

BARILLI



Stefan Žarić, 2017.

1 *STUDY of*
HIGH & FASHION
HIGH ART

MAISON
BARILLI

BELGRADE / NEW YORK

STEFAN ŽARIĆ

**MAISON BARILLI:
BELGRADE / NEW YORK**

једна студија о високој моди и високој уметности
one study of high fashion and high art



IZDAVAČ Fondacija Milenin dom, Galerija Milene Pavlović Barilli
Požarevac, dr Voje Dulića br. 14 - tel/faks: 012 524 173

PUBLISHER Milena's Home Foundation, The Gallery of Milena Pavlovic Barilli
Pozarevac, dr Voje Dulica 14 - phone/fax: +381 12 524 173
e-mail: fondacijampb@gmail.com

ZA IZDAVAČA
PUBLISHER Ljiljana Dabić

AUTOR
AUTHOR Stefan Žarić

RECENZENTI
REVIEWERS Violeta Tomić, prof. Dr Dijana Metlić

LEKTURA I KOREKTURA
PROOF READING & EDITING Katarina Pantović (Serbian), Stefan Popović (English)

PREVOD
TRANSLATION Stefan Žarić (English), Stefan Popović (French), Ivana Marinkov (German)

DIZAJN
DESIGN Nemanja Stanojević

FOTOGRAFIJA
PHOTOGRAPHY Mario Lisovski

PRELOM I ŠTAMPA
PRE-PRESS & PRINT www.KompromisDizajn.com

TIRAŽ
COPIES 300

Front cover: Milena Pavlovic Barilli, *Blue Wedding Dress Model*, *Vogue USA*, April 1st, 1940.

Reprodukcije su u vlasništvu Galerije Milene Pavlović Barilli, Narodnog Muzeja u Beogradu, i američkog časopisa *Vog*
Images belong to The Gallery of Milena Pavlovic Barilli, The National Museum in Belgrade, and the US *Vogue*.

САДРЖАЈ | TABLE OF CONTENT

Уводна реч.....	5
Милена Павловић Барили: Свукла сам ципеле јер су биле од пламена.....	7
Милена Павловић Барили, модна илустраторка.....	13
Milena Pavlovic Barilli, fashion illustrator.....	13
The Belgrade Fashion Illustrations: Art Deco and the Roaring Twenties.....	16
Београдске модне илустрације: Ар Деко и луде двадесете.....	17
The Munich Fashion Illustrations: From the Baroque to the Hollywood Costume.....	33
Минхенске модне илустрације: Од барокног до холивудског костима.....	37
The Paris Fashion Illustrations: Haute Couture and Classical Antiquity.....	41
Париске модне илустрације: Висока мода и класична старина.....	48
The New York Fashion Illustrations: The American Dream and Neo-romantic Nostalgia.....	48
Њујоршке модне илустрације: Амерички сан и неоромантичарска носталгија.....	55
Fashion illustrations of Milena Pavlovic Barilli, Serbia's Potential Cultural Heritage.....	65
Модне илустрације Милене Павловић Барили, потенцијално културно добро Србије.....	75
Abstract: Mode illustration von Milena Pavlovic Barilli.....	76
Sommaire: Illustrations de mode de Milena Pavlovic Barilli.....	77
Литература Bibliography:.....	79
Интернет извори Internet Sources:.....	82
Реч аутора.....	84
Белешка о аутору.....	87
About the Author.....	87

УВОДНА РЕЧ

Сложена и слојевита стваралачка природа Милене Павловић Барили је одувек била неисцрпан извор инспирације сликарима, писцима, дизајнерима, историчарима и теоретичарима уметности, моде, дизајна, књижевности. Пожаревљанка и Њујорчанка, Српкиња и Италијанка, Милена је одувек била испред времена у коме је живела и изван просторних оквира у којима се налазила. Њена уметност је спајала и мирила све немире и супротности. Зато је увек посебно узбудљиво упутити се на истраживачки пут са овако снажном, мултикултуралном и мултимедијалном личношћу каква је била Милена Павловић Барили.

Изложба *Maison Barilli: Belgrade / New York* и пратећа публикација поднасловом *Једна студија о високој моди и високој уметности* покушај су да се до краја отворе врата Милениног стваралаштва и њеног доприноса на пољу моде. Истраживања започета од стране Олге Батављевић седамдесетих, а потом актуализована 2010. године међународним научним скупом у Музеју примењене уметности у Београду настављена су овом студијом, рођеном из мастер рада историчара уметности Стефана Жарића – *Модна илустрација Милене Павловић Барили*, одбрањеног у јуну месецу 2017. године под менторством проф. Др Симоне Чупић на Семинару за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Истраживачки рад младог колеге крунисан је 50. јубиларном наградом Спомен-збирке Павле Бељански за најбољи мастер рад из историје националне уметности, што потврђује спремност струке да ревалоризује канонизоване феномене историје уметности кроз призму савремених тумачења.

Милена Павловић Барили, једина српска уметница чија се илустрација нашла на насловници америчког *Вога*, добија своју прву кохерентну изложбу на домаћој музејској сцени посвећену искључиво њеним модним илустрацијама. У времену које нам динамично намеће неке нове границе, својим модним илустрацијама и уметношћу уопште Милена исте брише водећи нас на, као што је у једној од својих песама написала, чудно путовање.

*Виолета Томић, кустоскиња - историчарка уметности
Фондација Миленин Дом – Галерија Милене Павловић Барили*

МИЛЕНА ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ:

Свукла сам ципеле јер су биле од пламена

Пишући оцу Бруну Барилију из Америке, у коју је допутовала 1939. године из Париза, српска уметница Милена Павловић Барили изразила је неверицу да ће поново видети мајку Даницу, јер већ неко време не добија њена писма из Србије. Пређуткујући здравствене тегобе које су дуже од две деценије чиниле саставни део њене свакодневице, сасвим дискретно поверила је оцу да се привремено повукла из Њујорка за који у датом тренутку још увек није имала довољно енергије. На самом крају овог, према досадашњим сазнањима, њеног последњег писма, датованог 17. октобра 1944. године и послатог из Монте Киска, уметница је написала: „Волела бих да си ти овде, макар мало, тако је леп, сунчан дан, изгледа ми као добар предзнак”.¹ Непуних пет месеци касније, преминула је у свом стану у Њујорку, највероватније од последица срчаног удара. Те 1945. године, 5. новембра напунила би тридесет шест година.

Након пионирског напора Миодрага Б. Протића да музеализује и сачува од заборава дело Милене Павловић Барили², српска критика препознала је особеност њеног уметничког израза, фокусирајући се на анализу одређених етапа уметничког изразито богатог, готово номадског живота који је проживела између великих светских културних центара. У њима се краће или дуже задржавала, у зависности од властитих жеља и подстицаја које су јој ове средине пружале, као и због ограничавајућих финансијских околности и недаћа које су пратиле њену бојску егзистенцију. Школовала се у Пожаревцу, Риму, Линцу, Грацу, Ници, Београду и у Минхену. Усавршавала се посећујући многобројне музеје и изучавајући старе мајсторе у Италији, Шпанији, Француској, да би 1930. године остварила дужи боравак у Лондону, где је излагала већ наредне године.

Током четврте деценије настанила се у Паризу, тек пошто је еру просперитетних „лудих двадесетих” заменило ново, несигурно доба на старом континенту. Париска културна сцена тридесетих била је у знаку нове генерације сликара који су захтевали „повратак реду”, залажући се за стабилну конструкцију слике, мирно и допадљиво сликарство које је било далеко од авангардних преврата и експеримената на пољу фантазије, снова и подсвести из претходне декаде. За годину великог преокрета Миодраг Б. Протић узима 1932, када је „кривудава пут од плакатских портрета филмских идола, преко илустративних, романтичних космополитских тема и сецесионистичких цртежа зашао у предео праве поетске климе и сигурне ликовне дикције, поклапајући се са сличном струјом на париској позорници”.³

Српска уметница је од овог тренутка одлучно кренула у велику синтезу различитих подстицаја, због чега ће је Јеша Денегри окарактерисати као „уметника постмодерне судбине пре времена (...) који сасвим у складу са типичним постмодерним номадизмом пролази не само различитим географским крајевима, него и многобројним културним регијама из чијих

1 | Према: Оливера Јанковић, *Милена Павловић Барили*, Београд 2001, стр. 145.

2 | У овом процесу кључна је била личност Миленине мајке, Данице Павловић, која је на наговор бившег супруга Бруна Барилија одлучила да Пожаревцу завешта родну кућу у којој је 1961. године основана Меморијална галерија њихове кћерке, у којој се чува приближно деветсто дела обимног и разнородног опуса једне од најзначајнијих српских уметница.

3 | Миодраг Б. Протић, *Милена Павловић Барили*, Пожаревац 1990, 39.

наслеђа црпи грађу за своје у тематском, симболичком и ликовном погледу јединствено дело.⁴ Барилијева је била наклоњена старим мајсторима италијанске ренесансе: Ботичелију, Ђорџону и Фра Анђелику. Осећала је блискост са шпанском барокном културом и дивила се Веласкесу. Живела је, упркос томе, у складу са захтевима модерног доба, прихватајући начела неоромантизма, арт декоа, лелујавост и орнаментуку сецесије, метафизичку школу Ђорџа де Кирика, беклиновски ирационализам, прерафаелитски повратак кватроченту, магични реализам и постнадреализам. Како Ирина Суботић примећује „у своје стваралаштво Милена је уносила референцијално прекомпоновање светова са других, њој блиских, али временски и просторно удаљених извора“⁵, вешто их преобликујући и зналачки их спајајући са елементима популарне културе, филмске естетике и мод(ер)ног дизајна. Препознајући себе у свету изабраних слика, личности и симбола које је често парафразирала, она је конструисала комплексну представу сопствене унутрашњости, митологизујући лично искуство, посредно и дискретно.⁶

У годинама између 1932. и 1939. Барилијева ће формирати целину јединственог сликарског опуса који ће истраживачи тумачити на различите начине, указујући на неубичајени спој фантазије и ренесансе у Милениним имагинарним/ониричким световима у којима је централно место припадало женским фигурама које недвосмислено упућују на уметнички лик. Неретко се у тумачењу дела Милене Павловић Барили критика окретала ка њеној „океанској“, „визионарској“ и „судбинској“ лирици, налазећи могући узрок њеног немира у: животним епизодама које су условљавале непрестано кретање, здравственим тегобама, породичној разједињености која ју је читавог живота притискала, егзистенцијалним страховима, стваралачким кризама, унутрашњим тескобама, осећању неприпадања и неминовној детериторијализацији. Ова Миленина измештања могу се разумети, како дословно, географски, тако и метафорички, као уметничке миграције из једног у друго поље формалног изражавања и деловања. Након првобитног одласка из скучене и ускогруде српске средине која је није препознала и прихватила, уследило је напуштање „тесне“ Европе из које су истовремено ка Америци емигрирали многобројни интелектуалци. Стваралачка премештања Милене Павловић Барили била су исцрпљујућа, због чега је непрестано осциловала између осећања безнадежности сваке борбе („Није тврдоглавост, није да нећу да попустим, него се копрцам да не подлегнем утицају општем и после толико мука, баш када сам у раду нешто заиста пронашла, ја у обично се скотрљам“⁷) и вере да ће ипак, након свега, остварити жељени циљ („Ја сам у ствари задовољна. Понекад ме ухвати грозна криза, али видим да ипак ја грешим и да ствари у животу иду другим начином него што човек жели и очекује, али можда, ипак на исти циљ стигну“⁸).

Поменути утисак разапетости између јавног и интимног постојања појачан је након њеног одласка у Америку, где ју је мучила носталгија за Европом, као и оскудица због које је, између осталог, почела интензивно да ради као модни и рекламни илустратор за часописе *Вог*, *Таун енд Кантри* и *Харперс базар*. Уколико се јавно постојање може повезати с њеним исцрпљујућим ангажманом на пољу модне илустрације, а интимно и даље остане у сфери њене сликарске егзистенције, онда не чуди констатација Розамунд Фрост поводом изложбе двадесет и осам дела у Њујорку, почетком 1943. године, о Милениној „акутној естетској презасићености изазваној непрекидним сликањем“⁹. Вероватно је поменуто стање било проузроковано паралелним ангажманом на два поља – у тзв. чистом сликарству и комерцијалном дизајну – која су се константно прожимала на њеном стваралачком путу.

4 | Јеша Денегри, „Рани гласник постмодерне“, *Побједа*, Подгорица, 28. август 1993.

5 | Ирина Суботић, „Сан је тако дивљи“, Каталог ретроспективне изложбе Милене Павловић Барили, Београд, јули–август 1993.

6 | „Човек није више само у физичком свемиру, он живи у симболичком свемиру. Језик, мит, уметност и религија делови су тог свемира.“ Даље види: Ernst Kasirer, *Ogled o čovjeku: uvod u filozofiju ljudske kulture*, Naprijed, Zagreb 1978.

7 | Коста Димитријевић, „Писма Милене Барили, Срце ми као добош лупа“, *Политика експрес*, 18. октобар 1975.

8 | Исто.

9 | Према: Протић, *нав. дело*, 99.

Лидија Мереник истиче да је „Миленина склоност апропријацији популарне културе и фикционалног у уметничке радове нескривена“¹⁰ и током двадесетих година, а њена наклоност ка моди уочљива је на доступним дечјим цртежима и најранијим илустрацијама, на фотографијама на којима се појављивала у пажљиво одабраним одевним комбинацијама, као и на сликама, где је водила рачуна о сваком модном детаљу. Па ипак, до текста Олге Батавељић из 1979. године о америчком периоду Милене Павловић Барили¹¹, њен „допринос у домену моде (...) [био је] елегантно потцењен као ‘комерцијалан’, ‘принудан’, ‘споредан’, ‘мање вредан или мање важан’ у старијим или новијим, но традиционалистичким, разматрањима Милениног дела“¹². Томе је, можда допринела и сама уметница која је у писмима упућеним мајци и оцу изражавала негодовање због послова које је прихватала из нужде („Свих ових година радила сам заиста веома много, нарочито ствари које нисам волела...“¹³) и због којих је „скретала с правога пута“ („Тешко ми је понекад што од чистог сликарства и фантазије нема ништа за сада. Борим се колико могу против утицаја и пресија комерцијалних“¹⁴). Упркос овом Миленином „супротстављању“ притисцима да своју уметничку праксу подреди наметима тржишта, било је неминовно да се у Америци догоди њено измештање из света лепих уметности у свет модне и рекламне слике у који је она „доследно транспоновала своје ликовне садржаје“¹⁵.

Модна илустрација Барилијева, и то превасходно у америчком периоду, изучавана је у текстовима новије националне историје уметности,¹⁶ чији су аутори скренули пажњу на значај овог сегмента Милениног универзума, одбијајући да га одреде као секундаран и/или занемарљив. Јасно упућујући на потребу новог сагледавања целине Милениног опуса у коме се укида разликовање између главних и споредних уметности¹⁷, овим истраживањима придружује се и *Једна студија о високој моди и високој уметности* Стефана Жарића, у којој је Миленина модна илустрација дубље контекстуализована у оквиру модне продукције (часописи, фотографија, дизајн) двадесетих и тридесетих година прошлог века, и први пут разматрана као интегрални део целокупне културно-уметничке продукције у градовима у којима је уметница стварала и живела. У том смислу, Жарић класификује илустрације на београдске, минхенске, париске и њујоршке и анализира их с обзиром на различите уметничке поетике и феномене популарне културе типичне за стварност поменутих градова или у супротности са њом.

Београдске илустрације под доминантним су дејством ар декоа који је у српску средину, између осталог, стигао и посредством модних часописа из Париза. Њих је Барилијева имала прилику да види на двору Карађерђевића где је живела од 1923. до 1926. године. Мапирајући уметничку ситуацију у Европи у току треће деценије и указујући на кључне измене у друштвеној позиционираниости жене и њеној новој субверзивној репрезентацији у књижевности, на филму и фотографији (тзв. *гарсон изглед*), аутор истиче модерност Милениних београдских илустрација које високу културу филтрирају кроз призму популарне културе и моде. У овој хибридној интерполацији пресудну улогу одиграли су часописи *Вог* и *Ла газет ди бонтон*. Притом, Жарић наглашава да се наклоност Барилијева за моду није сводила само на одевну продукцију, већ и на фризуру и актуелне козметичке трендове као „комплементарне факторе објаве новог визуелног, али и друштвеног идентитета жене“.

10 | Лидија Мереник, „Слика у моди и мода у слици“ у: *Милена Павловић Барили: Про футуро*, Хесперија еду, Београд 2010, 61.

11 | Олга Батавељић, „Милена Павловић Барили – живот и рад у Њујорку 1939–1945“, *Браничево* 4, год. XXV, Пожаревац 1979, 287–320.

12 | Мереник, *нав. дело*, 65.

13 | Према: Јанковић, *нав. дело*, 145.

14 | Према: Јанковић, *нав. дело*, 142.

15 | Снежана Крагуљ, „Тесна Европа и ‘богатство’ Америке“ у: *Милена Павловић Барили: Про футуро*, Хесперија еду, Београд 2010, 125.

16 | Види текстове Лидије Мереник, Снежане Крагуљ, Добриле Денегри и Ингрид Хуљев у зборнику *Милена Павловић Барили: Про футуро*, Хесперија еду, Београд 2010, као и текст Оливере Јанковић у: *Милена Павловић Барили, Веро Веруис*, Хесперија еду, 2010.

17 | Добрила Денегри, „Између светова...“ у: *Про футуро*, 233.

Барилијева ће у Минхену под утицајем класичније уметности артикулисати и профилисати нова техничка и формална решења, мењајући постојећи репертоар модних илустрација. Инспирисана декоративним дворским костимима француског барока и рококоа, она све чешће приказује даме које стилем и изгледом наликују Марији Антоанети. Преузимајући мушке одевне кодове, владарка је обезбеђивала себи моћ којом је још од осамнаестог века дестабилизovala родне улоге. Жарић примећује да управо у овој чињеници можемо тражити узрок Милениних андрогиних фигура како у домену илустрације, тако и нешто касније у сликарству, као што је случај са *Аутопортретом са стрелцем* (1936). Другу серију минхенских радова чине представе холивудских звезда базиране на фотографијама из албума глумца и глумица који је уметница имала у свом власништву. Симона Чупић изражава мишљење да су поменути портрети настали као израз младалачке фасцинације Милене Павловић Барили за прве иконе поп културе и као посредна објава (жељене) припадности овом гламурозном свету. Она даље констатује да су представе Конрада Фајта, Џозефине Бејкер или пак Рудолфа Валентина једине представе овог типа у српском међуратном сликарству.¹⁸ Анализирајући различите кинематографске иновације које су се догодиле с преласком из неме у еру звучног филма, Жарић показује како Миленина модна илустрација прихвата (нова) обележја филма и фотографије.

Свега три сачуване париске модне илустрације, како аутор подвлачи „сведоче о непрестаном брисању граница, овога пута између надреализма, магијског реализма, метафизичког сликарства, античког наслеђа високе моде и холивудског костима с почетка тридесетих година прошлог века”. Посете Лувру, познанство и дружење с Касуом, Бретоном, Валеријем, Лотом, као и модна фотографија Мана Реја, креације Коко Шанел и костими холивудског дизајнера Адријана, обликовали су париску поетику Милене Павловић Барили. Истовремено, као један од кључних подстицаја Жарић издваја италијанску дизајнерку Елзу Скјапарели, можда и најутицајну фигуру париске модне сцене тридесетих година. О природи „мистериозне размене” уљаних лампи и свећа које горе, између Скјапарелије и Барилије, он инспиративно пише у поглављу о њујоршким илустрацијама.

Конечно, с детаљним освртом на визуелни идентитет часописа *Vog* и његову улогу у формирању модног и уметничког укуса америчке публике, Жарић анализира околности под којима се у Њујорку догодила афирмација Миленине илустрације као чисте уметности до 1942. године, где је уметница инсистирала на синтези ликовне уметности и моде па тако њене модне илустрације стичу карактер уметничког дела, између осталог, и захваљујући техници у којој их је Барилијева израђивала.¹⁹ Од посебног значаја су делови текста у којима писац студије скреће пажњу на неоромантичарску (носталгичну) атмосферу Милениних радова за *Vog вршећи* упоредну анализу њеног стваралаштва и радова Кристијана Берара. Успостављајући имагинарни дијалог између српске уметнице и Ђорџа де Кирика аутор изнова указује на Миленино самосвојно преобликовање иконографских образаца метафизичке школе, како посредством сликарства, тако и под утицајем Де Кирикових илустрација рађених за *Vog* у току тридесетих година прошлог века. Ову везу уочио је и Френк Крауниншилд у каталогу изложбе Милене Павловић Барили у Њујорку 1943, констатујући да је њена уметност есенцијално модерна и јединствена на америчком тржишту због поигравања са италијанском традицијом.

Студија Стефана Жарића, употпуњена изложбом модних илустрација у Галерији Милене Павловић Барили у Пожаревцу, представља проширење започетих истраживања свеукупног деловања српске уметнице на пољу моде. Она је вредан допринос изучавању Милениних модних илустрација унутар ширег контекста историје моде у првој половини двадесетог века, али и историје ликовне и примењене уметности, кроз чије је интерполације Барилијева остварила

јединствен опус. У сугестивним упоредним анализама остварења српске уметнице и креаторских поетика Поареа, Редферна, Патуа, Молинеа, Шанелове, Скјапарелије и Баленсијаге, Жарић истиче аутентичност наративних и визуелних решења модних илустрација Милене Павловић Барили, учвршћујући њену позицију у оквиру међународног модног (и уметничког) наслеђа. Тиме он још једном актуелизује питање о примарности Милениног сликарства над њеним модним илустрацијама, убедљиво показујући да је још од раних припрема за Београдску школу и Академију у Минхену она потврдила таленат и жељу да започне своју уметничку афирмацију у области примењене уметности. Мода у случају Милене Павловић Барили није представљала епизоду, већ начин и стил живљења. У том животу испуњеном стваралаштвом сликарство и мода једноставно нису могли једно без другог.

др Дијана Метлић, професорка историје уметности
Академија уметности Нови Сад

18 | Види: Симона Чупић, *Грађански модернизам и популарна култура: епизоде модног, помодног и модерног (1918-1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2011, 55.

19 | У питању су уља на платну каширана на картон. Податак је преузет од Олге Батавељић.



PHOTOGRAPH BY
CARL VAN VECHTEN

Карл ван Вехтен, *Милена*, Њујорк, 1940.
Carl Van Vechten, *Milena*, New York, 1940

МИЛЕНА ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ, МОДНА ИЛУСТРАТОРКА

MILENA PAVLOVIC BARILLI, FASHION ILLUSTRATOR

Узимајући у обзир хетерогеност историје уметности као хуманистичке дисциплине којој се у 21. веку придружују студије рода и квира, филма, медија, културе, дизајна и моде, у академској и музејској сфери јавља се потреба за ревалоризацијом до сада изучених уметничких појава кроз поменуте контексте. Стваралаштво Милене Павловић Барили (5. 11. 1909. – 6. 3. 1945.) од Уметничке школе у Београду на којој јој је декоративно сликарство предавао Драгослав Стојановић, уметник који се претходно у Паризу успешно бавио карикатуром, илустрацијом и филмским плакатом, па до ангажмана у Њујорку за америчке модне часописе попут *Вога* (*Vogue*), свакако је погодно за тумачење кроз призму интердисциплинарности. Иако је уметница од најранијих остварења па до своје смрти била склона приказивању популарне културе и моде, први академски импулси ка проучавању ових сегмената њеног стваралаштва појављују се тек у протеклих неколико година.

Први догађај од важности за проучавање стваралаштва Милене Павловић Барили у домену примењених уметности свакако јесте постхумно формирање меморијалне галерије у њеном родном граду, Пожаревцу, 1961. године на иницијативу Миленине мајке Данице. *Фондација Миленин Дом – Галерија Милене Павловић Барили* основана је 20. новембра исте године на основу тестаментног завештања сачињеног у форми Уговора о Поклону између Данице Павловић Барили и СО Пожаревац. Док Музеј примењене уметности поседује свега једну модну илустрацију Барилијеве, а Музеј савремене уметности и Народни музеј у Београду тек изванредан број уља на платну¹, Галерија

Given the heterogeneity of art history as a humanistic discipline, which is in the 21st century joined by gender, queer, cinema, media, design, and fashion studies, academic and museum scenes are witnessing the emergence of a need to re-evaluate already established art historical phenomena. The oeuvre of Serbian artist Milena Pavlovic Barilli, from her enrollment in Belgrade's Art School (where she was taught decorative painting by Dragoslav Stojanovic – an artist who has successfully worked in the fields of caricature, illustration, and movie poster design in Paris) to her involvement with American fashion magazines such as *Vogue* in New York, certainly makes a fruitful ground for the interdisciplinary approach. Even though popular culture and fashion were present in Barilli's work, from her early childhood drawings to her death, the first academic impulses towards an examination of these segments of her art only started to emerge in the last few years.

The first event of importance for the examination of Milena Pavlovic Barilli's activity within the field of applied arts is the founding of a memorial gallery in her hometown of Pozarevac, on November 20th, 1961, initiated by her mother, Danica Pavlovic. *Milena's Home Foundation – The Gallery of Milena Pavlovic Barilli* safeguards more than 800 of Barilli's artworks, many of which are drawings, watercolors, graphics, and pastels – all those techniques used by the artist while creating her fashion illustrations, advertisements, and costume sketches. Depot and exhibits of the Gallery cover the complete oeuvre of Milena Pavlovic Barilli, including drawings she made as a child, her clothes, accessories, photographic material, and correspondence with all figures relevant to her life and work.

1 | „Музеј савремене уметности, Београд у својој збирци чува укупно петнаест слика Милене Павловић Барили и то из периода од 1928. до 1938. године.“
Ж. Гвозденовић, *Милена Павловић Барили: Кључеви снова*, Музеј савремене уметности Београд, 2010, 30.



Дечју цртеж, 1920. | Childhood drawing, 1920

Милене Павловић Барили поседује преко осам стотина уметничких радова, тачније 894 уметничка дела. Више од половину дела из фондуса Галерије чине Миленини цртежи, акварели, графике и пастели, односно технике којима се уметница служила стварајући модне илустрације², рекламни дизајн и скице костима. Фондус обухвата целокупно стваралаштво Милене Павловић Барили, укључујући Миленине најраније дечије цртеже, приватну имовину, Миленину одећу и аксесоаре и фотографски материјал. Галерија Милене Павловић Барили драгоцен је такође због архивске грађе и периодике у којој је о Милени писано, те уметничке преписке са свима онима који се могу сматрати релевантним сведоцима њеног живота и стваралаштва.

Годину дана након обележавања стогодишњице рођења Милене Павловић

The second event happened significantly later, actually a year after the centenary of Barilli's birth, when the Museum of Applied Art in Belgrade organized in February and March of 2010 an international symposium and exhibition entitled *Milena Pavlovic Barilli in the focus of different arts – New pluralism of meaning*. The symposium discussed important aspects of the cultural context of the 20s and 30s during which the artist was active. More importantly, it opened new interdisciplinary ways of analyzing less studied segments of Barilli's artistic production that were not considered as a "high" art compared to her paintings. These segments included fashion illustrations, commercial design and advertisements, costume design, and portraits of pop icons, and as such were contextualized within the frameworks of fashion, cinema, and overall pop culture of the third and the fourth decade of the 20th century.

2 | Олга Батављевић, први истраживач Милениног америчког периода, 1996. године поклања Галерији четрдесет Милениних модних илустрација.

Барили, у периоду од фебруара до марта 2010. године, у Музеју примењене уметности у Београду одржани су изложба, међународни научни скуп и промоција зборника, под називом *Милена Павловић Барили у фокусу различитих уметности – Нови плурализам значења*. Скуп је указао на важне моменте културолошког контекста двадесетих и тридесетих година 20. века током којих делује Милена Павловић Барили, те указао како на разноврсност жанровског и медијског опуса ове уметнице, тако и на разноврсност његових интерпретација. Излагачи на скупу отворили су нове, интердисциплинарне путеве интерпертације до тада мање изучаваних сегмената Милениног стваралаштва, односно свих оних сегмената који у дотадашњој литератури нису називани „чистом“ или „високом“ уметношћу. Ти сегменти укључују њено стваралаштво у домену примењене уметности, пре свега модну илустрацију, рекламни дизајн и сценски костим, али и портрете икона популарне културе, чиме се Миленина уметност контекстуализује у склопу филма, моде (превасходно модне илустрације) и уопштено популарне културе треће и четврте деценије прошлог века.

Прву монографију Милене Павловић Барили објавио је Миодраг Б. Протић, 1966. године, под насловом *Милена Павловић Барили – Живот и дело*. Протићева монографија утолико је значајна јер је прва стручна публикација посвећена Милени, чиме се уметница иницијално етаблира у систем националне историје уметности. С друге стране, иако пружа пионирски увид у Миленину биографију, утицај њених родитеља, Минхена, италијанске ренесансе и Де Кирика на њено сликарство, чиме утире пут потоњим разматрањима ових феномена, Протић свега на једној страни, од укупно две које су посвећене целокупном америчком периоду, готово успут спомиње *Воз* именујући овај ангажман „самоодбраном“, док о осталим модним ангажманима ни не говори. Како Протић наводи: „као у бајци, да би је спасле, личности из њеног маштовитог света рекламирају, у нужди, колоњску воду или парфем неке фирме!“³ Ни Лазар Трифуновић у *Српском сликарству*:

3 | М. Б. Протић, *Милена Павловић Барилли живот и дело*, Просвета, Београд, 1966, 30.

When it comes to writing about the artist, it took several decades after Milena's death for Serbian academia to positively acknowledge her fashion-related and design works. The first monograph of the artist, *Milena Pavlovic Barilli – Life and work*, was published in 1966 by Serbian art critic and historian Miodrag B. Protic. On the one hand, Protic's publication is of great importance as the first study devoted to Barilli which inscribed her in the canon of national art history. On the other hand, even though he pioneered in presenting her biography, and highlighting the multiple influences on her paintings – her parents, her education in Munich, Italian Renaissance, De Chirico – Protic only mentioned her fashion-related works on a single page, where he named them a "self-defense". As Protic finds, "like in a fairy tale, in order to rescue her, characters from her imagination are advertising cologne or a perfume of some company!"¹ Another important figure in the establishment of art history on the national level, Lazar Trifunovic, also failed to mention Milena's involvement in fashion in his acclaimed book, *Serbian painting: 1900-1950*, published in 1973. It will not be until 1979, with Olga Bataveljic's study *Milena Pavlovic Barilli: Life and work in New York 1939 – 1945*, that Milena's fashion illustrations will be academically elaborated for the first time.²

This kind of criticism anchors itself in the overall view of applied arts in Serbia at the beginning of the 20th century, and in the pervasion of elite and mass cultures present in Milena's art, which made it difficult for national art history to place her within its conventional frameworks. Despite the fact that "Milena Pavlovic Barilli consistently transposed her artistic (pictorial) contents into advertising images"³, and vice versa, criticism prioritized

1 | M. B. Protic, *Milena Pavlovic Barilli život i delo*, Prosveta, Beograd (1966) 30.

2 | Olga Bataveljic, the first researcher of Milena's American period donated 40 fashion illustrations of the artist to the Gallery in 1996.

3 | S. Kragulj, „Erasing Boundaries: The Narrowness of Europe and the Wealth of America“, *Milena Pavlovic Barilli Pro Futuro: Teme, simboli, značenja*, HESPERIAedu Beograd (2010) 126.

1900–1950 (1973) на неколико страна колико је посвећено уметници, не спомиње Миленин ангажман у пољу моде. Тек ће Олга Батављевић својом студијом *Милена Павловић Барили: Живот и рад у Њујорку 1939–1945* објављеној 1979. први пут указати на Милену делатност као модне илустраторке.

Оваква критика своје упориште налази у промишљању о примењеној уметности у Србији с почетка и током прве половине 20. века, као и у прожимању елитне и масовне културе између којих се Милена непосредно кретала, а које је, како Јерко Денегри налази, домаћој историји уметности отежало уклапање Милениног дела у своје конвенционалне матрице. Упркос чињеници да је „Милена Павловић Барили доследно транспоновала своје ликовне садржаје на рекламну слику“⁴ и обрнуто, критика је примат давала ликовној, „правој“ и „чистој“ уметности, а примењена уметност сматрана је другоразредном стваралачком дисциплином својственој женском сензибилитету и намењеној превасходно госпођицама из високог друштва. Чак и када даје позитивну критику Миленине прве самосталне изложбе одржане у Новинарском дому у Београду 1928. године, вајар Сретен Стојановић, хвалећи декоративно-илустративни таленат младе уметнице пише да „ова изложба даје наде да ћемо добити снажног илустратора, који ако не буде потпуно оригиналан и уметник, биће несумњиво солидан мајстор“⁵.

Узимајући у обзир оваква тумачења, модна илустрација Барилијеве контекстуализоваће се у оквиру модне продукције (илустрација, фотографија, дизајн, магазин) у периоду од двадесетих па до почетка четрдесетих година 20. века, која заједно са ликовним уметностима, филмом и извођачким уметностима чини интегрални део целокупне културно-уметничке продукције формиране у европским метрополама (Београд, Минхен, Рим, Лондон, Париз) и Њујорку, градовима у

fine - “true and pure”- art, while it considered applied arts as a secondary discipline of feminine sensibility, intended for upper-class ladies. Even when a famous Serbian sculptor Sreten Stojanovic is giving a positive review of Milena’s first exhibition, he writes that “this exhibition gives a hope that we will get a strong illustrator who will become, if not an original artist, then undoubtedly a solid master”⁴.

Having in mind these interpretations, it is important to furthermore contextualize Barilli’s fashion illustrations within the fashion production (illustration, photography, design, magazine) in the period from the twenties and up to the forties of the 20th century, as fashion itself was, alongside fine, performing and cinematic arts, an integral aspect of the complete cultural and artistic production in metropolises in which Milena lived and worked: Belgrade, Munich, Paris, Rome, London, and New York. “As spatial and architectural phenomena communicate similarly to clothes, as both present a physically tangible and materialized reflection of the overall reality”⁵, both fashion and Milena’s fashion illustration suffered from the influences of the environments in which the artist created them. Hence the artist’s fashion illustrations can be classified into Belgrade, Munich, Paris, and New York fashion illustrations. Each of these groupings is characterized by different art poetics and the influences of the popular culture typical of, or in a way in contrast to the overall reality of the aforementioned cities.

THE BELGRADE FASHION ILLUSTRATIONS: ART DECO AND THE ROARING TWENTIES

In an environment which did not have enough sensibility to notice the initial bonding between elite and mass cultures through the prism of both fine and applied arts, Serbian Dadaist Dragan Aleksic

4 | S. Stojanović, „Izložba radova Milene Pavlović Barilli“, *Politika* (18. 12. 1928), in *Milena Pavlović Barilli Ex Post: Kritike, članci, biografija*, HESPERIAedu, Beograd (2010) 180.

5 | M. Prašić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u 19. i početkom 20. veka*, Stubovi kulture, Beograd (2006) 146.

којима је уметница живела и стварала. Како се „просторно-архитектонски феномени понашају са комуникацијског аспекта, на истоветан начин као и одевање како и једно и друго представљају специфичан, физички опипљив и материјализовани одраз свеукупне стварности“⁶ тако и Миленина модна илустрација, као и сама мода, трпи утицаје средине у којој настаје. Тако се може извршити и класификација уметничких модних илустрација на београдске, минхенске, париске и њујоршке модне илустрације, с обзиром на то да сваку од ових група илустрација карактеришу различите уметничке поетике и утицаји феномена популарне културе типичне за, или пак супротне од свеукупне стварности поменутих градова.

БЕОГРАДСКЕ МОДНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ: АР ДЕКО И ЛУДЕ ДВАДЕСЕТЕ

У средини која није имала довољно сензибилитета да уочи иницијално успостављање контакта између елитне и масовне културе кроз призму и ликовне и примењене уметности, дадаиста Драган Алексић уочава суштинску револуционарност изложбе истичући управо теме, без обзира на медиј, које је Милена представила реперотоаром изложених дела. О изложби Алексић пише: „Џозефина, Арабљани, Мексиканци, Шпанци, Персијанци, Кинези, Јапанци, гротескне фигуре из прича из 1001 ноћи, рококоа, париских циголоа, професора, фаталних жена, играчица, аргентинских бармена, уличних типова са свих страна, сињорита, Индијанаца... и цео један низ покрета, скупљања, заноса очију, погледа, додира, осмеха. Свет који је близак, а нарочито близак присуством свакодневним кроз новине, романтичне приче,

6 | М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду у 19. и почетком 20. века*, Stubovi kulture, Beograd, 2006, 146.

noticed the revolutionary spirit of Milena’s first exhibition when he accentuated the themes rather than the techniques of the exhibited artworks. Regarding the exhibit, Aleksic reported: “Josephine Baker, Arabians, Mexicans, Spaniards, Persians, Chinese, Japanese, grotesque figures from One Thousand and One Nights, Rococo, Parisian gigolos, professors, femmes fatales, dancers, Argentine barmen, low lifers from everywhere, senioritas, Indians... and a whole world of movement, concentration, elation, eyes, looks, touches, smiles. The world to which we are brought particularly closer through magazines, romantic stories, movies, and modern fairy tales.”⁶ By having a sensibility for the exotic, and by erasing the borders between the past and the future just so to keep up with the contemporary tendencies of fashion and art, the modernism of Milena Pavlovic Barilli is marked by correlations between aesthetic and communicational aspects, well noticed by Aleksic. The combination of the aesthetic (origin in the fine arts) and the communicational (presence in a fashion magazine) is at the same time a dominant characteristic of fashion illustration, which Art Deco fully affirmed as a genre.

The period of Milena Pavlovic Barilli’s schooling at the Belgrade Art School from 1923 to 1926, and at the Academy of Fine Arts in Munich until 1928, as well as exhibitory activity in the following couple of years, coincides with the manifestation of a creative force caused by the cataclysm of WWI, the force that brought up a new lifestyle and aesthetics along the way – Art Deco. The changes in social, economic, political, ideological, and spatial structures, the destabilization of gender roles, and the intensive cultural exchange with France, brought the spirit of Art Deco in Belgrade as well, to which Milena came in 1922. To understand Milena’s fashion illustrations created during her Belgrade and Munich phases, and to trace the initiation and genesis of fashion illustration as a genre in her oeuvre, it is important to present at least those

6 | D. Aleksić, „Izložba slika g-ce Milene Pavlović-Barilli“, *Vreme* (17. 12. 1928) 7, in B. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd 1918-1941*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, (2011) 28.

4 | С. Крагуљ, „Брисање граница: Тесна Европа и богатство Америке“, *Милена Павловић Барили Про Футуро: Теме, симболи, значења*, ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 125.

5 | С. Стојановић, „Изложба радова Милене Павловић Барили“, *Политика* (18. 12. 1928), преузето из: Група аутора, *Милена Павловић Барили Екс Пост: Критике, чланци, биографија*, ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 180.

филмове и модерне бајке“.⁷ Сензибилитетом за егзотично и релативизацијом времена, односно брисањем граница између прошлости и будућности, те жељом да се буде у току са савременим тежњама моде и уметности, модернизам Милене Павловић Барили обележен је корелацијама између естетских представа и комуникацијских аспеката које Алексић уочава. Комбинација естетског (упориште у ликовној уметности) и комуникацијског (пласман у модном часопису) уједно је и доминантно обележје модне илустрације као жанра који у пуном захвату афирмише ар деко, а са чијом естетиком кореспондирају Миленине прве модне илустрације, настале током школовања у Београду, а потом и у Минхену.

Период школовања Милене Павловић Барили на Краљевској уметничкој школи у Београду од 1923. до 1926. и Сликарској академији у Минхену до 1928. године, а потом излагачке активности у Београду наредне две године, временски се поклапа са манифестацијом стваралачког духа условљеног катаклизмом Првог светског рата, духа који је изнедрио нови животни концепт и уметнички стил – ар деко. Промена друштвено-економских и просторних структура, политичког уређења, идеологије, дестабилизација родних улога, те интензивна културна размена са Француском, унели су дух ар декоа и у Београд, у који Милена (након средњег образовања у Пожаревцу и Италији) на припремни течај Уметничке школе стиже 1922. године. Да би се модне илустрације Милене Павловић Барили током београдског и минхенског периода разумеле, те да би се испратила иницијација и генеза овог жанра у уметничком опусу, нужно је изнети макар она начела ар декоа која су се одразила на моду и модну илустрацију, као и импликације овог стила на културну климу Београда.

Званично се родивши 1925. године у Паризу на *Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности (Exposition internationale des arts décoratifs et industriels*

aspects of Art Deco that have, besides fashion and fashion illustration overall, also influenced the cultural climate of Belgrade.

Officially born in 1925 in Paris at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts), Art Deco quoted a variety of aesthetics and styles. Its eclecticism embraced ethnic motifs (far Eastern, African, Slavic, and those of Harlem Renaissance) through luxurious materials, and simplified them to the point of geometric abstraction, as geometry was a common visual language of modernism. “Speaking in metonymy, Art Deco reached its full swing on the street – on posters, facades, public spaces, print media like fashion magazines, and vehicles like trains, automobiles, and bicycles, through which it accentuated the interaction between the artistic and the communication media.”⁷

“Modern fashion drawing as a legitimate art form in its own right was preeminently the product of Paris.”⁸ In 1908, one year before *Ballets Russes*, led by its founder Sergei Diaghilev and choreographer Leon Bakst, relocated to Paris; renowned Parisian couturier Paul Poiret hired a young avant-garde artist, Paul Iribe, to illustrate the album of his fashion collection. Through *Les robes de Paul Poiret*, Iribe juxtaposed Fauvist colors and Japanese prints and laid the foundations of Art Deco fashion illustration, while “Poiret made an unprecedented contribution to the modernization of the industry through his novel attitude towards the process and promotion of design.”⁹ Three years later, led by the success of Iribe’s illustrations, Poiret repeated this practice with Georges Lepape, who added Modigliani and Brancusi’s elongated figures to Iribe’s aesthetics. By creating fashion collections, and then emitting their representations in the form of illustrations, designers and illustrators created the “new

modernes), ар деко⁸ се естетски ослањао на разнолике стилске цитате. Његов еклектицизам пригрлио је етничке мотиве (далекоисточне, афричке, словенске и харлемске)⁹ кроз луксузне материјале, поједностављујући их до геометријске апстракције, како је геометрија била општепризнати визуелни језик модернизма. „Свој пуни замах, ар деко је стекао, метонимијски речено, на улици – на плакатима, фасадама зграда, у обликовању јавних простора, у опреми штампе попут модних часописа, филмских и фотографских публикација, у дизајнирању транспортних средстава: возова, аутомобила, бицикала, наглашавајући интеракцију између уметничких и комуникацијских медија.“¹⁰

„Као легитиман вид модерне уметности, модна илустрација еминентно је била продукт Париза.“¹¹ 1908. године, годину дана пре него што ће се *Руски Балет (Ballets Russes)* предвођен оснивачем Сергејем Дјагиљевим (Sergei Diaghilev) и костимографом Леоном Бакстом (Léon Bakst) релоцирати у Париз, реномирани париски *couturier*, модни дизајнер Пол Поаре¹² (Paul Poiret) ангажује младог авангардног уметника Пола Ирибеа (Paul Iribe) на илустровању албума своје модне колекције. Јукстапозицијом мотива попут фовистичких боја и јапанских графика, Ирибе је албумом *Хаљине Пола Поареа (Les robes de Paul Poiret)* поставио темеље ар деко модне илустрације,

look”, based on two seemingly opposite phenomena – the femme and the garçonne. Milena corresponded with both of them – through personal aesthetics she embraced a moderate garçonne look, while through aesthetics of her fashion illustration she embraced the representation of the femme look. If we take into account the statement by English sociologist Joanne Entwistle, who finds that “our consciousness of the dress is heightened when something is out of place – when either our clothes do not fit us, do not fit the situation”¹⁰, or simply when the clothes are not on us, we can conclude that Milena’s personal style, as well as the conservative environment in which she lived and worked, influenced the representation of the opposite – more pleasant – on her fashion illustrations.

Interestingly, the garçonne look shaped itself in the year of Milena’s arrival in Belgrade, when Victor Margueritte published the novel *La Garçonne*. With his novel, Margueritte presented a new, subversive idea of women based on an equally new social reality (or a desire to belong to it) of women who embraced this style. Monique Lerbier, the protagonist of Margueritte’s novel, is a woman whom, metaphorically speaking, Poiret and Madeleine Vionnet freed from the corset, the hyperbolic hourglass silhouette, and the norms of traditionally conceptualized gender roles governed by patriarchy. By initiating the revolution in design (which was not based anymore on tailoring but draping), designers lowered the waist below the hips, and through draping visually reduced the breast. To complement this look, women cut their hair into bob cuts, and often just wore male clothes as such.

On the photographs of Milena Pavlovic Barilli, we can notice two variations of the garçonne look: one that was, back then, acceptable in Serbia, and another one, costumed, that belonged to Paris and New York’s realities, and Milena’s intimacy. When at school and exhibitions, on travels with her mother, or posing with her dog, Milena usually wore dresses in dark tones (it seems

7 | Д. Алексић, „Изложба слика г-це Милене Павловић-Барили”, *Време* (17. 12. 1928) 7, преузето из Б. Поповић, *Примењена уметност у Београд 1918-1941*, Музеј примењене уметности, Београд, 2011, 28.

7 | V. Žmegač, “Art Deco u povijesnom kontekstu”, *Art Deco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (2011) 16.

8 | C. McDowell, “Drawing Fashion”, *Drawing Fashion: A Century of Fashion Illustration*, Prestel / Design Museum of London (2010) 12.

9 | C. Breward, *Fashion*, Oxford University Press (2003) 37.

8 | Термин *art deco* први је употребио енглески историчар уметности, Бевис Хилијер (Bevis Hillier) 1968. године у својој књизи *Art Deco of the 20s and 30s* која је претходила његовом кустоском ангажману на изложби *Art Deco* у Институту за уметност града Минеаполиса (Minneapolis Institute of Arts).

9 | Сматрана као препород афроамеричке уметности, Харлемска ренесанса (Harlem Renaissance) била је културни, друштвени и уметнички покрет настао у Харлему, Њујорк, током двадесетих година 20. века. Једна од икона овог покрета, а за коју је Милена знала, јесте плесачица Јозефина Бејкер (Josephine Baker). Визуелни идентитет Харлемске ренесансе ослањао се на фолклорну уметност афричких црнаца, египатске утицаје, и ар деко.

10 | V. Žmegač, “Art Deco u povijesnom kontekstu”, *Art Deco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2011, 16.

11 | C. McDowell, “Drawing Fashion”, *Drawing Fashion: A Century of Fashion Illustration*, Prestel / Design Museum of London, 2010, 12.

12 | За историју уметности Поаре је значајан јер је управо у његовој галерији, *Галерији Барбазањ (Galerie Barbazanges)*, први пут приказано дело *Госпођице из Авињона* Пабла Пикаса 1916. године. Велики поклоник уметности, Поаре је у најближе пријатеље убрајао и холандског уметника Киса ван Донгена (Kees van Dongen).

10 | J. Entwistle, “The Dressed Body”, *The Fashion Reader*, Berg, New York (2011) 138.

а сам Поаре је „остварио непревазиђен допринос у модернизацији модне индустрије кроз своје иновације не само у процесу, већ и промоцији дизајна“¹³. Три године касније, Поаре је ову праксу поновио са илустратором Жоржом Лепапом (Georges Lerape), који је у Ирибеову естетику унео Модилјанијеве и Бранкузијеве издужене фигуре. Креирањем модних колекција, а потом емитовањем њихових репрезентација у виду илустрације, паралелно је створен „нови изглед“, базиран на два наизглед супротна феномена која су обележила моду ар декоа: дами и *Garçonne* (гарсон) дечачком изгледу. Милена је кореспондирала са оба феномена – лично естетиком приклонила се умереном гарсон стилу, а сензибилитетом својих илустрација репрезентацији даме. Уколико се водимо тврдњом енглеске социолошкиње Џоан Ентвистл (Joanne Entwistle), која, бавећи се социологијом тела, налази да је „наша свест о одећи појачана управо онда када одећа није на нама“¹⁴, може се рећи да су Миленин лични стил али и конзервативна средина у којој је стварала на изванредан начин условили приказивање оног супротног, „угоднијег“ на њеним модним илустрацијама.

Интересантно је да своје уобличење гарсон изглед доживљава у години Милениног доласка у Београд, објављивањем истоименог романа Виктора Маргерита (Victor Marguerite), који је представио ново, субверзивно виђење жене базирано на подједнако новој друштвеној стварности (или жеље да се истој припада) жена које су се овом стилу приклањале. Моник Лербје (Monique Lerbier), јунакиња Маргеритовог романа је жена коју су, метафорички речено, Поаре и креаторка Мадлена Вионе (Madeleine Vionnet) ослободили корсета и хиперболичне „пешчаник“ силуете, а тиме и норми традиционално схваћених родних улога условљених патријархалним уређењем. Иницирајући револуцију у дизајну (који више није био базиран на вештини шивења, већ драпирања) поменути креатори су спустили струк испод кукова и драпирањем постигли привидно смањење груди, док су



Милена, Париз, 1932. | Milena, Paris, 1932

that she favored black above other colors) of simple design, like those of Coco Chanel, a pearl necklace (also an emblem of Chanel), hair leisurely tied in a bun, and sometimes, a cloche hat. On significantly less published photographic material, we can see Milena in intimate spaces traditionally coded as feminine – interior, yard, garden – paradoxically presenting herself as completely masculine, like Georgia O’Keeffe and Frida Kahlo. The simultaneity of these representations illustrates the global urge of women to be equal with men, whose position is ultimately privileged. On these photographs, Milena wore a suit, or just a shirt and pants, complemented with artifacts of masculinity – guitar, cigar, and raffle. In accordance with that, the androgyny of the *garçonne* look was one of the key components of the modernism of Art Deco, which tended to bring forth the coexistence of opposites. In other words, “the segment of fashion that defines it as within the category

као комплементарни аспект новог изгледа жене подшишале косу у бубикофп стилу и при одевању позајимле мушке одевне предмете као такве.

На фотографијама Милене Павловић Барили учвајају се две варијације гарсон изгледа, она у тадашњој српској средини „прихватљива“, и она стилизована, костимна, која је била део превасходно париске и њујоршке стварности, а Миленине интимае. На фотографијама са студија, изложби, са мајком, породичних путовања, и са својим псом, Милена углавном носи хаљине тамнијих боја (црној је, како се чини, била нарочито наклоњена), једноставног дизајна налик креацијама Коко Шанел (Gabrielle Coco Chanel), бисерну огрлицу (такође један од модних амблема поменуте креаторке), косу увезану у врло лежерну пунђу, и понекад клош (cloche) шеширић. На знатно мање публикованом фотографском материјалу, у интимним просторима који су традиционално кодирани женственошћу, односно у ентријеру, дворишту и башти, Милена се, контрадикторно, представља као потпуно маскулина, налик фото портретима Џорџије О’Киф (Georgia O’Keeffe) и Фриде Кало (Frida Kahlo).¹⁵ Симултаност ових репрезентација свеодочи о општој тежњи жена ка изједначавању са мушкарцима чија се позиција апсолутно фаворизује, па је тако Милена на тим фотографијама обучена у одело, чешће само кошуљу и панталоне, са артефактима типичним за објаву маскулинитета попут гитаре, цигарете, пушке. У складу са тиме, андрогиност гарсон стила јавља се као једна од кључних компоненти модернизма ар декоа, који својом поетиком настоји да оформи коезистенцију супротности. „Другим речима, онај сегмент моде који је дефинише као категорију модерности огледа се управо у њеном

15 | Увидом у фотографски материјал, тачније три фото албума сачувана у пожаревачкој галерији, увиђа се серија фотографија костимирание Милене још од њеног детињства, било у мушкој одећи или шанским и ромским ношњама. Аутор ових фотографија је, како културолошки Галерије Виолета Томић налази, сасвим сигурно Миленин ујак, реномирани пожаревачки фотограф, Драгољуб Драга Павловић (1872 – 1935). Павловићева фотографска делатност подељена је на три периода: први у којем фотографише индивидуалне и групне портрете Пожаревљана, други у којем ради као ратни фотограф на фронту, и трећи, послератни, који доноси смирај, и у којем настају поменути Миленини портрети. Види: Д. Фелдић, *Фотографија у Пожаревцу и Околина*, Фото-кино клуб Пожаревац (2009).

of modernity lies in its potential to creatively destabilize and evade imposed traditions, and to allow the abandoning of the imposed identity by choosing the new one.”¹¹

Conversely, Milena was indeed more exposed to the presence of the femme in her everyday life, but we must not overlook the fact that actual economic and social changes in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, and its capital Belgrade, were occurring at the very beginning in the 20s. The complete *garçonne* look was still too radical, while the femme elegance was available only to a small percentage of Belgrade’s women – the glamorous elite and the royalty – which was able to afford haute couture. In 1922, when the *garçonne* look had its initial manifestations, and Milena moved to Belgrade, the royal wedding between King Alexander Karadjordjevic and Princess Maria of Romania, the future Serbian queen, took place on the 22nd of June. On October 22nd of following year, Prince Paul married Princess Olga. Because Milena was a relative of the Karadjordjevic dynasty, and her mother served as the matron at the court, the artist herself lived at the court from 1923 to 1926. The period of Milena Pavlović Barilli’s residence at the court is important because during that time, she encountered haute couture, of which the main consumers were Queen Maria and Princess Olga. Thanks to curator Bojana Popović’s insight into the bills of the royal family in the exhibition *Fashion in Belgrade 1918 – 1941* (Museum of Applied Art, 2000), we can see that *Redfern* and *Maison Patou* were the main suppliers of female garments and accessories for the court, followed by the *House of Worth*, *Drecolt*, *Lelong*, and *Molyneux*.

Knowing this fact, it is interesting to compare Milena’s caricatures and drawings of Queen Maria and court officials with fashion illustrations for *Redfern*, which certainly circulated in the court through fashion magazines and advertisements. *Redfern*’s illustrators Georges Barbier, Francisco Javier Jose, and Charles Martin presented a tall

11 | S. Čupić, *Građanski modernizam i popularna kultura: Epizode modnog, pomodnog i modernog (1918 – 1941)*, Galerija Matice srpske Novi Sad (2011) 90.

13 | C. Beward, *Fashion*, Oxford University Press, 2003. 37.

14 | J. Entwistle, “The Dressed Body”, *The Fashion Reader*, Berg, New York, 2011, 138.

потенцијалу да дестабилизује и креативно заобиђе наметнути оквир традиције. Напуштање наметнутог идентитета и чин избора новог представљају тај по свему изузетни потенцијал моде.¹⁶

С друге стране, представи даме Милена у стварности јесте била изложенија, но не сме се пренебрегнути чињеница да су стварне економске и друштвене промене у Краљевини СХС, па самим тим и у Београду двадесетих година биле тек у зачетку. Потпуни гарсон изглед био је још увек превише радикалан, а дамској елеганцији, поред краљице Марије и кнегиње Олге, приклонила се тек гламурозна елита Београда која је високу моду себи могла да приушти. Исте 1922. године у којој се афирмише гарсон изглед а Милена долази у Београд, 22. јуна одржава се и краљевско венчање краља Александра Карађорђевића и тада принцезе Марије од Румуније, будуће српске краљице. 22. октобра наредне године венчавају се и кнез Павле и кнегиња Олга. Како је Милена била у директној линији род са династијом Карађорђевића, а мајка Даница позвана да обавља службу надзорнице на краљевском двору, тако је Милена чак на двору и живела од 1923. до 1926. године. Живот Милене Павловић Барили на краљевском двору је битан јер се Милена управо тада упознаје са високим модом, чији су главни конзументи краљица Марија и кнегиња Олга. Увидом у архивску грађу, односно рачуне краљевске породице које Бојана Поповић, кустоскиња Музеја примењене уметности у Београду, износи у студијској изложби *Мода у Београду 1918–1941* (2000), као најчешћи добављачи женских тоалета и аксесоара за двор у годинама у којима Милена живи и ствара у Београду јављају се, између осталих, модне куће *Редферн* (Redfern) и *Пату* (Maison Patou).¹⁷

Интересантно је стога упоредити Миленине карикатуре дворских чиновника и краљице Марије са модним илустрацијама модне куће *Редферн* које су на двору сасвим

16 | С. Чулић, *Грађански модернизам и популарна култура: Епизоде модног, помадног и модерног (1918–1941)*, Галерија Матице српске Нови Сад, 2011, 90.

17 | Б. Поповић, *Мода у Београду 1918–1941*, Музеј примењене уметности Београд, 2000, 69. Краљица и кнегиња су такође користиле услуге модних кућа *Ворт* (Worth), *Дрекол* (Dreccall), *Лелон* (Lelong) и *Молине* (Molyneux).

woman of elongated figure and short hair in the foreground of their illustrations, wearing simply designed dresses of luxurious materials (fur, silk, lace, satin) while standing on the terrace or in the garden. The background is usually presented in the form of a minimalist landscape or a color field like those of Japanese prints. The moderately humorous element was obtained by adding a male figure and altering it to the point of caricature, like on Charles Martin's illustration, *Vous Dites... Cancan II, Robe pour les courses de Redfern* (1913, The Courtauld Institute of Art, London). On Milena's caricature of Queen Maria, seemingly created with a few pencil strokes, the queen resembles Modigliani's figures with her elongated neck, yet she exudes certain spite with her jewelry, elegance, and the expressive look in her eyes – all characteristics that are noticeable on the illustrations for *Redfern*. By representing the queen this way, the artist contrasted her to the caricatures of male court officials. Not only do such representation correlates to *Redfern's* illustrations, but it also states Milena's tendency to portray an ideal, self-sufficient woman seen by female rather than male eyes. It is no wonder, then, that the queen favored Jean Patou, given the fact that she cherished modern simplicity, which was the key concept of Patou's design philosophy. From the *garçonne* look, Patou borrowed *kinétique* (mobility and functionality of sports and dance), while through materials like textile, velvet, and satin, he leaned towards the *femme* elegance. "Like Chanel, Patou created clothes for modern women, those who were active and those who wanted to look as if they were active."¹²

Besides being exposed to the queen and princess' fashion taste, Milena was able to develop her interest for fashion at the Belgrade Art School. In 1922, which repeats itself as a significant year for Milena's fashion works, Serbian illustrator, poster designer, and graphic designer Dragoslav Stojanovic moved from Paris to Belgrade to teach at the aforementioned Belgrade Art School. "In addition to bringing the principles of

12 | G. O'Hara, *The Encyclopedia of Fashion*, Harry N. Abrams, New York (1986) 190.

сигурно циркулисале у виду промотивног материјала и путем часописа. Редфернови илустратори Жорж Барбје (Georges Barbier), Франциско Хавијер Хоце (Francisco Javier Jose), и Шарл Мартин (Charles Martin) представљају високу даму издужене фигуре и кратке косе у првом плану. Она је обучена у драпирани хаљине једноставног дизајна али, како се чини, од луксузних материјала (крзно, свила, чипка, сатен), налази се обично на тераси или башти, док је позадина у виду минималистичког пејзажа или чешће бојеног поља налик јапанским графикама у потпуности апстракована. Благо хумористична атмосфера постиже се додавањем мушке фигуре у композицију, те њеном карикатуралном алтерацијом, као на примеру илустрације Шарла Мартина, *Vous Dites... Cancan II, Robe pour les courses de Redfern* (1913, The Courtauld Institute of Art, London) која настаје деценију пре Милениног скицирања дворског особља. Миленина карикатура краљице Марије, нацртана, рекло би се, из неколико потеза, са својим издуженим вратом наликује Модилјанијевој фигури, но ипак, уз пар минђуша и врло изражајан поглед у краљичиним очима, Милена је представља као елегантну и стамену жену новог доба са извесном дозом пркоса која је приметна и на илустрацијама за *Редферн*. Оваквом репрезентацијом краљичина карикатура супротстављена је карикатурама попут, рецимо, маршала двора Антића, или управника двора Веље Димитријевића, чији наглашени атрибути (нос, стомак, ноге) потврђују Миленину склоност ка репрезентацији идеалне, самодоволне женске фигуре виђене управо женским, а не мушким очима. Не чуди ни краљичин избор тоалета Жана Патуа (Jean Patou), узимајући у обзир да је била наклоњена модерној једноставности, која је и кључ Патуове креаторске филозофије. Патуове креације су у складу са гарсон естетиком објављивале *kinétique*: мобилност и функционалност преузету из спорта и плеса, а с друге стране, кроз материјале попут свиле, сомота и сатена, тежиле дамској елеганцији. „Попут Шанел, Пату је креирао одећу за

contemporary art illustration to the relatively underdeveloped Serbian environment, which was the dominant tool for visual representations used in magazines until the increasing application of photography, he familiarized his students with the field's latest trends in art centers around the world."¹³ By doing both documentary and artistic illustrations, including caricatures and movie posters, Stojanovic brought the spirit of the European, predominantly Parisian, way of capturing modernity through the illustration medium to his students, including Milena.

On Milena's first academic endeavors into the world of fashion, we can clearly see the influence of Dragoslav Stojanovic. On one of his illustrations created in 1920 for one of the magazines he illustrated for, Stojanovic represented the aesthetics of Parisian fashion and everyday life through the combination of a very few colors, lines, and shades. Despite the fact that the artist did not represent any ambience, he positioned the typical elongated figures of a couple, dressed in the latest fashion, in a way that suggests they are strolling down the streets of Paris. A detail of a stylized scarf, which Milena will transpose onto her Munich illustrations, is noticeable on the male figure. The female figure is dressed in a luxurious coat of ermine fur and red satin, alike those of *Dreccoll*, *Lelong*, and *Redfern*. Queen Maria bought an ermine fur and satin coat from *Redfern* between 1922 and 1923, while Milena illustrated the similar coat on one of her illustrations for Stojanovic's coursework. The illustrations Milena created for his classes are characterized by simplicity in expression, minimal coloring, moderate geometric shaping, and accentuated lines. Unlike her Munich illustrations, where Milena emphasized faces, surrounding details and accessories, on her Belgrade illustrations she accentuated clothes and designs. The figures from these illustrations are not highly stylized, but rather combine the cubist geometry and sharp linearity of Art Deco with the negligence of the *garçonne* style.

13 | O. Janković, „The Metamorphoses of Milena Pavlović Barilli between 'pure' and applied art“, *Milena Pavlović Barilli Vero Verius: Vreme, život, delo*, HESPERIAeud, Beograd (2010) 124.



Модел хаљине, 1924. | Model of Dress, 1924

By differently positioning the arms and legs of the figures and dressing them in different clothes, Milena created these illustrations as if she were creating her own fashion collection, in which, despite the fact that there is no background, we can observe creations for evening elegance, dance in a jazz club, or sports activity. The lack of any background, which would lead us toward a certain narrative, confirms the fact that on these illustrations, Milena insisted on the models as such. By doing so, she expressed the sensibility of a fashion designer who, with a vast knowledge of cuts, materials, functionality, and practicality, swiftly sketched models for her new collection. Hence, we can even interpret these illustrations as designer's sketches, as "this was not creativity that used fashion as a medium, but true design work in which optimal solutions to specific set tasks were sought."¹⁴ By expressing creative freedom through the personal touch of repeating certain details, like elongated footwear, Milena fully achieved the finesse of a fashion designer.

While observing Milena's illustrations from 1924, it is interesting to notice how deep is the young artist's interest for fashion as well as fashion phenomena that are not necessarily clothes-related. On the series of illustrations representing a female head, Milena is a stylist reporting about trendy hairstyles and makeup as complementary aspects of a new visual and social identity of women. Seemingly ephemeral, these phenomena were initiated by art – dance and cinema¹⁵ – which Milena consistently appropriated in her work. A step towards the exotic, typical for Art Deco, is noticeable on the makeup of women faces, which resemble the aesthetics of Japanese prints through a white base mask, thin brows and intensely scarlet heart-shaped lips. Milena will introduce the so-called vamp look, with a darker makeup, in her illustrations of 1926, parallel with the popularization and expansion of Hollywood productions.

When it comes to the representation of the hair, hairstyles like boyish bob, Dutch cut,

¹⁴ | *Ibid.*

¹⁵ | Dancer Irene Castle is considered to be the biggest contributor to the popularity of the bob cuts, while cosmetologist Max Factor popularized the usage of cosmetic products through his activity as a Hollywood makeup artist.

модерну жену, ону која је била активна и ону која је желела да изгледа као да је активна.¹⁸

Поред изложености краљичином и кнегињином модном укусу, Милена је интересовање за моду као битан део културно-уметничке продукције развила и на Краљевској уметничкој школи у Београду. 1922. године која се понавља као врло битна за Миленино стваралаштво у домену модне илустрације, у Србију из Париза долази Драгослав Стојановић, илустратор, карикатуриста, плакатиста и надасве графички дизајнер који Милени предаје декоративно сликарство. „Поред тога што је овде донео принципе савремене сликане илустрације која је све до шире примене фотографије била доминантно средство у визуелном обликовању часописа, као наставник у школи омогућио је својим ученицима да се у релативно неразвијеној српској средини упознају са оним што је било најактуелније у тој области у уметничким центрима у свету.“¹⁹ Радећи илустрације, како документарне тако и уметничке, карикатуре и филмске плакате, Стојановић је унео дух европског, превасходно париског доживљаја графичког обликовања феномена модерности међу своје студенте, укључујући и Милену.

Сходно томе, на Милениним првим академским екскурсима у свет модне илустрације уочава се професорски надзор Драгослава Стојановића. На сачуваној Стојановићевој илустрацији из Музеја примењене уметности у Београду насталој 1920. године а која је сасвим сигурно била намењена објављивању у неком од часописа за које је илустровао, ишчитава се естетика париске моде и њене репрезентације. Упркос чињеници да на илустрацији није представљен никакав амбијент, по позиционирању типично издужених фигура и осенченој фигури у другом плану стиче се утисак да дама и господин, обучени по последњој моди, шетају улицама Париза. На мушкој фигури уочљив је детаљ стилизованог шала који ће Милена интензивно предстаљати на илустрацијама које ради у

¹⁸ | G. O'Hara, *The Encyclopaedia of Fashion*, Harry N. Abrams, New York, 1986, 190.

¹⁹ | О. Јанковић, „Метаморфозе Милене Павловић Барили између чисте и примењене уметности“, *Милена Павловић Барили Вера Веруус: Време, живот, дело*, ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 125.

and Marcel wave, which were the trendiest in 1924 according to the illustration from *The American Hairdresser* magazine, can be noticed on Milena's illustrations from the same year. Milena even represented the infamous Eton crop, the most daring, masculine and shortest of all the bobs. She will repeat this in 1928, on her watercolor of Josephine Baker who vastly popularized this hairstyle. The slightly ironic subtitle accompanying the illustration from the aforementioned magazine, *If You Must Do It Show This to Your Barber*, confirms the efforts of the dominant patriarchal (now endangered) discourse that discourages the counterculture embodied in the new look of women, based on shortening the hair and putting on makeup during the day.

These *mise en abyme* narratives, like hairstyles and makeup, are referential symbols of a greater narrative – the new look – which evolved significantly since Iribe and Lepape's assignments for Poiret, and which strengthened its visual identity by appropriating the complete visual culture of the time. The aspects of visual culture of the 20s and the 30s coded in the language of the Art Deco fashion are: "the linearity and abstraction of Egyptian art and the angularity of African sculpture, which inspired modern masters like Picasso and Modigliani; silvery gray of the idolized machine, and black and white, the palette of minimalism and cinema; ... the clashing combinations of the *Ballets Russes*, the Fauves, and Sonia Delaunay textiles."¹⁶ Milena had the chance to familiarize herself with these phenomena during her trips to Italy and France, and to some extent at the Belgrade Art School, possibly through costume designs of Dusan Jankovic¹⁷, and most importantly, through fashion magazines that transposed the language of visual arts to the language of fashion, and hence contributed to its democratization and dissemination. *Jardin des Modes, Femina, Vogue, Marie*

¹⁶ | R. Torre, *20th Century Fashion Illustration: The Feminine Ideal*, Dover Publications, New York (2011) 50.

¹⁷ | Dusan Jankovic (1894 – 1950) was a Serbian applied artist and fashion designer who spent a significant part of his career in Paris (1916 – 1935) where he attended *École nationale supérieure des arts décoratifs* and managed a fashion studio, *La Mode d'Art de l'atelier Colette Jankovic*. V. Rozić, Dušan Janković 1984 – 1950: *La Vie et L'Ouvre*, Musée des Arts décoratifs, Belgrade (1987)

Минхену. Женска фигура, уз обавезни клош шеширић, одевена је у луксузни капут од белог, врло могуће хермелиновог крзна и црвеног сомота, по којима су модне куће *Дрекол* (Drecoll), *Лелон* (Lucien Lelong) и *Редферн*²⁰ биле познате. Уз комбинацију свега неколико боја и линијских потеза, те благим сенчењем, Стојановић преноси моменат свакидашњице урбаног Париза и његове модне елите. Миленине модне илустрације које настају на Стојановићевим предавањима карактерише једноставност у изразу, минималан колорит, умерени геометризам, и акцендовање линија. Ра разлику од минхенских илустрација на којима се акцентује лице модела, те детаљи и аксесоари који му гравитирају, Милена решењима на илустрацијама из 1924. наглашава саме модне креације и детаље на њима. Женска фигура са ових илустрација није високо стилизована, она мири кубистички геометризам и оштру линеарност ар декоа у складу са лежерношћу гарсон стила.

Позиционирајући на различите начине руке и ноге фигура и „облачећи“ их у различите креације, можемо закључити који модел је намењен вечерњој шетњи, који плесу у џез клубу, а који *pour le sport*, без обзира на недостатак било какве позадине. Управо такав недостатак позадине која би нас усмерила ка неком наративу потврђује чињеницу да Милена овим илустрацијама инсистира на самом моделу. Оваквим поступком Милена се приближава сензибилитету модног креатора који у налету креативности а са темељним знањем о кроју, материјалу, функционалности и практичности дизајна хитро скицира моделе за своју нову колекцију. Тако се ове илустрације могу тумачити чак и као креаторске скице пошто „ту није реч о креативности која користи моду као медиј већ о правом дизајнерском раду у коме се траже оптимална решења у вези са конкретним постављеним задатком“.²¹ Креативна слобода постиже се честим понављањем детаља издужене, зашиљене обуће која

Claire, Chiffona and Die Dame were just a few of many fashion magazines available in postwar Belgrade that presented the highest achievements of fashion illustration. Besides the fact that the queen and the princess subscribed to many fashion magazines, most of them could be purchased at bookstores in Belgrade too. Through insight into the content of these magazines, we can see that Milena didn't learn about art phenomena exclusively through her art education and high culture, but also through popular culture and fashion.

The head that Milena represented, reduced to a few lines with an elongated neck, and the face modeled after Brancusi and Modigliani's figures inspired by African masks, is the same head that Condé Nast, the publisher of *Vogue*, named *the Big Head* when he described the recognizable style of Spanish fashion illustrator Eduardo Garcia Benito. "As a young artist, Spaniard Eduardo Garcia Benito socialized with Picasso, Juan Gris, and Modigliani, and soon was painting in acubist style."¹⁸ These connections and his commissions for Lucien Vogel's magazine, *La Gazette du Bon Ton*, ensured Benito's membership "to Vogel's exclusive group of artist-illustrators known as the *Beaux Brummels of the Brush*, which also included Charles Martin, Georges Barbier, Bernard Boutet de Monvel, Pierre Brissaud, Georges Lepape, and André Marty."¹⁹ "For these illustrators, artistic modernism provided a crucial link between haute couture and high culture."²⁰ In 1920, when *Vogue* launched its French edition that soon enough found its way to Belgrade, "Paul Poiret threw one of his famous parties where the two men finally met in 1920. Within a year's time, Benito was one of *Vogue* and *Vanity Fair's* most important artists and would remain so for two decades."²¹

In that sense, *La Gazette du Bon Ton* and *Vogue* can be seen as manifests of sorts, proclaiming the hybrid interpolation of fashion, high culture and fine arts, whose poetics

овим илустрацијама – скицама даје извесну дозу личног печата својствену креаторском сензибилитету.

Посматрајући Миленине илустрације из 1924. године занимљиво је уочити колико дубоко сеже интересовање младе уметнице за моду, али и модност која није нужно ограничена само на одевну продукцију. На серији илустрација које приказују искључиво женску главу Милена се јавља као хроничар – стилиста, сведочећи о актуелним фризурама и козметичким трендовима као комплементарним факторима објаве новог визуелног, али и друштвеног идентитета жене. Иако на први поглед ефемерни, ови феномени иницирани су уметничким праксама, пре свега плесом и филмом²² које и Милена непрестано присваја у свом раду. Искорак ка егзотичном својствен ар декоу присутан је на нашминканим лицима дама која подражавају естетику јапанских графика: бели пудер, руменило на образима, танко исцртане обрве и усне нашминкане у облику срца интензивним црвеним кармином. Такозвани *вамп* изглед који подразумева тамнију шминку који Милена постепено уводи на илустрацијама из 1926. а затим и потпуно наредне две године, биће популаризован нешто касније експанзијом холивудске продукције. Када је реч о стилизовању косе, фризура попут дечачког боба, уковрцаног боба, *холандског реза* (dutch cut) и *Марсел таласа* (Marcel wave)²³ које се на илустрацији из америчког часописа *The American Hairdresser* из 1924. јављају као најактуелније, присутне су и на Милениним илустрацијама из исте године. Милена чак представља и чувени *итонски рез* (Eton cut)²⁴, најкраћу и најсмелију, а може се рећи и најмужевнију од свих боб фризура, коју ће поновити 1928. на акварелу Џозефине Бејкер, која је овај стил и популаризовала. Помало

22 | Плесачица Ирена Кестл (Irene Castle) сматра се заслужном за популаризацију боб фризура, а Макс Фактор (Maksymilian Faktorowicz), пољски козметолог и холивудски шминкер, за популаризацију шминке путем филма.

23 | *Марсел талас* назван је по творцу пегле за коврцање косе у аутентичне таласе, Франсоа Марселу (Francois Marcel), који је овај процес изумео 1872. године. Више у: D. Turudich, *Art Deco Hair: Hairstyles from the 1920s & 1930s*, Steamline Press, 2013.

24 | Итонски рез своје име добио је по енглеској школи за дечаке који су носили овакве фризура.



Модел хаљине „Гарсон“, 1924. | „Garçonne” Dress, 1924

20 | „Код Редферна је, од октобра 1922. до децембра 1923. године, краљица Марија поручила церемонијални огртач од сомота и са хермелином.“ Б. Поповић, н.д., 69. На једној од илустрација Милена представља огртач врло сличан огртачу на Стојановићевој илустрацији те опису краљичиног огртача.

21 | О. Јанковић, н.д., 125-127.

18 | Ibid.

19 | E. Tetorka, *Eduardo Garcia Benito: Los Años de Nueva York (1921-1940)*, (2007): <https://condenaststore.wordpress.com/2009/09/17/benito/>

20 | H. Koda, A. Bolton, *Poiret, The Metropolitan Museum of Art*, New York (2007) 35-36.

21 | E. Tetorka, Ibid.



Модел накита, 1924. | Model of Jewelry, 1924



Модел накита, 1924. | Model of Jewelry, 1924

ироничан наслов који прати илустрацију из поменутог часописа који гласи: „Ако баш морате да скратите косу, покажите ово вашем фризеру“ (*If You Must Do It Show This to Your Barber*) сведочи о напорима доминантног патријархалног (сада угроженог) дискурса да контракултуру оваплоћену у новом изгледу, скраћивању косе и наношењу шминке током дана и у јавности обесхрабри.

Ови *mise en abyme* наративи као што су стилизовање косе или шминка јављају се као референтни симболи једног већег наратива односно новог изгледа, који је знатно еволуирао од Ирибеових и Лепапових ангажмана за Поареа, а свој визуелни идентитет учврстио апроприрањем актуелне продукције целокупне оновремене визуелне културе. Аспекти визуелне културе друге и треће деценије 20. века који су кодирани у језик моде ар декоа су: „линеарност и апстрактност египатске уметности, оштрина

these magazines appropriated through the fashion illustrations they published. The collaboration between artists and fashion designers, like between futurist artist Ernesto Michahelles Thayaht and Vionnet, Poiret's friendship with Raoul Duffy and Kees van Dongen, and the artistic embroidery that Natalia Goncharova did for *Ballets Russes* and the fashion house of *Myrbor*, just to name a few, will culminate in January of 1925 on the emblematic representation of the epoch by Georges Lepape. On the cover of the British *Vogue*, as an anticipation of *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts* held three months afterwards, Lepape portrayed an androgynous figure dressed in Sonia Delaunay's simultaneous dress, next to a shiny simultaneous car painted by Delaunay for the purpose of the exhibition.

The exhibition intensified cultural contacts between France and Serbia and induced a

афричких скулптура која је инспирисала модерне мајсторе попут Пикаса и Модилјанија, сребрни металик одсјај идолизованих машина, и комбинација минималистичке филмске црно-беле палете са бојама Фовизма и Руског Балета.“²⁵ Са уметничким феноменима које је мода све рапидније усвајала Милена је свакако могла да се упозна на својим путовањима са мајком по Италији и Француској која су претходила њеном школовању у Београду, у извесној мери на настави на Краљевској уметничкој школи, могуће и кроз костимографску делатност Душана Јанковића поводом бала уметника 1002. ноћ одржаног 1923. године у хотелу *Касина* у Београду, и најважније, путем модних часописа који су језик визуелне уметности транспоновали у језик моде, и тиме допринели демократизацији моде, те њеној дисеминацији. *Les Jardin des Modes*, *Femina*, *Vogue*, *Marie Claire*, *Chiffona* и *Die Dame* само су неки од часописа који су презентовали врхунска остварења оновремених модних илустратора а излазили су и у послератном Београду. Поред тога што су краљица Марија и кнегиња Олга на неке од часописа биле претплаћене, већина часописа могла се наћи и у београдским књижарама. Детаљнијом анализом садржаја објављених у овим часописима уочава се да Милена, иако студенткиња уметности, уметничке феномене није усвајала само посредством високе културе, већ и да је исту филтрирала кроз призму популарне културе и моде.

Глава коју Милена уз минимални колорит представља редукована је на неколико потеза испрекиданих линија, издужен врат, и лице моделовано по узору на Бранкузијеве бисте или Модилјанијева лица инспирисана афричким маскама, јесте феномен који публициста и издавач магацина *Vog*, Конде Наст (Conde Montrose Nast), описујући препознатљиви стил шпанског модног илустратора Едуарда Гарсије Бенита (Eduardo Garcia Benito), назива „великом главом“ – *big head*. Бенито се „као млади уметник у Паризу дружио са Пикасом, Хуаном Грисом, и Модилјанијем и убрзо усвојио кубизам

flourishing of graphic design in the country. More importantly, “the Parisian exhibition enhanced the desire to own unique pieces produced in a new style. However, the collaboration between the industry and artists hasn't been established yet in Serbia, as there were no guilds that would develop applied arts and supply the market with modern designs.”²² To paraphrase Guy Debord, “when modern conditions of production prevail and life becomes an accumulation of representations, the Parisian exhibition was not only a deliberate distortion of the visual world or a product of the technology of the mass dissemination of images – it was a worldview translated into the material realm.”²³ As the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes participated in the exhibition, many people from Belgrade, driven by the allure of this new material realm and the desire for having a piece of it, traveled to see it. Despite the fact that the exhibition and its “impulses mobilized only the very surface of the Kingdom's urban centers according to their material wealth, mass culture and its glamorous elite grew to become a constituent aspect of everyday life in Belgrade, where people imitated American entertainment industry like leading European cities did.”²⁴ According to Debord, the spectacle that falsifies reality is itself a product of that reality; hence the presence of Western modernity is accentuated on Milena's fashion illustrations, as it was at the same time reduced in the reality of Serbian society.

In 1926, one year after the Parisian exhibition echoed around the world, and Francis Scott Fitzgerald published his acclaimed novel, *The Great Gatsby*, French Institute opened in Belgrade, and the first Miss of Yugoslavia was elected in Zagreb. Illustrations that Milena created during this period correlate not only with these events, but they completely lean on the aesthetics of the *roaring twenties* and the Jazz Age. While

22 | B. Popović, “Initiative from Paris: The 1925 International Exhibition and Serbian Applied Art”, *The Journal of Modern Art History Department*, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, 12 (2016) 93.

23 | G. Debor, *Društvo spektakla*, Anarhija / Blok 45, Beograd (2006) 6.

24 | S. Čupić, *Ibid.* 50.

25 | R. Torre, *20th Century Fashion Illustration: The Feminine Ideal*, Dover Publications, New York, 2011, 50.

као стил у свом раду²⁶ Ова познанства и ангажман у часопису *La Gazette du Bon Ton*²⁷ Лисјена Вогела (Lucien Vogel) омогућили су Бениту да постане део „Вогелове ексклузивне групе илустратора названих *Beaux Brummels of the Brush* укључујући Шарла Мартина, Жоржа Барбјеа, Бернара Бутеа де Монвела (Bernard Boutet de Monvel), Пјера Брисоа (Pierre Brissaud), Жоржа Лепапа, и Андре Мартија (André Marty) којима је управо модернизам у уметности омогућио повезивање моде и високе културе²⁸ 1920. године, када *Вог* почиње да излази у Француској а убрзо потом налази свој пут и до београдских читатељки, „на једној од популарних вечерњих свечаности Пола Поареа Наст и Бенито су се упознали, и већ годину дана касније Бенито постаје један од најзначајнијих илустратора Настових публикација и на тој позицији остаје наредне две деценије“²⁹

У том смислу *Ла Газет ду Бон Тон* и *Вог* се јављају као својеврсни манифести који прокламују хибридную интерполацију актуелне моде и високе културе односно ликовне уметности, чије поетике присвајају кроз публиковане модне илустрације. Сарадња између уметника и модних дизајнера и илустратора међу којима се издвајају ангажман футуристе Тхајхта (Ernesto Michahelles Thayaht) за модну кућу *Вионе*, Поаерова блискост са Дифијем (Raoul Duffy) и Донгеном и уметнички везови које је Наталија Гончарова (Natalia Goncharova) радила за *Руски балет* и модну кућу *Мирбор* (*Myrbor*) кулминираће у јануару 1925. године, емблематским приказом епохе на илустрацији

26 | R. Torre, н.д., 50.

27 | „*Газет ду Бон Тон* настао је 1912. године инспирисан албумима које су Ирибе и Лепап илустровали за Поареа. Овај часопис је, за разлику од мејнстрим *Вога* и *Харперс Базара*, тежио елитизовању моде. Оснивач часописа Лисјен Вогел, који је са најексклузивнијим модним кућама потписао уговор, часопис је штампао на фином папиру и дистрибуирао га само претплаћенима. Оваквом праксом *Газет ду Бон Тон* за циљ је имао етаблирање моде као уметности равноправне са сликарством, скулптуром и графикам.“ S. Lussier, *Art Deco Fashion*, Victoria and Albert Museum, London, 2009, 78.

28 | H. Koda, A. Bolton, *Poiret*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, 35-36.

29 | E. Tetorka, *Eduardo Garcia Benito: Los Años de Nueva York (1921-1940)*, 2007: <https://condenaststore.wordpress.com/2009/09/17/benito/> приступљено 21. 4. 2017.

preparing herself for her graduation from the Belgrade Art School and her first exhibition, Milena clearly moved from the beginner's sketching and perfected her expression as an illustrator. The figure from the sketches the artist did in 1924, combining cubofuturism and Kirchner's silhouette, evolved in 1926 into a more elegant figure, which will reach its full form of Venus a decade later in New York, filtered through classical art, Art Nouveau, Art Deco, Italian Renaissance, Metaphysical, Surrealist, and Neo-romantic art.

In contrast with earlier illustrations, where the artists reduced the female figure to the form of a mannequin to present designs, or the head to present innovations in makeup and hairstyles, on illustrations from 1926 she accentuated every detail. The face became more expressive and lost abstract linearity, while the body became significantly softer, contrasting meticulously illustrated dresses and accessories. Speaking of accessories, of "jewelry, in particular, the newly emboldened female of the postwar era welcomed the radical designs and bold color combinations that Art Deco represented. During the Art Deco era, gone were the cameos, chatelaines, tiaras, diadems, and many other pieces typical of the Victorian period that the liberated woman of the 1920s wanted no relics of."²⁵ By looking towards modernism and the machine age, designers eliminated the flowing lines and unnecessary ornament of Art Nouveau and reduced their designs to a rudimentary geometric essence. Necklines, sleeveless dresses and new, shorter hairstyles that exposed ears were followed by extremely long sautoirs with a tassel or a geometric pendant, long strands of beads and pearls, geometrically shaped earrings, and a bandeau, which provided the perfect framing for the new hairstyles. Milena incorporated these innovations in her representations of Queen Maria, where she removed the opulent diadem given to the queen by Cartier when he visited the Belgrade court in 1923, and put a bandeau instead, symbolically gifting the queen with mobility and freeing her from the chains of the

25 | J. Mark Ebert, "Art Deco: The Period, The Jewelry", *Gems & Gemology*, Spring (1983) 9.

Жоржа Лепапа. На насловној страни британског *Вога*, као антиципација велике париске изложбе модерних примењених и индустријских уметности која ће да уследи кроз три месеца, нашла се андрогина фигура обучена у „симултану“ хаљину уметнице Соње Делоне (Sonia Delaunay), покрај блиставог „симултаног“ аутомобила, који ће Делонеова за потребе изложбе заиста и да ослика.

Поменута изложба интензивирала је српско-француске културне контакте и довела до извесног успона графичког дизајна. Још значајније, „париска изложба ојачала је и жељу за поседовањем серијски произведених и уникатних дела у новом стилу. Међутим, у Србији није успостављена сарадња индустрије и уметника, а нису постојале ни околности за деловање удружења које би радило на унапређењу примењене уметности и снабдевању тржишта модерно обликованим остварењима.“³⁰ Парафразирајући Ги Дебора, преовлађивањем масовне производње живот постаје акумулација призора, а сама изложба схваћена као спектакл није само визуелна обмана коју стварају медији, већ представља одређени поглед на свет који се материјализовао.³¹ Како је Краљевина СХС на изложби и учествовала, многи су из Београда путовали за Париз да је посете. Упркос чињеници да су ови импулси „мобилисали тек површински слој урбаних центара сходно материјалном потенцијалу, масовна култура, а посебно њена гламурозна елита, постају саставни део београдске свакодневице на начин карактеристичан за све веће европске градове, који чежњиво прате и покушавају да подражавају америчку индустрију забаве.“³² У том смислу, „спектакл који фалсификује стварност производ је саме те стварности“³³, те је управо због врло сведеног присуства западног модернитета и његовог визуелног

30 | Б. Поповић, „Париски подстицаји: Међународна изложба из 1925. године и српска примењена уметност“, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, 12, 2016, 93.

31 | Г. Дебор, *Друштво спектакла*, Анархија / Блок 45, Београд, 2006, 6.

32 | С. Чупић, н.д., 50.

33 | Г. Дебор, н.д., 6.

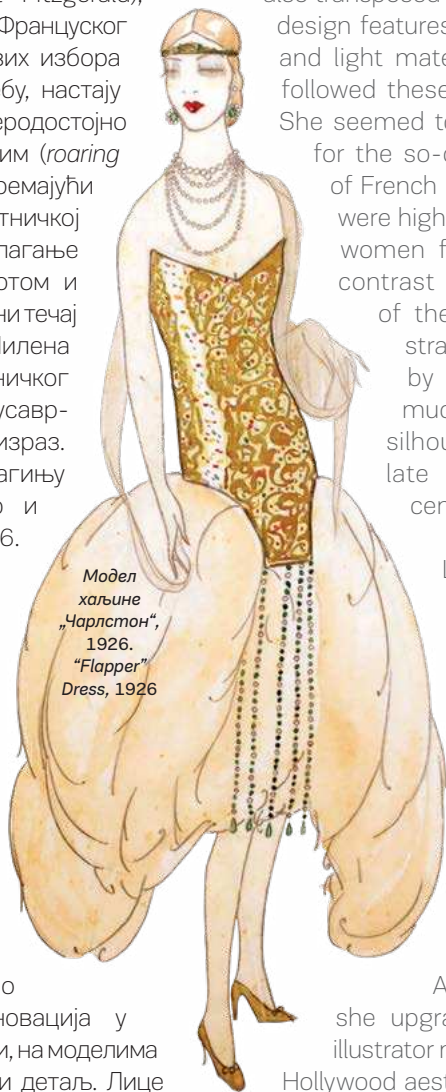
past. By altering the traditional fashion image of the queen through the representation that featured contemporary fashion, Milena spitefully sent out a message to Serbian patriarchal society on how a woman should look like – disburdened and modern. As such, her perception of the queen aligns more with Kees van Dongen's 1922 *Portrait of a Woman*, than with an official portrait of the queen, executed in a traditional iconography in 1927 by Paja Jovanovic, Serbian Realist painter renowned for his historical compositions. Milena went further altering the historical image of the queen by replacing the equally opulent sautoir with a simple pearl necklace and simplified geometric earrings. These details previously appeared on studies of a female head in 1924 and became a dominant motif on illustrations from 1926. Like Cartier, Milena found inspiration in non-western designs. Emeralds, sapphires, rubies, jade, pearl, diamonds, and gilded platinum came to fashion thanks to English Egyptologist Howard Carter, who discovered Tutankhamen's tomb in 1922. It is highly likely that, in the light of this event, Milena visited the National Museum in Belgrade, where the sarcophagus of the so-called *Belgrade Mummy* was exhibited. Such details followed by the use of materials like satin, silk, voile, georgette, beads, and feathers in fashion design, required a more delicate approach to the illustration as well. By using tempera and watercolors, Milena achieved authentic softness and shine of the material, while by contouring with apencil, she accentuated the figure and cuts, which have significantly evolved from Poiret's draping. "Poiret, who revolutionized pre-World War I fashion, remained loyal to his opulent, oriental and folklore-influenced ideas in the 1920s. Be that as it may, his designs were not able to reassert themselves alongside the factual designs of Coco Chanel, Madeleine Vionnet, and Jean Patou, and were not as popular as before."²⁶ On the contrary, "Vionnet reconstructed the female body with her design and introduced a fundamental change

26 | C. Waidenschlager, *Fashion, Art, Works 1715 to Today*, Kunstgewerbemuseum, Berlin (2014) 218.

језика у српско друштво присуство истог на Милениним илустрацијама наглашеније.

Управо годину дана након одјека париске изложбе и романа *Велики Гетсби* (The Great Gatsby) америчког писца Френсиса Скота Фицџералда (Francis Scott Fitzgerald), односно у години оснивања Француског института у Београду и првих избора за Мис Југославије у Загребу, настају Миленине илустрације које веродостојно сведоче о „лудим“ двадесетим (*roaring twenties*) и добу џеза. Припремајући се за дипломирање на Уметничкој школи у Београду, прво излагање на завршној изложби, а потом и одлазак у Минхен на припремни течај за Сликарску академију, Милена се јасно одмиче од почетничког студентског скицирања и усавршава свој илустраторски израз. Из скица из 1924. које нагињу ка кубофутуризму, помало и кирхнеровској фигури, 1926. рађа се елегантна фигура која ће свој финални облик Венере (или Грације), филтриран кроз антику, ар нуво, ар деко, италијанску ренесансу, метафизичко сликарство, надреализам и неоромантизам добити нешто више од деценију касније, у Њујорку.

Насупрот наглашавању самог кроја и модела где тело служи као манекин, или главе која служи као основа за презентовање иновација у стилизовању косе и козметици, на моделима из 1926. акценован је сваки детаљ. Лице добија на изражајности и губи апстрактну линеарност, чиме се ишчитава извесна лежерност, чак и нехајност представљених женских фигура, а само тело, заобљеније у односу на претходне илустрације, супротстављено је геометризму минуциозно илустрованих хаљина и аксесоара. Говорећи о аксесоарима, „охрабрена и поуздана, жена послератне епохе нарочито је путем накита поздравила радикални дизајн и смеле



Модел хаљине „Чарлстон“, 1926. „Flapper“ Dress, 1926

in cutting techniques.”²⁷ This diagonal cut of the square cloth, known as the bias cut, was incorporated by Milena in her illustrations around the same time Vionnet introduced it. In addition to Vionnet’s innovation, the artist also transposed into her art some of Chanel’s design features like artificial flowers, beads, and light materials. However, Milena only followed these trends to a certain extent. She seemed to express the most interest for the so-called *robes de style* gowns of French designer Jeanne Lanvin that were highly favored by young Belgrade women for their first ball. “In stark contrast to the streamlined dress of the ‘modern woman’ with its straight lines, often emphasized by geometric decoration, a much softer and more romantic silhouette survived beyond the late 1910s inspired by 18th-century gowns.”²⁸

Illustrators like Plank, Lepape, and Barbier used the vast expanse of the skirt of these gowns as a canvas, decorating it with feathers, lace, and flowers, just like designers did. Such design enabled the meticulous approach and highly decorative stylization that Milena introduced in her Munich illustrations after she graduated from the Belgrade Art School in 1926. In Munich, she upgraded her expression as an illustrator not only with Art Nouveau and Hollywood aesthetics, but with the heritage of the past too. This is also the period when the artist finally executed her first paintings. Milena’s stay in Munich, whose classical cultural climate differed from the roaring twenties of Berlin, or even Belgrade, brought new technical and formal solutions and new repertoire to

27 | R. Koga, “The Influence of haute couture – Fashion in the First Half of the 20th Century”, *A Fashion History of the 20th Century*, Kyoto Costume Institute / Taschen (2012) 74.

28 | “Robes de Style”. *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*, Doris Kinderley, London (2012) 246.

комбинације боја ар декоа. Током ар декоа, нестале су камеје, шатлене, тијаре, дијадеме и остале реликвије викторијанског периода које жена двадесетих година прошлог века није желела.”³⁴ Стремљењем ка модернизму и механизацији, елиминисана је флуидност ар нуво линија, а накит, ослобођен сувишне орнаментике, сведен је на геометријске основе. Вратни изрези, краћа коса која је откривала уши, и хаљине без рукава сада прате дугачки сотоари са кићанком, ниске бисера, издужене минђуше геометријских форми, и декоративна трака за косу - *bandeau*. Тиме и не чуди Миленина „идеализована“ карикатура краљице Марије на којој раскошну дијадему, дело јувелира Картјеа (*Cartier*), који је 1923. године био и представљен краљу Александру Карађорђевићу на двору у Београду³⁵, смењује траком за косу ослобађајући краљицу тежине прошлости и дарујући јој мобилност. Нарушавајући традиционалну слику краљице којој додаје савремене модне детаље, уметница је послала јасну поруку српском патријархалном друштву о томе како жена треба да изгледа – пркосно, растеређено и надасве модерно. Тако је Миленино виђење краљице Марије много сличније *Портрету жене* који Кис Ван Донген ради 1922. године, него званичном *Портрету краљице Марије* Паје Јовановића из 1927. који остаје привржен традиционалној (и реалној) иконографији. С друге стране, Картјеов сотоар, очигледно сведен а понекад и замењен ниском перлица, и наушнице какве носи краљица јављају се већ на студијама женских глава из 1924. године, а потом постају доминантан мотив на илустрацијама из 1926. Хроматски и стилски, Картје се, као уосталом и Милена, у многоме ослањао на западне узор. Смарагди, сафири, рубини, жад, бисери, дијаманти, посребрњена и позлаћена платина и геометријске форме у пуној снази улазе у моду захваљујући енглеском египтологу, Хауарду Картеру (Howard Carter), који 1922. године открива Тутанкамонову гробницу и глобално пласира египтоманију. Моруће је да

34 | J. Mark Ebert, “Art Deco: The Period, The Jewelry”, *Gems & Gemology*, Spring, 1983, 9.

35 | И. Зорић, „Употреба драгог камена у накиту од антике до данас“, *Алманах накита*, Музеј примењене уметности, Београд, 2005, 71.

her illustrations. The artist created these illustrations as a certain anticipation of her activity for the American market, by drawing inspiration from the cover pages of fashion magazines and movie posters.

THE MUNICH FASHION ILLUSTRATIONS: FROM THE BAROQUE TO THE HOLLYWOOD COSTUME

After a preparatory course at the *Blocherer* private school, Milena enrolled at the Academy of Fine Arts in Munich, in the class of renowned Munich secessionists Hugo von Haberman and Franz von Stuck. She acknowledged the lessons of her professors when she reduced the geometry of Art Deco to a minimum and introduced sharp color contrasts and curvy lines of Art Nouveau in both illustrations and accompanying typographic designs. However, despite accepting the language of Art Nouveau, Milena remained true to the idea of creating her own reality, as everyday life in Munich, as stated in their correspondence, was not particularly stimulating neither for the artist nor for her mother who lived with her. About the time spent in Munich, Danica wrote: “Food is no good, the room is cold; and those who know about the Munich rain and cold will probably know the ambience and the mood, where Milena’s tender, filigree fingers cramp from the cold and from holding a pencil and brush all the time.”²⁹ Milena directed her sight further westward, to France and the USA. The *robes de style* dresses, which first appeared on illustrations created in 1926, were subsequently represented in their original form – as baroque and rococo costumes – on Milena’s Munich illustrations. These illustrations, studied here for the first time, present figures of a marquis, marquise, and Marie Antoinette-like lady. The 18th-century French fashion and culture of balls dominated the whole Europe and as such affirmed the use of feathers, wigs, artificial flowers, and

29 | The quote is taken from the letter of Danica Pavlovic, in *Milena Pavlović Barili Vero Verius: Vreme, život, delo*, HESPERIAedu, Beograd (2010) 16.



Карикатура краљице Марије, 1923.
Caricature of Queen Maria, 1923



Кис Ван Донген, Портрет жене, око 1922.
Народни музеј, Београд
Kees Van Dongen, Portrait of a Woman, c1922,
National Museum, Belgrade

је у жеку овог открића Милена сасвим сигурно посетила и Народни музеј током школовања у Београду, у ком је био изложен ковчег чувене „београдске“ мумије.³⁶

Овакви детаљи, али и употреба материјала попут сатена, свиле, воала, жоржета, перлица и перја у модном дизајну захтевали су и деликатнији приступ самој илустрацији. Употребом темпере и акварела Милена је постизала веродостојну мекоћу и сјај материјала, а контурисањем оловком акцентовала саму фигуру и кројеве, који су се знатно одмакли од Поареовог драпирања. „Поаре је остао веран својим опулентним идејама инспирисаним оријентом и фолклором, па тако његове креације више нису могле да парирају функционалном дизајну Коко Шанел, Мадлене Вионе и Жана Патуа.“³⁷ „Вионеова је, с друге стране, својим дизајном реконструисала женско тело и увела фундаменталну иновацију дијагоналног сечења материјала инспирисану уметношћу оригамија – такозвани коси рез.“³⁸ На појединим моделима плесних хаљина Милена усваја коси рез и „преклапање“ материјала карактеристичних за Вионеову, али и детаље попут цветних уметака, перлица и транспарентних лаких материјала својствених Шанеловој. Пратећи до извесне мере ове трендове, Милена ипак показује највише интересовања за такозване *robes de style* хаљине француске креаторке Жане Ланвен (Jeanne Lanvin), за које и Бојана Поповић налази да су чест избор младих Београђанки за њихов први бал. „Супротно геометријској декорацији хаљина модерне жене, много мекша и романтичнија силуета популаризирана од стране Ланвенове одржала се и након 1910. године, са пуном сукњом инспирисаном хаљинама 18. века.“³⁹ Екстензивност такве сукње креатори, али и

36 | „Ковчег у којем се мумија налази израђен је од тамариковског дрвета. Осликан је полихромно – плава, зелена, жута, црвена, црна и бела боја – а неки делови су имали и позлату.“ М. Петровић, Б. Анђелковић, „Београдска мумија с оне стране вечности“, *National Geographic Srbija*, Фебруар 2/4, 2007, 123.

37 | C. Waidenschlager, *Fashion, Art, Works 1715 to today*, Kunstgewerbemuseum, Berlin, 2014, 218.

38 | R. Koga, „The Influence of haute couture – Fashion in the First Half of the 20th Century“, *A Fashion History of the 20th Century*, Kyoto Costume Institute / Taschen, 2012, 74.

39 | „Robes de Style“. *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*, Doris Kinderley, London, 2012, 246.

fans – the exact details used in the 1920s as well. Subversive behavior like taking in snuff, gambling and drinking champagne in Versailles found their counterparts in the decadent atmosphere of the roaring twenties.

However, besides these connections related to the transformation of fashion, Milena's baroque-themed illustrations carry deeper connotations. Given the fact that the period during which Milena studied in Belgrade and Munich brought a new positioning of women and a destabilization of gender roles, these illustrations can be analyzed through the perspective of gender studies and the notion of androgyny. Androgyny was present in the fashion of the 18th century, even though not to the same extent as in the case of the *garçon* look. Tender pastel materials like soft silk, Indian muslin, and cotton were used both for women and men's costumes, while women and men respectively wore high-heeled shoes, wigs, face powder, lipstick, and artificial moles. Both *garçon* women and the 18th-century men used the props of the opposite gender to accentuate masculinity – *garçon* girls to express their desire to belong to it, and the 18th-century men to confirm their belonging to it. The only difference in gender-specific costumes of the 18th century, the one that Marie Antoinette spitefully erased, was that women wore dresses, and men wore pants. Fashion gave enormous power to Marie Antoinette, as it was the only language she could use to construct herself as an authoritative personality. By taking over male fashion codes, Marie Antoinette positioned herself not only in the visual, but in the social role of men as well. According to the portraiture, she used to wear breeches, a garment in which Milena posed for one of her private photo sessions too. It is highly possible that such context served as an inspiration for Milena's illustrations. The inscription on the back of the illustration titled *Marquis* which says "The first decorative illustration in Munich", further strengthens Milena's fascination with androgyny, when the artist based her first Munich illustration on this phenomenon. Milena represented a *marquis* in a very feminine *contrapposto*, with an artificial mole on his face, and a meticulously



Модел хаљине „Robes de Style”, 1926. | “Robes de Style” Dress, 1926

илустратори попут Планка, Лепапа и Барбјеа искористили су као сликарско платно, украшавајући га везом, перјем, чипком и цветним уметцима. Овакав дизајн омогућавао је минуциозност у илустрацији и имплементацију високо декоративне стилизације којој се Милена приклонила у Минхену, у који одлази на јесен 1926. године, након дипломирања на Краљевској уметничкој школи у Београду.

Тада се, са већ дефинисаним илустраторским изразом који трпи надградњу ар нувоа и холивудске естетике, дешавају Миленини први екскурси у наслеђе прошлости, као и прва уља на платну. Милена ће током метафизичке и надреалистичке фазе која прати минхенске илустрације интензивно у свом сликарству инкорпорирати мотиве прошлости, односно антике и ренесансе, видљиве и на илустрацијама које ствара у Њујорку. Боравак у Минхену, чија се културна клима за разлику од Берлина, па чак и Београда, није ослањала на динамизам „лудих двадесетих“ већ је остала привржена класичнијим узорима, Милениној модној илустрацији донео је нова техничка и формална решења и нови репертоар. Ова решења Милена реализује као својеврсну антиципацију илустрација за америчко тржиште, ослањајући се на форму насловних страна модних часописа и филмских плаката.

МИНХЕНСКЕ МОДНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ: ОД БАРОКНОГ ДО ХОЛИВУДСКОГ КОСТИМА

Након припремног течаја у приватној школи Блохерер, Милена 1927. године уписује минхенску Сликарску академију (Akademie der bildenden Kunst) под менторством реномираних минхенских сецесиониста, прво у класи Хуга фон Хабермана (Hugo von Haberman), а потом прелази код Франца фон Штука (Franz von Stuck). Она усваја лекције својих професора свдећи ар декоовски геометризам на минимум, уводећи јаке контрасте у колориту и поигравајући се са линеарношћу ар нувоа, што кроз фигуре, што кроз типографска решења која прате илустрације. Упркос усвајању ликовног језика ар нувоа, Милена остаје при-

embroidered tailcoat. Lace, stockings, and shoes with ribbons contribute to the overall sensation of loveliness. The sword, which was the key component of the men's costume, was reduced by Milena to a thin elegant line to which she added a pierced heart on the tip. The heart is a symbol of the Virgin, female principle and love, which the male figure of the marquis neutralized by piercing it. Conversely, the marquis' masculinity is neutralized through fashion details and makeup. This way, Milena achieved certain hybridization by creating a gender-neutral figure. In one of the poems she wrote in Spain in 1930, Milena stated: “am not of any sex”.³⁰ This androgynous figure will suffer a metamorphosis through Milena's drawings and paintings, and it will culminate in her acclaimed painting, *Self-portrait with Archer*. Additionally, a series of illustrations on the theme of Baroque fashion, like the illustration entitled *Baroque* or postcards and studies for *Riquet* chocolate boxes, confirm how much the artist played with the gender thematic through the prism of fashion while at the same time responding to a school assignment.

Milena incorporated Baroque to a certain extent in another series of illustrations, this time inspired by Hollywood movies. Melodramatic and excessive Baroque costumes served as the base for the artist to step into the visual language of movies, as Baroque heavily influenced both cinema and fashion illustration. The Baroque theatricality of space, whether present in production design or in the architecture of cinema halls during the 20s and 30s, was based on *bel composto* – an interactive integration between various mediums used to evoke and engage all senses in a viewer. “Through *bel composto*, cinema enhanced the shift from elite to mass culture by transforming an aristocratic baroque spectacle into a cinematic spectacle available to masses. Cinema enabled spectators to identify with different roles, through which the mass

30 | Milena Pavlović Barilli, *Spanish poems*, poem 9, in V. Tomić, *Milena Pavlović Barilli - Poezija*, Fondacija Milenin Dom - Galerija Milene Pavlović Barilli, Požarevac (2016) 105.

вржена креирању сопствене стварности, пошто минхенска стварност, о којој читамо у писмима Миленине мајке са којом се уметница заједно одселила за Минхен, за Милену није била нарочито стимулативна. О времену проведеном у Минхену Даница пише: „Храна никаква, соба хладна; а ко зна минхенску кишу и зиму, тај ће отприлике и наслутити средину и расположење, где се њени фини филигрански прсти грче од зиме држећи вечито оловку и кичицу.“⁴⁰ Миленин поглед био је упрт даље на запад, у Француску и Америку.

Robes de style хаљине које се јављају на илустрацијама крајем 1926. Милена враћа својим узорима, грандиозним и декоративним дворским костимима француског барока и рококоа кроз серију до сада неистражених илустрација на којима приказује фигуре маркиза, маркизе и даме налик Марији Антоанети. Француска осамнаестовековна мода и култура балова доминирале су целом Европом и афирмисале су употребу перја, перика, цветних уметака и лепеза, односно материјала и детаља који се у другачијем облику користе и током друге и треће деценије 20. века. Субверзивно понашање попут шмркања бурмута, коцкања и испијања шампањца у Версају нашли су своје пандане и у декадентној атмосфери двадесетих година прошлог века. Но, поред самих веза које се односе на трансформацију моде као такве, ове илустрације носе и дубље конотације које Милена врло софистицирано предочава. Реч је, наиме, о читању ових илустрација из родне перспективе, како године у којима Милена делује у Београду и Минхену доносе и ново позиционирање жене и дестабилизацију родних улога. Идеја андрогинности, свакако не у облику у ком је емитује *гарсон* изглед, присутна је и у моди 18. века. Нежни и пастелни материјали попут меке свиле, индијског муслина и памука са наштампаном декорацијом коришћени су у изради и мушких и женских костима, а као компоненте целокупног имиџа и мушкарци и жене носили су ципеле са потпетицом, перике, велике количине пудера, ружа и вештачких

40 | Цитат преузет из писма Данице Павловић наведеног у биографији Милене Павловић Барили у: Група аутора, *Милена Павловић Барили Вера Веруус: Време, живот, дело*, ХЕСПЕРИАеда, Београд, 2010, 10.

became the new royalty.”³¹ It is not surprising, then, that Milena’s first painting done in the technique of “high art” – oil on canvas – was a costumed representation of a pop culture icon, actor Rudolph Valentino as the Sheik. In 1924, Valentino appeared as the Duke of Chartres in the movie *Monsieur Beaucaire*, which takes place during the reign of Louis XV. While the artists usually presented Valentino as the sheik, she also portrayed Monsieur Beaucaire, and even added an inscription on the illustration which states his name.

However, Milena had the chance to encounter the world of cinema before she moved to Munich, as one series of drawings suggests. Same as with fashion, the life among royalty played a crucial role when it comes to Milena’s incorporation of cinema in her art, as there was a private movie theater at the court. During her last year in Belgrade, Milena started to sketch movie stars – PolaNegri, Lillian Gish, Baby Peggy, Rudolph Valentino, and Conrad Veidt – and “transferred” them onto illustrations and canvases a year after in Munich. A photo album containing photographic postcards of actors and actresses kept at the Gallery of Milena Pavlovic Barilli, including a signed photograph of Ramon Novarro among many, suggests that she illustrated movie stars after such postcards, which were incidentally favored majorly by women. Such cards were carriers of the spectacular aspects of the subjects they advertise, just like movie posters and covers of fashion magazines. By means of a single piece of paper, cover images had to create an urge to consume while at the same time aesthetically convey the complete narrative of a movie, or the complete content of a fashion magazine.

In accordance with that, Milena shifted the focus of her illustrations from the whole figure to the upper part of the body, including the face. “The highly stylized figures, mostly represented in half-profile, with elongated bodies and a raised shoulder, their heads gracefully bowed or with a cigarette holder in hand, reveal an aesthetics that is evocative of scenes from films of the time, and the

31 | A. Ndalianis, “Baroque Theatricality and Scripted Spaces: From Movie Palace to Las Vegas Casinos”, *Neo-Baroques: From Latin America to Hollywood Blockbusters*, Brill, Leiden (2016) 283-306.

младежа. И гарсон девојке, и мушкарци 18. века користили су реквизите супротног пола да акцентују атрибуте маскулинитета - гарсон девојке да истакну жељену припадност, а мушкарци 18. века да ту припадност потврде. Једина разлика у мушком и женском костиму 18. века, она коју Марија Антоанета пркосно брише облачећи се у мушку опрему за јахање у којој на једној од фотографија позира и Милена, јесте та да су мушкарци носили панталоне, а жене хаљине.

Мода је Марији Антоанети давала енормну моћ јер је то био једини језик којим је могла да изгради себе као фигуру ауторитета. Преузимајући мушке одевне кодове, Марија Антоанета поставила је себе не само у визуелну већ и друштвену позицију мушкарца, и врло је могуће да је управо овакав контекст послужио као инспирација Милениним илустрацијама. На полеђини илустрације насловљене *Маркиз*, Даничиним рукописом исписано је: „Прва декоративна у Минхену“ што потврђује колико је Милена била склона представљању андрогинности, кад и своју прву минхенску илустрацију базира на овом феномену. У благом и врло женственом контрапосту, нашминканог лица са додатком младежа, Милена представља маркиза у врло минуциозно осликаном фраку. Чипкани додаци, доколенице и ципеле са машиницама доприносе осећају љупкости. Мач, који је уз штап за шетњу био кључна референца мушког костима, Милена своди на танку елегантну линију, и на његовом врху додаје мало прободено срце. Само по себи, срце је симбол девичанског и женског принципа и љубави, С друге стране, маркижева мужевност



Маркиз, 1926.
Marquis, 1926

glamour, dynamism, and allure of film stars.”³² This representation was not only influenced by the aesthetics of movies, but also by technical aspects of cinema as well. “With the eventual shift to sound in 1928, costume design, which had previously been unrestricted in terms of its ‘noise’, now had to be silenced. The heavy, beaded dresses of the 1920s became a problem as they literally were too loud when in motion and thus more ‘quiet’ materials were favored.”³³ As the dramatic aspects moved up to the face, makeup became a focal point, which led to the affirmation of the vamp look, popularized by Theda Bara. Until the beginning of the 30s, when filmmakers switched to blue-sensitive orthochromatic film, all movies were shot on achromatic film. Due to the nature of such films, red registered so darkly that was indistinguishable from black, while blue registered very brightly, often causing blue-eyed actors to look like they don’t have irises. Milena skillfully transposed these cinematic innovations to the illustration media. On her Munich illustrations, the eyes of women are represented with two thin lines filled with whiteness. By dissolving tempera in water, she achieved the authenticity of the vamp makeup - smoky eye shade, white face powder, and soft cheek blush - while by using tempera to its fullest, the artist achieved the intensity and gloss of the lipstick. If we compare Milena’s illustrations and studies for fashion magazine cover pages with photographs of Hollywood divas, like the illustration *Die Dame* with photographs of Louise Brooks, we can notice how eloquently the artist transformed the language of one media into the language of another. At the same time when she drew inspiration from *Die Dame*, one of the most renowned fashion illustrators and movie poster designers in

32 | O. Janković, *Ibid.* 126.

33 | E. Dirix, “Feather in 1930s Cinematic Costume”, *Birds of Paradise: Plumes & Feathers in Fashion*, Lannoo, Tiel (2014) 77.

Барок, 1928.
Baroque, 1928



неутрализована је акцентовањем модних детаља и шминке, чиме Милена постиже извесну хибридизацију, стварајући родно неутралну фигуру. Чак ће и у једној од песама које пише током боравка у Шпанији 1930. године Милена да нагласи „Нисам ниједног пола“.⁴¹ Ова андрогина фигура трпеће своје метаморфозе и кроз Миленино сликарство, појављујући се на цртежима и платнима и кулминирајући на *Аутопортрету са стрелцем* (1936). Серија радова са тематиком барокне моде, попут илустрације насловљене *Барок* неколико разгледница, студија за омот бомбоњере *Riquet* и осликане кутијице за накит дубље сведоче о Миленином поигравању са родном тематиком кроз призму моде, али и о високо уметничком одговору на задату тему.

Друга серија радова, која поред великог броја модних илустрација укључује и прва уља на платну, скице и цртеже, настале по узору на естетику холивудских филмова, своје корене такође налази у бароку. Мелодраматичност барока и ексцесивност барокних костима послужили су Милени као подтекст за иступање у визелни језик филмског медија. Елементе барока који су се одразили на филмску продукцију 20. века, одразили су се и на Миленине модне илустрације. Пре свега, барокна театрализација простора, било дизајна филмских сетова или архитектуре самих биоскопских сала током двадесетих и тридесетих година прошлог века ослањала се на *bel composto* – интерактивну интеграцију различитих медија чији циљ је ангажовање свих могућих чула. Оваквим поступком омогућен је прелаз од елитне ка масовној култури, односно од барокног театралног спектакла намењеног аристократији, ка филмском спектаклу намењеном друштвеној стварности, тј. маси. Филм је омогућио гледаоцу моћ усвајања и идентификације са различитим улогама, чиме маса постаје „the new royalty“, односно нова аристократија.⁴²

41 | Милена Павловић Барили, *Шпанске песме*, песма 9, у В. Томић, *Милена Павловић Барили - Поезија*, Фондација Миленин Дом - Галерија Милене Павловић Барили, Пожаревац, 2016, 105.

42 | A. Ndalianis, "Baroque Theatricality and Scripted Spaces: From Movie Palace to Las Vegas Casinos", *Neo-Baroques: From Latin America to Hollywood Blockbusters*, Brill, Leiden, 2016, 283-306.

Germany, Ernst Dryden, illustrated for it, before he moved to New York, where he resided during the time Milena did.

However, in June of 1928, Milena left the Academy, about which she stated in an interview she gave 10 years later: "The first major effort that I had to make in order to feel my art as truly close to me was to get rid of the conventional forms that were being imposed at the Academy in Germany, a deaf and backward environment."³⁴ Upon her return to Belgrade, Milena concluded two chapters of her activity as a fashion illustrator with a solo exhibition in 1928. After that, the artists started to wander through Europe (France, Spain, England, and Italy) and explore various media. She abandoned fashion and decorative illustrations in the favor of drawings and canvases in 1930, which will still, however, carry the trace of her fashion-related works. Fans, veils, gloves, ancient and renaissance costumes, hair and body, were transformed from fashion aspects into symbols of personal mythology, in accordance with the poetics of metaphysical and surrealist art. During this stylistic (re)defining in Paris in 1932, Milena created her last fashion illustrations before she departed to New York some years after.

THE PARIS FASHION ILLUSTRATIONS: HAUTE COUTURE AND CLASSICAL ANTIQUITY

In his letter to Coco Chanel, dated from June 20th 1925, French artist Jean Cocteau wrote: "My Dear Coco, Your success in both the fashion and the art world caught my attention. Your work is "...a kind of miracle', [you have] worked in fashion according to rules that would seem to have value only for painters, musicians, and poets'. I do believe that the essential French style that I seek in all mediums is apparent in your work, my dear Coco."³⁵ Despite being a personal

34 | The quote is taken from Milena's 1937 interview for *Quadrivium*, in *Milena Pavlović Barili Vero Verius: Vreme, život, dela*, HESPERIAeđu, Beograd (2010) 16.

35 | <http://musicalgeography.org/letter-from-jean-cocteau-to-coco-chanel-june-20-1925/>

У том смислу, не изненађује чињеница да је Миленина прва слика рађена техником намењеној високој уметности (уљем на платну) костимна и нашминкана представа иконе масовне културе, глумца Рудолфа Валентина (Rudolph Valentino). Валентино се 1924. појавио као војвода од Шартра у филму *Господин Бокаур (Monsieur Beaucaire)*, чија је радња смештена у време владавине Луја XV. Уз поменути илустрацију *Маркиза*, готово у виду минијатуре, Милена је насликала и Валентина у улози господина Бокаира, о чему сведочи натпис оловком поред илустрације. Са филмском уметношћу Милена се такође упознала на београдском двору, на којем се налазио и мали биоскоп. Увидом у фондус пожаревачке галерије, уочава се да је Милена током последње године боравка у Београду започела са лаконским скицирањем филмских икона – Поле Негри (Pola Negri), Лилијан Гиш (Lillian Gish), Глорије Свансон (Gloria Swanson), Бејби Пеги (Diana Serra Cary Baby Peggy), Рудолфа Валентина и Конрада Фајта (Conrad Veidt), које у Минхену потом „преноси“ на уља на платну и илустрације. Валентина је Милена, као и многе друге портрете, насликала по узору на фотографију, штампану вероватно у виду разгледнице намењене обожаваатељкама. Милена је чак у свом власништву имала и албум са фотографијама глумаца и глумица, који је углавном испуњен фотографијама-разгледницама Рудолфа Валентина и Рамона Новаре (Ramon Novarro). На једној од Рамонових фотографија чак је исписана и посвета уз аутограм. Такве разгледнице су, као и филмски плакати и насловнице модних часописа, били носиоци спектакуларних аспеката онога што рекламирају. На свега једном листу хартије, насловна слика морала је у исто време да позове на конзумацију али и да буде естетски носилац целокупног наратива, било филма, било модног часописа. У складу са тиме, Милена помера фокус са целе фигуре на горњи део тела, укључујући и лице, врло често дописијући имена часописа на саме илустрације. „У високо стилизованим фигурама, најчешће приказаним у полупрофилу, извијеног тела, с подигнутим раменом, љупко нагнуте главе или с муштичком у руци, препознаје се естетика која евоцира филмске

correspondence between the two artists, this letter is important because it talks about a representative characteristic of fashion by the end of the third and the beginning of the fourth decade of the 20th century. That characteristic was the seeking of novelty through multimedia, which combined the legacy of avant-garde isms, particularly Surrealism, and personal affinities of artists in order to deconstruct the frontiers of the fashion and the art world as Cocteau named them. Even though Milena created only three fashion illustrations in Paris, they do confirm the artist's tendency to erase the aforementioned frontiers, experimenting this time with Surrealism, magical realism, Metaphysical art, classical antiquity, high fashion, and Hollywood costume.

During her first visit to Paris in 1928, after she left Munich, Milena visited the Louvre. She was fascinated by the old masters and ancient civilizations, which, however, didn't mean that she wasn't aware of the present moment. In her desire to be in touch with the contemporary tendencies of art and fashion, she moved to Paris in the fall of 1931, which became her residence, interspersed with frequent visits to Italy and an exhibit in London (Bloomsbury Gallery), until she moved to New York in 1939. Her fascination with fashion and cinema, now enriched with Greco-Roman cultures, manifested itself in 1932, as she started to socialize with Jean Cocteau, Jean Cassou, Paul Valéry, André Lhote, André Breton, and Giorgio de Chirico. For Barilli's first exhibition at the Parisian gallery *Jeune Europe* (April – May), Cassou personally wrote the foreword to the catalog. “On 23 exhibited artworks, broken Ancient columns, angels, busts, veils, enchanted damsels, self-portraits, heads of Greek gods and heroes, and Renaissance reminiscences appeared for the first time.”³⁶ Milena exhibited the same artworks sometime later in Rome as well, at the *Galleria d'Arte di Roma* (October). Italian painter Renato Guttuso wrote the review of the exhibition, in which he stated that “the extremely skilled artist and her metaphysical and surreal armor came from the

36 | M. B. Protić, *Ibid.* 25.

призоре из тог времена, гламур, динамизам, и заводљивост филмских егзистенција.”⁴³ Овакво померање фокуса на Милениним илустрацијама своје корене налази у техничким аспектима кинематографије. „Са променом на плану звука током 1928. године, костимографија, која претходно није трпела звучну рестрикцију, сада је морала бити утишана. Перличасте хаљине лудих двадесетих биле су проблематично бучне током покрета, те су тиши материјали попут, сомота, свиле, сатена и перја почели да се фаворизују.”⁴⁴ Како је сада лице постало носилац драматичности, шминка постаје интензивнија што доводи до афирмације *вамп* изгледа који је у претходним годинама популаризовала Теда Бара (Theda Bara). Ова компонента такође своје корене налази у техничком аспекту филма, односно чињеници да су до почетка тридесетих година филмови снимани прво на ахроматској, а потом на ортохроматској филмској траци, што је доводило до читавања плаве и зелене као беле, док се су се наранџаста и црвена регистровале као црна.

Милена врло вешто ове кинематографске иновације преноси у медиј илустрације. Како су глумице са светлијом бојом очију услед поменутих хроматских промена на филмском платну често изгледале као да немају зенице, Милена усваја овај концепт и учестало га примењује на својим модним илустрацијама. Сем неколико илустрација, готово сви минхенски радови приказују жене чије су очи сведене на две линије, испуњене белином. Ублажавањем температуре водом постигнут је аутентичан доживљај када је у питању шминка – загасите сенке око очију, белина пудера, и благо руменило на образима, док су пуном употребом температуре постигнута интензитет и сјај кармина. Упореди ли се Миленине студије за насловне стране модних часописа са фотографијама филмских дива са боб фризурама и вамп шминком, на пример илустрација са натписом *Die Dame* са фотографијама Луис Брукс (Louise Brooks) очигледно је Миленино елоквентно

43 | О. Јанковић, *н.д.*, 127.

44 | E. Dirix, “Feather in 1930s Cinematic Costume”, *Birds of Paradise: Plumes & Feathers in Fashion*, Lannoo, Tiel, 2014, 77.

Parisian pot.”³⁷ Guttuso's statement confirms Milena's immediate inclination towards the Parisian milieu and metaphysical and surrealist appropriations of antiquity. Through such juxtaposition of different realities, artists discovered new techniques of representation like frottage, decalcomania, and collage, and innovatively used already existing ones, like film and photography.

Fashion was no exception, as it benefited from a new representation technique – fashion photography. Even though Poiret hired Edward Steichen to shoot his latest collection in 1911, it will not be until the 1920s, when *Vogue* hired Man Ray and George Hoyningen-Huene, that fashion photography will be acknowledged in its own right.³⁸ Both Ray and Hoyningen-Huene were inspired by minimalist spaces that served as a proper background to their photographs, given that shapes and lines of such backgrounds accentuated the sharpness and dynamism of new aesthetics and technical innovations of fashion photography. While Ray moved in between the world of fashion and world of art, always remaining loyal to the former, Hoyningen-Huene worked as the main photographer and editor of photography for the French *Vogue* until 1935, when he moved to New York to work for Harper's Bazaar and then Hollywood.

When Milena moved to Paris, both Ray and Hoyningen-Huene created some of the most iconic fashion photographs. These photographs can serve as the base to further position Milena's Parisian illustrations within the artistic and fashion milieu of the city. Ray photographed Elsa Schiaparelli in her dress painted by Jean Dunand in the *Trompe-l'œil* technique, while Hoyningen-Huene photographed model Sonia Colmer in Vionnet's dress resembling an Ancient Greek sculpture, with layers of silk and crepe. Regarding this photograph and Vionnet's dress, Cecil Beaton stated that “she made a Greek dress in a way that the Greeks could never have imagined; there was nothing archaic about her lines. Everything Vionnet

37 | The quote is taken from Guttuso's review of Milena's exhibit as stated in *Milena Pavlović Barilli Vero Verius: Vreme, život, dela*, HESPERIAedu, Beograd (2010) 11.

38 | S. Lussier, *Art Deco Fashion*, Victoria and Albert Museum, London (2009) 82-85.



Валентино као Шек, 1927. | Valentino as Sheik, 1927



Глорија Свансон, око 1926. | Gloria Swanson, c1926

транспоноване језика једног уметничког медија у други, чиме модна илустрација сада носи обележја филма, фотографије, и самог модног дизајна. Када Милена цитира *Die Dame*, за овај берлински модни часопис илустрације и насловне стране ради Аустријанац Ернст Драјден (Ernst Dryden), један од најреномиранијих уметника филмског плаката у Немачкој и Аустрији, који се шест година пре Милене сели за Њујорк, где постаје дизајнер мушке одеће.⁴⁵

У јуну 1928. године, Милена напушта минхенску Академију, поводом које у интервјуу из 1937. изјављује: „Први велики напор који сам морала направити да бих своју уметност заиста могла да осетим као себи блиску, био је да се ослободим конвенционалних форми које ми је наметнуло школовање на Академији

created had a cling or a flow, and women dressed by her were like moving sculptures.”³⁹ As if she heard Beaton, Milena represented a female figure resembling an ancient sculpture whose siren dress she contoured with a pecked line, hence accentuating the flowing sensation. The second illustration reminds of elegant evening gowns with moderate floral patterns and of pastel tones, like pink and gray, typical of Chanel and Patou’s designs of the early thirties.

Alongside the fashion photography, cinema played a crucial role in the dissemination of fashion and affirmation of the new style, as fashion as such was heavily affected by the Wall Street Crash of 1929. Actresses like Joan Crawford and Jean Harlow promoted the designs of Chanel, Vionnet, and Elsa Schiaparelli, many of which bring to mind the

у Немачкој, у једном глумом и назадном окружењу.⁴⁶ По повратку у Београд, Милена заокружује два поглавља свог стваралаштва као модне илустраторке поменутом изложбом у Новинарском дому. Након тога, почињу уметничине године лутања, што кроз Европу (Француска, Шпанија, Енглеска, Италија), то и кроз различите медије. Модне и декоративне илустрације већ од 1930. смењују цртежи и уља на платну који ће носити траг готово деценијског бављења модном илустрацијом. Лепеза, вео, рукавице, антички и ренесансни костими, поигравање са косом и женским телом као аспекти моде постаће симболи личне митологије у складу са поетикама метафизичког и надреалистичког сликарства.

46 | Цитат преузет из Милениног интервјуа из 1937. за часопис *Квадривијум* наведеног у биографији уметнице у: Група аутора, *Милена Павловић Барилу Веро Веруус: Време, живот, дело*, ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 10.

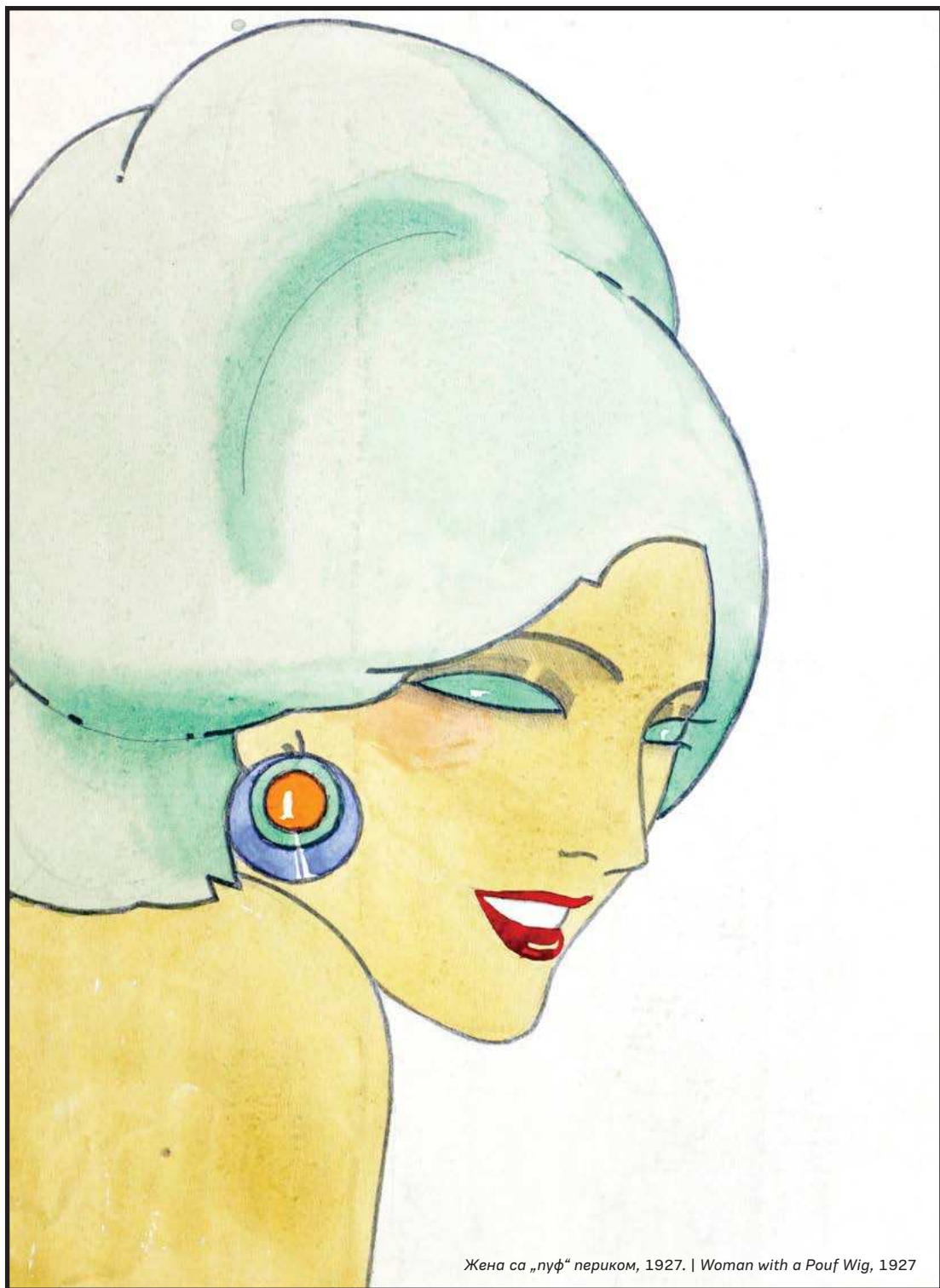
costume designs of Gilbert Adrian, a renowned Hollywood costume designer. A white organdy dress with large puffed sleeves designed by Adrian for Crawford’s role in *Letty Lynton* immediately became the first movie costume to be widely copied and sold as fashion, proving that Hollywood was more influential than Paris when it came to dictating trends. The last of Milena’s Parisian illustrations is a proof that this particular design found its way to Paris, as the dress the artist represented resembles *the Letty Lynton dress* to a great extent.

When it comes to the overall aesthetics of these illustrations, they correspond with the aesthetics of other works Milena created in this period. All of her work from the Parisian phase is characterized by “a sharp and melodious drawing and diluted and hazy, almost transparent colors.”⁴⁰ Moreover, “all artworks

40 | M. B. Protić, *Ibid.* 25.

45 | A. Lipmann, *Divinely Elegant: The World of Ernst Dryden*, Penguin USA, 1989.

39 | *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*, Doris Kinderley, London (2012) 278.



Жена са „пуф“ периком, 1927. | Woman with a Pouf Wig, 1927



Жена са маском и цилиндром, 1927. | Woman with a Mask and Cylinder, 1927

У овом стилском (ре)дефинисању 1932. године у Паризу настаће последње модне илустрације пре одласка за Њујорк, које носе одјек претходних, и антиципирају финалне модне илустрације Милене Павловић Барили.

ПАРИСКЕ МОДНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ: ВИСОКА МОДА И КЛАСИЧНА СТАРИНА

Обраћајући се Коко Шанел, у писму датованом на 20. јун 1925. године француски уметник, Жан Кокто (Jean Cocteau), пише: „Драга Коко, твој успех у оба света, свету моде и свету уметности, привукао је моју пажњу. Ти ствараш моду по правилима за које се сматра да дају вредност само сликарима, музичарима и песницима. Верујем да је есенција француског стила коју тражим у свим медијима тако очигледна у твом раду.“⁴⁷ Из овог писма ишчитава се битна карактеристика моде и уметности с краја треће, и почетком четврте деценије прошлог века, а то је потрага за новим кроз мултимедијално, које, спајајући дадаизам, надреализам и личне афинитете уметника деконструира усталене границе између, како их Кокто назива, света моде и света уметности. Иако малобројне, свега три сачуване модне илустрације које Милена ствара у Паризу сведоче о њеном непрестаном брисању граница, овога пута између надреализма, магијског реализма, метафизичког сликарства, античког наслеђа, високе моде и холивудског костима с почетка тридесетих година прошлог века.

Током прве посете Паризу, након одласка из Минхена, Милена 1928. године посећује Лувр. Она бива фасцинирана великим мајсторима прошлости и античким цивилизацијама, премда то не значи да се одвајала од своје садашњости, што потврђује другим доласком у Париз, који од јесени 1931. са прекидима постаје њено место боравка до одласка за Њујорк. Опчињеност модом и филмом и сада нова фасцинација класичним наслеђем већ се

are dominated by numerous light and warm nuances of gray, blue, and white alongside cream surfaces that were intentionally left uncolored. Such chromatic choice expresses certain dose of incompleteness and fragility, noticeable in Barilli's future works as well.⁴¹ In accordance with that, Milena's Parisian fashion illustrations correlate both chromatically and thematically with a series of drawings entitled *Surrealist compositions* and paintings, with dominant motifs of a bust, Greek column, or a statue, in combination with veils, clouds, and drapery. "Figures from this phase are colored whether in cold ash gray or warm sand tones, as their bodies are turning into statues."⁴² The minimal use of the aforementioned colors and unfinished lines contributed to Milena's authentic appropriation of classical antiquity, not only through the repertoire of Surrealism and Metaphysical art, but also through the designs of Adrian and Vionnet, and the photographs of Hoyningen-Huene, which she continued to quote on the New York illustrations.

Milena's activity in the field of fashion illustration, initiated by Art Deco and then further filtered through Art Nouveau, Metaphysical art, Surrealism, and magical realism, will culminate in artistic maturity, and more complex compositions enriched by the late Surrealism and Neo-romanticism, in her last phase known as "the American period" in Serbian art history. This phase unfolds in New York, where the artist arrived on August 27th, 1939.

THE NEW YORK FASHION ILLUSTRATIONS: THE AMERICAN DREAM AND NEO-ROMANTIC NOSTALGIA

The circumstances under which Milena Pavlovic Barilli started her career in New York's art scene were clarified for the first time by Olga Bataveljic, who in 1979 published a study entitled *Milena Pavlovic Barilli: Life and Work*

41 | O. Janković, *Milena Pavlović Barilli*, Vojnoizdavački zavod, Beograd (2001) 43.

42 | *Ibid.* 46.

1932. године, попут Лотреамоновог (Isidore-Lucien Ducasse / Comte de *Lautréamont*) сусрета машине за шивење и кишобрана на операционом столу, сусрећу са поетикама које Милена усваја путем познанстава са Коктоом, Касуом, Валеријем, Лотом, Бретоном, де Кириком. Поводом изложбе одржане у Галерији *Жен Ерон (Jeune Europe)* у Паризу током априла и маја 1932. године предговор за изложбу пише Касу (Jean Cassou) лично. „На двадесет и три уља и темпера искрсавају први пут поломљени антички стубови, анђели, бисте живе и мртве, лепезе, велови, зачаране лепотице, аутопортрети, главе грчких богова и хероја, ренесансне реминисценције.“⁴⁸ Да се Милена истог тренутка приклонила париском уметничком миљеу, те метафизичким и надреалистичким апроприацијама класичног наслеђа сведочи и чињеница да ће поводом изложбе у Риму на јесен исте године, Гутузо (Renato Gutusso), пишући приказ исте изјавити да је Миленин „метафизички и надреални оклоп сазрео у париском лонцу.“⁴⁹ Јукстапозиција метафизичке школе и надреализма омогућила је откривање нових приказивачких техника (фротаж, декалкоманија, колаж) али и иновативнију употребу оних већ постојећих, као што су фотографија и филм.

Тако и мода неминовно добија нову технику представљања – модну фотографију. „Иако је већ 1911. Поаре ангажовао Едварда Штајхена (Edward Steichen) да фотографише његову најновију колекцију, тек ће часопис *Вог* током двадесетих година, ангажовањем надреалистичких фотографа Мана Реја (Man Ray) и Џорџа Хојнинген-Хјунеа (George Hoyningen-Huene), извршити највећи утицај на афирмацију модне фотографије.“⁵⁰ И Реј и Хојнинген-Хјуне били су инспирисани минималистичким просторима као позадинама који су акцентовали облике и линије, те дозвољавали довољно простора за техничке иновације, игру облика, светлости и сенке што је фотографисаним моделима

48 | М. Б. Протић, н. д., 25.

49 | Цитат преузет из Гутузовог приказа Миленине изложбе наведеног у биографији уметнице у: Група аутора, *Милена Павловић Барили Вера Веруус: Време, живот, дело*, ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 11.

50 | S. Lussier, *Art Deco Fashion*, Victoria and Albert Museum, London, 2009, 82-85.

in New York 1939 – 1945. Commissions for fashion magazines and exhibiting activity in the USA about which Bataveljic reports were initiated by Milena's friendships with New York's extravagant elite: ballet historian Parmenia Miguel Ekstrom, her husband, gallerist Arne Horlin Ekstrom, and Yvonne Thomas, a second-generation Abstract Expressionism painter, whom Milena met in *Maison Gerard* where she first lived upon moving to NYC. Further friendships with Italian composer Gian Carlo Menotti, for whose ballet *Sebastian* (1944) Milena sketched costumes, art critic Rosamund Frost, and Frank Crowninshield, *Vogue's* fine arts editor, enabled her to move to a new address in East Manhattan from where she could easily partake in New York's artistic and fashion milieu. However, as Milena herself left Paris for New York, it is important to trace the relocation of fashion from one city to another which led to the full affirmation of *Vogue*, for which Milena illustrated soon after she arrived.

On the one hand, while the 1925 Parisian exhibition influenced Barilli's fashion illustrations, there is yet no evidence that the artist actually visited this exhibition. On the other hand, her reason for leaving Europe and visiting the USA was New York's World Fair, which opened on April 30th, 1939, and the exhibition of Surrealist artists which was part of it. As "no single event more vividly represented America's new cultural voice than the New York's World Fair of 1939/40"⁴³, it is not surprising that Milena, who formed her artistic sensibility in metropolises of Europe, decided to visit the fair. "Two international expositions – one held in Paris in 1925 and one in New York in 1939/40 – bracket one of the most intense and influential chapters in the love affair between these two world capitals and vividly represent the shifting balance of influence between them."⁴⁴ As such, both expositions can serve as frameworks for interpreting Barilli's fashion illustrations, as both events represented the latest fashion trends and their correlation with the rest of the artistic and cultural production. Paris held the

43 | D. Albrecht, *Paris / New York: Design, Fashion, Culture 1925 – 1940*, Museum of the City of New York (2008) 22.

44 | *Ibid.* 12.

47 | <http://musicalgeography.org/letter-from-jean-cocteau-to-coco-chanel-june-20-1925/> приступљено. 7. 5. 2017.



Модел вечерње хаљине, 1932.
Evening Gown Model, 1932



Модел хаљине „Вионе“, 1932.
"Vionnet" Dress, 1932



Модел хаљине „Лети Линтон“, 1932.
"The Letty Lynton" Dress, 1932

давало извесну оштрину и динамизам. Хојнингген-Хјуне ће од 1925. па до одласка за Њујорк десет година касније радити као главни фотограф и уредник фотографије француског *Вога*, након чега прелази у амерички *Харперс Базар* (*Harper's Bazaar*).

С друге стране, мода је, крахом њујоршке берзе 24. октобра 1929. године, постала сведенија, наглашавајући сензибилитет и елеганцију много једноставнију од еклектичног дизајна ар декоа. У афирмацији новог, наизглед класичног стила кључну улогу имао је филм као доминантно средство дисеминације моде, тачније холивудски костим с почетка тридесетих година двадесетог века. Глумице попут Џоан Крафорд (Joan Crawford) и Џин Харло (Jean Harlow) носиле су креације које су дизајнирале Шанел, Вионе и надреалистичка модна креаторка, Елза

supremacy when it came to haute couture, as it was its birthplace, while New York offered a new dynamism of culture with its skyscrapers and jazz. "By the beginning of World War II, New York had created its own fusion of art, commerce, and industry transforming itself from a city of national stature into an international capital that rivaled – and in some spheres bypassed – Paris in worldwide cultural influence."⁴⁵ *The World of Tomorrow*, as the official motto of the fair proclaimed, marked the rise of American industrial designers and retail stores for which Milena illustrated. Moreover, it marked the shift from the handmade and elite fashion of Paris to the mass-produced fashion of the USA. Alongside Hollywood, *Vogue* played a crucial role in tracing, and sometimes even dictating this shift, hence it is not by accident that Milena's first commission for the American market was a commission for this magazine.

45 | *Ibid.*

Скјапарели⁵¹ (Elsa Schiaparelli), те костиме реномираног холивудског костимографа Адријана (Gilbert Adrian) инспирисане креацијама поменутих креаторки. Уско струкирана хаљина од белог органдина са пуфнастим рукавима коју је Адријан дизајнирао за Крафордovu поводом филма *Лети Линтон* (*Letty Lynton*), историји моде позната је као први филмски костим који је масовно копиран и продаван као модни дизајн под именом *Крафорд изглед* – *The Crawford Look*. Тиме и не чуди да једна од Милениних париских илустрација приказује хаљину готово истоветну Адријановој.

Када 1931. године Милена прелази у Париз, настају и култне модне фотографије које дубље сведоче о позиционирању Милениних малобројних париских модних илустрација у оквиру уметничког и модног миља Париза с почетка четврте деценије прошлог века. Ман Реј фотографише Елзу Скјапарели у њеној креацији коју је техником *Trompe-l'œil*, подражавајући античке драперије, осликао дизајнер ентеријера Жан Дунан (Jean Dunand), док Хојнингген-Хјун фотографише манекенку Соњу (Sonia Colmer) у хаљини Мадлене Вионе, која налик античкој скулптури грациозно позира обмотана слојевима свиле и крепа. Енглески модни фотограф, Сесил Битон (Cecil Beaton) ће поводом ове фотографије и умећа Мадлене Вионе изјавити: „Она је створила грчку хаљину на начин на који Грци не би могли ни да је замисле; у тој хаљини нема ништа архаично. Све што Вионеова ствара лебди и тече, а жене

The *Vogue* magazine was founded in 1892 by Arthur Baldwin Turnure “for New York City’s social elite, covering news of the local social scene, traditions of high society, and social etiquette; and reviewing books, plays, and music.”⁴⁶ However, “it wasn’t until 1909, when Condé Nast took over *Vogue*, that the magazine set a record of engagement with current developments in modern art”⁴⁷ in order to underline the idea that the graphic arts are just as important as other art forms, and that they should claim a rightful place in the art system. All the while Nast hired fashion illustrators, photographers, and even renowned fine artists to work for *Vogue*, the activity of the *Ashcan School* artistic movement reached its peak. The artists gathered around it were concentrated on representing New York’s urban pulse, occupied by the social rhetoric of the city which led to their frequent engagements for local newspapers and magazines, thus inspiring more artists to follow their example. Many of them turned to fashion illustration, as it was an inevitable part of the “new” modernity. Parallel with the affirmation of *Vogue* on an artistic level, the first international exhibition of modern art in the USA took place in 1913 – *The Armory Show*. The exhibition presented modernist tendencies of European art to an American audience; hence it is not surprising that Nast hired Frank Crowninshield as the editor of *Vogue’s* arts section. Crowninshield, a renowned art and theater critic, owned an impressive private collection of European modern art, including many works by Matisse and Picasso. Crowninshield personally wrote the text in the catalog of Milena’s second American exhibition, held at Yugoslav Relief Fund in New York in 1943. Barilli crossed paths with Crowninshield two years before the exhibition, on the occasion of the publication of *Vogue’s* April 1st issue, for which the Serbian artist illustrated the cover, and in which the American critic wrote a review of the exhibition held at The Museum of Costume

које она обуче постају покретне скулптуре.”⁵² Док прва илустрација парира Адријановом костиму, на другој илустрацији Милена као да усваја Битонове речи, представљајући женску фигуру налик античкој статуи чији дводелни костим сирен кроја који Милена контурира испрекиданом линијом доприноси осећају лебдења и недовршености. Трећа илустрација доноси мало елегантније решење вечерње хаљине у стилу Патуа и Шанел, са сивим шарамима и бледо ружичастом поставом.

Што се тиче ликовног решења ових илустрација, оне су у складу са естетиком остатка дела које Милена ствара у овом периоду. Њих карактерише „оштар и мелодиозан цртеж, разблажена, задимљена, акварелски прозирна боја који наговештавају личну иконографију и израз.”⁵³ „Сликама најчешће доминирају бројне светле, топле сивоплаве нијансе, прошаране белим, готово прозачним партијама, или кремастим нијансама подлоге припремљеног платна на местима која су остала необојена. Такав колористички избор наслућује извесну дозу недовршености, као и фрагилност и литерарност у поставци и карактеру насликаног лика, што су све особине које ће, наравно, кроз форме модерне уметности, бити присутне и у њеном будућем раду.”⁵⁴ У складу са тиме, Миленине париске модне илустрације хроматски и тематски кореспондирају са серијом цртежа насловљених *Надреалистичка композиција* те уља на платну са доминантним мотивима бисте, античког стуба, торзоа и статуе у интерполацији са велом, облацима и драперијама. „Већина фигура на сликама из ове фазе обојена је сиво, било хладнијим пепеластим нијансама камена, или топлијим нијансама песка, као да су у питању тела или фрагменти тела који се претварају у кипове.”⁵⁵ Минимална употреба боје, углавном беле и поменутих тоналитета сиве и испрекидана линија допринели су Миленином аутентичном присвајању класичног наслеђа не само кроз репертоар надреализма и метафизичке школе,

52 | *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*, Doris Kinderley, London, 2012, 278.

53 | М. Б. Протић, н. д., 25.

54 | О. Јанковић, *Милена Павловић Барили*, Војноиздавачки завод, Београд, 2001, 43.

55 | О. Јанковић, н. д., 46.

Art (nowadays known as The Costume Institute). The exhibited fashion was dubbed a true works of art by Crowninshield, which both strengthens his efforts to establish fashion as an art form and his affection for Milena’s work.

However, Milena encountered *Vogue* before she even moved to the USA, as Nast launched the British edition in 1916, the French edition in 1920, and the German one in 1928. In 1923, the December issue of the French *Vogue* featured a photograph of Princess Olga. During her schooling in Munich, Milena used to write the magazine’s name over her illustrations and magazine covers studies. As Milena lived at the court, studied in Germany in the same years when *Vogue* was launched there, and visited both France and the UK prior to her relocation to New York, it is certain that the artist was aware of the magazine’s importance and sensibility. After examining Barilli’s illustrations from her American period, it is noticeable that her work for *Vogue* and the overall American market created between 1939 and 1942 is proof of her awareness of *Vogue’s* role in affirming fashion and fashion illustration as forms of pure, high art. Even though these illustrations followed the latest trends in the fashion world and corresponded with the contemporary artistic tendencies of the time, they did not advertise anything, unlike the illustrations she was commissioned to produce after 1942. The artist entitled pre-1942 illustrations with poetic, dreamy titles like *The blue and the dim and the dark cloths*, taken from W. B. Yeats’s poem *Aedh Wishes for the Cloths of Heaven*; *Poetic Pinks and Reds*; or *Bath of Venus*, accentuating their pictorial qualities. Motifs on these illustrations, like a bust from the illustration *Mould of Beauty*, or Dega’s ballerina and painter’s palette on *Design of Summer Footwear*, additionally suggest the synthesis of fine arts and fashion that Barilli aspired to form. Through the disparity between Barilli’s first commission for *Vogue* and the cover page of the issue which featured this first illustration, we can see that those illustrations were pure art for art’s sake, favored by both Crowninshield and *Vogue’s* art director Mehemed Fehmy Agha. The cover page of *Vogue’s* 1939 December

51 | Елса Скјапарели рођена је у Риму 10. 9. 1890. године, где је похађала студије филозофије и објавила књигу поезије. Из Рима на кратко прелази у Лондон, а потом 1916. за Њујорк где са женом Франсиса Пикабије (Francis Picabia), Габи (Gaby), држи бутик. Из Њујорка, заједно са Пикабијом и Рејом прелази за Париз 1922. године. Како у Паризу остаје до 1940. сасвим је сигурно да се Милена упознала са радом Скјапарелијеве, нарочито како 1931. излази њена прва колекција вечерњих хаљина која добија пуну пажњу француског *Вога*. И период живота и рада српске уметнице и италијанске креаторке у Њујорку се такође поклапају. Елза је отпутовала за Њујорк годину дана након Милене учврстивши своју сарадњу са Далијем, и у Њујорку остала до краја Другог светског рата, односно Миленине смрти. Такође је дизајнирала костиме за филмове, а за промоцију њених креација у САД најзаслужнија је глумица Грета Гарбо (Greta Garbo). Преминула је 13. 11. 1973. у Паризу. Више у: D. Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Philadelphia Museum of Art (2003)

46 | „Vogue”, *Encyclopedia Britannica*: <http://www.britannica.com/topic/Vogue-American-magazine>

47 | W. Packer, *Fashion Drawing in Vogue*, Thames and Hudson, London (1997) 10.



Надреалистичка композиција „L'ispirazione”
Surrealist Composition “L'ispirazione”

већ и кроз призму Адријанових костима и хаљина Мадлене Вионе, односно фотографија Хојнингена-Хјунеа, које Милена цитира и на њујоршким модним илустрацијама.

Миленино бављење модном илустрацијом, иницирано ар декоом а потом филтрирано кроз ар нуво, метафизичко сликарство, и магијски реализам, кулминираће зрелом ликовношћу и комплекснијим композиционим решењима обогаћеним касним надреализмом и неоромантизмом, у последњој фази њеног стваралаштва, такозваном „америчком периоду” у Њујорку, у који Милена стиже бродом из Француске 27. августа 1939. године.

issue features a photograph by Anton Bruehl, depicting female hands and the magazine's name, both adorned in jewelry to accentuate the theme of Christmas shopping. Milena's illustration, *Evening Gown Model*, published over a whole page, opposes the theme and appears as self-sufficiently artistic. All of Barilli's subsequent illustrations published in *Vogue* were executed in the same manner: as if they were artworks reduced to fit a single page of the magazine. As Olga Bataveljic discovered, these illustrations were created in oil on canvas, further laminated on cardboard, with dimensions of 22 x 36 centimeters.

Her gradual departure from fashion illustration towards more commercial product design in 1942 can be connected to Alexander Liberman's replacement of Agha as *Vogue's* art director. As Antje Krause-Wahl finds in

ЊУЈОРШКЕ МОДНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ: АМЕРИЧКИ САН И НЕОРОМАНТИЧАРСКА НОСТАЛГИЈА

Околности под којима Милена Павловић Барили започиње своју каријеру на њујоршкој културно-уметничкој сцени први пут су разјашњене пионирском студијом Олге Батавелић из 1979. године, насловљеном *Милена Павловић Барили: Живот и рад у Њујорку 1939–1945*. Поменути скуп одржаним у Музеју примењене уметности 2010. године инициране су детаљније анализе Милениног америчког периода, наглашавајући њен ангажман за америчке модне и лајфстајл часописе као интегрални аспект целокупног уметничког опуса који се заокружује њеном смрћу у Њујорку, 6. 3. 1945. године. Ти ангажмани, потоња излагачка активност, као и Миленин уплив у елитни миље и уметничку екстраваганцу Њујорка, иницирани су познанством са историчарком балета Парменијом Мигел Екстром (Parmenia Miguel Ekstrom), њеним супругом, галеристом Арнеом Хорлином Екстромом (Arne Horlin Ekstrom) и сликарком друге генерације апстрактног експресионизма, Ивон Томас (Yvonne Thomas), које Милена упознаје у ресторани куће Жерар (Maison Gerard) у којој је одсела по доласку за Њујорк. Потом следе познанства са италијанским композитором Ђанкарлом Менотијем (Gian Carlo Menotti), за чији балет *Себастијан* (*Sebastian*, 1944) Милена ради нацрте за костиме, уметничком критичарком Розамунд Фрост (Rosamund Frost), и Френком Крауниншилдом (Frank Crowninshield), уредником секције за лепе уметности америчког *Вога*, те пресељење на нову адресу, у источном делу Менхетна. Како је уметница напустила Париз и за ново боравиште одабрала Њујорк, битно је осврнути се и на релоцирање модне продукције из Париза у Њујорк, афирмацију америчког издања часописа *Вога* који је уједно и Миленин први модни ангажман у Америци, те опште карактеристике моде средином четврте и почетком пете деценије

her study, *American Fashion and European Art – Alexander Liberman and the Politics of Taste in Vogue of the 1950s*: “when Liberman first took over the position of art director on March 15th, 1943, he initially carried on Agha's design principles, but eventually the concept of a luxurious album was given up in favor of a more informative style that suited Condé Nast's ideas of a more contemporary magazine, with more text on each page.”⁴⁸ Milena followed this change, as from around the time when Nast assigned Liberman, her illustrations featured a significant amount of text informing about the advertised products.

Thus far, Barilli's New York fashion illustrations have been interpreted through iconography or psychoanalysis. Such readings interpret the fashion present both in illustrations and paintings as symbols of personal mythology and a collective Surrealist and Metaphysical repertoire. Despite such interpretations, these illustrations are not exclusively the result or a side effect of her belonging to the poetics of Metaphysical art and Surrealism. They are the product of the contact between these artistic poetics and fashion, which was Milena's starting point in creating her works. As such, her paintings are inherent to her illustrations and not vice versa. Given that issues of *Vogue* featuring Milena's art are kept at the Gallery in Pozarevac, an analysis of their content demonstrated that fashion significantly influenced the formation of Milena's artistic expression, and that it was the crucial factor in the last phase of her career. Subtly and subconsciously, even prophetically anticipated on the previous illustrations, the most apparent fashion phenomena on New York illustrations are: evening gowns of Madeleine Vionnet and Madame Grès; De Chirico's work for *Vogue*; the poetics of Neoromantic artists (mostly Christian Bérard), motifs of lamp and candlestick present in Schiaparelli's designs, and the *Infanta* dress that Cristóbal Balenciaga created after Diego Velázquez's painting

48 | A. Krause-Wahl, “American Fashion and European Art – Alexander Liberman and the Politics of Taste in Vogue of the 1950s”, *Journal of Design History*, Vol. 28 No. 1 (2015) 69.



Модел вечерње хаљине, *Vog*,
1. децембар 1939.

Evening Gown Model
(Long Sleeve go South), *Vogue*,
December 1st, 1939

20. века које Милена транспонује у своје илустрације.

Париска изложба из 1925. неминовно се, посредством утицаја које су уметност и мода претрпеле, одразила и на Миленине модне илустрације, иако не постоји податак који сведочи о томе да ли је уметница изложбу посетила или не. С друге стране, разлог Милениног одласка за Њујорк био је *Њујоршки светски сајам* (*New York's World Fair*) отворен 30. 5. 1939. године, тачније изложба надреалиста који су на сајму излагали. „Ниједан други догађај није живописније презентовао глас нове америчке културе као што је то учинио Њујоршки светски сајам“⁵⁶ па тако и не чуди што је Милена, космополитског духа формираног у главним културно-уметничким центрима Европе, одлучила овај сајам и да посети. „Ове две међународне изложбе, париска из 1925. и њујоршка из 1939. означиле су најинтензивнија поглавља размене утицаја у љубавној афери између две метрополе“⁵⁷, чиме могу послужити и као оквир за тумачење Милениних модних илустрација, с обзиром на то да су обе изложбе, између осталог, сведочиле и о актуелним модним трендовима, те њиховој корелацији са остатком културно-уметничке продукције. Париз је држао примат на *haute couture* како је био и место настанка високе моде, а Њујорк је понудио нову динамичност културе кроз џез и архитектуру оваплоћену у небодерима. „Почетком Другог светског рата, Њујорк је формирао сопствену фузију уметности, трговине и индустрије, трансформишући се од града националног у град интернационалног угледа који је парирао, а у неким сферама и надмашио Париз.“ *Свет сутрашњице* (*The World of Tomorrow*), како је гласио тематски мото сајма, означио је успон америчких индустријских дизајнера и робних кућа за које Милена илуструје, чиме, супротно од елитне и ручне израде моде у Француској, мода у САД кроз *ready-to-wear* концепт бива масовно произвођена. Кључно је, стога, размотрити и еволуцију часописа *Vog* који је ове промене и пратио, прилагођавао им се а неретко и диктирао, а који, интересантно, настаје управо у Њујорку.

56 | D. Albrecht, *Paris / New York: Design, Fashion, Culture 1925 – 1940*, Museum of the City of New York, 2008, 22.

57 | D. Albrecht, *н.д.*, 12.

Besides the fact that Giorgio de Chirico, founder of *Scuola Metafisica*, designed costumes for Diaghilev's ballet *Ball* in 1929, the Italian artist created several fashion illustrations as well, mostly published in *Vogue*. In 1935, De Chirico illustrated the cover page for the November issue of the French *Vogue*. One year later, the very same illustration adorned the cover of the January issue of the British *Vogue*. The illustration represents a table, set in an interior stylized to evoke classical architecture, with fashion accessories arranged on it like a fashion still life. Objects include a glove, taken from one of De Chirico's most famous paintings, *Le chant d'amour* (1914, MoMA), a golden bracelet adorned with rubies, leather clutch, pearl necklace – all being typical for the mid-1930s – and a single rose. By placing the table itself in the foreground, De Chirico achieved the playfulness of perspective characteristic for his paintings.

One of Milena's illustrations, created 5 years after De Chirico's, is an explicit example that the Serbian artist did not accept the repertoire of Metaphysical art exclusively through paintings, but also through fashion illustrations which appropriated that repertoire. The illustration, entitled *Large as Life: Accessories painted to scale that have inched their way to fame*, evidently quotes De Chirico. Fashion accessories and makeup are the same as on De Chirico's piece, arranged in the foreground, creating the same perception of perspective, while curtains in the background resemble the decorations of De Chirico's interior which were inspired by classical antiquity. Moreover, Milena quotes another piece by De Chirico in this illustration. In the depth of Barilli's illustration we can see human figures in evening attires and gowns, like those De Chirico represented in his commission for American *Vogue* in 1937. Except for a very few portraits and self-portraits, De Chirico rarely presented the human figure as whole in his paintings. He usually reduced it to the form of a geometric mannequin or a statue. One of the exceptions from such practice is the aforementioned 1937 illustration, where the artist illustrated fully formed female figures

Часопис *Vogue* основао је 1892. године у Њујорку Артур Болдвин Турнур (Arthur Baldwin Turnure) „са циљем да друштвеној елити Њујорка прикаже дешавања на локалној друштвеној сцени и обичаје високог друштва, и да пружи рецензије књига, представа и музике“.⁵⁸ „Након 1909. када је Конде Наст преузео управништво над *Вогом*, забележено је рекордно присуство тема у часопису у складу са тадашњим стремљењима модерне уметности.“⁵⁹ Наст ангажује модне илустраторе, модне фотографе али и реномиране ликовне уметнике на визуелним решењима насловних страна, реклама и уопште илустрација у часопису. У исто време, на уметничком пољу делује уметничка група *The Ashcan School*. Уметници окупљени у овој групи⁶⁰ били су концентрисани на приказивање савременог пулса Њујорка, окупирани социјалном реториком динамизма града, што је довело до њихових ангажмана као илустратора за водеће локалне новине и часописе. Њиховим деловањем створени су услови за све учесталијим ангажманима ликовних уметника у комерцијалне сврхе, од којих је већина била ангажована да прикаже актуелне модне трендове као неизоставан аспект модерности. Паралелно са уметничком афирмацијом *Вога*, 1913. године одржава се и прва велика међународна изложба модерне уметности у САД, *Армори Шоу* (*The Armory Show*). Изложба је америчкој публици представила модернистичке тенденције европске уметности, те у складу са тиме и не чуди чињеница да као сарадника уметничке дирекције часописа *Вог* Наст ангажује Френка Крауниншилда, реномираног позоришног и уметничког критичара који је и сам поседовао импозантну приватну колекцију европске

in draped dresses. Such dresses came into fashion thanks to Vionnet's designs and remained popular through Madame Grès' creations until Dior's *New Look* in 1947. In addition to the figures, De Chirico portrayed Pegasus and the base of a column, yet again reminiscences of Greco-Roman art. The same year he made this illustration, Man Ray photographed models dressed in Vionnet and Molyneux' gowns next to a column.

Milena transposed all of these trends at the very beginning of her career in the USA, as it can be noticed on her very first American fashion illustration, created for *Vogue's* December 1st 1939 issue. The illustration, entitled *Evening Gown Model*, represents a female figure purified from the dynamism of Cubism and Expressionism. On her works from New York, the artist fully developed the initial elongation of the figure and reduction of Art Deco's geometry and Art Nouveau's linearity seen on Parisian illustrations. The silhouette from these pieces is a tall and slim Venus with a narrow waist, dressed in garments that expose no more than neck and hands. The facial expression, characterized by sharply defined eyebrows and slightly enlarged eyes, exudes both gentleness and pride. As on previous illustrations, the New York works are no exception when it comes to Barilli's awareness of cosmetic and makeup trends popularized by Hollywood, which was still the most dominant "trendsetter" in the early forties. The vamp look is completely gone and replaced by a subtle and tender makeup; the lips are not as intensively red anymore; the brows are somewhat thicker but more elegant, while the artist meticulously added eyelashes for the first time. Such stylization has its roots in the fact that Max Factor and Helena Rubinstein expansively started to place their products in the USA. Lipsticks, eyeliners, and mascaras were massively advertised in *Vogue* and other fashion magazines while in one of the letters from New York, the artist stated that she even attended a dinner at Rubinstein's. Once again, Milena followed the hairstyle trends too, as on New York illustrations we can see blonde voluminous pin-curl looks as well as pompadours and bangs, typical for

модерне уметности.⁶¹ За Миленину другу самосталну изложбу у Њујорку, одржану 1943. године у *Југословенском потпорном фонду* (*Yugoslav Relief Fund*), текст за изложбу пише Крауниншилд лично. Две године раније, Милена и Крауниншилд укрштају путеве у самом *Вогу*. У издању од 1. априла за које Милена ради насловницу, Крауниншилд објављује четворострани приказ изложбе одеће и костима екстравагантне трендсетерке Рите де Акосте Лидиг (Rita de Acosta Lydig) одржане у Музеју уметности костима (The Museum of Costume Art).⁶² Експонате Крауниншилд назива истинским уметничким делима, што потврђује његово залагање за моду као форму уметности, па тиме и не чуди његова наклоност Милени.

Повучен успехом америчког издања, Наст је након посете Лондону 1916. године пласирао *Вог* у Уједињеном Краљевству, а 1920. године своје издање добила је и Француска. 1928. године и Немачка⁶³ добија своје издање, предвођено Мехемед Фехми Агом (Mehemed Fehmy Agha), који већ наредне године одлази за Њујорк и остаје на позицији уметничког уредника америчког *Вога* до 1943., када га смењује Александер Либерман (Alexander Liberman). Сасвим је сигурно да су се Миленини сусрети са *Вогом* десили и пре њеног доласка у САД, о чему сведоче радови из Минхена на које је уметница дописивала име овог часо-

Hollywood divas like Marlene Dietrich, Bette Davis, and Jean Harlow among many.

Recent readings of Barilli's American works strengthened her connections to Surrealist and Metaphysical art, painting mostly, overseeing the connection to yet another movement with which she corresponded to a great extent: Neo-Romanticism. As the artist accepted the poetics of the Neo-romantics through fashion illustrations before she did in her paintings, it is not surprising that Serbian art history, strongly concentrating on fine arts, did not reach out to further examine Milena Pavlovic-Barilli as a Neo-romantic artist. At the same time, it seems that American art history didn't pay too much attention to Neo-romantics either. As Kenneth E. Silver, in his study *Neo-romantics*, finds, "although they are now mostly forgotten, the Neo-romantic painters – including Christian Bérard, Pavel Tchelitchev, Eugène Berman, and his brother, Leonid – were key to early stages of the seismic Paris-New York cultural shift in the 1930s and in ways that the canonical art historical accounts have ignored."⁴⁹ What distinguished these artists from the rest of the modernists was a peculiar fusion of the old and new: they combined the opulence of French art and Russian heritage, and nostalgia for both (Tchelitchev and Bermans were Russian émigrés), with American commercial culture. "Neo-romantic artists also designed photo shoots and covers for *Vogue*, and even influenced advertising campaigns for consumer products."⁵⁰ In 1935, Cecil Beaton used Tchelitchev's murals as the background for his photo shoot for the July issue of the American *Vogue*, which is not surprising as Neo-romantics also worked in the field of costume and stage design for ballet – fields in which Barilli was involved in the USA as well. When it comes to exhibiting activities that could further strengthen the connections between Milena Pavlovic Barilli and American Neo-romantics, they did exhibit at the same gallery. In 1932, Eugene Berman opened his

58 | Одредница „Vogue“, у *Enciclopedia Britannica*: <http://www.britannica.com/topic/Vogue-American-magazine> приступљено јануара 2016.

59 | W. Packer, *Fashion Drawing in Vogue*, Thames and Hudson, London, 1997, 10.

60 | Међу истакнутим представницима ове групе били су Роберт Хенри (Robert Henri), Џорџ Белоуз (George Bellows) и Џон Слоан (John Sloan).

61 | Френк Крауниншилд (1872-1947), рођен је у Паризу, а потом се преселио за Њујорк. Попут Милениног оца, Бруна Барилија, и реноме Крауниншилдовога оца, који је био песник и сликар, омогућио му је уплив у елитни миље Њујорка. Током свог ангажмана за *Харперс Базар* и *Вог*, Крауниншилд је афирмисао писце попут Алдоса Хакслија (Aldous Huxley), Гертруде Стајн (Gertrude Stein), Дороти Паркер (Dorothy Parker) и Френсиса С. Фицџералда. Међу уметницима у његовој колекцији, издваја се велики број Матисових и Пикасових радова. Биографски подаци преузети из писма уметника Чарлса Шилера (Charles Sheeler) Френку Крауниншилду од 27. септембра 1939. године, доступног на *Smithsonian Archives of American Art*: <http://www.aaa.si.edu/collections/charles-sheeler-letter-to-frank-crowninshield-13523> приступљено јануара 2016.

62 | Институција је данас позната под именом Институт за костим, и саставни је део Метрополитен музеја уметности. (The Metropolitan Museum of Art Costume Institute)

63 | Немачки *Вог* излазио је свега годину и по дана, преваходно у Берлину, од априла 1928. до октобра 1929. Часопис се редовно објављује у Немачкој од 1979. године.

49 | K. E. Silver, "Neo-Romantics", *Paris / New York: Design, Fashion, Culture 1925 – 1940*, Museum of the City of New York (2008) 218.

50 | *Ibid.* 219.

писа. У прилог томе иде и чињеница да се за децембарски број француског издања из 1923. године сликала и кнегиња Олга.

Увидом у Поклон-збирку Олге Батавелић која чини импозантан део фондуса пожарвачке галерије, а у којој је похрањена већина Милениних америчких радова, уочава се да Милена од 1942. интензивно илуструје рекламе за продукт дизајн⁶⁴, чиме полако потискује модне илустрације. Илустрације које настају до 1942. афирмишу модну илустрацију као вид чисте уметности. Иако прате актуелне модне трендове и у дослуху су са уметничким поетикама које је Милена усвојила, било прошлим било оним актуелним у Америци, ове илустрације ништа не рекламирају. Насловљене су поетичним, сањалачким насловима попут *Плаве, загасите и тамне тканине* преузетог из Јејтсове песме *Он би желео да има плаш сачињен од неба*⁶⁵ (William Butler Yeats, *Aedh Wishes for the Cloths of Heaven*, 1899), *Поетичне ружичасте и црвене*, (*Poetic Pinks and Reds*) или *Купање Венере* (*Bath of Venus*)⁶⁶, акцентујући ликовне квалитете ових илустрација. Мотиви на њима, попут бисте на илустрацији *Калуп лепоте* (*Mould of Beauty*) или Дегаове балерине и сликарске палете са илустрације *Дизајн летње обуће* такође сугеришу синтезу ликовне уметности и моде. Да су оне својеврсни ларпурлартизам који афирмише моду као уметност, а којем су Крауниншилд и Ага били као велики поборници ликовне уметности склони, сведочи и диспаратност између насловне

show at *The Julien Levy Gallery*, where Milena held her first exhibition in the USA eight years later, in 1940.

However, further analysis of Barilli's New York illustrations in comparison with Neo-romantics shows strong parallel with the art of Christian Bérard, French fashion illustrator and designer, who was active in both Paris and New York's fashion and performing arts scenes – predominantly ballet and theatre. It is from Bérard's work, more than from the works of other Neo-romantics, that we can notice that "their favored subjects were the human form, including portraiture, and one kind or another of dreamy city or landscape."⁵¹ While Metaphysical art deconstructed the human form and Surrealism did the same with the landscape, Neo-romanticism left both intact in most cases, but it gave them a certain aura of dreaminess and nostalgia. Just like Tchelitchev, and especially Bérard, Milena accepted the perspective of the Metaphysical School and motif repertoire of Surrealism, yet her approach to fashion illustration during her American period was that of Neo-romanticism. The chromatic choice of Neo-romantics included mellow blue, green, gold, lavender, and peach – all colors that Milena started using during her Parisian phase and continued to do so in New York. Resemblance on the plans of themes, color, and composition between Barilli and Bérard is most apparent on illustrations both artists created for *Vogue's* July 15th issue from 1940. However, the question is: did the Serbian and French illustrators work after the assigned subject (which was the case with Milena's illustrations for *Vogue*), or did Crowninshield intentionally publish both pieces in the same issue due to resemblances, as even their titles are similar. The title of Barilli's illustration, inspired by Yates' poem, is *The Blue and the Dim and the Dark Cloths*, while the title of Bérard's piece is *Schiaparelli's Lavender and Blue Crepe*. Additionally, both illustrations represent a slim figure with short brown hair in an evening gown of a simple design – Milena's figure is dressed in a dim blue dress with lavender linen, while the figure on Bérard's illustrations

51 | *Ibid.* 218.

стране *Вога* у ком Милена први пут објављује као илустратор и њене илустрације која заузима целу страницу. У односу на насловницу, фотографију Антона Брула (Anton Bruehl) која приказује женске руке, стилизован наслов часописа у ком је накит обликован у виду слова, те поднаслов који сугерише да је број конципиран као водич за божићну куповину, Миленина илустрација *Модел вечерње хаљине* јавља се као самодовољно уметничка. Попут уметничког дела редукованог тако да се уклопи у магазински формат, готово увек на једној страни часописа, објављују се Миленине илустрације у *Вогу*. Када су у појединим случајевима илустрације одговарале теми броја, у уводу у тему Миленино име се чак и реферише у тексту. Како је Олга Батавелић установила, илустрације за *Вог* су углавном рађене уљем на платну кашираном на картону 22 x 36 центиметара.

Постепено одступање од модних илустрација ка комерцијалнијем продукт дизајну и рекламама за текстилне индустрије може се довести и у везу са променом уметничког уредништва *Вога*. „15. марта 1943. године Александер Либерман први пут је потписао своје име на место уметничког уредника *Вога*. Он је иницијално пропратио Агине дизајнерске принципе, али је евентуално концепт часописа као својеврсног луксузног сликовитог албума замењен информативнијим и масивнијим текстовима у складу са Настовим идејама о *Вогу* као савременом часопису. Кроз фотографске едиторијале, Либерман је створио стратешку алијансу између потрошачке културе и уметничке креативности, односно америчке моде и апстрактне уметности.“⁶⁷ Тако и Миленине илустрације прате ове промену: њих карактеришу све чешћа и обимнија типографска решења која информишу о производу, али и даље задржавају њен аутентични ликовни репертоар.

67 | A. Krause-Wahl, "American Fashion and European Art – Alexander Liberman and the Politics of Taste in Vogue of the 1950s", *Journal of Design History*, Vol. 28 No. 1, 2015, 69. Историји моде и уметности Либерман је познат по фотографском едиторијалу *American Fashion: The New Soft Look*, за који је Битон фотографисао моделе у креацијама Ирене и Хенрија Бендела (Irene, Henry Bendel) испред слика Џексона Полока (Jackson Pollock).

is dressed in a lavender color dress with a blue underskirt. In the upper right corner of both illustrations is a curtain colored in yellow and red. Such resemblance cannot be considered as a coincidence, as Bérard illustrated for *Vogue* from 1935 until his death in 1949, which comprises the period when Milena illustrated for the magazine as well. During this time, Bérard illustrated for the fashion houses of *Patou*, *Vionnet*, *Lelong*, *Chanel*, *Lanvin*, and then intensively for *Schiaparelli*, with which the Serbian illustrator was already familiar. In one of her letters from the USA, she reported to her mother: "Here at Ritz-Carlton Hotel, on the 9th of May, there will be a great charity for France, and the most famous houses such as *Schiaparelli*, *Worth*, *Jean Patou* and others sent thirteen dresses, the most beautiful, from Paris. Thirteen illustrators from *Vogue* are taking part in it, as it is a very good advertisement."⁵² As Bérard was one of *Vogue's* leading illustrators, it is highly possible that the two artists met at such an event, if not through Crowninshield.⁵³

Through parallels with Christian Bérard's work, predominantly his illustrations for Elsa Schiaparelli, another intriguing correlation comes to attention. In the April 1st, 1940, *Vogue* issue, for which Milena created the cover, Marcel Vertès, French costume designer and fashion illustrator, published an illustration for the perfume *Sleeping de Schiaparelli*. The design of the bottle illustrated by Vertès was, as Schiaparelli stated, inspired by the detail of a candlestick from the painting *Le Beau Temps* by Man Ray (1939, Philadelphia Museum of Art). Milena first introduced the same motif of a candlestick or a burning candle on her Parisian drawings in 1933, and then further developed it as a kerosene lamp in her paintings. As of 1934, this motif became a constant on Milena's paintings to

52 | The quote is taken from Milena's letter, in I. Huljev, "Milena Pavlović Barilli: Within the World of Fashion Illustrations", *Milena Pavlović Barilli Pro Futura: Teme, simboli, značenja*, HESPERIAedu Beograd, (2010) 263.

53 | As Bérard was highly engaged within the field of costume and stage design for ballet, it is as well highly possible that the two artists met, if not during her exhibition at *Julien Levy* or through Crowninshield, then through Milena's friendship with a ballet enthusiast, then Parmenia Ekstrom or her engagement for Menotti.

64 | Уметница је у *Вогу* објављивана до своје смрти, чак и након престанка важења уговора. Илустрације које ствара уочи 1942. и касније кореспондирају са актуелним модним трендовима, али женска фигура није више индивидуални носилац аспекта модности. Њој су придодати производи који су повод илустрацијама, те пригодни текстови који позивају на конзумацију. Такав је случај са илустрацијама за компанију *Текстрон* (*Textron Inc*), где Милена користи феномене моде попут хаљине или блузе да презентује индустријски продукт компаније, односно текстил. Као такве, ове илустрације, те и илустрације које се објављују за друге часописа чија примарна делатност није била мода, нису предмет истраживања у овој публикацији.

65 | Наслов је наведен у складу са преводом др Ранке Куић. По узору на овај превод, наслов Миленине илустрације би био *Плава, загасит, таман ко мрак мркил плашт*.

66 | За јулски број британског издања *Вога* из 1931. Жорж Лепап илуструје насловну страну по узору на Ботичелијеву *Венеру*.

THE BATH OF VENUS



Купање Венере, *Vogue*, 15. мај 1941.
The Bath of Venus, *Vogue*, May 15th, 1941

Миленине њујоршке модне илустрације углавном су тумачене иконографски, као саставни део њеног целокупног опуса, или у психоаналитичком кључу. Таква читања сценографију, модне детаље и фигуре, које се јављају на илустрацијама и у њеном сликарству, тумаче као референтне симболе личне митологије и колективног метафизичко-надреалистичког репертоара. Упркос томе, ове илустрације нису искључиво резултат метафизичке школе, надреализма, или неоромантизма, већ контаката ових поетика са модом као примарним полазиштем за Миленино, сада готово две деценије дуго, бављење модном илустрацијом. Везе Милениног сликарства и модних илустрација са превасходно уметничким наслеђем објашњене су. С друге стране, појединим уметничким феноменима уметница је била изложена и путем моде, из разлога што су сви ти феномени били презентовани у *Vogue* пре и током Милениног ангажмана за часопис.

Како се изван број издања часописа *Vogue*, превасходно оних у којима су Миленине илустрације објављиване, налази у пожаравачкој галерији, анализом садржаја ових часописа откривају се корелације које учвршћују тезу да је модно наслеђе подједнако утицало на формирање Милениног целокупног уметничког израза. Ти феномени, када су у питању Миленини амерички радови, поред актуелног дизајна вечерњих хаљина Мадлене Вионе и Мадам Гре (Madame Grès) укључују: Де Кирикове илустрације објављене у *Vogue*; ангажмане неоромантичарских уметника, првенствено Кристијана Берара (Christian Bérard) за *Vogue*; мотиве лампе и свећњака присутне у дизајну Елзе Скјапарели; и *Инфанта* (Infanta) хаљину коју шпански модни креатор Кристобал Баленсијага (Cristóbal Balenciaga) креира по узору на хаљине са Веласкезових (Diego Velázquez) слика, а Хојнингген-Хјуне потом фотографише.

Поред чињенице да је 1929. године Ђорџо де Кирико дизајнирао костиме за балет *Бал* (Ball) Сергеја Дјагилјева, де Кириков уметнички опус броји и неколико модних илустрација објављених у *Vogue*. До де Кириковог првог ангажмана за *Vogue* долази 1935. године, када илуструје насловну страну

the point of being incorporated in the title as well, like with *Woman with Veil by the Lamp* (1934), *Venus with a Lamp* (1936), *Lady with a Lamp* (1938), *Girl with a Lamp in Lagoon* (1938), *Pomona* (1939), or *Angel with a Lamp* published in *Vogue*'s 1941 December 1st issue, among others. Even a figure from the illustration, resembling Bérard's, holds a lamp. As Barilli and Schiaparelli worked in Paris and New York at the same time, and Milena's exhibiting activity provided her with the chance to meet artists, poets, and critics with whom Schiaparelli as well was personally close, it is plausible that, in addition to Ray's painting, the Italian fashion designer found inspiration in Milena's works. Having in mind that Milena illustrated the cover page for the issue where Vertès' illustration appeared, Schiaparelli was certainly aware of Barilli's works.

Speaking of this particular issue of *Vogue*, it can be stated that Milena Pavlovic Barilli's commission for this issue is her most successful one, as it is the only illustration she published on the cover of the magazine. Besides Vertès' illustration, the issue additionally included a 4-pages review of an exhibition, written by Crowninshield, and photographs of Molyneux and Balenciaga's designs. The theme of the issue, with which many photo shoots and articles correlate, is wedding and bridal couture. In the article titled *I do... I do... I do...*, the author refers to Milena's illustration as "Botticelli's bride from our cover", which confirms the statement that the artist was assigned a theme for her illustration. The introductory photo of the article, taken by Toni Frissell, suggests that Milena created her illustration, known as *Model of a Blue Wedding Dress*, after this photograph. The model from the photograph is positioned on a grandiose marble staircase next to a massive candelabrum with burning candles. She is wearing a delicate lace veil and a narrow-waist, princess style wedding dress made of white taffeta with see-through sleeves, designed by a less-known American wedding and evening gowns designer, Mabel McIlvein Downs. The text below the photograph states that "the bride was a picture by Velázquez". Figures from Milena's New York fashion illustrations,

новембарског броја француског издања овог часописа. Иста илустрација биће поновљена наредне године, за јанурски број британског издања. На столу који је смештен у ентеријер стилизован да евоцира античку архитектуру, де Кирико презентује модне детаље. Рукавици, позајмљеној са једне од најпознатијих де Кирикових слика, *Љубавне песме* (*Le chant d'amour*, 1914, МоМА), додати су златна наруквица украшена рубинима, мала вечерња кожна ташна, бисерна огрлица – типичан модни аксесоар за средину четврте деценије – и једна ружа. Сто са аксесоарима смештен је у предњи план, што доприноси поигравању са перспективом типичном за де Кирика.

Миленина илустрација која настаје пет година касније експлицитан је пример да репертоар метафизичке школе Милена није усвојила само посредством сликарства, већ и модне илустрације која је тај репертоар усвојила. Илустрација *Велики као живот: Аксесоари насликани да одмере свој пут до славе* (*Large as Life: Accessories painted to scale that have inched their way to fame*)⁶⁸ чији се наслов да претпоставити из чланка *Осећај за пропорцију* (*A sense of proportion*) који је прати доноси решење које очигледно цитира де Кирикову илустрацију. У предњем плану налазе се модни и козметички аксесоари, преко којих пада кројачки метар који се губи у дубини илустрације. Позадина, уоквирена завесама, представљена је у виду пејзажа са дрвећем, грађевинама, и људским фигурама обученим у вечерње тоалете, какве Кирико представља на илустрацији коју ради за амерички *Vog* 1937. године. Изузев малог броја портрета и аутопортрета, Ђорџо де Кирико је врло ретко у свом сликарству људску фигуру представљао као целовиту. Она је обично редукована на геометријски апстраковану форму манекина, античке бисте, или игру облика компонованих тако да формирају људски обрис. Један од изузетака од свог препознатљивог обликовања људске фигуре јесте поменути де Кирикова илустрација за америчко издање *Voга*. Контрастиране монохроматској позадини са пегазом, две женске фигуре

68 | Кроз паралелу са *Алисам у Земљи чуда* у опису илустрације и тексту чланка објашњено је да су модни детаљи приказани на њој илустровани у односу према реалној величини.



Велики као живот: Аксесоари насликани да одмере свој пут до славе, Вог, 1. август 1940.

Large as Life: Accessories painted to scale that have inched their way to fame, Vogue, August 1st 1940

including the one from the cover, are just like Velázquez's *Infanta*: pale, blonde, individually positioned within a landscape or an interior in their elegant gowns. The resemblance is not surprising considering the artist expressed an affinity for Baroque culture well before creating the cover page for *Vogue*, as it can be seen on the Munich illustrations. Furthermore, Milena's professor at the Academy in Munich, Franz von Stuck, executed a few portraits of his daughter dressed as Velázquez's *Infanta* between 1908 and 1909. This has surely influenced Milena's passion for Baroque costume while a student, in addition to cinema and Lanvin's *robes de style*. Fashion-wise, Crowninshield certainly had in mind photographs published a year before in a rival publication, *Harper's Bazaar*, which featured a model dressed in Balenciaga's *Infanta* dress photographed by Hoyningen-Huene, when he assigned Milena to illustrate the cover. Cristóbal Balenciaga started appearing more often in *Vogue* as of the early forties, since his designs, quoting Velázquez, Zurbaran, Miró, and Picasso, were appealing to Corwinshield's sensibility, and



Боје за Ваше очи (Очи боје лешника), реклама за шминку, Вог, 1941.

Colours to your Eyes (Hazel Eyes), Makeup Advertisement, Vogue, 1941

окренуте су посматрачу леђима. Оне носе наборане хаљине које евоцирају античке драперије, а које су ушле у моду почетком деценије и задржале се углавном захваљујући дизајну Мадам Гре (Madame Grès)⁶⁹ све до револуције *Новог изгледа* (*The New Look*) Кристијана Диора (Christian Dior) 1947. године. Исте године када де Кирико ствара ову илустрацију, Ман Реј фотографише моделе у креацијама Мадлене Вионе и Едварда Молинеа које наликују онима са де Кирикове илустрације. Модели позирају покрај реплике античког стуба и вазе, са минималистичком позадином типичном за Реја.

Већ на првој њујоршкој модној илустрацији из 1939, *Модел вечерње хаљине* Милена

69 | Првобитно дизајнерка позоришних костима а потом и модна креаторка, Жермен Емили Креб Germaine Émile Krebs креирала је под именом Аликс (Alix) и Мадам Гре. У историју моде ушла је као „краљица драперија“ чије су дугачке хаљине инспирисане грчким богињама утицале на стваралаштво Халстона (Roy Halston Frowick), Живоншија (Hubert de Givenchy), Кардена (Pierre Cardin) и Сен-Лорена (Yves Saint Laurent). Међу клијенте за које је дизајнирала убрајају се Грејс Кели (Grace Kelly), Грета Гарбо, Марлена Дитрих и најмлађа ћерка Пабло Пикаса, Палома Пикасо (Paloma Picasso).

which he deemed “essentially modern”, just like Milena's illustrations. Knowing that, it is not surprising that Crowninshield even wrote the foreword for the catalog of Milena's exhibition, in which he named her works a “wholly exceptional phenomena in the world of American art”, as she authentically unified centuries of European art and fashion with the contemporary pulse of New York City.

FASHION ILLUSTRATIONS OF MILENA PAVLOVIC BARILLI, SERBIA'S POTENTIAL CULTURAL HERITAGE

Through detailed analysis of the complete artistic production of Milena Pavlovic Barilli, including the earliest drawings that preceded her formal art education, we can notice the artist's interest for fashion. Milena started off



Плаве, загасите и тамне тканине, *Vogue*, 15. Јул 1940.
The blue and the dim and the dark cloths, Vogue, July 15th 1940

транспонује најактуелније модне трендове које предстаљају де Кирико и Реј. Њена женска фигура прочистила се од кубистичког и експресионистичког динамизма, ардекоовског геометризма, и сецесионистичке линеарности. Иницијално издуживање и стањивање силуете започето 1926. а потом и ублажавање линија са париских илустрација сада добија на пуној снази. Силуета са њујоршких илустрација је витка и висока Венера уских кукова, чија одећа открива само вратни изрез и шаке.

Израз лица, које красе врло јасно дефинисане и помало увећане очи и обрве, одаје нежност и благу гордост. Као и на претходним илустрацијама, и њујоршке илустрације прате најновије трендове на плану козметике популаризоване од стране Холивуда, који је почетком тридесетих преузео доминацију над пласирањем модних и козметичких трендова. Тако

her art education in 1923 at the Belgrade Art School, and the first genre she fully developed there was fashion illustration. While, thus far, national art history considered architecture, a few minor works of applied arts, and the designs of Dusan Jankovic as the only examples of Art Deco in Serbia, Milena's Belgrade illustrations show that they are Art Deco artworks par excellence. By moving to the Academy of Fine Arts in Munich, the artist further improved her illustrator skills. In 1927, Milena created her first oil on canvas, inspired by Hollywood costume (*Valentino as Sheik*), which confirmed her tendency towards fashion, costume, and glamour. Her other portraits and illustrations of Hollywood stars are the only examples of such representations in Serbian art. With her Parisian and New York illustrations, the artist unified centuries

се са Милениних илустрација губи вамп изглед и бива замењен много суптилнијим и блажим изгледом. Усне нису више интензивно црвене, већ разних тоналитета, обрве су сведене на линију нешто дебљу али елегантнију него што је она са претходних илустрација, а очима су први пут минуциозно додате трепавице. Оваква стилизација лица на Милениним илустрацијама своје корене налази у чињеници да Макс Фактор и Хелена Рубинштајн (Helena Rubinstein)⁷⁰, за коју Дали дизајнира пудријере, све интензивније развијају своју делатност у САД, пласирајући ружење, ајлајнере и маскаре, те неретко рекламирајући исте путем модних часописа. У јеку комерцијализације козметике, Милена ће чак и илустровати за неколико козметичких брендова. Коса, врло често плава, сада је по први пут деликатно обликована у таласасте, благо зализане увојке типичне за оновремене холивудске диве попут Марлене Дитрих, Бет Дејвис (Bette Davis) и Џин Харлоу.

Овакво решење женске фигуре, као и позадине на илустрацијама објашњено је транспарентним везама Милене са поетикама метафизичке и надреалистичке школе, и свепрожимајућом холивудском естетиком. Даље читање њеног опуса, што сликарског, што илустраторског, открива да је Милена такође у великој мери кореспондирала и са начелима неоромантизма. Сем позиционарања Милене у општу културно-уметничку сцену Њујорка, литература до сада није пружала детаљнији увид који би омогућио тумачење Милене као неоромантичарске уметнице. „Иако су сада готово заборављени, неоромантичарски сликари – Кристијан Берар, Павел Челичев (Pavel Tchelitchev), и браћа Еуген (Eugène Berman) и Леонид Берман (Leonid Berman) – били су кључни у раним фазама сеизмичког премештања културе из Париза у Њујорк током тридесетих година 20. века.“⁷¹ Оно што је карактерисало ове уметнике јесте интересантан спој старог и новог: опулентност француске уметности и руског наслеђа, те носталгија за истим (Челичев и Берманови су пре пресељења у

70 | У једном од писама Милена пише како је била на вечери код Хелене Рубинштајн.

71 | K. E. Silver, "Neo-Romantics", *Paris / New York: Design, Fashion, Culture 1925 – 1940*, Museum of the City of New York, 2008, 218.



*Schiaparelli's
lavender and blue crêpe.
Imported by Bergdorf Goodman.
The lipstick is
Schiaparelli's new "Bordeaux"*

Кристијан Берар, *Скјапарели лаванда и плави креп*, *Вог*, 15. јул 1940.
Christian Bérard, *Schiaparelli's Lavender and Blue Crêpe*, *Vogue*, July 15th 1940

Њујорк емигрирали из Русије у Париз) спајају се са комерцијалношћу америчке културе. „Ови неоромантичарски уметници дизајнирали су и фото-едиторијале, илустровали за *Vog*, а чак и извршили утицај на рекламне кампање за конзументске продукте.“⁷² Сва четири уметника су се, као и Милена, такође бавила балетском сценографијом и костимографијом. По узору на костиме које је радио за Баланшинов (George Balanchine) балет *Еранта (Errante)* 1933. године, Челичев илуструје хаљине за јулски број америчког *Вога* из 1935. Као и костиме, женске фигуре и саме хаљине које Челичев представља на илустрацији *Облаци славе (Clouds of Glory)* карактеришу издуженост и пригушени одсјај тамних боја лепршавих драперија, постигнут пастелом. За исти број Сесил Битон фотографише манекенку Мери Тејлор (Mary Taylor) у хаљини робне куће *Бергдорф Гудман (Bergdorf Goodman)* испред мурала који је осликао Челичев. 1942. године, десет година након одржавања изложбе Еугена Бермана у новотвореној *Галерији Џулијана Левија (Julien Levy Gallery)* у којој и Милена одржава прву самосталну изложбу у САД марта 1940. године, Музеј модерне уметности (The Museum of Modern Art / МоМА) приређује ретроспективну изложбу Павела Челичева.

Кристијан Берар, присан пријатељ Жана Коктоа, ће костиме и сценографију које израђује 1938. за балет *Седма симфонија (Seventh Symphony)* Леонида Масина (Léonide Massine), интензивно користити као подлогу за своје модне илустрације и едиторијале. Као најупечатљивији пример издваја се илустрација балерине Нине Новак (Nina Novak) за текстилну компанију *Вилијам Хелер (William Heller Inc)* из 1947. Новакова, обмотана драперијама, смештена је у балетску сценографију која представља рушевине зидова и античке бисте такође обмотане драперијама, супротстављене плаветнилу неба и белини малих облака. Из ових илустрација ишчитавају се основне карактеристике неоромантичарске уметности. „Тема највише фаворизирана од стране неоромантичара јесте људска форма, укључујући портрет, и јединствена позадина у

виду сањивог пејзажа или града.“⁷³ Хроматски избор неоромантичара најчешће су загасити тонови небеско плаве, зелене, сиве, златне, те боје кајсије и лаванде. Док је метафизичко сликарство деконструисало људску фигуру, а надреализам чинио исто са пејзажима, неоромантизам је их је у већини случајева остављао нетакнуте. Као и Челичев, а нарочито Берар, Милена је усвојила перспективу и цитирање архитектонског наслеђа својствено метафизичкој школи и мотивски репертоар надреализма, али је њен приступ илустрацији током америчког периода неоромантичарски.

Ову тезу потврђује чињеница да су се у *Вогу* од 15. јула 1940. у истом броју нашле заједно Берарова и Миленина илустрација, тематски, хроматски и композиционо сличне. Питање је да ли су и Милена и Берар радили на задату тему, што у Миленином случају јесте био случај када су у питању биле модне илустрације, или је Крауниншилдов сензибилитет интенционално пласирао обе илустрације у исти број часописа због идентичности. Чак и наслови обе илустрације кореспондирају један са другим. Наслов Миленине илустрације, инспирисан Јејтсовом песмом гласи *Плаве, загасите и тамне тканине* док Берарова илустрација носи назив *Скјапарели лаванда и плави креп (Schiaparelli's lavender and blue crêpe)*. Обе илустрације приказују витку даму кратке смеђе косе у вечерњој хаљини једноставног дизајна – Милена своју фигуру представља у загасито плавој хаљини са љубичастом поставом, док Берар чини супротно. У горњем десном углу обе илустрације налази се жуто-црвена завеса. Оваква сличност не може се сматрати случајном, узимајући у обзир чињеницу да је Берар за *Вог* илустровао од 1935. па до своје смрти 1949.

Уметник је лично био наклоњенији балетској костимографији, па је врло могуће да су се Милена и Берар, уколико не пре тога Милениним излагањем у Левијевој галерији или путем Крауниншилда, упознали путем балетске ентузијасткиње Парменије Екстром или током Милениног ангажмана за Менотија. У прилог томе иде и чињеница да је млади амерички сценограф Оливер Смит (Oliver Smith) дизајнирао сценографије за Масина са којим

72 | K. E. Silver, *н.д.*, 219.

73 | K. E. Silver, *н.д.*, 218.

Марсел Верте, Реклама за парфем „Спавање“
 Елзе Сјапарели, *Vogue*, 1. април 1940.
 Marcel Vertès, *Sleeping de Schiaparelli*,
Vogue, April 1st 1940



Sleeping
 de Schiaparelli

IT LIGHTS THE WAY TO ECSTASY . . .
 Schiaparelli's own interpretation of
 a night perfume, caressing,
 intoxicating, lingering.

је радио Берар, тачније за Масинов балет *Saratoga* (Saratoga) из 1941, и Менотијевог *Себастијана*, за који је костиме илустровала Милена. Главну улогу у Менотијевог балету играо је Франсиско Монсион (Francisko Moncion)⁷⁴, Баланшинов ученик. Како су готово сви неоромантичари били повезани са Баланшином, Берар је сасвим сигурно испољио интерес за Миленине костиме. С друге стране, Берар је током тридесетих илустровао за Патуа, Вионе, Лелона, Шанел, Ланвен а потом врло интензивно за Сјапарели, односно за оне модне креаторе са чијим дизајном се Милена упознала и пре доласка за САД. У једном од својих писама из Америке мајци Милена сведочи: „Овде је у Риц Карлтону деветог маја један велики добротворни бал за Француску а највеће модне куће као *Сјапарели*, *Ворт*, *Пату* и други послали тринаест најлепших модела из Париза. Тринаест илустратора из *Вога* добротворно учествују, јер је врло добра реклама.“⁷⁵ Берар је био један од водећих оновремених *Вогових* илустратора, тако да је и овај догађај могао да послужи као платформа за њихово упознавање.

Кроз паралеле са Бераровим стваралаштвом, првенствено његовим илустраторским ангажманима за Елзу Сјапарели, открива се још једна, интригантнија корелација, а то је мотивска повезаност између српске уметнице и италијанске креаторке. У *Вогу* од 1. априла 1940. за који Милена илуструје насловницу, објављује се и илустрација Марсела Вертеа (Marcel Vertès) за парфем *Спавање* (*Sleeping de Schiaparelli*) Елзе Сјапарели. Сам дизајн парфемске бочице која је представљена на илустрацији је, како Сјапарелијева тврди, инспирисан детаљем свећњака са слике *Добра времена* (*Le Beaux Temps*) Мана Реја из 1939. године. Милена је сличан мотив свећњака, свеће која гори, или која је догорела почела да уводи прво на париским цртежима из 1933. а потом мотив добија свој пуни облик петролејске лампе или

свеће покривене стаклом на уљима на платну. Већ од 1934. овај мотив постаје константа на Милениним сликама, па је тако он често и интегрални део сваког наслова. *Жена са велом уз лампу* (1934), *Венера са лампом* (1936), *Дама са лампом* (1938), *Девојка са светиљком на лагуни* (1938) и *Помона* (1939), а потом и *Анђео са лампом* односно *Алеорија* објављена у *Вогу* од 1. децембра 1941. само су неки од примера на којима се овај мотив понавља. И дама са илустрације која парира Бераровој у руци држи ову лампу. Како се године деловања Барилијеве и Сјапарелијеве и у Паризу и у Њујорку поклапају, а Миленина је излагачка делатност у оба града везана за уметнике, песнике и теоретичаре метафизичке и надреалистичке школе са којима је и Сјапарелијева била блиска, могуће је да је креаторка, која је била врло склона инкорпорирању свакодневних објеката у свој дизајн, уз Реја инспирацију пронашла и у Миленином стваралаштву.

Говорећи о овом броју *Вога*, може се рећи да је Миленин ангажман конкретно за овај број најуспелији, јер за исти она илуструје насловну страну. Ово је уједно и једина Миленина илустрација која ће се наћи на корицама *Вога*. Крауниншилдов надзор се доминантно читава у овом броју, како у њему бива објављен његов четворострани приказ поменуте изложбе, ту је и Вертеова илустрација за Сјапарелин парфем, фотографије Молинеових и Баленсијагиних хаљина, те текстови обликовани врло високоуметничким стилем. Сама тема броја јесте венчање, па су илустрације, фото-едиторијали, и чланци у њему увелико посвећени венчаној моди, односно *bridal couture*. Уводни чланак носи назив *Да... Да... Да... (I do... I do... I do...)* и већ у првој реченици наводи се Миленина илустрација, где аутор упућује на „Ботичелијеву невесту са наше насловнице“. Из овога се закључује да је Милена радила на задату тему, па тако и настаје илустрација *Модел плаве венчанице*. Насловна фотографија чланка, чија је ауторка Тони Фрисел (Toni

74 | Монсиона је у Миленином костиму фотографисао Карл ван Вехтен (Carl van Vechten), који је фотографисао и Милену и Менотија. На Вехтеновој фотографији Милена држи мали балон, који је такође и чест мотив у сценографијама Оливера Смита.

75 | Наведено према И, Хуљев, „Милена Павловић Барили: У свету модних илустрација“, *Милена Павловић Барили Про Футуро: Теме, симболи, значења*, ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 263.

Frissell)⁷⁶, сугерише да је Милена илустровала по узору на венчаницу са фотографије. Манекенка, позиционирана на грандиозно мермерно степениште покрај ког се налази велики свећњак са горућим свећама носи уско струкирану венчаницу са сукњом принцес кроја, прозирним рукавима и везеним велом, креацију мање познате америчке дизајнерке венчаница и вечерњих тоалета, Мејбл МекИлвејн Даунс (Mabel McIlvein Downs). Венчаница и сви детаљи на њој израђени су од белог тафта и чипке, а испод саме фотографије назначено је „Невеста је као Веласкезова слика“. Већ тада је Крауниншилд осетио Миленин сензибилитет за интерполације прошлости и садашњости путем моде, па је његова твдрња из предговора каталога изложбе из 1943. да је Миленина уметност есенцијално модерна и јединствена у америчкој уметности због поигравања са италијанском традицијом сасвим оправдана.

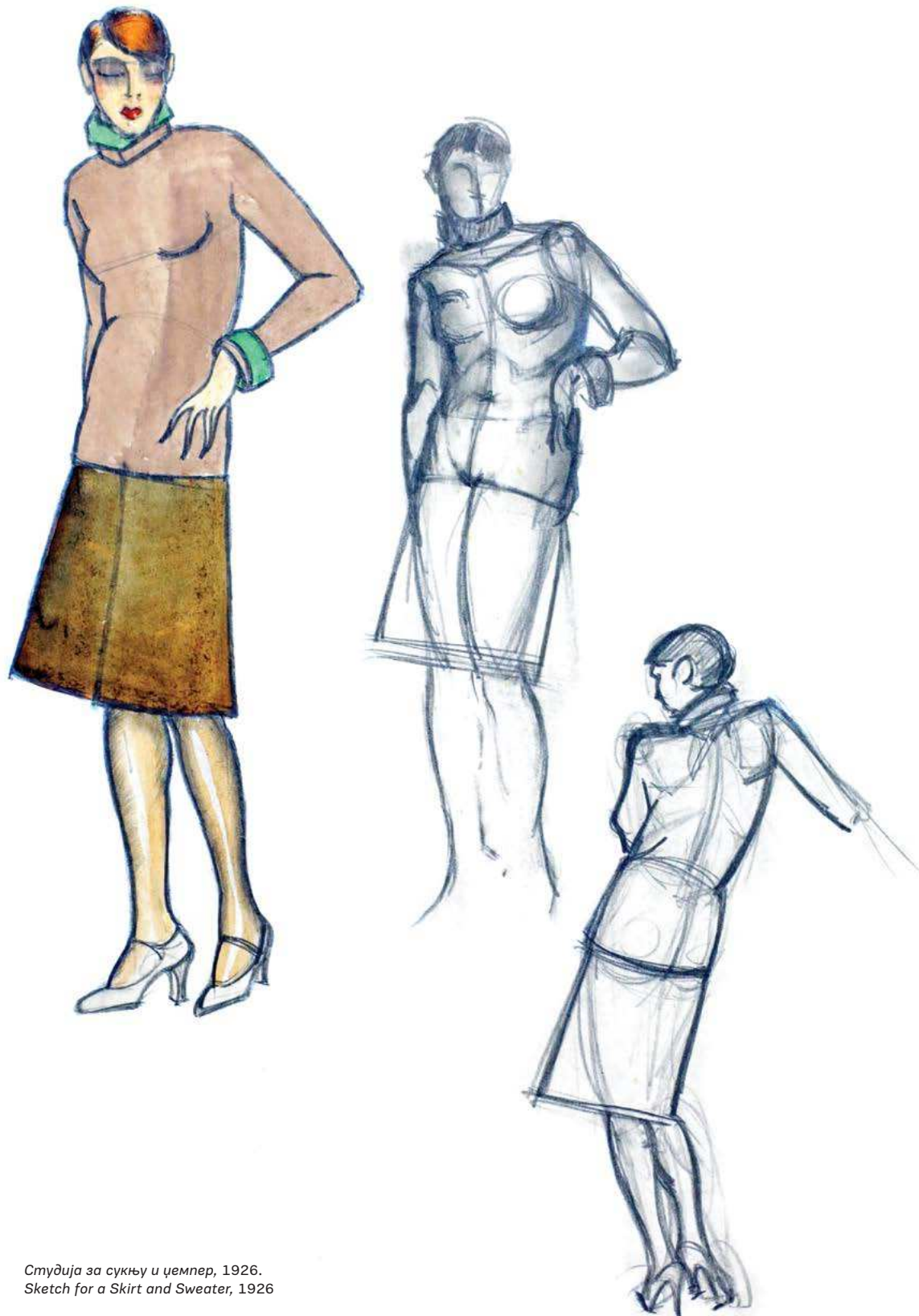
Тако је и женска фигура са Миленине илустрације као Веласкезова *Инфанта*: бледа, плавокоса, самостално позиционирана у пејзажу/ентеријеру у својој грандиозној хаљини. Милена је афинитет ка култури барока испољила још у Минхену, а Веласкезова дела видела је на својим путовањима по Шпанији и Француској. Интересантан је податак, што се ликовне уметности тиче, да је Миленин учитељ Франц вон Штук насликао неколико портрета своје ћерке Мери у костимима са Веласкезових слика током 1908. и 1909, тако да је овај моменат, уз Валентина као господина Бокаира, засигурно имао утицаја на Миленину пасију ка барокном костиму која своју визуализацију добија у Минхену. Што се тиче моде, Крауниншилд и остатак уметничког сектора *Вога* су сасвим сигурно на уму имали едиторијал реализован претходне године од стране супарничке публикације када су се одлучили да насловна илустрација часописа и насловна фотографија тематског чланка буду омаж Веласкезу. Хојнингген-Хјуне је 1939. године за *Харперс Базар* фотографисао мане-

кенку у креацији *Инфанта* шпанског модног креатора Кристобала Баленсијаге, који је у свом дизајну непрестано цитирао шпанске уметнике, од Веласкеза, Зурбарана и Гоје, до Мироа и Пикаса. Баленсијага ће, заједно са Диором, обележити пету и шесту деценију 20. века па тиме и не чуди све чешће појављивање Баленсијагиних креација у *Вогу*. У складу са тиме, још мање изненађује Миленин ангажман за часопис и Крауниншилдов предговор каталогу њене изложбе, како је сама уметница на аутентичан начин обједињавала деценије, чак и векове европске уметности, а потом и моде, са савременим тежњама Њујорка.



Тони Фрисел, *Невеста је као Веласкезова слика*, *Вог*, 1. април 1940.
Toni Frissell, *The Bride was a Picture by Velasquez*, *Vogue*, April 1st, 1940

76 | Упркос чињеници да је за *Вог* и *Харперс Базар* снимала неке од најупечатљивијих модних фотографија, укључујући и култни едиторијал из 1937. са Фридом Кало, Фриселова је остала упамћена по фотографијама са венчања 35. председника САД, Џона Ф. Кенедија (John F. Kennedy), и његове супруге, Жаклине Бувије Кенеди (Jacqueline Bouvier).



Студија за сукњу и џемпер, 1926.
Sketch for a Skirt and Sweater, 1926

МОДНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ МИЛЕНЕ ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ, ПОТЕНЦИЈАЛНО КУЛТУРНО ДОБРО СРБИЈЕ

Детаљним увидом у целокупну уметничку продукцију Милене Павловић Барили, укључујући и најраније дечије цртеже који су претходили формалном уметничком образовању, уочава се интерес уметнице за моду и њену репрезентацију. Високо уметничко образовање Милене започиње 1923. године на Краљевској уметничкој школи у Београду, и први жанр који већ тада развија као пуноправни вид уметности јесте модна илустрација. Миленине модне илустрације које настају у Београду сведоче о афирмацији ар декоа изван до сада доминантних тумачења архитектуре и појединих пракси примењене уметности (намештај, керамика, метал, дизајн Душана Јанковића) као јединих носилаца поетике ар декоа у националној уметности. Преласком на минхенску Сликарску академију Милене наставља да усавшава свој модно-илустраторски израз. Прво уље на платну, инспирирано холивудским костимом (*Валентино као шеик*) настаће тек 1927. године, чиме се потврђује уметница наклоност ка модној илустрацији. Минхенске модне и декоративне илустрације холивудских звезда и холивудског костима као носилаца модности једини су пример таквог приказивања у оквиру домаће историје уметности. Париским и њујоршким модним илустрацијама Милене је заокружила векове уметничких традиција и четири деценије продукције високе моде којој је била сведок током живота.

Она је једина српска уметница која је поред поетика ликовне уметности у своју уметност интензивно транспоновала и моду – не одећу као нужност људске појаве, или актуелни тренд који се неминовно одразио и на репрезентацију одевене људске фигуре, већ моду као самодовољну естетску

појаву која служи као повод стварању уметничког дела у другом медију. У своје модне илустрације, а потом и у остатак дела, Милене је инкорпорирала креаторске поетике Пола Поареа, Џона Редферна, Жана Патуа, Лисјена Лелона, Едварда Молинеа, Коко Шанел, Мадлене Вионе, Жане Ланвен, Елзе Скјапарели, Кристобала Баленсијаге а самим тим и поетике модних илустратора и модних фотографа који су паралелно са њом формирали свој уметнички израз. Као такви, Миленине радови могу да послуже као студија случаја за проучавање историје моде прве половине 20. века и њене корелације са историјом уметности, те афирмацију историје моде као засебне дисциплине у оквиру домаће науке о уметности. Дело Милене Павловић Барили чвршће позиционира националну уметност у оквиру међународног уметничког наслеђа, и оправдано отвара ново поглавље у историји моде које заслужује даља читања. Узимајући у обзир тезе изнесене у овој студији, од велике је важности да се модне илустрације Милене Павловић Барили због своје јединствености и значаја препознају као културно добро Републике Србије.

ABSTRACT: MODEILLUSTRATION VON MILENA PAVLOVIC BARILLI

Durch einen detaillierten Einblick in die gesamte künstlerische Produktion von Milena Pavlovic Barilli, einschließlich der frühesten Kinderzeichnungen, die ihrer formalen künstlerischen Bildung vorangehen, wird das Interesse der Künstlerin für Mode und ihre künstlerische Darstellung erkennbar.

Milena begann ihre höhere künstlerische Ausbildung 1923 an der Königlichen Kunstakademie in Belgrad und die erste Gattung, die sie bereits damals als vollwertige Kunstform entwickelte, ist die Modeillustration. Milenas Modeillustrationen, die in Belgrad entstanden sind, zeugen von der Affirmation von Art déco außerhalb der bisher dominanten Deutungen, nach denen die Art-déco-Poetik einzig in der Architektur und in einzelnen angewandten Künsten (Möbel, Keramik, Metall, Designs von Dusan Jankovic) in der Kunst Serbiens vertreten ist. Nach dem Übergang auf die Münchener Akademie der bildenden Künste, arbeitete Milena weiterhin an der Vollendung ihres künstlerischen Ausdrucks als Modeillustratorin. Ihr erstes Ölgemälde, inspiriert durch Hollywood-Kostüme (*Valentino als Scheich*) entsteht erst 1927, womit die Vorliebe der Künstlerin für Modeillustration bestätigt wird. Die Münchener dekorativen und Modeillustrationen von Hollywoodstars und Hollywood-Kostümen sind die einzigen Beispiele solcher Darstellung der Mode im Rahmen der serbischen Kunstgeschichte. Durch ihre in Paris und New York entstandenen Modeillustrationen hat Milena Jahrhunderte der Kunsttradition und vier Jahrzehnten der Haute-Couture-Produktion abgerundet, die sie zu Lebzeiten miterlebt hat.

Sie ist die einzige serbische Künstlerin, die, neben der Poetik der bildenden Kunst, die Mode in ihre Kunstproduktion eingehend integriert hat – und zwar nicht die Kleidung als die Notwendigkeit des äußeren Erscheinungsbildes der Menschen, oder als aktuellen Trend, der notwendigerweise die Darstellung der gekleideten menschlichen Gestalt beeinflusst, sondern Mode als selbstbestimmte ästhetische Erscheinung, die als Anlass für das Schaffen eines Kunstwerkes in einem anderen Medium dient. In ihren Modeillustrationen, und anschließend in ihren restlichen Werken, integrierte sie die schöpferischen Poetiken von Paul Poiret, John Redfern, Jean Patou, Lucien Lelong, Edward Molyneux, Coco Chanel, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli und Cristobal Balenciaga und somit auch die Poetiken der Modeillustratoren und Modefotografen, die parallel zu Milena den eigenen künstlerischen Ausdruck entwickelt haben. Milenas Werke können dementsprechend als Fallstudie zur Untersuchung der Modegeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihrer Korrelation mit der Kunstgeschichte Serbiens dienen, wie zur Affirmation der Modegeschichte als eigenständige Disziplin im Rahmen der Kunstgeschichte Serbiens. Das Werk von Milena Pavlovic Barilli festigt die Stellung der serbischen Kunst im Rahmen des internationalen Kunsterbes und eröffnet zu Recht ein neues Kapitel in der Geschichte der Mode, das wert ist, weitergelesen zu werden.

SOMMAIRE: ILLUSTRATIONS DE MODE DE MILENA PAVLOVIC BARILLI

À travers une analyse détaillée de l'intégralité de la production artistique de Milena Pavlovic Barilli, incluant ses premiers dessins antérieurs à son éducation formelle en arts, on remarque l'intérêt de l'artiste pour la mode. Milena entama ses études en arts en 1923 à l'École d'art de Belgrade, et le premier genre qu'elle y développa fut l'illustration de mode. Même si, jusqu'à présent, l'histoire nationale de l'art a considéré l'architecture, quelques travaux mineurs en art appliqué, et l'art de Dusan Jankovic comme les seuls exemples de style Art déco en Serbie, les illustrations belgradoises de Milena montrent qu'elles constituent des œuvres Art déco par excellence.

En rejoignant l'Académie des beaux-arts de Munich, l'artiste étoffa davantage ses compétences d'illustratrice. En 1927, Milena créa sa première huile sur toile, inspirée d'un costume d'Hollywood (*Valentino en cheikh*), confirmant sa propension vers la mode, le costume et le glamour. Ses autres portraits et illustrations de vedettes hollywoodiennes sont les seuls exemples de telles représentations dans l'art serbe. Avec ses illustrations parisiennes et new-yorkaises, l'artiste a consolidé des siècles de traditions artistiques avec les quatre décennies de haute couture dont elle fut témoin.

Hormis en poésie des beaux-arts, elle est la seule artiste serbe à avoir transposé la mode dans son travail – non pas le vêtement comme aspect essentiel de l'apparence humaine, ni les dernières tendances qui affectent inévitablement la représentation des figures humaines vêtues, mais la mode comme phénomène esthétique affranchi motivant la création d'œuvres nouvelles dans un médium différent. Dans ses illustrations et peintures de mode, Milena incorpora les designs de Paul Poiret, John Redfern, Jean Patou, Lucien Lelong, Edward Molyneux, Coco Chanel, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli, et Cristóbal Balenciaga, de même que la poésie des illustrateurs et photographes de mode qui travaillaient avec ces designers. Par conséquent, l'œuvre de Milena peut servir de base à l'étude de l'histoire de la mode dans la première moitié du 20^e siècle et ses liens avec l'histoire de l'art. En outre, elle permet l'instauration de l'étude de la mode comme discipline distincte dans le monde universitaire serbe. L'œuvre de Milena Pavlovic Barilli positionne encore davantage l'art national dans le cadre du patrimoine artistique mondial et ouvre, à juste titre, un nouveau chapitre dans l'histoire de la mode véritablement digne de lectures futures.



Џозефина Бејкер, 1928. | Josephine Baker, 1928

ЛИТЕРАТУРА | BIBLIOGRAPHY:

A. Krause-Wahl,

“American Fashion and European Art – Alexander Liberman and the Politics of Taste in Vogue of the 1950s”,
Journal of Design History, Vol. 28 No. 1 (2015) 67-82.

A. Lipmann,

Divinely Ellegant: The World of Ernst Dryden,
Penguin USA, 1989.

A. Ndalianis,

“Baroque Theatricality and Scripted Spaces: From Movie Palace to Las Vegas Casinos”,
Neo-Baroques: From Latin America to Hollywood Blockbusters, Brill, Leiden (2016) 283-306.

Б. Поповић,

Мода у Београду 1918-1941,
Музеј примењене уметности Београд, 2000.

Б. Поповић,

Примењена уметност у Београд 1918-1941,
Музеј примењене уметности, Београд, 2011.

Б. Поповић,

„Париски подстицаји: Међународна изложба из 1925. године и српска примењена уметност“,
Зборник Семинара за студије модерне уметности
Филозофског факултета Универзитета у Београду, 12, 2016, 89-97.

V. Žmegač,

“Art Deko u povijesnom kontekstu“, *Art Deko i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*,
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2011, 13-21.

V. Rozić,

Dušan Janković 1984 – 1950: La Vie et L'Ouvre,
Musée des Arts décoratifs, Belgrade, 1987.

В. Томић,

Милена Павловић Барили - Поезија,
Фондација Миленин Дом - Галерија Милене Павловић Барили, Пожаревац, 2016.

Г. Дебор,

Друштво спектакла,
Анархија / Блок 45, Београд, 2006.

G. O'Hara,

The Encyclopaedia of Fashion,
Harry N. Abrams, New York, 1986.

Д. Фелдић,

Фотографија у Пожаревцу и околини,
Фото-кино клуб Пожаревац, 2009.

D. Albrecht,

Paris / New York: Design, Fashion, Culture 1925 – 1940,
Museum of the City of New York, 2008.

D. Blum,

Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli,
Philadelphia Museum of Art, 2003.

D. Turudich,

Art Deco Hair: Hairstyles from the 1920s & 1930s,
Steamline Press, 2013.

E. Dirix,

„Feather in 1930s Cinematic Costume”, *Birds of Paradise: Plumes & Feathers in Fashion,*
Lannoo, Tielt, 2014, 75-92.

Ж. Гвозденовић,

Милена Павловић Барили: Кључеви снова,
Музеј савремене уметности Београд, 2010.

И. Зорић,

„Употреба драгог камена у накиту од антике до данас“,
Алманах накита, Музеј примењене уметности, Београд, 2005, 60-73.

И. Хуљев,

„Милена Павловић Барили: У свету модних илустрација“,
Милена Павловић Барили Про Футуро: Теме, симболи, значења,
ХЕСПЕРИАеду Београд, 2010, 244-264.

J. Entwistle,

„The Dressed Body“,
The Fashion Reader, Berg, New York, 2011, 138-149.

J. Mark Ebert,

„Art Deco: The Period, The Jewelry“,
Gems & Gemology, Spring, 1983, 3-11.

K. E. Silver,

„Neo-Romantics“, *Paris / New York: Design, Fashion, Culture 1925 – 1940,*
Museum of the City of New York, 2008, 217-229.

Л. Мереник,

„Милена Павловић Барили: Слика у моди и мода у слици“,
Милена Павловић Барили Про Футуро: Теме, симболи, значења,
ХЕСПЕРИАеду Београд, 2010, 55-87.

Л. Мереник,

„Milena Pavlović Barili: The Portrait of a Lady“,
Милена Павловић Барили Екс Пост: Критике, чланци, библиографија, ХЕСПЕРИАеду Београд, 2010, 6-65.

Л. Пилиповић,

Милена Павловић Barilli,
Музеј савремене уметности Републике Српске Бања Лука, 2011.

М. Б. Протић,

Милена Павловић Барили живот и дело,
Просвета, Београд, 1966.

М. Прошић-Дворнић,

Одевање у Београду у 19. и почетком 20. века,
Стубови културе, Београд, 2006.

М. Петровић, Б. Анђелковић,

„Београдска мумија с оне стране вечности“,
National Geographic Srbija, Фебруар 2/4, 2007, 116-125.

О. Јанковић,

Милена Павловић Барили,
Војноиздавачки завод, Београд, 2001.

О. Јанковић,

„Метаморфозе Милене Павловић Барили: између ‘чисте’ и примењене уметности“,
Милена Павловић Барили Веро Веруус: Време, живот, дело,
ХЕСПЕРИАеду, Београд, 2010, 122-209.

R. Koga,

„The Influence of Haute Couture – Fashion in the First Half of the 20th Century“,
A Fashion History of the 20th Century, Kyoto Costume Institute / Taschen, 2012, 6-157.

R. Torre,

20th Century Fashion Illustration: The Feminine Ideal,
Dover Publications, New York, 2011.

С. Крагуљ,

„Брисање граница: Тесна Европа и богатство Америке“,
Милена Павловић Барили Про Футуро: Теме, симболи, значења,
ХЕСПЕРИАеду Београд, 2010, 88-205.

С. Чупић,

Грађански модернизам и популарна култура: Епизоде модног, помодног и модерног (1918 – 1941),
Галерија Матице Српске Нови Сад, 2011.

S. Lussier,

Art Deco Fashion, Victoria and Albert Museum, London, 2009.
Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style, Doris Kinderley, London, 2012.

H. Koda; A. Bolton,

Poiret,

The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007.

C. Breward,

Fashion,

Oxford University Press, 2003.

C. McDowell,

"Drawing Fashion", *Drawing Fashion: A Century of Fashion Illustration*,
Prestel / Design Museum of London, 2010, 10-15.

C. Waidenschlager,

Fashion, Art, Works 1715 to Today,

Kunstgewerbemuseum, Berlin, 2014.

W. Packer,

Fashion Drawing in Vogue,

Thames and Hudson, London, 1997.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ | INTERNET SOURCES:

<http://www.britannica.com/topic/Vogue-American-magazine>

приступљено јануара 2016.

<http://www.aaa.si.edu/collections/charles-sheeler-letter-to-frank-crowninshield-13523>

приступљено јануара 2016.

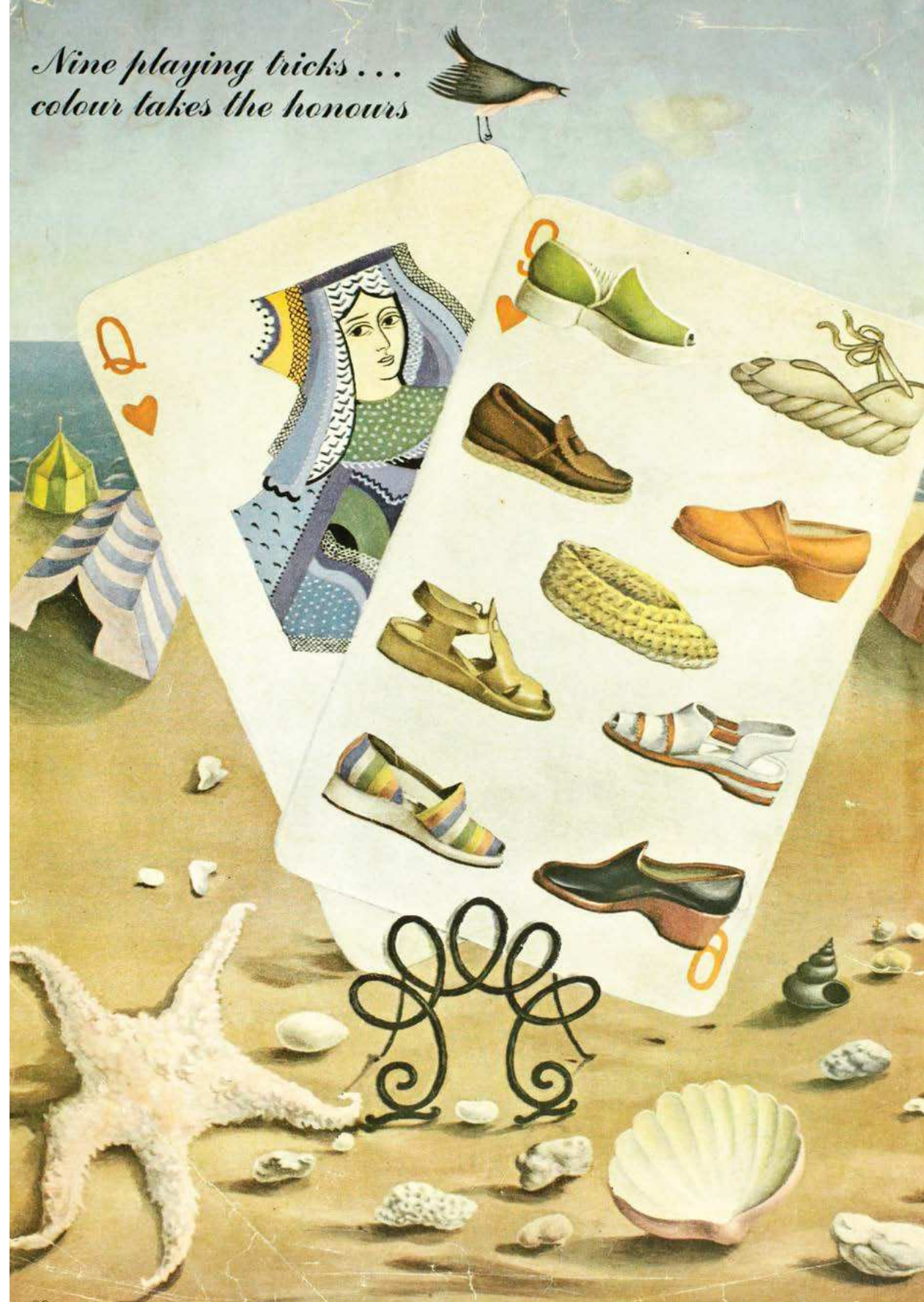
<https://condenaststore.wordpress.com/2009/09/17/benito/>

приступљено 21. 4. 2017.

<http://musicalgeography.org/letter-from-jean-cocteau-to-coco-chanel-june-20-1925/>

приступљено. 7. 5. 2017.

Реклама за обућу, *Vog*, 1941.
Shoes Advertisement, *Vogue*, 1941.



РЕЧ АУТОРА

Говорећи о моди, главна и одговорна уредница америчког *Voга* за који је илустровала и Милена Павловић Барили, Ана Винтур, изјавила је да уколико погледамо било коју модну фотографију она ће нам подједнако посведочити о дешавањима у свету као и наслов у *Њујорк Тајмс*. Улога *Вога* (као и већине модних часописа) од свог оснивања крајем 19. века одувек је била да премости наизглед непремостиву баријеру између светова високе „академске“ уметности и елитне културе с једне, и популарне и масовне културе с друге стране. Српска модна илустраторка, а тек потом сликарка Милена Павловић Барили кретала се између ових светова подједнако успешно и подједнако умешно. Кроз ову студију, покушао сам да спојим, метафорички речено, и *Њујорк Тајмс* и *Вога* – болну обавезу (објективног) академског писања историјско-уметничке дисциплине и велику (субјективну) љубав према моди и америчкој популарној култури.

Захвалност дугујем својој породици - оцу понајвише - тешко је изаћи на крај са младалачким амбицијама једног историчара уметности. Плашим се да колегама из Фондације Миленин Дом – Галерије Милене Павловић Барили из Пожаревца и кустоскињи Волети Томић нећу моћи никада довољно захвалити на указаној части да будем део њихове породице. Директорки Естонског музеја примењене уметности и дизајна у Талину, Каи Лобјакас; кустоскињи Музеја савремене уметности Републике Српске у Бањалуци, Лани Пилиповић; те Бојани Поповић, кустоскињи Музеја примењене уметности у Београду захваљујем се што су своје знање и литературу несебично поделиле са мном. Колегама из Народног музеја у Београду неизмерно сам захвалан на уступању репродукције дела Киса ван Донгена која је овој публикацији дала заслужен међународни карактер. Колективу Спомен-збирке Павле Бељански у Новом Саду и Оцењивачкој комисији дугујем посебну захвалност – привилегија је бити 50. јубиларни добитник награде за најбољи мастер рад из историје националне уметности, из ког је ова студија и настала. Ваше поверење доказује да мој спој *Њујорк Тајмс* и *Вога* није тако произвољан колико сам мислио док сам писао свој мастер рад. Говорећи о мастер раду, велико хвала дугујем и проф. др Џенифер Дејли на указаној части да своје истраживање презентујем на конференцији *New Research in Dress History* у Лондону. На минуциозном обликовању текста захваљујем Катарини Пантовић, Ивани Маринков и Стефану Поповићу. Да је графичко обликовање уметност доказује визуелни идентитет ове публикације коју су графички дизајнери и Миленини суграђани, Марио Лисовски и Немања Станојевић из *Компромис Дизајна* стрпљиво претварали у дело уважавајући сваку моју жељу.

На рецензији и предговору, и надасве пријатељству, бескрајно сам захвалан проф. др Дијани Метлић са Академије уметности у Новом Саду, без које моја Одисеја у Америци не би имала ни почетак ни крај. Нисам ни слутио да ће ми наивно писање семинарског рада о *Ноћним птицама* Едварда Хопера за курс проф. Метлић омогућити да ово дело и видим, довршим своје студије у Америци, и започнем мастер студије под менторством проф. др Симоне Чупић на Семинару за модерну уметност Филозофског факултета у Београду.

Оправдано, највећу захвалност дугујем својој менторки, проф. др Симони Чупић, која је моје амбиције, када сам био пун утисака из Америке и Естоније, усмерила не само на менторски, већ и родитељски начин. Као што је Џон Ф. Кенеди рекао, морамо да застанемо и захвалимо се људима који направе разлику у нашим животима. Проф. Чупић је својим искуством, истраживачким радом, и најважније љубављу према америчкој уметности и популарној култури у мом животу ту разлику и направила.

И на крају, захваљујем се стваралачком и сањалачком духу Милене Павловић Барили, зато што је, да парафразирам модног креатора Ралфа Лорена, дизајнирала снове, а не моду. Те снове Милена је уткала и у ову студију.

Стефан Жарућ



Даме и кавалеер, 1926. | Ladies and a Cavalier, 1926



БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Стефан Жарић (1991) дипломирао је компаративну књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду а потом довршио мастер студије историје модерне уметности на Филозофском факултету у Београду. Као стипендиста владе Сједињених Америчких Држава и Европске Комисије усавршавао се на универзитетима и музејским институцијама у Америци, Немачкој и Естонији. Аутор је студија *Музеализација без музеологије: Национални музеји и изложбе моде између историје, теорије и праксе* (2015) и *(Re)Designing the Nation: The Compass of Estonian Design* (2017), и ко-аутор изложбе *Историја писана модом* (Музеј града Новог Сада). Бави се проучавањем историје моде и дизајна, те америчком уметношћу и популарном културом. За свој мастер рад, *Модна илустрација Милене Павловић Барили*, награђен је признањем Спомен-збирке Павла Бељанског за најбољи мастер рад из историје националне уметности.

ABOUT THE AUTHOR

Stefan Zaric (1991) obtained the BA degree in Comparative Literature from the University of Novi Sad, and the MA degree in Modern Art History from the University of Belgrade. Under scholarships of The US Department of State and European Commission, he studied and interned at universities and museum institutions in the USA, Germany, and Estonia. He is the author of *Musealization without Museology: National Museums and Fashion Exhibits Between History, Theory, and Practice* (2015); and *(Re)designing the Nation: The Compass of Estonian Design* (2017) as well as the co-author of the exhibit *History Written by Fashion* (City Museum of Novi Sad). His areas of interest and research include fashion and design history, as well as American art and popular culture. For his MA thesis, *Fashion Illustration of Milena Pavlovic Barilli*, Stefan is awarded with the highest recognition for art history students on the national level, *The Pavle Beljanski Memorial Collection Award for the Best Thesis in Art History*.

CIP - Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд
75.071.1:929 Павловић Барили М. 391:050(100)"19"766 (=163.41)"19"(084.12)
ЖАРИЋ, Стефан, 1991-
Maison Barilli : Belgrade / New York : једна студија о високој моди и високој
уметности = one study of high fashion and high art / Stefan Žarić; [prevod,
translation Stefan Žarić ; fotografija, photography Mario Lisovski]. - Пожаревац :
Фондација Миленин дом, Галерија Милене Павловић Barilli, 2017 (Požarevac :
Kompromis dizajn). - 88 str. : ilustr. ; 24 cm Uporedo srp. tekst i engl. prevod. - Tiraž
300. - Beleška o autoru: str. 87. - Str. 5: Uvodna reč / Violeta Tomić. - Napomene i
bibliografske reference uz tekst. - Abstract; Sommaire. - Bibliografija: str. 79-82.

ISBN 978-86-913151-8-4

а) Павловић Барили, Милене (1909-1945) - Модни часописи - Илустрације
COBISS.SR-ID 251716364

Urbana

FONDACIJA MILENIN DOM
GALERIJA MILENE PAVLOVIĆ BARILLI

ISBN 978-86-913151-8-4