

Ana Šeparović

Hrvatski leksikografski zavod
Miroslav Krleža

Darija Alujević: *Mila Wod – prva hrvatska kiparica*

Matica hrvatska u Petrinji,
Petrinja, 2022.

589 str.

ISBN 9789536668830

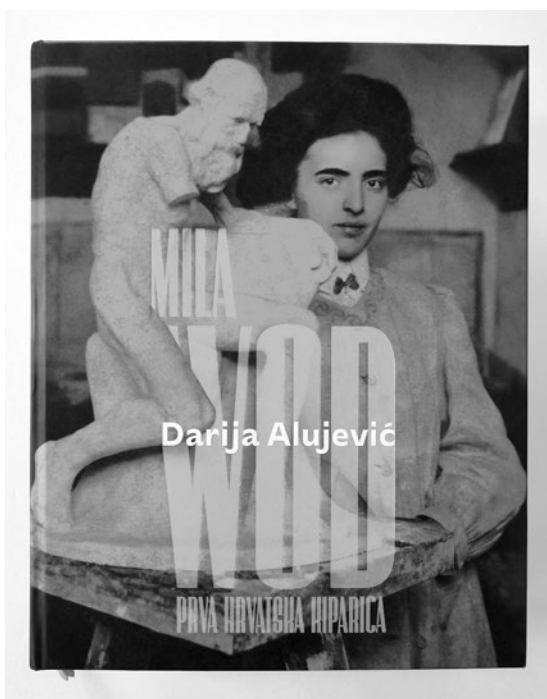


foto: DPUH

Mila Wod nije samo prva hrvatska akademski obrazovana kiparica, već je i, koliko mi je poznato, tema prve doktorske disertacije isključivo posvećene opusu jedne hrvatske likovne umjetnice. Taj odabir i istraživački pothvat možemo zahvaliti Dariji Alujević, stručnoj savjetnici zaposlenoj u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu, mjestu na kojem započinje svaki ozbiljniji istraživački rad na polju hrvatske povijesti umjetnosti. Autorica je ovom monografijom, nastalom na temelju disertacije, i to kao kruna višegodišnjega istraživanja, ozbiljnom razinom znanstvene akribije upisala ime hrvatske kiparice Mile Wod u

kanon hrvatske moderne umjetnosti. Ova knjiga predstavlja razdjelnicu nakon koje dosad uvriježeni stereotipni epiteti i ocjene, poput onih Grge Gamulina – o osebnosti, femininosti i osjećajnosti njezinih radova, kao i o djelovanju Mile Wod izvan glavnih tokova hrvatske umjetnosti – prestaju biti važeći.

Darija Alujević temi je pristupila historiografski i kontekstualno. U knjizi se pedantno rekonstruira život i djelovanje kiparice, izuzetnom minucioznošću kronološki se nižu podaci vezani uz životne okolnosti, školovanje, izložbe te privatne i javne narudžbe, potkrijepljeni arhivskom

dokumentacijom, uvidima u opsežnu literaturu, ocjenama iz periodike te fotografijama i citatima iz ostavštine. Vrijednost knjige leži i u fokusu na kontekst koji je oblikovao okvire i obzor djelovanja umjetnica; riječ je o opsežnom uvidu u specifičnu problematiku djelovanja žena na europskoj i hrvatskoj likovnoj sceni na kraju 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća. Donosi se pregled obrazovnih (ne) mogućnosti za žene, pri čemu količina i programi škola dostupnih djevojkama zorno ocrtavaju kako je cilj ženskog obrazovanja analogan društvenim očekivanjima, koja su ženu usmjeravala isključivo prema jednom i najvažnijem cilju – da bude „čestita, marljiva kućanica, ljubežljiva supruga i sretna majka.“ Osobitu pozornost autorica posvećuje razvoju višeg obrazovanja, posebno osnivanju liceja i keramičkog tečaja na obrtnoj školi, ključnih za otvaranje mogućnosti ekonomske emancipacije za žene koje su si mogle priuštiti upis. Knjiga nam plastično predočava kako je izgledalo i akademsko umjetničko školovanje dostupno ženama u Europi (na većinu europskih akademija do 1920-ih žena nije bio dopušten upis, nego su upućivane na ženske akademije s manje ambicioznim programima), ali i na zagrebačkoj Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt, na kojoj od osnutka žene mogu ravnopravno studirati. Izdvojene eks-kurse autorica posvećuje razvijenoj mreži ženskih društava i međusobne podrške – osnivanju Kluba likovnih umjetnica, izložbi *Male ženske antante*, kao i odnosima likovnih umjetnica s uvaženim književnicama i feministicama.

Čitav kontekstualni dio knjige pun je istraživačkih bisera koji oživljavaju sliku o društvenom okruženju umjetničkoga rada jedne žene u prvoj polovini 20. stoljeća. Tu vrijedi istaknuti „štikleć“ o talentiranoj kiparici Mariji Oberstar, koja je zbog neimaštine ostala profesionalno neostvarena pa se s pravom možemo zapitati koliko je još takvih talenata zbog niskog klasnog statusa izgubljeno u korpusu domaće povijest umjetnosti. Darija Alujević skreće pozornost i na ranije hrvatske kiparice koje su djelovale u inozemstvu (Renée Vranyczany-Dobrinović, Lonu Zamboni i Antoinette Krasnik, pri čemu, nažalost, propušta konzultirati njezinu relativno nedavno objavljenu monografiju), a potom i na druge važne kiparice (Ivu Simonović, Gretu Turković, Antoniju Tkalčić Košćević, Emu Siebenschein, Ludoviku Valić, Herminu Ferić) te o njima donosi osnovne podatke i sumira njihovu djelatnost. Nailazimo i na nezaboravno objašnjenje

Omera Mujadžića zašto Klubu likovnih umjetnica nije dopušteno sudjelovanje na izložbama zagrebačkih umjetnika polovinom 1930-ih: „ženske su kod nas isključene“.

Određene zamjerke na tragu su nepreciznog autoričinog verificiranja nekih od prethodnih istraživanja. Ovdje treba naglasiti kako je istraživačka područja nemoguće, a i analitički posve štetno, hermetički odijeliti te je normalno i poželjno da autori zahvaćaju istu temu s različitih aspekata. Naime, na određenim se mjestima zbog neegzaktog osvrtanja na prethodne uvide drugih istraživača stječe dojam da autorica pionirski predstavlja određene teme zbog čega dolazi do, vjerujemo, nenamjernog prisvajanja nekih već ranije dosegnutih teza i zaključaka.

U interpretaciji opusa Mile Wod autorica se zadržala u okvirima modernističke povijesti umjetnosti te formalističkoga pristupa s formalno-stilskom analizom kao glavnom metodom, a pogled na korištenu literaturu otkriva da se nije koristila alatima suvremenih kritičkih teorija (pa ni feminističke), ni interpretativnim mogućnostima koje otvara usložnjavanje očista. Iako je to legitiman izbor, kod ženskih opusa privilegiranje forme i stila nad ostalim aspektima nerijetko u konačnici rezultira nižom ocjenom opusa. Upravo zbog neravnopravnih okolnosti unutar kojih su djelovale (skromnosti i nenametljivosti kao važnih sastavnica društvene konstrukcije ženskosti, prilagode-nih programa na akademijama, te raznih drugih ograničenja), žene po stupnju stilske modernosti često nisu mogle parirati svojim muškim kolegama. Međutim, u pitanjima reprezentacije i načinima kako su svojim djelima reagirale na psihosocijalne značajke vremena, unatoč činjenici da su i same nerijetko internalizirale vlastitu „nemodernost“, itekako su bile aktualne, moderne i avangardne. Osim oslanjanja na stilske i formalne značajke djela, Darija Alujević u svojoj se studiji prevrednovanja opusa Mile Wod koristila opsežnim korpusom povijesne likovne kritike. Doslovnim prenošenjem citata iz prikaza izložbi i članaka u kojima se razmatra život i rad Mile Wod, odabравši neutralnu poziciju, oko opusa ove kiparice autorica gradi mozaik sastavljen od ocjena koje su oblikovale javnu percepciju njezina opusa u vrijeme djelovanja. Iako se povremeno pita o motivima nekih mizoginih opaski i ocjena, očekivali smo hrabrije zauzimanje kritičke pozicije i snažniju kritičku oštricu pri razmatranju ne samo likovnokritičke, već i

povijesnoumjetničke recepcije opusa Mile Wod. U tom se smislu posebno izdvaja članak Ljube Babića u cijelosti posvećen pohvali njezina javnog spomenika Stjepanu Radiću (iz 1928. godine), u kojem se ni na jednom mjestu ne spominje ime autorice, uz spin-argumentaciju kako „sam tvorac bronce nije glavan, on je sporedan“. Dakako, ovdje nije riječ o preteći barthesovskoga koncepta o „smrti autora“, već o intencionalnom oduzimanju imena i spola kiparici (radi se o prvom javnom spomeniku na hrvatskom prostoru koji je načinila žena) od strane tada vodećeg *opinionmakera* na području likovnih umjetnosti. Kao što je tada prešutio njezino ime, tako ga nije spomenuo ni u knjizi *Umjetnost kod Hrvata* iz 1943., prvom pregledu hrvatske moderne umjetnosti. Stoga, ovako preobzirnu i gotovo sramežljivu kritičku artikulaciju ključnih mjesta koja su recepcijski i interpretativno utjecala na izostavljanje ove kiparice iz kanona, shvaćam kao rezultat pretjerane skrupuloznosti, možda i izazvane specifičnom autorskom pozicijom. Naime, Darija Alujević i obiteljski je povezana s Milom Wod, koja je bila prva supruga njezina djeda, zbog čega je, zaključujem, vjerojatno izbjegavala zaoštrenije stavove koji bi mogli djelovati kao subjektivno motivirani, no sumnja u bilo kakvo odstupanje od objektivnosti, u ovoj je knjizi posve neutemeljena.

Valja naglasiti da se knjiga odlikuje izuzetnim ilustrativnim materijalom, koji zorno oprimjeruje djelatnost ove kiparice. Dok je u prikazima tragičnih ženskih likova Mila Wod simbolistički utjelovila univerzalni osjećaj bespomoćnosti u stvarnosti obilježenoj iskustvom Velikoga rata, u prikazima djece, unatoč uobičajenim esencijalističkim epitetima poput „majčinskog“, „mekog“ i „intimnog“, pokazala se kao izvanredna kiparica realističkoga prosedeja i izuzetne perceptivnosti, koja je uočavanjem i bilježenjem finih detalja i nagiba epiderme kao posljedice anatomske oblike, facijalnih kretnji ili trzaja, činila svoja djela gotovo živima. Izrazitom socijalnom osviještenošću i empatijom prikazivala je nezaposlene, prosjake, pometake, pralje, prodavače i seljake u potpunosti analogne s ideološkim programom i poetikom Udruženja umjetnika Zemlja, na čijim izložbama ipak nikad nije imala prilike sudjelovati – niti kao gošća. Ne pristajući na uobičajene reprezentacije femininosti, samoreprezentaciju je gradila kroz autoportrete komunicirajući o vlastitoj samosvijesti uspravnim i ponosnim držanjem, ozbiljnim

izrazom lica i izravnim pogledom. U svojim je, pak, sakralnim djelima, ne napuštajući uhodane ikonografske obrasce i neovisno o stilskom opredjeljenju, uvijek uspijevala postići dojam svetosti i duhovne uzvišenosti.

Nedvojbeno, ovom je knjigom ispričana priča o talentiranoj umjetnici, koja se usprotivila dominantnim društvenim ograničenjima i predrasudama, odlučivši se za profesiju kojoj dotad žene nisu imale pristupa. Wod je hrabro zakoračila u medij koji je podrazumijevao ozbiljan ugled i honorare, i to kao jedna od rijetkih umjetnica svoje generacije koja nije bila klasno privilegirana, već se teškim radom i iznimnim talentom izdignula na društvenoj ljestvici, nerijetko mučeći se sa svakodnevnim životnim troškovima. Na svojem profesionalnom putu susrela je mnogobrojne prepreke (poput nemogućnosti izlaganja s muškim umjetnicima te mizoginih kritika koje su uvaženi slikari, istovremeno i kritičari Miše i Babić upućivali njoj i njezinim kolegicama iz Kluba likovnih umjetnica štiteći na taj način vlastite interese), koje je zabolazila, ponekad i uz pomoć ženskih savezništava, među kojima se izdvaja podrška Milke Pogačić. Treba naglasiti da je pedagoškim radom mentorski dala prve poticaje razvoju mladih keramičarki i kiparica: Blanki Dužanec, Antoniji Stransky, Milki Vukelić, Ljerki Stilinović, Mariji Ujević Galetović i Ljerki Njerš. Shvativši, ipak, da nikad neće postati dio „klike“ koja dobiva velike javne narudžbe, na poslijetku je bila prisiljena izmaknuti se iz likovne arene (gdje se područje monumentalne skulpture podrazumijevalo kao ekskluzivno muško) i pronašla vlastiti prostor slobode u okvirima mogućeg, u manje eksponiranoj i manje prestižnoj sakralnoj umjetnosti, što joj je omogućilo da se kiparstvom bavi i nakon odlaska u mirovinu, doslovno do kraja života. Time je dosegla svoj „stakleni strop“ i odabrala polje u kojem može dostojno živjeti od svojega rada, i u njemu pokazavši inventivnost i sposobnost imaginiranja umjetničke prakse izvan ustaljenih okvira. Već i ranije radom na području primijenjene umjetnosti upućena na suradnju s obrtnicima – lončarima i veziljama, idejom o katoličkoj umjetničkoj radionici tijekom 1930-ih pokazala je da umjetnost ne shvaća kao djelo izoliranog individualnog genija, već kao participativno i inkluzivno polje djelovanja. Takvo okupljanje i kolektivni rad, koji je podrazumijevao uključivanje mladih umjetnika, ali i afirmiranje i zadržavanje sakralne umjetnosti u nacionalnim okvirima

(umjesto tada uobičajenih narudžbi iz inozemstva) s idejom da se kroz sakralnu umjetnost pridonese izgradnji nacionalnoga identiteta, u mnogočemu predstavlja sakralni pandan idejama Udruženja umjetnika Zemlja.

Naposlijetku, ova nam je knjiga Milu Wod prikazala kao umjetnicu koja svojom neupitnom kvalitetom i talentom stoji ravnopravno uz njezine kolege, naše istaknute kipare. Dok je Wod s daleko manje prilika i bitno više prepreka u karijeri uspjela pokazati vrhunske domete i u oblikovanju materije i u inventivnosti tematike, povijest umjetnosti joj to nije priznala, no od sada više niti jedan pregled hrvatske likovne umjetnosti neće moći biti objektivno ispisan bez davanja važnoga mjesta opusu ove velike i važne kiparice.