

Pokušaji modernizacije srpskog slikarstva

Katarina Pavlović

muzejski savjetnik u Narodnom muzeju u Beogradu

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
75.036 (497.1 Srbija)

Poznato je da je tako reći do naših dana srpsko slikarstvo, retardirano i zakasnelo, živelo na margini evropske umetnosti. Vekovima istorija nije bila naklonjena našoj umetnosti, a čini se da smo imali niz veoma talentovanih slikara. Istorijske činjenice, društvena klima, duh i shvatanje okoline, predstavljali su nepremostive barijere našim umetnicima, često i da vide, čak i da znaju da postoji umetnost njihove epohe, a o tome da je sami stvaraju nije moglo biti ni govora. U umetnički potpuno izolovanoj Srbiji, pod turskom okupacijom, razvijalo se zografsko slikarstvo okamenjeno već zaboravljenom postvizantijskom tradicijom u tolikoj meri da te brojne ikone imaju danas jedino vrednost dokaza neprekinutog nacionalnog identiteta. Srbi u Vojvodini su okruženi dosta razvijenom, ali ne najmodernijom, likovnom kulturom koja ih neodoljivo privlači, ali koja istovremeno i pretili, jer se javlja strah da će se prihvatanjem tuđe kulture u tuđoj zemlji potpuno izgubiti i vlastita nacionalnost. Jedinu sigurnost im pruža crkva i crkveno slikarstvo se tokom XVIII i XIX veka pomno neguje. Slikari u XVIII veku nešto pod uticajem Beča, nešto zahvaljujući ruskom crkvenom slikarstvu, prihvataju delimično baroknu formu, naravno bez ideje, i stvaraju tzv. pravoslavni barok koji će se kasnije pretapati u klasicizam, romantizam i najzad realizam. Pa ipak, bilo je pokušaja da se preskoče barijere tradicije i nedovoljne informisanosti. Jedan od tih pokušaja je i portret Dositeja Obradovića koji je Arsen Teodorović naslikao u Beču 1794. godine. Istina je da original iz 1794. nije sačuvan, ali postoji više replika između kojih nema bitnijih razlika, te ne vidimo zašto bi i prvi original bio različit. Dr. Miodrag Kolarić vidi u tom portretu ne samo klasicistički portret već kaže da se Teodorović trudi da prenese činjenice iz života na platno onako kako ih vidi i kakve one zaista jesu. On se, drugim rečima, služi jednom određenom realističkom metodom. To je, neosporno, novost u srpskom slikarstvu. Moglo bi se reći, bez opasnosti od preterivanja, da se 1794, kada je Žak-Luj David slikao u Parizu svoj

Poznato je da su vekovima istorijske činjenice uslovljavale konzervativizam srpskog slikarstva, kao i da su pojedinačni pokušaji modernizacije ostajali bez značajnijih rezultata. Tek Nadežda Petrović je uspela da zaista prihvati evropska dostignuća. Ona zajedno sa nemačkim slikarima započinje da u Münchenu stvara ekspresionizam. Postoje blage indicije da bi se već 1915. opredelila i za apstraktnu umetnost. Ali, ako ovo ne možemo sa sigurnošću da tvrdimo, postoje brojne činjenice koje dokazuju da je početkom treće decenije u Beogradu započeto sa stvaranjem apstrakcije (Bijelić, Petrov). To znači da smo imali umetnike koji su možda mogli da dosegnu i do evropske aktuelnosti, ali da im opšti tok razvoja naše kulture to nije dozvolilo, a posledice toga izgleda da utiču i na naš sadašnji likovni život.

prvi zaista građanski portret, portret Mišela Žerara, člana Konventa, da se te godine rodilo u Beču i srpsko građansko slikarstvo.¹ Jedna slika ipak ne čini slikarstvo, a sam Teodorović će odmah zatim slikati svoj prvi ikonostas u Baji u duhu pravoslavnog baroka i niz portreta i ikonostasa koji imaju notu klasicizma, ali Portret Dositeja Obradovića neće ponoviti. Dr. Kolarić dozvoljava mogućnost da je ličnost portretisanog delovala na umetnika da odabere određeni pravac. Čini nam se da nije isključena ni mogućnost da je sam Dositej, ta veličanstvena i misteriozna ličnost naše kulture, direktno tražio kako želi da bude naslikan, a da je Arsen Teodorović direktno prihvatio tražene uslove. Ali svejedno je, jer Portret Dositeja Obradovića dokazuje da je Teodorović mogao da ostvari mnogo savremeniji i kvalitetniji opus od postojećeg.

Sledeća svetla tačka u našoj umetnosti pojavila se tek početkom XX veka. Mislimo na giganta naše moderne umetnosti, na Nadeždu Petrović. Poznato je da je ona u Münchenu u prvim godinama veka, u suštini istovremeno sa nemačkim slikarima, počela da polako stvara ekspresionizam. Ti ekspresionistički elementi zapažaju se kod nje i u koloritu i u liniji, npr. u slici *Bavarac sa šeširo* ili *Žena na stolici*, a u većoj ili manjoj meri pratiće ekspresionizam njeno delo i kasnije, pa ga zapažamo npr. u *Topdžiji* iz 1914. No našu pažnju u ovom trenutku privlači jedna Nadeždina slika koja još uvek nije prezentovana na način koji zaslužuje. Reč je o *Valjevskoj bolnici* iz 1915. verovatno o poslednjoj Nadeždinoj slici koja se čuva u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Reč je o slici čijom se analizom jasno vidi, kako po boji, liniji, tako i potezu četke, da je upotpunosti razvoj Nadeždinog opusa. Ono što je na ovoj slici drugačije jesu bojene površine rešene na nov stilski način. Slika je rešena u tri plana. U prvom planu ima sačuvanu vezu sa realnim svetom, tj. naslikanom ogradom, dok su ostala dva plana skoro čista apstraktna rešenja. Ta koloristički veoma zvučna slika izvedena je u tonovima okera, pečene siene, više nijansi

zelenog i beloplavog. Nadežda nikada, bar koliko je danas poznato, nije dala apstraktno rešenje. Čini nam se normalnim da slikajući svoju prvu apstrakciju umetnik i zadrži po neki trag realnosti koji bi se, naravno, daljim radom eliminisao. To ovde znači, da je smrt nije pretekla, Nadežda bi nam, pored toga što je u trenutku stvaranje ekspresionizma u Nemačkoj unela taj pravac u srpsko slikarstvo, takođe unela i apstrakciju, i to 1915, što znači svega tri godine posle objavljivanja čuvenog spisa Vasilija Kandinskog kojim je objasnio program apstrakcije. Upravo iz svega izlazi da bi ne kao nagađanje, već kao činjenicu, mogli da prihvatimo ideju da je Nadežda živela samo neki mesec duže, srpska umetnost bi imala apstraktnu umetnost u drugoj deceniji veka, odnosno bila bi ravnopravna sa evropskom umetnošću. Rat i Nadeždina smrt to su omele.

Sa istorijskoumetničkog gledišta za ovu ideju imamo dovoljno dokaza. Ali, ipak moramo se upitati da li je baš sve tako bilo? Možda ova za istoriju naše umetnosti blistava slika označava nešto sasvim drugo. Nastala je u Valjevskoj bolnici, u tom poslednjem krugu pakla koji je srpska nacija preživljavala tragične 1915. Slikala ju je umetnica na nekoliko nedelja, ili dana, uoči smrti i sama iscrpljena koliko prethodnom bolešću, toliko i teškim radom ratne bolničarke, okružena buncaњem tifusara, vapajima umirućih. Slikala ju je u prisustvu nebrojanih agonija, u vlasti smrti. To su trenuci kada ljudi ili polude, ili pronađu neku iskonsku snagu, koja ne postoji u normalnim životnim uslovima i postaju heroji. Nadežda je bila zrela, zdrava ličnost i slikar ekspresionista. Ali se taj užas ne može naslikati. Vapaj se ne pretvara u reč. Grč agonije nema adekvatnu formu. Jedino ostaje sublimacija. Apstrakcija je jedino rešenje. I Nadežda je naslikala prvu apstraktnu sliku u srpskom slikarstvu. U prvi plan je stavila jasno prepoznatljivu ogradu kojom su i danas ograđene neke kuće u srbijanskim selima. Tom tarabom je verovatno bila ograđena i Valjevska bolnica. Nadežda je stavila ogradu između užasa i sebe, između prošlosti i budućnosti, između svog tragičnog iskustva i nas. Ostavila nam je uspomenu na Valjevsku bolnicu, ali uspomenu koju gledamo sa uživanjem. Ostavila nam je dragoceni dar možda vredniji od njenog celokupnog opusa.

Za istoriju srpske umetnosti ipak je svejedno šta je učinilo da Nadežda naslika ovo izuzetno delo, jer ona je bila umetnik ne samo bez prethodnika već i bez sledbenika. Krug ostaje zatvoren.

Danas kad imamo dovoljnu vremensku distancu da posmatramo beogradsko slikarstvo treće decenije kao istoriju, jasno vidimo da je ono prepuno traženja, pokušaja, želja da prihvati evropsku umetnost svoga vremena. Videćemo da smo imali slikare koji su to mogli, ali isto tako da njihova traženja nisu nikada potpuno urodila plodom. Oni su morali da nalaze načine na koji će biti prihvaćeni, što znači da su modernizaciju srpske umetnosti jedino mogli da sprovedu veoma zaobilaznim putem, i tako je ipak pomeraju sa mrtve tačke. Kako Beograd posle 1919. godine postaje središte ne samo srpskog već jugoslovenskog slikarstva, jasno je da su se u njemu morale razvijati mnoge tendencije, želje, traženja . . . Otvarao se niz izložbi na kojima su se pojavljivali slikari školovani u raznim svetskim metro-

polama. Svi oni donose nove ideje, znatna znanja, velike težnje, ali sve to oni neće moći da primene do kraja, jer duhovno intelektualna i likovno estetička klima našeg glavnog grada, to ipak nije dozvoljavala. Ali mnogi od njih su uprkos svemu uspeli da stvore zanimljiva i vredna likovna dela koja ih čine u našoj umetnosti izuzetnim ličnostima. Jedan od tih slikara koji 1919. dolazi u Beograd je i Jovan Bijelić koji se prethodno školovao u Krakovu, Parizu i Pragu. Talentovan i radoznao likovni duh upustio se smelo u traženje savremene ideje i stvorio prve apstraktne slike u srpskom slikarstvu: *Egzotični pejzaž* 1920. i 1921. *Borbu dana i noći*. Kako te slike nisu naišle na očekivani odjek, Bijelić nastavlja da slika neku varijantu realnog sveta, a istovremeno pokušava i da umetnost modernizuje kubističkim rešenjima. No i taj korak unazad nije bio dovoljan i Bijelić najzad daje gotovo ekspresionistička rešenja. Tek od tada se može govoriti da se Bijelić uklopio u razvoj srpske umetnosti.

Mladi Beograđanin Mihailo S. Petrov 1921. stupa u likovni život sa devetnaest godina, da bi kasnije postao cenjeni beogradski slikar, profesor Akademije i vrni likovni kritičar. Pod uticajima Bijelića Petrov počinje svoju umetničku karijeru upravo apstraktnom umetnošću. Godine 1921. nastao je njegov čuveni Autoportret u grafici, koji je objavljen u časopisu *Zenit*, da bi kasnije radio i čistu apstraktnu grafiku i slike u akvarelu, kakve su npr. *Četiri idejne skice*, iz 1922, ili *Kompozicija 77* iz 1924. Petrov je bio mlađi i uporniji od Bijelića. Pokušao je i pisanom rečju, pa se u jednom trenutku priključuje i avangarnom pokretu, odnosno *Zenitu*. Ubrzo shvata da tu nema šta da radi i udaljava se od Ljubomira Micića, a na njegovo uporno insistiranje odgovara da mora slikati za par cipela. Jasno je da taj problem nije pravi razlog, jer to se rešava naručenim portretom koji se obično ne potpisuje.

I Petrov i Bijelić znali su pravu svrhu umetnosti. Znali su da je slikar aktuelan ako živi u svome vremenu i stvara umetnost svoga doba, znali su da mora da ima sluha za svoju sredinu i da za nju stvara. Želeli su da učestvuju u razvoju slikarstva, a ne da žive u kuli od slonovače, upravo tražili su pozitivnu akciju. Kako na apstrakciju nije bilo adekvatnog odgovora i Petrov i Bijelić prihvataju se kubizma. Nažalost, oni za koje su stvarali, tražili su još jedan korak nazad i umetnici su to učinili. I Petrov je takođe pokušao da prvo da kubistička rešenja, a potom ekspresionistička. Primer Bijelića i Petrova nam jasno pokazuje da smo tokom treće decenije mogli da modernizujemo srpsko slikarstvo, odnosno da ga učinimo u evropskom smislu aktuelnim, ako ne u potpunosti, ono sigurno mnogo aktuelnijim nego što je bilo. Činjenica je da je apstraktna umetnost stvorena u Beogradu početkom treće decenije. Imali smo umetnike, ali ne i ostale uslove, ne kulturnu javnost koja bi bila zrela za takvo što.

I Petrov i Bijelić će se nekih tridesetak godina kasnije, kada je srpsko slikarstvo široko uletelo u apstrakciju, tada već u svetu prevaziđeni pravac, pokušati da realizuju svoje mladenačke snove. Ali uvaženi slikari nisu tada više bili nosioci stvaranja. Srpsko slikarstvo je konačno proživelo svoju apstrakciju, zahvaljujući kojoj se u dosta širokim krugovima razvila likovna, odno-

sno vizuelna kultura, ali to se moglo ostvariti i tri decenija ranije. Postavlja se pitanje zašto je srpsko slikarstvo moralo da zaostaje kada su u našoj sredini postojali ljudi koji su ga mogli modernizovati. Reč je o jednom veoma kompleksnom problemu čije rešenje nije ni moguće naći u likovnoj sferi, već je reč o sociološkom domenu. Ipak moramo napomenuti da je i izvan Beograda bilo apstraktnih pokušaja koji nisu doživeli svoj razvoj ni u drugačijim sociološkim strukturama.

Zanimljivo je da je odmah po svom odlasku iz Zagreba u Pariz Sava Šumanović 1921. naslikao apstraktnu *Kompoziciju sa satom* koja se od 14. VI 1962. nalazi u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Ne znamo da li je to jedina apstraktna Šumanovićeve slika, kao ni da li je u to vreme bilo sličnih pokušaja u Zagrebu, ali nam se čini vrlo verovatnim da bi traženja u tom smislu dala rezultate. Takođe je i Milan Konjović, koji u to vreme nije imao nikakve ni direktne, ni indirektno veze sa likovnom klimom Beograda, naslikao 1922. *Kubističku mrtvu prirodu*, koju je čuvao i takođe 1962. prodao Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Konjovićev slučaj nam se čini jasnim, jer to je bilo vreme kada je on eksperimentisao tražeći vlastiti likovni izraz koji je i našao i koji u potpunosti odgovara njegovom temperamentu. Konjović nije ličnost koja bi se mogla uklopiti u racionalnost apstraktne forme. Ali Bijelić i Petrov su to sigurno mogli.

Činjenica je da u srpskoj umetnosti za to nije bilo povoljne klime. Teško je to sažeti u nekoliko rečenica, jer je reč o problemu koji zahteva veoma široko proučavanje srpske kulture, a ne samo istorije umetnosti. Ipak je jasno da konzervativizam, ne razumevanje široke publike, čak ne ni konzervativizam kritičara, već najobrazovanijih i najuglednijih krugova srpske javnosti nije dozvoljavao takav razvoj. Taj konzervativizam, neke nevidljive, ali čvrste barijere stavljaju se i danas pred srpske slikare, one najtalentovanije, najsposobnije. I umetnici, umesto da se posvete doseg svoga zenita, jednostavno moraju da ruše te barijere, pa i po cenu toga da svoj razvojni put okrenu za sto osamdeset stepeni. Činjenica je da danas naši najbolji slikari ne rade u našoj sredini. Navedimo samo Ljubu Popovića i Vladu Veličkovića. Velika je sreća i za njih i za nas da otvore izložbu u svome gradu. Čini nam se da je za ilustraciju dovoljan sledeći primer. Upravo u Beogradu otvorenj Trijenale imao je jednu čudnu propoziciju: nije dozvoljeno izlaganje umetnicima koji ne žive stalno u zemlji. Šta to može da znači, osim zaštitu uobičajenosti i osrednjosti, bez obzira na to da li je ta uobičajenost i osrednjost posledica nedovoljnih sposobnosti, ili zamera od rušenja onih nevidljivih barijera koje smo već pomenuli.

¹ Dr. Miodrag Kolarić, *Klasicizam kod Srba*, Beograd, Prosveta 1965, str. 94—95.

artistic colony on international visual art manifestations: Mulenium Exhibition in Budapest, 1896; International Exhibition in Copenhagen, 1897; Austro-Hungarian Exhibition in Petersburg, 1899; World Exhibition in Paris, 1900; Exhibition of Croatian Artists in Prague, 1903; as well as high personal recognitions that Vlaho Bukovac was awarded on Venetian Biennales held in 1897, 1901 and 1903, first Secession Exhibition in Vienna, 1898, and Bukovac's one-man exhibition in Vienna, 1903. Besides their artistic value, these presentations meant a certain political recognition of the Croats having steadily pointed by separate exhibitions, to their autonomy within the Habsburg Monarchy and simultaneously involving the situation in Croatia, where a conservative campaign against the artists eventually made Bukovac to leave the country and his artistic colony to disperse.

Katarina Pavlović

ATTEMPTS AT MODERNIZATION OF SERBIAN PAINTING

It is known that for centuries, historical circumstances had influenced Serbian painting making it quite conservative, and that few individual attempts at modernization had no significant results. It was only Nadežda Petrović who really succeeded in the adoption of European achievements. Together with German painters, she created expressionism in Munich. It is vaguely suggested that, as early as 1915, she also committed herself to abstractionism. However, even if this cannot be stated for sure, numerous facts reveal that abstractionism was initiated in Belgrade at the beginning of 1930ies (Bijelić, Petrov). Accordingly, there were artists who might have achieved the European level but obstructions were laid along their way by the general course of the development of our culture, the consequences of which appear to also entail effects on the present state of visual arts.

Jelica Ambruš

VISUAL ART IN OSIJEK, 1900—1940

Visual art in Osijek, 1900—1940, constituted an integral part of the Croatian visual art of that period of time. First period, until 1918, was characterized by the beginning of modernism, developed within the frames of Austro-Hungarian government and was introduced by the generation of our artists educated in Vienna, Prague, Munich and Paris. Second period lasted between two wars, 1918—1940, when the development of modernism was resumed in the newly formed state. Osijek is a town with a rich visual art tradition from the 18th and 19th century. In the 20th century, the visual art activities in the town were intensified and better organized. From 1909 until 1929, the Club of Croatian Writers and Artists, with a Section of Visual Arts, was active in Osijek, from 1920, the Society for Promotion of Science and Arts, with a Section of Visual Arts, and the Society of Visual Artists of Osijek, and from 1933 until 1944 the Mursa Archeological Club, were also active in Osijek. The General Secondary School in Osijek was the first real source of talents in visual arts. Activities of private art schools were also of utmost importance. Exhibitions were more frequently organized, ent-

ailing the appearance of visual art criticism, patronage and collecting. Book get up within fruitful publishing activities should also be mentioned here.

Branka Belan

DIMITRIJE MARKOVIĆ (1853—1919)

Dimitrije Marković was born in 1853, in Rijeka, where he completed six classes at the General Secondary School, then enrolled the College of Forestry and Agriculture in Križevci. He studied painting in Vienna and Florence. From 1879, he worked in Osijek as a teacher of drawing at the Royal General Secondary School.

He lived in Osijek for 30 years, as a well-known figure and recognized painter. In 1910, he moved to Zagreb, where he died in 1919. He left behind a series of portraits of known persons of the time, painted in the spirit of academic realism.

Emma Radulović, Vladislav Ristić

WAR PAINTERS' TASKS AT THE SERBIAN ARMY SUPREME HEADQUARTERS, 1914—1918, ACCORDING TO ARMY DOCUMENTATION AND MILAN A. MILOVANOVIC'S WORKS OF ART

A document entitled Instructions for Use of War Painters Allocated to Supreme Units Headquarters on Battlefields, signed by duke Putnik, chief-of-staff, contains instructions for war painters' activities.

The original army documentation of Milan A. Milovanović, stored kept at the National Museum in Kruševac, allows not only the actual orders to the painters for «screening» of the battlefields but also the movements, and exact date and time of painting particular events to be recalled.

Besides their documentary value, the works of art of Milan A. Milovanović from the 1914—1915 period, i.e. a few oil-paintings and a number of croquis and drawings preserved are, beyond doubt, also of a considerable visual value.

The time of his recovery in Italy and in the south of France (1916—1919), when all his endeavors were focused on the resumption and realization of his painting concepts initiated before World War I, was the actual peak in Milovanović's creativity.

Milovanović's painting as well as the war painters' work in general, were actually rehabilitated by the exhibition of the Society of War Painters and Sculptors 1912—1918, held in Belgrade in 1940.

Stanka Tanja Đurović

THE PAINTER MIHAİLO VRBICA

Mihaïlo Vrbica is the only Montenegrin painter graduated from the Moscow Academy of Art. He was a painter at King Nikola's court. After World War I, he was deprived of the professorship, retired too early and died in 1937, ununderstood and completely forgotten. Current fine arts critique should not pass over in silence this unexplored but above all valuable opus of landscapes, portraits and figurative compositions of this painter.