a broader countercultural rejection of institutional norms.

By foregrounding the movement's influence on subsequent filmmakers and musicians, including Jim Jarmusch, I sought to demonstrate that No Wave cinema was not a marginal phenomenon, but rather a seminal cultural force that shaped critical dialogues around postmodernism, identity, and rebellion. The first large-scale exhibition (three years in development), illuminated how this underground movement's aesthetics and ideological innovations contributed to broader cultural discourses, cementing its place within the evolving history of visual and musical rebellion.

In *BAM BAM BAM: Catching the Next Wave for 20 Years* (Brooklyn Museum, 2002), I examined the collaborations between the Brooklyn Academy of Music (BAM) and some of the most avant-garde musicians and performers of the late 20th century. Structured as a 30-minute video cycle of theatrical scenes presented in a purposefully designed setting, the exhibition celebrated the BAM's pivotal role in fostering creative partnerships between musicians like David Byrne, Lou Reed and Tom Waits, and visionary performance artists and directors such as David Lynch and Robert Wilson. These collaborations transcended traditional boundaries of theater and music, generating interdisciplinary works that synthesized music, visual art, and performance.

The video installation illuminated how rock-and-roll evolved beyond a musical genre, functioning as a catalyst for innovative forms of artistic expression. For example, Lou Reed's collaborations with Robert Wilson were transformative, merging Reed's poetic and gritty lyrics with Wilson's avant-garde though stark, visual language, as seen in works such as *Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*, 1990 and *Time Rocker*, 1996. Through this exhibition, I sought to emphasize BAM's role as an incubator for experimental art that fused music with performance, demonstrating how rock's rebellious energy intersected with theatrical and artistic innovation to create wholly new forms of expression.

Who Shot Rock and Roll: A Photographic History, 1955 to the Present (Brooklyn Museum, 2009) explored the significant role that photography played in constructing the mythology of rock-and-roll. The exhibition featured iconic images from renowned photographers like Richard Avedon, Annie Leibovitz and Pennie Smith, whose portraits of rock icons such as The Beatles, Patti Smith, Led Zeppelin and The Clash became enduring representations of the genre's rebellious ethos. These photographs not only documented performances but captured the musicians' personalities, charisma, and defiance, contributing to the larger cultural narrative of rock-and-roll.

In editing and designing this exhibition, I sought to evoke a "digital" aesthetic that reflected the technological shift in music consumption at the time. With the compact disc, which gained dominance over two decades, finally supplanting vinyl records, the exhibition's visual design mirrored the transition. The walls were painted in shades of white, grey, and platinum grids to evoke a digital sensibility, while an interstitial space paid homage to the once-beloved vinyl record covers and 35mm slide shows, with works by Henry Diltz offering a nostalgic counterpoint to the digital theme.



Who Shot Rock & Roll: A Photographic History, 1955 to the Present, Brooklyn Museum, New York, October 30, 2009–January 31, 2010, exhibition view. Photo: M. Yokobosky.

David Bowie Is (Brooklyn Museum, 2018) was one of the most expansive and immersive exhibitions dedicated to the life and career of David Bowie, a figure who continually pushed the boundaries of gender, fashion, and music. Featuring over 450 objects from Bowie’s personal archive—including costumes, handwritten lyrics, music videos, stage designs, and personal items—the exhibition provided a comprehensive exploration of Bowie’s transformative influence on popular culture.

A central theme of the exhibition was Bowie’s ability to reinvent himself through fashion, music, and performance. His collaborations with designers such as Freddie Burretti, Kansai Yamamoto, and Alexander McQueen illustrated how his costumes were not merely stage outfits but integral extensions of the personas he created—whether Ziggy Stardust or the Thin White Duke. Bowie employed fashion as a medium of self-expression, actively challenging societal norms surrounding identity, gender and aesthetics

In curating and designing this last iteration of the exhibition, I aimed to underscore Bowie’s role as a pioneer of gender fluidity and artistic experimentation. The exhibition highlighted how Bowie’s work exemplified the fluidity between art forms, blending music, theater, and visual art into a cohesive, dynamic practice that continually defied categorization.

Technologically, the exhibition was a model for the integration of multimedia in curatorial practice. Visitors were equipped with headphones that automatically played different tracks in synchronization with the specific artifacts and displays, creating a personalized and immersive auditory experience in real time. This fusion of sounds and space allowed each visitor to experience Bowie’s work on an intimate, multisensory level. Additionally, video projections and

multimedia elements created an immersive environment where Bowie's music, fashion and art converged into a unified narrative. This curatorial approach not only captured the essence of Bowie's boundary-pushing artistry but also illuminated his enduring influence on popular culture.

In reflecting on these exhibitions, my overarching objective has been to convey the rebellious and transformative spirit of rock-and-roll. Through exploring the intersection of music, fashion, photography, and visual art, I sought to highlight how rock-and-roll has not only shaped cultural history, but also served as a catalyst for innovative forms of artistic expression. Each exhibition offered a distinct perspective on rock-and-roll's influence on identity, visual culture, and societal norms, emphasizing the genre's enduring legacy as a powerful force for creative and cultural revolution.

Conclusion: The Future of Interdisciplinary Exhibitions

The exhibitions discussed demonstrate the profound interconnections between art, fashion and rock-and-roll, each acting as a critical platform for exploring identity, rebellion, and cultural transformation. These exhibitions reveal that these cultural forms are not siloed from one another but are part of an evolving conversation that transcends time and disciplinary boundaries.

The curatorial and design strategies employed in these exhibitions illuminate new methodologies of interpreting the role of popular cultures in museum spaces. By integrating multimedia elements, curators are able to engage audiences in more dynamic, participatory and educational experiences, fostering deeper connections between cultural forms. This approach reconceptualizes museums as spaces of dialogue and reflection, rather than mere repositories of objects, allowing for more nuanced engagement with the intersections of art, fashion, and music. Moreover, such focus on the convergences of these disciplines challenges traditional museum hierarchies, expanding the boundaries of what is considered legitimate subject matter for serious cultural analysis.

As museums increasingly explore these intersections, they will assume a more pivotal role in shaping our collective understanding of the broader cultural impacts of these mediums. Through thoughtful curation, innovative exhibition design, and interdisciplinary approaches, museums can offer new insights into how art, fashion and music influence societal trends and individual identities. In doing so, they ensure that the legacies of these cultural forms remain relevant and resonant for future generations, creating spaces where the past and present converge in meaningful and transformative ways.

Bibliography

- Kalin, Tom et al. "Fashion & Film: A Symposium." Edited transcript of conversation by Matthew Yokobosky, Geoffrey Beene, Tom Kalin and Grace Mirabella. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, no. 60 (September 1998): 12–21.
- La Ferla, Ruth. "The Fine Art of Staging a Blockbuster." *The New York Times*, February 10, 2022.
- Rachel, T. Cole. "On How to Design an Exhibition: An Interview with Exhibition Designer Matthew Yokobosky." *The Creative Independent*, March 21, 2018.
- Stewart, Alison, Matthew Yokobosky. "Studio 54: Night Magic." *All Of It*, October 2, 2020.
- Webb, Matthew, Matthew Yokobosky. "Fashioning Inclusion, Designing Internationalism: *Pierre Cardin* at the Brooklyn Museum: An exhibition review and dialogue between Matthew Webb and Matthew Yokobosky." *Visual Anthropology Review* 36, no. 1 (Spring 2020): 178–200.
- Yokobosky, Matthew. "Couture Auteurs." In *The New American Film and Video Series*. New York: Whitney Museum, 1997. Program note for *Fashion & Film*.
- Yokobosky, Matthew. *BAM! BAM! BAM! Catching the Next Wave for 20 Years* (exhibition brochure). New York: Brooklyn Museum of Art, 2002.
- Yokobosky, Matthew. "Not a Part of Any Wave – No Wave." In *The New American Film and Video Series*, 78–87. New York: Whitney Museum, 1996. Reprinted in *The Downtown Show: The New York Art World, 1974–1984*, ed. M. J. Taylor. Princeton and Oxford: Princeton University press, 2005.
- Yokobosky, Matthew. *Pierre Cardin: Future Fashion*. New York: Brooklyn Museum, 2019.
- Yokobosky, Matthew. *Studio 54: Night Magic*. New York: Rizzoli, 2020.
- Yokobosky, Matthew. "Dior Seen Anew: The Alchemy of Katerina Jebb." In *Christian Dior: Designer of Dream*, 109–110. New York: Rizzoli Electa, 2021.
- Yokobosky, Matthew. "The Flower Women: Dior Through the Lens of American Fashion Photographers." In *Christian Dior: Designer of Dream*, 189–191. New York: Rizzoli Electa, 2021.

Matthew Yokobosky
Bruklinski muzej, Njujork

UMETNOST, MODA I ROKENROL: KUSTOSKA REFLEKSIJA

Apstrakt:

U radu se istražuje međusobna povezanost umetnosti, mode i rokenrola kroz analizu kustoskih praksi i dizajna izložbi. Ispitujući primenjene strategije kustosa i dizajnera, autor pokazuje kako izložbe problematizuju tradicionalne muzejske prakse i podstiču nove oblike angažovanja sa popularnom kulturom. Analizirane izložbe razotkrivaju dinamiku preplitanja različitih kulturnih formi i njihovu sposobnost da ispituju teme kao što su identitet, pobuna i kulturna transformacija. Integracijom multimedijalnih elemenata i osmišljavanja muzejskog prostora ove izložbe nude kompleksno razumevanje pomenutih intersekcija.

Ključne reči:

umetnost, moda, kustoske studije, dizajn izložbi, muzejska praksa

KRITIK

REVIEWS

UDK BROJEVI: 730.071.1 Бешлић А.
730.071.1 Јеврић О.
730.071.1 Јанчић О.
730:305-055.2(497.1)
ID BROJ: 158989065
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2025.21.8

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Ana Ereš
University of Belgrade, Faculty of Philosophy
<https://orcid.org/0000-0002-0442-0606>

**SCULPTRESSES AS AGENTS OF ABSTRACTION
IN POST-WORLD WAR II SERBIA:
A GENDERED VIEW ON MEMORIAL PRODUCTION***

Abstract:

This paper examines the work of three Belgrade-based sculptresses Ana Bešlić, Olga Jančić and Olga Jevrić in the 1950s that was characterized by a shift toward abstraction in the context of memorial sculpture. Through analyses of their exploration into abstraction and the confrontation expressed against the dominant practices of memorialization in post-WW2 Serbia and Yugoslavia, the position of these women artists will be discussed from a perspective of gender, questioning the strategies of the patriarchal value system that characterized the local art world in this period.

Keywords:

modern sculpture, abstraction, memorial sculpture, gender, Ana Bešlić, Olga Jančić, Olga Jevrić

* The realization of this research was financially supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovation of the Republic of Serbia as part of the financing of scientific research work at the University of Belgrade – Faculty of Philosophy (contract number 451-03-66/2024-03/200163).

Even a preliminary examination of sculptural history in post-World War II Serbia identifies a prominent group of women sculptors who were instrumental in shaping the Belgrade art scene. Emerging in the mid-1950s, sculptresses such as Ana Bešlić (1912–2008), Olga Jevrić (1922–2014), and Olga Jančić (1929–2012) made significant contributions to the field. Their work challenged traditional formal and conceptual paradigms of sculpture, pioneering abstraction within the Serbian modernist sculptural practice,¹ and rapidly gained recognition within the broader international art community. In the *Dictionary of Modern Sculpture*, originally published in 1959, French author Michel Seuphor recognized the significant contributions of these women artists, observing that: “we must mention some women sculptors like Olga Jančić, who in her torsos shows a real sense of the monumental; Ana Beslic, whose art is sure and sober, very classical, in compositions which have the nobility of Arp’s works; Olga Jevric whose Projects for Iron Monuments have a very personal rugged and authoritarian character” (Seuphor 1961, 177). A similar critical appraisal of the work of the three sculptresses was voiced in the Yugoslav public. For instance, in a review of the exhibition *Contemporary Serbian Art (the postwar period)* [Suvremena srpska umjetnost (poslijeratni period)], held at the Modern Gallery of Yugoslav Academy of Arts and Sciences in Zagreb, the art critic Josip Depolo highlighted that “for the general situation in today’s Serbian sculpture, the most prominent is the work of the avant-garde, led by Olga Jevrić, Olga Jančić, and Ana Bešlić [...] the work of this avant-garde has left the deepest marks on contemporary Serbian sculpture” (Depolo 1964, 6).

While several scholarly works have explored the broader historical context of Serbian post-war sculpture, the contribution of Belgrade sculptresses as a specific phenomenon within the given local context has often been overlooked.² This oversight has perpetuated a certain mythical aura surrounding their work, as Miodrag Šuvaković has aptly observed in his monograph on Ana Bešlić (Šuvaković 2008, 41). Various factors contribute to this state of research, but the primary reason is that the history of modern sculpture in Serbia presents a relatively understudied area of scholarly inquiry, particularly in terms of the material, social, and contextual analyses of the development of this art medium (Bogdanović and Vuksanović 2016). While several chronological overviews of modernist sculptural production in Serbia (within the broader context of Yugoslav art) were published in the 1970s and early 1980s (Trifunović 1970; Protić 1982), they have not established a comprehensive historical canon that could serve as a foundation for further research or critical analysis. Consequently, the existing, albeit fragmented, historiography

1 There were many other sculptresses active in Belgrade during the period of late 1950s and 1960s, including Angelina Gatalica, Vida Jocić, Mira Jurišić, Nadežda Prvulović, Milica Ribnikar, Mira Sandić, Jelisaveta Šober Popović. Due to the limited scope of this article, only the work of Ana Bešlić, Olga Jevrić and Olga Jančić will be analyzed here.

2 A rare remark about the “circle of Belgrade sculptresses” as a specific phenomenon within the history of modern sculpture in Serbia is given by Marija Pušić in the catalog of Olga Jančić’s exhibition held at the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1987 (Pušić 1987, 7).

offers an incomplete understanding of the advancement of modern sculpture in Serbia, often relying on the prevailing argument that sculpture, unlike painting, experienced an inconsistent and delayed development as a modernist medium. Nevertheless, existing research converges on the early 1950s as a pivotal moment in the sculptural history in Serbia, when Socialist Realism began to give way to new, non-academic, and non-realist stylistic approaches to sculpture characterized by formal and conceptual polarization. This transition marked a profound transformation of modernist sculpture, liberating it from its overtly utilitarian and socially engaged functions (Protić 1982). Since the mid-1950s, sculpture in Serbia has increasingly prioritized formal experimentation over practical and ideological considerations. This shift has led to a diverse range of sculptural approaches, encompassing figurative, associative, and abstract modes—the stylistic typologies that reflect a modernist preoccupation with the medium’s inherent morphology. The growing volume of sculptural production in Serbia following the stylistic shift of the 1950s necessitated a systematic overview. In 1970, the 22nd issue of the Belgrade-based art journal *Umetnost* [Art] addressed this need. Art historian Lazar Trifunović published an article in this issue that remains a foundational text for understanding the development and transformations of sculpture in Serbian modern art.³ In his text, as well as in the latter historiographical takes on modernist sculpture in Serbia, the artistic output of the post-World War II generation of sculptors, both male and female, is recognized as a pivotal advancement in the evolution of modernist sculpture, with particular emphasis on the contributions of Olga Jevrić and Olga Jančić (Protić 1964; Trifunović 1970; Protić 1982). The shift toward formal emancipation from (academic and socialist) realism also extended to memorial sculpture, a significant field of sculptural production that played a decisive role in shaping the social and political landscape of post-World War II Yugoslavia, and that presents an important matter of consideration in this article.

Given the current state of research, this article analyses the work of Belgrade-based sculptresses in the 1950s from a perspective that intersects formal and gender aspects of their sculptural practices envisioned for public space. The work of Ana Bešlić, Olga Jančić, and Olga Jevrić is highlighted as examples of local sculptural production that embraced abstraction, positioning these women artists as pioneers of abstract art not only in Belgrade but also across the broader Yugoslav art space. The absence of scholarly research on this topic can be attributed to the above-mentioned incomplete historicization of modernist sculpture in Serbian art history, in contrast to the well-articulated history of painting that has been established as the primary medium of modernism. This disparity suggests that sculpture, often considered a less “successful” medium within the framework of

3 In his essay *Paths and Crossroads of Serbian Sculpture* [Putevi i raskršća srpske skulpture], Trifunović proposed a stylistic-chronological typology of modernist sculpture in Serbia between 1950 and 1970 that is based on three successive formal transformations: 1) the anthropomorphic (figurative and expressive) sculpture; 2) sculpture of “free shape” (organic and abstract sculpture); and 3) object-based sculpture (Trifunović 1970).

modernism in Serbia, was more accessible to women artists, as it did not align with the prevailing myth of the exceptional male artistic individual—a role frequently associated with the medium of painting. However, this observation primarily applies to sculpture intended for exhibition display. In the domain of representative memorial sculpture, male artists still held the dominant position as authors.

It is important to underline that the work of the three sculptresses in the 1950s does not adhere to a singular methodology or formal manifestation regarding abstraction. Rather, they pursued distinct explorations of the abstract sculptural language, ranging from Olga Jevrić's investigation of the medium's structural and material qualities to Ana Bešlić's inquiry into the autonomy of medium's formal language and Olga Jančić's examination of the representation of the body and bodily gestures. Their sculptural practices and careers can even be characterized as competitive and, at times, confrontational (Šuvaković 2008, 41). Nonetheless, these three sculptresses share a common aspiration: to emancipate modernist sculpture within their local milieu through investigation and experimentation with abstraction—both in terms of form and the semantics of sculpture. They also share the commencement of their artistic careers in the early 1950s, having completed their studies at the Belgrade Art Academy in 1949 (Jevrić) and 1950 (Bešlić and Jančić). Bešlić and Jančić also participated in a four-year postgraduate specialization at the Art Academy under the guidance of the renowned sculptor Toma Rosandić from 1951 to 1955.

The term *Agents of Abstraction*, used in the title to describe the role of these sculptresses, is adapted from a study by the art historian Ana Ofak, published in 2019. In her book under the same title, Ofak examined Yugoslav pavilions at international trade fair exhibitions in Western Europe from 1947 to 1950. These pavilions were designed by a group of young male artists, architects, and designers based in Zagreb (including Aleksandar Srnc, Ivan Picelj, Vjenceslav Richter, and Zvonimir Radić), who were commissioned by the state to craft the aesthetics of a non-Soviet form of socialism for Western audiences. Guided by abstraction and the idiom of modernism, these artists produced specific exhibition designs that advocated the possibility of abstract socialism (Ofak 2019). Ofak recognized them as “agents of abstraction” within the particular context of Yugoslav cultural politics in the late 1940s, which sought to distance itself from Soviet political influence. While this case study may not offer numerous direct parallels to the work of the Belgrade-based women sculptors, the way in which the “agents of abstraction” were defined in this study prompted this research to consider other such agents within art in Yugoslavia, across various fields and media of artistic production, who were not confined to the conventional figure of the modernist male artist who played a pivotal role in constructing a “positive” image of Yugoslav society's openness and liberal character for Western audiences. The question I would like to pose regards those “agents of abstraction” who were not principally acknowledged as representatives in the state-sponsored process of creating the image or landscape

of modern Yugoslav society in the 1950s—a process that championed the values of socialist progress and equality. What about those female agents who sought to introduce abstraction to the Yugoslav public space, accommodating the domestic view, as I will argue these sculptresses did during this period?

To contextualize the given argument, a brief introduction to the broader social and gender landscape of Yugoslav society during this period is necessary. Since 1946 the Yugoslav Constitution has enshrined the political, social, and economic rights of women, formally proclaiming gender equality. This was followed by consistent efforts to implement emancipatory policies for women as part of a broader socialist modernization process during the 1950s. The impact of these policies for the topic discussed in this article is evident in the significant number of female students at the Belgrade Art Academy, where gender parity was achieved, particularly in postgraduate sculpture courses. However, the question of women was swiftly absorbed into the broader question of the (working) class, a paramount concern in Yugoslav socialist politics, resulting in the desired emancipation of women not fully realized in practice (Zaharijević 2017). At both material and symbolic levels, particularly within the private and family spheres, gender inequalities imposed by the patriarchal value system persisted.⁴ Within the art system in Yugoslavia, a formal rhetoric of equality characterized gender relations, disguising the underlying gender disparities. The sculptresses discussed herein insisted upon being referred to as “sculptors”, using the masculine form of the word for their professional identification—a strategic move to assert their professional parity with male counterparts. As Ana Bešlić noted, “experience reveals that muscles and physical strength do not determine the quality of sculpture. In my time, a striking number of women sculptors emerged, who felt the spirit of a new understanding of sculpture liberated from illustration and all thematic burdens, and were among the first to affirm special interpretations of modern sculptural thought in our country” (Majher 2006). While the adoption of the masculine title signaled a desire for equal treatment, it also reflected a nuanced understanding of the deeply entrenched gender inequalities within the art world, which were slow to change. These sculptresses also resisted the categorization of their work as “female” or “feminine,” recognizing that such labels would diminish the significance in the public sphere (Pejić 2006, 27). Despite achieving considerable local and international recognition—exhibiting in prominent museums and art biennials, winning awards, and being featured in publications—

4 Even though it is not essential for understanding their work, but rather for contextualizing their social status within the given framework, it is noteworthy to state that the sculptresses discussed in the article shared some unorthodox life choices in the context of Yugoslav post-war society. Even though their social backgrounds differ, these three women artists made life choices that defied patriarchal norms. Olga Jevrić remained unmarried and childfree, while Ana Bešlić was divorced in the late 1940s and remarried a decade later, also choosing to remain childfree. Olga Jančić was married to a high-ranking communist official, a fact often highlighted in her biography, and she too had no children.

these sculptresses were consistently excluded from teaching positions, as well as commissions for memorial sculpture, a significant marker of status within the Yugoslav art world. A more in-depth analysis of these sculptresses' engagement with memorial sculpture during the transformative period of the 1950s will provide further insights into these gendered dynamics.

While Ana Bešlić, Olga Jevrić, and Olga Jančić exhibited their (abstract) sculptures in public spaces like parks, gardens, and similar communal areas, their involvement in memorial sculpture commemorating World War II and the National Liberation Movement remains largely unrecognized. This distinction highlights their ambivalent status within the local art world and their exploration of abstraction. Commemorating the victims of World War II presented a vital cultural and political strategy of Socialist Yugoslavia. Monuments served as sites of remembrance of war atrocities as well as the victory in war, reinforcing the legitimacy and authority of the Communist Party of Yugoslavia. They also functioned as didactic tools, emphasizing the significance of the anti-fascist movement and socialist revolution achieved during the war. Monuments erected in the immediate aftermath of 1945 employed the aesthetic conventions of Socialist Realism, typically depicting heroic, predominantly male figures of heroes, fighters, as well as the oppressed, with gestures that symbolized defiance and resistance against the fascist occupiers. Female figures, when present, were primarily engaged as allegories or symbolical statues. In the early 1950s, state-sponsored public competitions for monuments and memorials emerged, determining the trends in memorial production that aligned with the official commemorative policies, emphasizing optimism, faith, and progress toward a better future that Yugoslav society would build upon the sacrifices of those who had fallen for freedom (Ereš and Prica 2023).

Ana Bešlić directly challenged the prevailing conditions for monument production with her inaugural public work, the *Monument to the Victims of Fascism—Mother and Child*, erected in Aleksandrovo, the suburb of Subotica, in 1955. While adhering to the “defiant rhetoric” of contemporary Socialist Realist monuments, Bešlić introduced a distinct iconographic repertoire. She explained her approach to this monument as follows:

“During the era of socialist realism, there was resistance to every new invention—bombers, machine gunners, and similar war scenes were ‘fabricated.’ I resisted this pressure, both humanly and artistically. Feeling the tragedy of the times, I focused on the general human misfortune. At that time, I was working on a monument for the suburb of Subotica. There, I managed to avoid banal war scenes, modeling a mother with her son, inspired by the stories of the locals. The fathers, partisans, hid in nearby cornfields, and the mothers used their children as couriers to maintain contact with the fighters.” (Majher 2006)

While Bešlić's response to contemporary memorial production was formally neither radical nor abstract, her sculpture uniquely incorporated the specific wartime experiences of women and children into the predominantly masculine, triumphant repertoire of commemorative sculpture. Women played a significant role in the struggle during World War II, and their contributions to the National Liberation Movement were instrumental in nominally securing equal political and economic rights for women in the Yugoslav state and its Constitution in 1946. However, despite years of planning, the monument dedicated to the woman fighter that was intended to honor "the women of Yugoslavia for their massive participation in the National Liberation Movement and the heroism shown," remained unrealized (Horvatinčić 2021, 10–11). This suggests that women's wartime experiences were underrepresented in the context of memorial sculpture, highlighting a significant gender disparity in post-war Yugoslav politics of remembrance through visual arts. Bešlić's iconographic choice for this public memorial is thus particularly noteworthy.

In 1957, shortly after completing the *Monument to the Victims of Fascism—Mother and Child*, Ana Bešlić created *Sketches for Monuments*, a series of abstract sculptures exhibited in her solo exhibition in Belgrade 1959. These small-format sculptures were conceived as vertical three-dimensional volumes made in bronze and marked by *wounds* and *cracks* (as the artist herself described them) that penetrated the solid body of sculpture. Bešlić expanded on this concept in

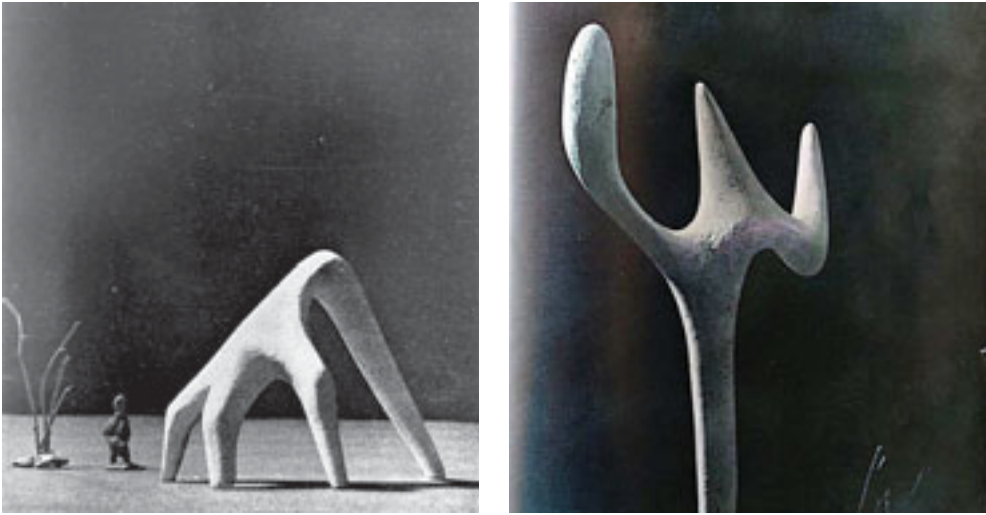


Ana Bešlić, *Monument to the Victims of Fascism—Mother and Child*, 1955, Aleksandrovo near Subotica. Photo: Suzana Vuksanović



Ana Bešlić, *Sketch for Monument I*, 1957. Photo: Šuvaković 2008, 33.

her proposal for the Memorial Park Jajinci in Belgrade, the largest execution site during World War II in Serbia. Her unconventional, abstract proposal created in collaboration with architects Mihajlo Mitrović and Jovanka Jeftanović, placed sixth in a public competition. This proposal integrated expressive sculptural forms reminiscent of gallows into the existing landscape and challenged the dominant narrative rhetoric of memorial sculpture, offering a more evocative and abstract response to commemorating the atrocities of war.



Ana Bešlić's sculpture proposal for the Jajinci Memorial Park Complex, 1957. Photo: Oto Bihalji-Merin, *Jajinci: povodom konkursa za idejni projekt spomenika žrtvama fašizma, Jajinci – Jugoslavija*. Beograd: Jugoslavija, 1958, 69.

In 1955 Olga Jančić realized the sole public monument in her career for the small town of Bosanski Petrovac in Bosnia and Herzegovina. The sculptural composition of a family group—mother, father, and child—was not publicly displayed until 1970 (Horvatinčić 2021, 11).⁵ The purpose and context of this monument remains unclear, as it is not possible to definitively determine its commissioning party or whether it was dedicated to local victims of war, although the recent research suggest that it might have commemorated the female fighter and the establishment of the Anti-Fascist Front of Women of Yugoslavia in Bosanski Petrovac in 1942 (Horvatinčić 2021, 11–12). Given its iconographic divergence from the conventional representations of female fighter, the function of the monument remains open to interpretation and further research. This monument was notably absent from Jančić's publications and was only briefly mentioned in a 1987 exhibition catalogue under the name *Family* (Pušić 1987, 13). This omission likely stems from the sculpture's formal divergence from artist's contemporaneous works exploring

5 Olga Jančić created this monument together with her colleague Ratimir Stojadinović, who was in charge for the two reliefs placed behind Jančić's figurative sculptural group (Pušić 1987, 31, fn 32).

the representation of female body like such as *Gravid Forms* (1955) and *Motherhood* (1956), which showed a definitive orientation toward abstraction in Jančić's practice. Nonetheless, the monument in Bosanski Petrovac offers a distinctive perspective on representation of women's experience of parenthood into memorialization practices in Yugoslavia, which is presented through the theme of motherhood within the framework of equally organized family roles in post-war Yugoslavia.

Olga Jančić also took part in the 1957 public competition for the Mauthausen Memorial. This proposal, now part of the collection of the Military Museum in Belgrade, is conceived as a dynamic composition of stylized figures representing victims of the concentration camp that convey the agony and intensity of suffering through expressive corporal gestures. It marked the last time Jančić entered a public competition for a memorial.



Olga Jančić, *Fall*, 1957, bronze, 19 x 61 x 29 cm. Photo: Doris Fatur / Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka.



Olga Jančić, *Victim III*, 1959, plaster, 25 x 84 x 42 cm. Photo: Hristifor Nastasić / Digital Archive of The Heritage House, Belgrade.

During the same period, she created a series of small-scale sculptures titled *Fall* (1957) and *Victim I-III* (1958–59). These works appear as continuation of her

formal exploration of the representation of martyrdom through bodily suffering, and as an indirect response to the post-World War II memorial production. While not entirely abstract, these sculptures introduced a specific approach to representing the wounded, tortured, and violated body by transcending the pathos of symbolic representation of the victim figures prevalent in public spaces at the time (Mitrović 2023, 101–103). *Victim I-III* also present the culmination of Jančić's formal exploration of the female body and its representation in sculpture. Earlier works, such as the striking *The Washerwomen* (1952), *The Lamenting Woman* (1953–54), and *The Solitary Woman* (1958), demonstrate the progressive process of deconstruction of the female body in sculpture, culminating in its fragmentation in *Fall* and *Victims*. This process signified Jančić's definitive embrace of abstraction, a focus she would maintain in her sculptural practice.

The analyzed works of Ana Bešlić and Olga Jančić articulate a twofold challenge to the mainstream Yugoslav memorial production of the 1950s. Firstly, they introduced overlooked figures—the woman (as mother), children, and family—into the memorial iconography, focusing on representation of war experiences beyond the imagery of heroic combat and masculine repertoire. Secondly, their engagement of abstract language in sculpture that emphasized the suffering experience of war victims diverged from the symbolic, both optimistic and defiant narratives of commemorating the World War II in the period. Their sculptural work constituted a subtle challenge against the gendered, male-dominated practices of representation within Yugoslav memorial production.

In 1957, Olga Jevrić delivered a more direct and radical critique of memorial production in Yugoslavia through her inaugural solo exhibition, *Spatial Composition*, held at the ULUS Gallery in Belgrade. The exhibition featured fourteen *Proposals for Monuments*, along with three entries from public competitions. Jevrić sought to challenge the “conventional” and “artistically unconvincing and naive solutions” solution prevalent for public monuments, which she criticized for their “cold and stereotypical staging,” that denied human suffering and heroic history (Predić 1957, 9). Her proposals aimed to redefine memorial sculpture by employing abstraction and emphasizing the viewer's connection to the universal suffering of war victims. Jevrić described her monuments as “memorial objects [created] as signs of human suffering, courage, and resistance to evil” (Đorđević 2001). Even though she was successful in public competitions for memorials in the 1950s, none of her proposals was ever realized in public space (Ereš and Prica 2023).

The exploration of war memorialization significantly influenced artist's shift toward abstraction that is evident in her *Proposal for a Monument* in Gornji Milanovac (1954) that shows a decisive break away from figurative and narrative aspects of sculpture. Olga Jevrić's approach to memorial production was deeply rooted in her personal experiences of war. As she stated: “My generation was imbued—as witness or participant—with content that was imposed as a condition,



Olga Jevrić, *Proposal for Monument – Milanovac*, 1954, cement, 40 x 35 x 30 cm. Photo: The Heritage House / Digital Archive of the Heritage House, Belgrade.

as a reason for creativity. Our echoes were not a response to the commission. They arose from the need for catharsis—as a debt to those who are no longer there—as identification through a sign. This moment was the basis for my proposals for monuments” (Majher 2002, 93). For this sculptress, abstraction was not merely a formal device but a rhetorical strategy for war commemoration. By focusing on the spatial experience of the viewer rather than the representation of the human body in sculpture, her abstract forms offered an alternative form of commemoration that avoided pathos and explicit narration. Her approach to memorial sculpture proposed not only an alternative form of commemoration but also a new syntax for the language of sculpture in Serbian and Yugoslav art. The opening up of the compact object, the mass of the monument, and the concentration on the exploration of its interior, which is deconstructed and emptied out in a formal sense, offers a solution to the problem of commemoration in sculpture through *void* as an adequate form for constituting the memory of war suffering.

Jevrić’s uncommon sculptural background influenced her endeavors to redefine the rhetoric of monument. Her early research focused on the tradition of Serbian medieval gravestones, the *stećaks*, as is evident in her *Proposal for a Monument in Prokuplje* (1951). In her early work Jevrić challenged the prevailing realist and academic tradition of memorial sculpture in Yugoslavia, as well as the official policy that avoided tombstone-like forms for monuments dedicated to the National

Liberation Movement. While a significant portion of Jevrić's 1957 exhibition focused on proposals for monuments, art historical discourse has largely overlooked this important aspect of her work (Ereš 2022). Instead, her sculpture has been interpreted through a formalist lens, associating it with Art Informel – a stylistic categorization that has largely ignored the social and critical dimensions of her practice.

The sculptural careers of Ana Bešlić, Olga Jančić and Olga Jevrić reveal the complex and often contradictory dynamics of gender relations within the post-WW2 art world in Serbia and Yugoslavia. While these sculptresses were acknowledged and celebrated as pioneers of abstract sculpture—primarily for their work in exhibition format—their sculptural engagement in public space, and specifically in the realm of memorial sculpture, was frequently overlooked and marginalized. Their exploration of abstraction in the 1950s not only redefined the development of sculpture in the local context, but also challenged the gendered and prevalently patriarchal conventions of commemoration in the public space. Their sculptural practices gained public recognition when limited to spaces that were “less significant” in terms of representation of political power, which resulted in their work being inscribed into the sculptural history based exclusively on formal aspects, rather than their broader impact on public discourse. It is these strategies of partial exclusion—from both public space and the historical narrative—that perpetuated a patriarchal structure within the local art world, allowing the myth of the “great male artist” to remain fundamentally unchallenged.

Bibliography

- Bogdanović, Ana, Suzana Vuksanović. “Prostori i razumevanja skulpture. Critice o istoriji u savremenosti skulptorskog medija.” In *Skulptura: medij, metod, društvena praksa*, eds. A. Bogdanović, S. Vuksanović, 7–22. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016.
- Depolo, Josip. “Srpska grafika i skulptura.” *Vjesnik*, 24. 12. 1964, 6.
- Đorđević, Marija. “Intervju sa Olgom Jevrić.” *Politika*, 19. 5. 2001.
- Ereš, Ana. “Olga Jevrić in the International Art World in the 1950's.” In *Olga Jevrić: Composition and Structure. On the occasion of the centenary of her birth*, ed. D. Otašević, 29–42. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, Heritage house, 2002.
- Ereš, Ana, Vladana Putnik Prica. “Apstrakcija i memorija: predlozi za spomenike Olge Jevrić u 1950-im godinama.” In *Spomenička skulptura posvećena NOB-u u Jugoslaviji 1945–1991*, eds. A. Ereš, S. Vuksanović, 127–146. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2023.
- Horvatinčić, Sanja. “Žena nakon borbe: reprezentacija i delovanje žena u polju spomeničke produkcije socijalističkog razdoblja.” In *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj. Protagonisti, radovi, konteksti*, ed. D. Prančević, 242–281. Split: Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, 2021.

- Majher, Vesna. "Intervju." In J. Denegri, *Olga Jevrić*, Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 2005, 92–94.
- Majher, Vesna. "Rad kao stvaralačka igra. Razgovor sa Anom Bešlić." In *Kazivanja i iskazi srpskih vajara*, Beograd: V. Majher, 2006.
- Mitrović, Katarina. *Spomen-park "Kragujevački oktobar" i memorijalna umetnost u Srbiji posle Drugog svetskog rata*, doctoral dissertation. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2023.
- Ofak, Ana. *Agents of Abstraction*. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Pejić, Bojana. "Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art." In *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, ed. B. Pejić, 19–27. Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2009.
- Predić, Rade. "Olga Jevrić, prva samostalna izložba." *Vidici* V—32 (1957), 9.
- Protić, Miodrag B. *Savremenici: likovne kritike i eseji*, knjiga 2. Beograd: Nolit 1964.
- Protić, Miodrag B. *Skulptura XX veka*. Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1982.
- Pušić, Marija. *Olga Jančić. Retrospektivna izložba skulptura*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1987.
- Seuphor, Michel. *The Sculpture of this Century. Dictionary of Modern Sculpture*. Neuchatel: Editions du Griffon, 1961.
- Subotić, Irina, Ivana Simeonović Ćelić. *Olga Jančić*. Beograd: CLIO, 1997.
- Šuvaković, Miodrag. *Ana Bešlić*. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 2008.
- Trifunović, Lazar. "Putevi i raskršća srpske skulpture." *Umetnost* 22 (1970), 5–32.
- Zaharijević, Adriana. "The Strange Case of Yugoslav Feminism: Feminism and Socialism in the East." In *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)Socialism and Its Other*, eds. D. Jelača, M. Kolanović, D. Lugarić, 263–283. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

Ana Ereš
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**VAJARKE KAO POSREDNICE APSTRAKCIJE
NAKON DRUGOG SVETSKOG RATA U SRBIJI:
ROD I MEMORIJALNA SKULPTURA**

Apstrakt:

Tekst razmatra rad tri beogradske vajarke: Ane Bešlić, Olge Jančić i Olge Jevrić tokom 1950-ih godina koji karakteriše okretanje prema apstrakciji u kontekstu memorijalne skulpture. Kroz analizu istraživanja apstrakcije u opusima ovih umetnica, kao i kroz kritičko sučeljavanje koje su iskazale u odnosu na dominantne prakse memorijalizacije u posleratnoj Srbiji i Jugoslaviji, njihove pozicije se interpretiraju iz rodne perspektive, problematizujući strategije patrijarhalnog sistema vrednosti koje su strukturirale lokalni svet umetnosti tokom ovog perioda.

Ključne reči:

moderna skulptura, apstrakcija, memorijalna skulptura, rod, Ana Bešlić, Olga Jančić, Olga Jevrić

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2024.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 11. 2024.

PRIKAZI

REVIEWS

Katarina Mitrović
Istorijski muzej Srbije, Beograd

**ZBORNİK RADOVA SPOMENIČKA SKULPTURA
POSVEĆENA NOB-U U JUGOSLAVIJI 1945-1991,
MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI VOJVODINE, NOVI SAD 2023.**



Zbornik radova *Spomenička skulptura posvećena NOB-u u Jugoslaviji 1945–1991* objavljen je kao rezultat istoimene Nacionalne naučne konferencije sa međunarodnim učešćem održane u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu 3. novembra 2023. godine. Zbornik su uredile dr Ana Ereš, viša naučna saradnica na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i mr Suzana Vuksanović, kustoskinja i muzejska savetnica u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Ovaj urednički tim je sa uspehom priredio već dva zbornika radova posvećena skulpturi (*Skulptura: medij, metod i društvena praksa*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine 2017. i *Skulptura: medij, metod i društvena praksa 2*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine 2021) kao i zajednički projekat *Hronologija izlaganja skulpture u Srbiji 1945–2000*, koji se od 2020. realizuje u formi veb-sajta (<https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/>), a koji putem obimne prikupljene i publikovane primarne građe pruža nemerljiv doprinos za izučavanje ovog umetničkog medija.

Zbornik *Spomenička skulptura posvećena NOB-u u Jugoslaviji 1945–1991* logičan je nastavak sistematskog ispitivanja skulpture u modernističkoj/postmodernističkoj epohi i njenih graničnih pozicija između umetničkog medija i kulturalne prakse i njihovih širih političkih i društvenih konteksta. Zbornik se tematski usmerava na spomeničku skulpturu NOB-a podizanu od 1945. do 1990. prepoznajući je kao autentično ostvarenje socijalističke Jugoslavije i već potvrđeni predmet većeg interesovanja nacionalnih, regionalnih i onih širih, internacionalnih, naučnih zajednica. Publikacija predstavlja devet autorskih tekstova u kojima se sa različitih idejno-ideoloških, disciplinarnih i teorijsko-metodoloških polazišta ispituju i

preispituju pojedini problemi unutar heterogenog, ali istovremeno distinktivnog „korpusa” jugoslovenske spomeničke skulpture.

Zbornik počinje tekstom Vladimira Kulića „Hronotopi sećanja: spomenici Narodnooslobodilačke borbe kao oprostoreno vreme”. U njemu autor argumentovano dokazuje kompleksnu prirodu socijalističkih spomenika kao prostorno-vremenskih konstrukcija u kojima simultano koegzistiraju različita „vremena” stvarajući intertekstualnu mrežu referenci po kojima se jugoslovenski socijalistički spomenici izdvajaju kao specifična kategorija memorijalne umetnosti u celini. Polemički se osvrćući na njihov globalno potvrđeni status „ikona futurizma” Kulić uvodi pojam hronotopa iz književne teorije Mihaila Bahtina kao analitički okvir za dalje ispitivanje i dublje razumevanje spomenika NOB-a. Na primeru *Spomenika bici na Sutjesci* Miodraga Živkovića, dubinski analizirajući njegovu morfološku i narativnu strukturu, Kulić prepoznaje dva ključna vremenska toposa – hronotop puta (metafora toka života) i praga (simbola životne prekretnice, sudbonosnog trenutka), prateći njihove varijacije od *Spomenika jevrejskim žrtvama fašizma* Bogdana Bogdanovića, preko zgrade Generalštaba Nikole Dobrovića (oba u Beogradu), do Kula E. Ravnikara na Trgu revolucije u Ljubljani. Osim puta i praga, Kulić prepoznaje i druge vremenske horizonte kao „trope” vizuelne retorike jugoslovenskih spomenika: neodređena daleka prošlost, simbolički predstavljena referencama na folklornu umetnost, optimistička budućnost (novog društva) i večnost u kojoj obitavaju pali borci. Ponuđena mogućnost „čitanja” spomenika kao hronotopskih konstrukcija je u tekstu dobro iskorišćena, ali nikako nije iscrpljena, predstavljajući jedan od značajnijih skorašnjih doprinosa razumevanju spomeničke baštine socijalističke Jugoslavije.

Naredna četiri teksta Zbornika bave se fenomenom spomenika NOB-a u okviru teritorijalnih okvira. U tekstu „Skulptura kao geometrizovana struktura: prilog tipologiji spomenika posvećenih NOB-u u Crnoj Gori” Slavica Stamatović Vučković, poput Vladimira Kulića, polazi od uvida u morfološke i sadržajne specifičnosti spomenika NOB-a, za čiju adekvatnu analizu i interpretaciju nastoji da ponudi nove pojmovne okvire. Autorka polazi od prepoznavanja dvojnog skulptoralno-arhitektonskog karaktera spomenika kao njihove presudne osobine, te na osnovama gradacije skulpture/arhitekture daje predlog nove tipologije spomenika. Skulptura na koju se analiza odnosi je apstraktna simbolična forma koja nije rezultat skulptorskih poetika i „ličnog” izraza vajara, već oblikovnih principa arhitektonskog projektovanja, mogućnosti novih materijala (betona) i upotrebe prefabrikovanih građevinskih elemenata. U tekstu se na primeru jednog broja manje poznatih crnogorskih spomenika pokazuje mehanizam proizvođenja geometrijskih simboličnih formi te njihova tipološka identifikacija i odgovarajuće ideološko tumačenje.

U tekstu Suzane Vuksanović i Vojislava Martinova „Estetika žrtve u herojskim vremenima: spomenička skulptura posvećena stradanju civila u Vojvodini” prate se i razmatraju promene u imenovanju i pozicioniranju spomenika civilnim

žrtvama, kao i promene koje se tiču njihove estetizacije, počev od socrealističkih spomenika mahom nepoznatih autora pa do postepenog oslobađanja skulpture od konvencionalnih formi i posebne tematizacije pojma žrtve u radovima mnogih priznatih autora (Nandora Glida, Jovana Soldatovića, Pavla Radovanovića). Naredni tekst „Spomen-kompleksi posvećeni antifašističkoj borbi tokom Drugog svetskog rata u Srbiji” Nenada Lajbenšpergera predstavlja doprinos u razumevanju pojma spomen-kompleksa kao tipične forme jugoslovenskih memorijala koja ih markira kao posebnu kategoriju unutar tada savremenih memorijalnih praksi i memorijalne umetnosti u celini. Lajbenšperger problematizuje dosadašnje definicije spomen-kompleksa ukazujući na heterogenost njegovih sadržaja i strukture i različitih oblika simboličkih komemorativnih formi od objekta, odnosno samog spomenika, preko manjih obeležja, amfiteatara za komemorativne svečanosti, spomen-šume, spomen-doma, muzeja, utilitarnih objekata itd. Autor s pravom ukazuje na teškoće istraživanja i precizne kategorizacije spomeničkih celina s obzirom na nepotpunost dokumentarne građe. Tekst pruža značajne uvide o savremenom poimanju spomeničkog nasleđa NOB-a u Srbiji koji se reflektuje i u različitom odnosu lokalnih zajednica ali i društva u celini prema ideološkom nasleđu socijalizma, pa tako razlikuje tri „pogleda” i tri vrednosne kategorije: spomenici civilnim žrtvama koje izazivaju nesmanjeno poštovanje, spomenici vezani za partijsku istoriju koji su potpuno zanemareni i spomenici partizanskoj borbi koji pokazuju različit odnos savremenika na teritoriji Srbije prema nasleđu NOB-a, od Vojvodine, gde su spomenici ove vrste najbolje očuvani, pa do Kosova, gde su uglavnom uništeni, dok u užoj Srbiji stanje spomenika zavisi od lokalnih kultura sećanja i politika.

Sličnu neodređenost prema nasleđu NOB-a manifestovanu u politikama zaštite spomenika pokazuje i tekst Blagoja Varošaneća „Nedefinisano (kulturno) nasleđe: Spomenici narodnog oslobođenja u Makedoniji, hronologija umetnosti I arhitektonski stilovi 1950-1980”. U tekstu se inovativna morfološka i simbolička struktura spomenika u Makedoniji prepoznaje kao autentična umetnička vrednost koja ih čini aktuelnim i izvan izvornog ideološkog konteksta u kome se bili stvarani. Autor prati evoluciju spomeničke umetnosti u SR Makedoniji koja pokazuje istovetnu dinamiku kao i ona u drugim republikama socijalističke Jugoslavije u kojoj se od manje-više realističke figuralne skulpture dolazi do visokomodernističkih apstraktnih struktura. U ovom tekstu, kao i u prethodnim, nastoji se da se ustanove zajedničke karakteristike onoga što se već prepoznaje kao tipičan spomenik socijalističke Jugoslavije.

Ako se autori prethodnih tekstova prevashodno bave sintezom odabrane spomeničke građe, autorke naredna četiri teksta su svoje teme zasnovale na studiji pojedinačnih slučajeva iz kojih se mogu donositi i opšti zaključci. Ana Ereš i Vladana Putnik Prica u tekstu „Apstrakcije i memorija: Predlozi za spomenike Olge Jevrić u 1950-im godinama” bave se fenomenom pionirskog uvođenja apstraktne forme u kontekst spomenika kojim je ova umetnica ponudila i novu sintaksu jeziku srpske i jugoslovenske skulpture. Autorke analiziraju sve predloge za spomenike Olge Jevrić

prateći evoluciju njenog koncepta memorijalne skulpture – od arhaističke tendencije oličene u referencama na stečke kao stare narodne (pretklasične) oblike memorijalne umetnosti, preko njihovog razbijanja uvođenjem „praznine” kao adekvatne forme za konstituisanje sećanja na poginule i, konačno, do uvođenja šipki koje će postati važan strukturalni element njene skulpture. Autorke su argumentovano ukazale na usamljenu poziciju Olge Jevrić u polju promišljanja i izvođenja jugoslovenske memorijalne umetnosti u kome njena spomenička rešenja stoje naspram čitave plejade apstraktnih spomenika drugih autora (B. Bogdanović, M. Živković, D. Džamonja, V. Bakić). Za razliku od njihovih spomenika, koji su zadržali dozu asocijativnosti, spomenici Olge Jevrić i njihova nereferentna poetika čiste forme stoje kao primer konfrontacije sa službenim politikama komemoracije i simbolizacije prošlosti u memorijalnoj skulpturi. Autorke teksta su ovim uvidom otvorile pitanje onih zanemarenih, marginalizovanih aspekata spomeničke prakse, odnosno čitavog korpusa neizvedenih rešenja, kao jednog (od mnogih) još neispitanih problema u istraživanju i razumevanju jugoslovenske spomeničke kulture.

U tekstu „Kuda vode Vra(t)ca?” Sabina Tanović i Mejrema Zatrić kontekstualno pristupaju analizi Spomen-parka Vraca kod Sarajeva i njegovoj rastrzanosti između antagonističkih politika sećanja u savremenoj Bosni i Hercegovini neposredno izazvanih ratnim konfliktima devedesetih godina prošlog veka. Autorke se bave predlogom revitalizacije ovog trenutno zapuštenog spomen-parka i mogućnostima njegovog preosmišljavanja i uvođenja u savremeni život grada. U tekstu „Predlog spomenika Kosmajskom partizanskom odredu (1970) / Fontana bratsvo jedinstvo (1978) Jovana Kratohvila: estetska i spomenička forma kraja jedne epohe” Jasmina Čubrilo ukazuje na problem jezika modernističke memorijalne plastike i njegove ispražnjenosti. Predložena analiza i zaključci otvaraju i pitanje o opštoj primenljivosti novootkrivenog repertoara spomeničkih formi u modernizmu koje su se sa svojom semantičkom proizvoljnošću mogle prilagoditi različitim namenama – od simbola ratne pogibije do javne skulpture/fontane u krugu fabrike, simbola Jugoslavije kao zajednice radnih ljudi. U poslednjem tekstu Zbornika „Kako je Narodnooslobodilački rat Jugoslavije preimenovan u narodnooslobodilačke ratove Srbije? Primer spomenika Momčila Krkovića u Novim Banovcima” autorka Olga Manojlović Pintar se bavi novim revizionističkim praksama na primeru intervencije lokalnog SUBNOR-a i „obgrljivanja” Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora problematizujući ulogu ove boračke organizacije u savremenim praksama sećanja na Drugi svetski rat te pokušaje njegove naknadne „nacionalizacije”.

Zbornik radova *Spomenička skulptura posvećena NOB-u u Jugoslaviji 1945–1991.* u celini predstavlja značajan doprinos najnovijem talasu izučavanja i tumačenja spomeničkog nasleđa socijalističke Jugoslavije. Iako neprestanog raste interesovanje za jugoslovenske memorijale u poslednje dve decenije, ova tema je još uvek daleko od istražene. Već sama konstatacija uredničkog tima u uvodnoj reči Zbornika da je u navedenom periodu na prostorima bivše Jugoslavije podignuto između

30.000 i 100.000 spomenika i spomen-obeležja govori o još uvek nedostignutom „pozitivističkom” standardu kako nauke tako i praktične heritologije da se utvrdi broj spomenika, a zatim i definišu formalno-estetske kategorije i kriterijumi mapiranja, klasifikacije i tipologije, mere zaštite, rekonstrukcije itd. Zbornik radova koji je pred čitaocima, sa svojim različitim problemskim pitanjima i analitičko-metodološkim pristupima, predstavlja i presek stanja trenutne izučenosti i razumevanja ovog korpusa jugoslovenske umetnosti, ali i njihovog prihvatanja u postjugoslovesnkim državno-nacionalnim kontekstima. Upravo u tom novom postojanju, spomenici NOB-a, sudeći po njihovom stanju, predstavljaju i dalje problematično (neželjeno) nasleđe. Multidisciplinarni karakter Zbornika omogućio je višestruko produbljivanje znanja o pojedinim aspektima socijalističkih spomenika, njihovoj strukturalnoj i tipološkoj međusobnoj srodnosti, kao i otvaranje novih pitanja poput retorike i semantičkih slojeva spomeničke skulpture i prostora, mogućnosti autorskih kritičkih stavova u polju spomeničke prakse, ali i aktuelnih pitanja politike zaštite, očuvanja i obnavljanja spomeničkih celina i objekata i njihove savremene revitalizacije.

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

Radovi se putem elektronske pošte predaju do unapred dogovorenog roka. Elektronska adresa za slanje radova je: *ana.eres@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 zapestom, 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 заградama.

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 заградama. 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 у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
7.038.6 “19/20”(497.11)

**ZBORNİK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u
Beogradu** = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101