

ПОЛЕМИЧКИ АСПЕКТИ СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА ПОСЛЕ 1945.
СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ДЕЛОВАЊЕ ЧЛАНОВА ЗАДАРСКЕ ГРУПЕ

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

SCIENTIFIC MEETINGS
Book CCXXXIV

DEPARTMENT OF ARTS
Book 10

THEMATIC COLLECTION OF PAPERS

POLEMIC ASPECTS OF POST-1945
SERBIAN MODERNISM WITH
A PARTICULAR FOCUS ON THE ACTIONS
OF THE *ZADAR GROUP* MEMBERS

SELECTED PAPERS FROM CONFERENCE HELD ON 17 AND 18 OCTOBER 2023

Accepted for publication at the 5th meeting of the Department of Arts,
held on 24 May 2024, after being reviewed by academicians Miodrag Marković and Dragan Vojvodić,
SASA corresponding member Slobodan Šijan, full professors Lidija Merenik, Živko Popović and
Simona Čupić, scientific advisor Bojan Jović and scientific associate Olivera Dragišić

E d i t o r s
Academician Dušan OTAŠEVIĆ
Prof. Dr Vesna KRULJAC

B E L G R A D E 2 0 2 4

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига ССXXXIV

ОДЕЉЕЊЕ УМЕТНОСТИ

Књига 10

ТЕМАТСКИ ЗБОРНИК

ПОЛЕМИЧКИ АСПЕКТИ
СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА ПОСЛЕ 1945.
СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ
НА ДЕЛОВАЊЕ ЧЛАНОВА ЗАДАРСKE ГРУПЕ

ЗБОРНИК ОДАБРАНИХ РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА ОДРЖАНОГ 17. И 18. ОКТОБРА 2023. ГОДИНЕ

Примљено на V скупу Одељења уметности, одржаном 24. маја 2024. године, на основу позитивних рецензија академикâ Миодрaгa Марковића и Драгана Војводића, дописног члана САНУ Слободана Шијана, редовних професора Лидије Мереник, Живка Поповића и Симоне Чупић, научног саветника Бојана Јовића и научне сараднице Оливере Драгишић

У р е д н и ц и

Академик Душан ОТАШЕВИЋ

Проф. др Весна КРУЉАЦ

БЕОГРАД 2024

Издаје
Српска академија наука и уметности
Кнеза Михаила 35, Београд

Уређивачки одбор
Академик Драган Војводић, САНУ и Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Проф. др Јеша Денегри, Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Др Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност, Београд
Проф. др Александар Кадијевић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Академик Миодраг Марковић, САНУ и Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Проф. др Лидија Мереник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Проф. емерита др Ирина Суботић, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Проф. др Миланка Тодић, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Сараднице
др Катарина Живановић
Снежана Крстић Букарица
Александра Хрељац

Технички уредник
Никола Стевановић

Лектура и коректура
Милена Милосављевић

Прелом
Жељка Башић Станков

Штампа
Virograf comp, Београд

Тираж
300 примерака

ISBN 978-86-6184-053-1

© Српска академија наука и уметности 2024

САДРЖАЈ

Предговор 9

ЈУГОСЛОВЕНСКИ (ИСТОРИЈСКИ) КОНТЕКСТ

Горан Р. Милорадовић
*Глуво доба и рани њејли: историјски контекст
појављивања Задарске групе 1947. године* 15

Goran R. Miloradović
*Early cockrowing in the dead of night. Historical context
of the appearance of the Zadar group in 1947.* 52

Станислав Сретеновић
*Политички и симболички аспекти употребе појма
Задарска група у Србији (1947–2024)* 55

Stanislav Sretenović
*Political and symbolic aspects of the use of the term
the Zadar group in Serbia (1947–2024)* 80

Наташа Радосављевић Кузмановић
Настајање Задарске групе: узроци и последице 83

Nataša Radosavljević Kuzmanović
The formation of Zadar group: causes and consequences 101

Александар Кадијевић
Полемички аспекти српске архитектуре после 1945. године 103

Aleksandar Kadijević
Polemical aspects of Serbian architecture after 1945 125

Ана Ракић
*Нова културно-политичка клима и уметнички
ревијоризациони Београд* 127

Ana Rakić
New cultural and political climate and the post-war Belgrade art revival ... 149

Весна Круљац	
<i>Енформел у фокусу политичке кампање у Југославији (1962/63)</i>	151
Vesna Kruljac	
<i>Art informel in the focus of the political campaign in Yugoslavia (1962/63)</i> .	174

ПАРИЗ–БЕОГРАД: ВЕЗЕ И УТИЦАЈИ

Зоран Ерић	
<i>Од Париза до Њујорка: искорак ка апстракцији</i>	
<i>чланова Задарске групе</i>	179
Zoran Erić	
<i>From Paris to New York: A step towards abstraction</i>	
<i>by members of the Zadar group</i>	201
Невена Мартиновић	
<i>Париско искуство као изходни тачка једне</i>	
<i>линије апстракције у српском послератном сликарству</i>	203
Nevena Martinović	
<i>The Paris experience as the starting point of one line</i>	
<i>of abstraction in Serbian postwar painting</i>	228
Љубица М. Вујовић	
<i>Изложба Савремена француска уметност у Београду 1952. године –</i>	
<i>поглед на шири друштвени и културни значај</i>	231
Ljubica M. Vujović	
<i>L'exposition L'art contemporain français à Belgrade en 1952 –</i>	
<i>un regard plus large sur son importance sociale et culturelle</i>	248
Софија С. Миленковић	
<i>Изложба савремене југословенске уметности</i>	
<i>у Паризу 1961. године – прилози истраживању</i>	
<i>генезе културне политике Југославије</i>	
<i>у деценијама 20. века</i>	251
Sofija S. Milenković	
<i>The 1961 Yugoslav contemporary art exhibition</i>	
<i>held in Paris – a contribution to the research of the genesis</i>	
<i>of the Yugoslav cultural policy in the 1950s</i>	267

Ивана Јовановић	
<i>Освајање слободe у уметности дунђовних после 1945.</i>	269
Ivana Jovanović	
<i>Winning of freedom in art by the rebellious after 1945</i>	288
Кевин Каламперовић	
<i>Уметници Загарске групе: Београд, Загар, Париз (1946–1959).</i>	289
Kevin Kalamperović	
<i>Artistes du Groupe Zadar: Belgrade, Zadar, Paris (1946–1959)</i>	319

АУТОРСКЕ ЛИЧНОСТИ У ФОКУСУ

Јеша Денегри	
<i>Париски период Милорада Бате Михаиловића.</i>	323
Ješa Denegri	
<i>The Paris period of Milorad Bata Mihailović</i>	333
Дијана Метлић	
<i>Цртежи Њујорка Вере Божичковић Појовић:</i> <i>град као оптички спектакл</i>	335
Dijana Metlić	
<i>Vera Božićković Popović's drawings of New York:</i> <i>the city as an optical spectacle.</i>	360
Јован Поповић	
<i>Књижевно дело као резултат сликарског погледа:</i> <i>књижевност Миће Појовића</i>	361
Jovan Popović	
<i>A literary work as a result of the painter's viewpoint:</i> <i>Mića Popović's literary oeuvre.</i>	369
Зоран Пауновић	
<i>Сучељавање српске и америчке културе</i> <i>у ушћорисној прози Миће Појовића.</i>	371
Zoran Paunović	
<i>The interaction of Serbian and American culture</i> <i>in the travel prose of Mića Popović.</i>	382

Невена Даковић <i>Нови југословенски филм и филмски модернизам: Мића Поповић (Рој, 1966 и Хасанагиница, 1967)</i>	383
Nevena Daković <i>New Yugoslav cinema and modernism in cinema: Mića Popović (The swarm / Roj, 1966 and Hasanaginica, 1967)</i>	398
Ивана Кроња <i>Принципи репрезентације и феноменологија насиља у филмском оџусу Миодрага Миће Поповића</i>	399
Ivana Kronja <i>Representation principles and the phenomenology of violence in Miodrag Mića Popović's movies</i>	421
Миланка Тодић <i>Медијске слике и сликарство њризора Миће Поповића</i>	423
Milanka Todić <i>Media images and Mića Popović's genre painting.</i>	435
Ирина Суботић <i>На марџини: МИР 75 – 30 ОУН – анџажована фиџурација</i>	437
Irina Subotić <i>On the margin: PEACE 75 – 30 UNO – committed figurative art</i>	455

ЦРТЕЖИ ЊУЈОРКА ВЕРЕ БОЖИЧКОВИЋ ПОПОВИЋ: ГРАД КАО ОПТИЧКИ СПЕКТАКЛ

ДИЈАНА МЕТЛИЋ*

А п с т р а к т . – Тежиште овог рада чини серија њујоршких цртежа Вере Божичковић Поповић, једне од најзначајнијих представница југословенског и српског послератног модернизма. Они настају између августа 1980. и јуна 1981. и чине јединствену целину посвећену америчком велеграду. Овај циклус биће сагледан из различитих углова: биће повезан са представама града као једног од кључних мотива ликовних уметности 20. века и биће разматран у контексту архитектонске фотографије уличних фотографа који су екстремним ракурсима снимања, двоструким експозицијама и претапањима упућивали на специфичност њујоршке архитектуре. Цртежи облакодера настали на бројним авенијама и улицама Њујорка могу се схватити и као сукцесивни фрејмови на филмској траци, чиме их повезујемо са жанром експерименталног филма 1920-их, под називом *симфоније града*. Попут авангардних редитеља, Вера Божичковић Поповић је посветила оду мегалополису као „амблему модерности“, потискујући присуство човека и препуштајући Њујорку главну улогу.

Кључне речи: Вера Божичковић Поповић, цртежи Њујорка, репрезентације града, архитектонска фотографија, симфонија града

* Академија уметности, Универзитет у Новом Саду,
имејл: dijana.metlic@uns.ac.rs.

Истраживање је спроведено уз подршку Фонда за науку Републике Србије,
бр. пројекта 1010, *Историја и идентитет уметности у српској модерној уметности –
креирање извора за научну и уметничку транзицију* – АРСФИД.

1. ЕНФОРМЕЛ ВЕРЕ БОЖИЧКОВИЋ ПОПОВИЋ

Вера Божичковић Поповић (1920–2002) једна је од најзначајнијих представница југословенске и српске послератне модерне уметности.¹ О њеном раду писали су готово сви еминентни југословенски историчари уметности и ликовни критичари, од Миодрага Коларића, Ђорђа Поповића, Павла Васића, Алексе Челебоновића, Зорана Маркуша, Лазара Трифуновића и Миодрага Б. Протића, до Јеше Денегрија, Ирине Суботић, Срете Бошњака, Јована Деспотовића, Здравка Вучинића, Ђорђа Кадијевића, Весне Круљац. Фокус њиховог интересовања били су место и значај сликарства Вере Божичковић Поповић у кругу Београдског енформела и особености њеног високо еманципованог уметничког рукописа, којим је смело и међу првима ступила на тло радикалне, антиестетичне апстракције, слабо заступљене на југословенској ликовној сцени педесетих година. На овај искорак из фигурације била је, између осталог, инспирисана одласцима у Париз, где у више наврата борави током шесте деценије, а затим и вишемесечним животом на острву Бреа на Атлантику, где се придружила супругу Мићи Поповићу, 1956–57. године. У каснијим разговорима уметница је истицала да је за развој њеног сликарства од пресудног значаја било случајно упознавање са идејама

1 Вера Божичковић Поповић рођена је 1920. године у Брчком у трговачкој породици. Захваљујући мајци школованој у Бечу, Вера је савладала више светских језика. У Београду завршава гимназију са великом матуром, учећи сликарство у приватној школи Младена Јосића, у којој је подучавају Јован Бијелић и Зора Петровић. Уписује Академију ликовних уметности у Београду 1945. године, где већ на првој години упознаје свог будућег животног сапутника Мићу Поповића. Учиће у класама Мила Милуновића, Ивана Табаковића и дипломирају код Марка Челебоновића 1949. године. Била је једна од чланица *Загарске групе*, чији је младалачки акт побуне против застарелих метода подучавања сликарства на Академији и одлазак у Задар, на море, ради сликања „по природи“, добио политичке размере и који је схваћен као супротстављање Титовом режиму и наметнутој естетици соцреализма. Последице су биле далекосежне по класу проф. Табаковића. Иако су студенти враћени на Академију већ у наредном семестру, Мића Поповић, означен као вођа побуне, никада није завршио студије сликарства. Вера је била једна од кључних протагонисткиња нове, послератне уметности, која се развијала у духу радикалне апстракције енформела. Излагала је на бројним колективним изложбама и приредила петнаест самосталних изложби. Дуже је боравила у Паризу током педесетих и у Њујорку почетком осамдесетих. Добитница је више награда за сликарство: Награде на Трећем Октобарском салону (1962); Награде за сликарство „Батана 68“ у Ровињу (1968); Октобарске награде града Београда 1990. Преминула је у Београду 2002. године.

зен-будизма у Нормандији, чију је филозофију тада осетила као блиску и „своју“.² На рани енформел брачног пара Поповић, по речима Јеше Денегрија, утицао је и сусрет са „југословенским пиониром ове уметничке оријентације“,³ уметником Ивом Гатином (Ivo Gattin), кога упознају приликом посете изложби *Vier Jugoslawische Maler* 1958. године у Минхену.

У каталошком тексту „Лицем ка земљи, ка прашини: Огледи о енформелу“, поводом самосталне изложбе Vere Божичковић у Ликовној галерији Културног центра Београда 1977. године, Миодраг Мића Поповић пружио је можда и најпрецизније погледе на антисликарство енформела своје супруге, појашњавајући њен приступ артикулацији визуелног исказа заснованог на сировој материји, говорећи о њеном особеном поступку рада са несликарским материјалима (песком, терпентином, брусним лаком, малтером), као и о природама „структуралног сликарства“ и енформела. Док структурално сликарство Поповић дефинише као вид енформела који у први план ставља *сликарску* материју, дотле је енформел окренут материји *уојшће*, тј. „одговоран“ је за њен раст и деградацију.⁴ Следећи ову разлику, рекло би се да, с обзиром на константну заокупљеност несликарском материјом, али и процесом грађења и разградње слике, Вера Божичковић у различитим фазама стваралаштва представља једну од најважнијих и најдоследнијих уметница енформела, на чијим се платнима кроз однос течног и чврстог (цурећих ликида и очврсле боје, претежно ахроматског пигмента у коју је додат песак) наслућују геолошки процеси ерозије, клизања, осипања, слегања, које и дословно помиње у називима својих слика.⁵ Указујући на континуирану везаност за сликарство без форме, Вера Божичковић на платнима из осме деценије гради унутрашњи, „асоцијативни пејзаж“, који с временом почиње да личи на „стварне пределе“. Управо се у овим инверзним кретањима од унутрашњег ка спољашњем, од хаоса ка реду, одвија стваралачки процес уметнице у позној фази. Она и сама примећује да су се у Америци, пред Гранд Кањоном, први пут

2 Зорица Мутавцић, *Покажи, Вера, своје црџеже*, Базар, 9. 11. 1984; Spomenka Jelić, *Snaga optimističkog gesta*, Borba, Beograd, 7. 5. 1990.

3 Јења Денегри, „Enformel Vere Božičković“, u: *Vera Božičković Popović*, Beograd: Cicero, 1994, str. 14.

4 Мића Поповић, „Licem ka zemlji, ka prašini: Oglad o Enformelu“, u: *Vera Božičković Popović*, Beograd: Cicero, 1994, str. 27 (prvo izdanje Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 1977).

5 М. Поповић, *nav. delo*, str. 29–35.

материјализовале њене „већ створене слике“. Евоцирајући успомене на америчко путовање, сећа се да ју је муж тамо одвео негде 1980, како би прошетала својим сликама.⁶

2. ЦРТЕЖИ ЊУЈОРКА ВЕРЕ БОЖИЧКОВИЋ ПОПОВИЋ

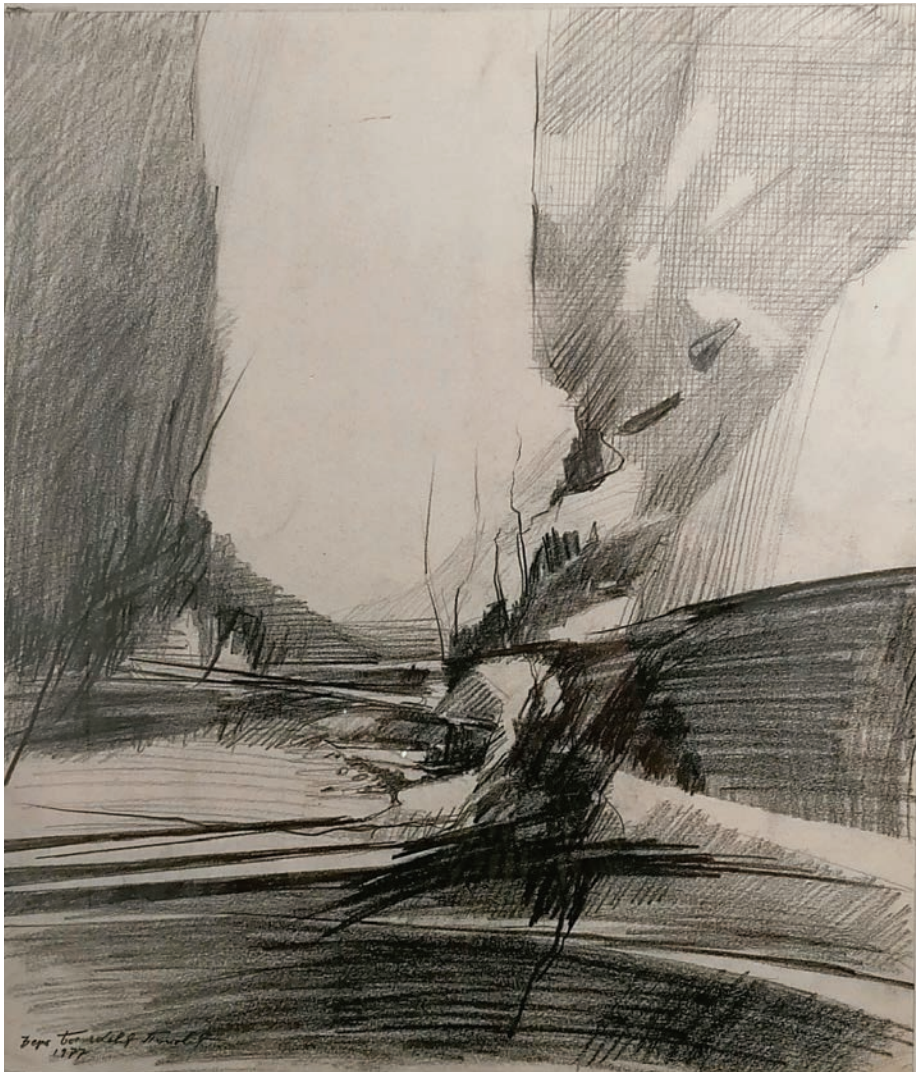
Иако је у целини стваралаштва Вере Божичковић цртеж релативно слабо заступљен (и то у свега два циклуса – из 1977. и 1980/81), он је, чини се, ипак незаобилазан, јер обе серије радова представљају екскурсе, како у њеном опусу, тако и у ширим оквирима српске и југословенске уметности тог доба. На отварању изложбе цртежа из циклуса *Њујорк у Лозници* 2009. године, Срето Бошњак приметио је да управо ова дела, рађена изразито традиционалном техником, откривају нову страну Верине сликарске физиономије: „Жесток али сигуран рукопис, чврста линија и снажни контрасти ослобађају цртани предмет од његовог материјалног статуса и откривају готово апстрактну динамичну форму.“⁷

Први циклус из 1977. чине апстрактни цртежи оловком са рецидивима енформела, изузетак унутар дотадашњег ексклузивно сликарског опуса. У питању је покушај да се линијом и сенком, као и односом црног и белог, произведе утисак несликарске материје, те њеног померања, тј. више или мање контролисаног кретања на површини папира. Уметница као да преиспитује тезу Миће Поповића изречену у поменутом тексту за каталог њене изложбе: „С обзиром да је суштина енформел слике одређена [...] слободним простирањем материје ван воље сликара, цртеж, ни као припрема за слику, ни као чинилац у току 'сликања' нема, тако рећи, никакву важност“.⁸ И даље, излажући ове беспредметне цртеже настале након двадесетогодишњег искуства у енформелу, она потврђује Поповићеву тезу да „у енформелу цртеж може да настане само после слике, да му слика буде предмет, модел за цртање, једном речју, може

6 Миња Челар-Марјановић, *Изнад џајни живоџа*, Политика експрес, 20. 11. 1994.

7 Срето Бошњак, *Вера Божичковић Поповић* (реч на отварању Изложбе цртежа из циклуса *Њујорк*, у сталној поставци слика Миће Поповића и Вере Божичковић Поповић у Лозници, од 16. 3. 2009), Призор: часопис за културну историју Јадра, 2009, стр. 46.

8 М. Поповић, *nav. delo*, 31.



Слика 1. Вера Божичковић Поповић, *Енформел цртеж*, 1977, оловка на папиру, вл. Јован Поповић, Београд

бити говора о цртању слике“.⁹ И не само о цртању слике, већ и о кретању од слике према цртежу, од хаоса према реду, од бесформног ка форми – у структурно чврстим и јасним радовима који се од енформела упућују ка нечему што је најближе идејама Де Стијла (De Stijl) о непроменљивом и чврстом скелету света, коначно „ухваћеном“ и забележеном у цртежима Њујорка. Ову групу цртежа чине још необичнији радови, управо они

9 Isto.

који би се могли одредити као „изузетак“ у дотадашњој српској и југословенској уметности, с обзиром на то да у фокус стављају један посебан град и његову архитектуру, потврђујући да се Вера Божичковић није трајно одрекла објект(ив)ног света, нити га је одбацила, већ је чекала прави подстицај да „врати“ фигурацију у своје сликарство. У питању је серија од преко двадесет цртежа средњег формата, насталих у Њујорку између августа 1980. и јуна 1981. године, када је породица Поповић први пут боравила у Америци због школовања сина Јована. Они живе у Четрдесет деветој улици, између Треће и Лексингтон авеније. Тада су, поред Њујорка, обишли и Вашингтон, Сан Франциско, Сан Дијего, Лас Вегас, Гранд Кањон, Сан Клементе, о чему Мића Поповић инспиративно пише у дневнику са путовања, које карактерише као једно сасвим посебно и незаборавно искуство:

„Од првог часа осећам се као код куће. Упркос сумануто повећаним димензијама у ширину и висину, Њујорк делује драгоцено обичан. У том погледу неупоредиво је пријатнији од Париза [...] Светлеће рекламе, биоскопи, гужва, галама, полусвет. Као Пигал пре тридесет година. У Европи су људи престали да воле ову врсту забављанице [...] У поноћ на Бродвеју тек сваки десети човек је белац. На Тајмс скверу – један рок оркестар. Силина и вера нека. Појма немам у шта!? [...] Њујорк је под нама. Челичносив.“¹⁰

Уз текст у коме говори о властитом доживљају Америке, као и друштвеним и културним приликама, преплићући људе, места и догађаје, Поповић прилаже живописне цртеже призора са улица и из кафеа, хватајући тренутке пролазног света. Преузимајући улогу европског фото-репортера у Америци, уместо Кодаковим *snap-shot*-овима, он располаже оловком и папиром: хроничар је Америке, коју са занимањем посматра и проучава, у којој почиње да живи и којој се прилагођава. Иако облакодери Њујорка заслужено добијају засебне стране Поповићевог дневника, он се стално окреће спектаклу свакодневног, јер му живописност једног града који чине људи више привлачи пажњу од његових моћних челично-стаклених здања. Вера Божичковић, с друге стране, у немогућности да се посвети сликарству због недостатка атељеа, опредељује се за рад на улици, у непосредном контакту са Њујорком и његовом специфичном архитектуром:

10 Видети више: Мића Поповић, *Putopisni dnevnici*, Београд: Геопоетика, 2008, стр. 164-343.



Слика 2. Миодраг Мића Поповић, Илустрација за дневничке белешке са приказом Њујорка, 1980, вл. Јован Поповић, Београд

„Била сам опчињена Њујорком, градом који је нарушио све моје представе које сам о њему имала. Била сам фасцинирана кондензованом светлошћу и енергијом, прозирним небом које сам најмање

очекивала. Оловка, до тог тренутка коришћена само за белешке, и бели папир, дакле нови материјал, били су за мене велики изазов. У Њујорку сам препознала елементе енформел слике, којом сам се целог живота бавила, била сам толико узбуђена задатком који сам себи поставила: оскудним средствима изразити велику експресију, цртати сама, помало скрајнуто, како не бих сметала свом супругу Мићи Поповићу, јер смо у Њујорку имали само један атеље.¹¹

Напредак технологије и науке и развој, усавршавање и примена нових материјала почетком 20. столећа за последицу имају оштро разликовање европске и америчке архитектуре. И док је прва још увек усаглашена са човековом висином и потребама, питома је и оставља видљив хоризонт, дотле је потоња на први поглед сурова, хладна, неприступачна и застрашујућа и, за разлику од Вавилонске куле, не зауставља се на пола пута, већ смело хрли ка небу, претећи да га пробије. Америчка модернистичка архитектура између два рата развијала се под снажним утицајем европског *ар нувоа* и *ар декоа*. Зграде Крајслер (*Chrysler*) и Емпајер Стејт Билдинг (*Empire State*), завршене 1930, тј. 1931. године, представљале су потврду човековог освајања висина и победу модерности: на њихову изградњу утиче *ар деко*, доминантан париски стил између 1919. и 1930. Уз касније подигнут Рокфелер центар (*Rockefeller Center*) (1939–1940), Њујорк је, уз вишемилионску популацију, бројне театре, чувене мјузикле *Radio City Hall*-а, музеје, галерије, развијену радио, биоскопску и ТВ мрежу, тријумфовао као економски и културни центар Америке и света. Овај вибрантни период у развоју града, привлачан огромном броју интелектуалаца и уметника различитих профила са свих меридијана, био је познат као „узбуркани урбани модернизам“. Термин је указивао на тензије између нове архитектуре, која је Њујорку обезбедила доминацију међу светским метрополама, и економских неједнакости, расне нетрпељивости и радничких побуна.¹²

Интернационални стил заснован на немачком функционализму и једноставним геометријским формама превладаће архитектуром Њујорка од 1950-их, а један од најистакнутијих заступника тзв. праволинијске, планарне и безорнаменталне архитектуре био је немачки архитекта Мис

11 В. Милојевић, *Свеплосици Њујорка*, Политика експрес, 24. 9. 1996.

12 Vojislava Filipčević Cordes, *New York in Cinematic Imagination: The Agitated City*, London, New York: Routledge, 2021, pp. 32–33.



Слика 3. Вера Божичковић Поповић, *Њујорк*, 1981, оловка на папиру, вл. Јован Поповић, Београд

ван дер Рое (Ludwig Mies van der Rohe). Управо он ће 1958. у Њујорку пројектовати чувени облакодер Зиграм (*Seagram Building*), следећи и развијајући идеје уткане у његов апартмански комплекс у Чикагу, подигнут 1948–49, на адреси 860–880 *Lake Shore Drive*, којим је дефинисао послератну америчку архитектуру засновану на идејама Баухауса и интернационалног стила, како су га 1932. године назвали архитекти Филип Џонсон (Philip Johnson) и Хенри Расел Хичкок (Henry-Russell Hitchcock).¹³ Њујорк ће, захваљујући својим облакодерима, постати

13 Мис ван дер Рое је, уз Валтера Гропијуса (Walter Gropius), Ле Корбизјеа (Le Corbusier), Филипа Џонсона и друге архитекте, био један од кључних протагониста америчког модернизма у архитектури. Њихове грађевине подигнуте широм Америке носиоци су препознатљивог стила заснованог на транспарентним грађевинама изузетне висине, правих линија и чистих форми. Наслеђе европског Баухауса, уплив експресионистичке архитектуре и берлинске међуратне градње умногоме су одредили и њујоршку архитектуру 20. века. Једна од првих грађевина у Европи изведена по радикалним, модернистичким принципима била је фабрика обуће Фагус у Алфелду у Немачкој, по Гропијусовом пројекту из 1911, да би затим уследила градња бројних сродних објеката

окосница дела бројних уметника прошлог века: његовом амблематском здању посвећен је један од најспецифичнијих минималистичких филмова шездесетих година. Енди Ворхол (Andy Warhol) 1965. снима осмочасовни неми филм *Емпајер* (Empire), у коме се ништа не дешава: један, чини се, залеђени кадар амблема америчке архитектуре и здања које је тријумфално подигнуто после краха Америчке берзе, пројектује се у континуитету од осам сати како би биоскопски гледалац ухватио саму суштину филма: проток времена, трајање. С друге стране, није ли непокретна (филмска) представа једне од најважнијих њујоршких вишеспратница у суштој супротности подједнако са природом кинематографије и са вибрантним ритмом града који је привукао филмске авангардисте 1920-их? Ворхолова Америка у *Емпајеру* стоји солидна и јака, висока и моћна, немо пркосећи времену.¹⁴

3. ПРЕДСТАВЕ ЊУЈОРКА У СЛИКАРСТВУ

Представе модерног града у уметности биле су све заступљеније од времена индустријске револуције и убрзаног технолошког напретка.

„За књижевнике, песнике, сликаре, филмске ауторе, град је позорница модерности, место у коме се процеси у вези са модерношћу – капитализам, социјализам, индустријализација, рационализација, социјална мобилност, отуђење, масовна потрошња, итд – најјасније уочавају.“¹⁵

Двадесете су забележиле пролиферацију тзв. урбаног романа: тада су објављени Џојсов (James Joyce) *Уликс* (1922), Дос Пасосов (John Dos Passos) *Менхејн ѿрансфер* (1925), Арагонов (Louis Aragon) *Селџак у*

како у Европи, тако и у Америци. Основна разлика налазила се управо у чињеници да су нове грађевине Америке, а посебно у Њујорку, досезале неслућене висине. Више о овој теми: Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, New York: Thames & Hudson, 2007; Henry Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style*, New York, London: W. W. Norton & Co, 1997.

14 О Ворхоловим филмовима видети: Douglas Crimp, *Our kind of movie: The Films of Andy Warhol*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012.

15 Steven Jacobs et al., *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art and Urban Modernity Between the Wars*, New York, London: Routledge, 2019, p. 31.

Паризу (1926), Бретонова (André Breton) *Нађа* (1928), као и *Берлин Александерџлац* (1929) Алфреда Деблина (Alfred Döblin). Овом низу може се придружити и један од првих модерних југословенских романа, *Теразије* (1932), синеасте, филмског теоретичара и књижевника Бошка Токина. Град постаје један од кључних мотива уметника импресионизма, експресионизма, футуризма, дадаизма, надреализма, конструктивизма, а касније и поп-арта, концептуалне уметности шездесетих и седамдесетих, постмодернизма, као и најсавременијих ликовних тенденција. Метрополе су у авангардном сликарству, фотографији и на филму представљане као „калеидоскоп симултаних фрагмената“.¹⁶

Њујорк је постао посебно привлачан од краја друге деценије 20. века, када се увећавао број европских интелектуалаца који су у њему краће или дуже боравили. Примат Париза као светског уметничког центра бива угрожен након доласка национал-социјалиста на власт у Немачкој, где су одређене прогресивне европске уметничке тенденције означене као „дегенерисане“, те су ствараоци за својом слободом трагали преко Атлантика. Репрезентација Њујорка у ликовним делима 20. века је двојака: с једне стране, сликари су га глорификовали због модерности, развоја технологије и непоновљиве архитектуре, док су га, с друге стране, представљали као место изражених социјалних и културних контраста. Иако епизодног карактера, дела посвећена Њујорку у појединачним опусима заузимају истакнуто место – она су сведочанство урбаног духа који их је истовремено инспирисао и застрашивао, док су визуелна изражајна средства била у служби „хватања“ чулних стимуланса: буке и гужве на улицама, саобраћајних знакова, антена, далеководна, стаклених фасада, челичних конструкција, сирена, шарених излога, светлећих реклама.

Све симболе машинског доба, напретка науке и технологије, уметници су представљали кроз омаже појединим сегментима Њујорка. Међу њима, посебно истакнута била је група уметника под називом *Прецизионисти* (*Precisionists*), који су током 1920-их били под знатним утицајем европског пуризма, кубизма и футуризма. Иако нису формирали званичну групу, *Прецизионисте* је тако назвао Алфред Бар (Alfred H. Barr), директор Музеја модерне уметности, 1927. године, указујући на њихово подједнако интересовање за америчке градове, фабрике, одушевљење развојем грађевинарства, а посебно вртоглаво високих

16 *Isto*, p. 29.

облакодера и нових, челичних мостова. Међу њима издвајали су се Чарлс Шилер (Charles Sheeler), Елси Дригс (Elsie Driggs), Ралстон Крофорд (Ralston Crawford), Луј Лозовик (Louis Lozowik), Чарлс Демјут (Charles Demuth), Јозеф Стела (Joseph Stella), Нилс Спенсер (Niles Spencer), Луис Хајн (Lewis Hine), Џорџија О’Киф (Georgia O’Keeffe), Џералд Марфи (Gerald Murphy), Вирџинија Бересфорд (Virginia Berresford) и други. Препознатљиви по прецизним линијама, редуковали су композиције до једноставних облика, потцртавајући геометријску структуру слике јасних обрису, глатке, заравњене површине. Били су под утицајем фотографије Пола Странда (Paul Strand), који је неочекиваним сечењем слике, зачудним визурама и оштрим контрастима светлости и сенке преображавао реалне објекте у апстрактне. С временом су се *Прецизионисти* поделили у две фракције на основу става према убрзаном развоју америчких градова и новој архитектури: с једне стране, подржавали су технологију, која је убрзавала живот, подижући продуктивност рада и организованост свакодневице. С друге стране, одређени број уметника фокусирао се на дехуманизацију као последицу технологије, која доводи до отпуштања радника, загађења средине и уништења природног америчког амбијента услед ширења градова. У оба случаја, међутим, ствараоци су желели да креирају прву праву „аутентичну“ америчку модерну уметност кроз наглашено интересовање за промене које у традиционални живот и пејзаж уноси ново, индустријско доба.¹⁷

Међу уметницима 20. века који су такође били фасцинирани њујоршком архитектуром истичу се, између осталих, Јозеф Стела (Joseph Stella), који између 1918. и 1941. низ радова посвећује Бруклинском мосту приказујући га у колористички моћним, изломљеним кубо-футуристичким композицијама. Боравећи у граду од 1925. до 1929, Џорџија О’Киф слика њујоршке солитере фокусирајући се на архитектуру посматрану са тридесетог спрата хотела *Шелџон*, у коме је тада живела. Франсис Пикабија (Francis Picabia) слика Њујорк неколико пута као футуристички град славећи његов урбани дух кубистичким и дадаистичким средствима. Едвард Хопер (Edward Hopper) евоцира

17 Више о Прецизионистима: Jessica Murphy, „Precisionism.“, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/prec/hd_prec.htm 23. 9. 2023; Milton Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 114–115; Gail Stavitsky, *Precisionism in America, 1915–1941: Reordering Reality*, New York: Harry Abrams, 1994, p. 21.



Слика 4. Вера Божичковић Поповић, *Њујорк*, 1980/81, оловка на папиру, вл. Јован Поповић, Београд

атмосферу изолованости и тишине како на њујоршким улицама, тако и у ентеријерима, сугеришући отуђење у великом граду. Марк Ротко (Mark Rothko), у раној фигуралној фази, слика њујоршки метро као

један од симбола града, служећи се строгом геометријском композицијом као метафором усмереног кретања и немогућности комуникације у ужурбаном ритму веллеграда. Пит Мондријан (Piet Mondrian) током четрдесетих потпуно трансформише свој неопластички систем и, под утицајем светлости метрополе, црне линије својих строгих геометријских апстракција из треће и четврте деценије, разиграва и мења црвеним, жутим и плавим, које сада реферирају на низове осветљених прозора на облакодерима, музику у ритму буги-вуги, као и на светла фарова или семафора које је посматрао са висине. Фасцинацију мостовима Њујорка показаће током седамдесетих и британски уметник Дејвид Хокни (David Hockney) на својим колажним „џојнерима“, састављеним од низова међусобно спојених полароид снимака.

Импесионираност Њујорком Вере Божичковић потврђена је чињеницом да се она после серије радова из 1980/81. више није систематично враћала цртежу као самосталној уметничкој форми, вероватно и зато што сродну веллеградску физиономију није нашла ни на једном другом месту. Њени цртежи су сведени, поседују јасно дефинисане црно-беле односе, мрежу хоризонталних и вертикалних линија и геометријску окосницу композиције наглашене заравњености (*flatness*), тј. дводимензионалности. Чак и у оним ретким случајевима у којима се помаљају назнаке перспективног простора, он је наговештен тек као пукотина између две високе зграде, или као ниска хоризонтала улице решена густим сплетом хировитих линија, изнад које се уздижу вертикалне, непробојне фасаде моћних облакодера. Следећи филозофију зена, уметница минималним средствима тежи да постигне максимални резултат а, према речима Ирине Суботић, успева да на „чудесан начин преточи доживљај препознатљивог мегалополиса у интиман визуелни тренутак, руковођен просторним одређењима која је тако предано и доследно неговала у својим структуралним, апстрактним композицијама“.¹⁸

Управо у тежњи да стигне до суштине њујоршког урбаног амбијента посредством архитектонских конструкција, а не да региструје ефемерни, пролазни лик града, Вера Божичковић суверено следи основне постулате Де Стијла, Баухауса, конструктивизма и Интернационалног стила, потврђујући да је од самих почетака своје стваралаштво утемељила у језику високог модернизма. Њен њујоршки циклус издваја се и по томе што у себи

18 Irina Subotić, „Od poštovanja tradicionalnog do vere u novo...“, u: *Kritičari su izabrali*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 1981.

носи скривену амбивалентност: с једне стране, моћна архитектура је ту да потврди супериорност модерног доба које се манифестује и у „освајању висина“. С друге стране, деформисана, изломљена линија дезинтегрише обресе облакодера, производећи утисак њиховог урушавања. Кроз непостојане и нецеловите одразе на површини хартије, уметница, према речима уметника и ликовног критичара Андреја Тишме, сугерише рањивост и крхкост цивилизације саздане од стакла, бетона и лима, која „својим витким и транспарентним формама још пркоси времену и пропадању“.¹⁹

4. ЊУЈОРШКИ ЦИКЛУС: ВЕЗЕ СА ФОТОГРАФИЈОМ И ФИЛМОМ

У *Путописним дневницима* Мића Поповић бележи: „У Њујорку највише ме импресионира брзина и организација у грађевинарству. [...] То је као најузбудљивији спектакл. Од понедељка до петка спрат је готов. Педесет спратова – педесет недеља. И тако ниче Њујорк.“²⁰ Трећа и Друга авенија, Катедрала Св. Патрика из Пете авеније, Педесет седма улица, угао Четрдесет девете улице и Треће авеније, Четрдесет седма улица, зграда Крајслер, Катедрала Св. Патрика у огледалу зграде Оназис – само су неки од путоказа који нам помажу да нацртамо географску мапу сликаркиног свакодневног кретања кроз центар метрополе. Нема сумње да ономе ко није посетио Њујорк конкретни називи улица неће много значити. Листови са представљеним мотивима међусобно су сродни, чини се да се понављају из цртежа у цртеж, уједначеног су квалитета и технике. Управо ова серијалност као поступак који је био карактеристичан за поп-арт, у случају радова Вере Божичковић не иде за репетитивношћу, која повод налази у тржишној, масовној производњи, већ алудира на природу филмске уметности базиране на сукцесивним сликама које стварају утисак покрета. Истовремено, не би требало заборавити на нераскидиву повезаност архитектуре и фотографије због чињенице да цртежи Вере Божичковић имају наглашено фотографски квалитет. Дејвид Кампањи (David Campany) истиче да је фотографија још од времена Нијепса (Joseph Nicéphore Niépce) луцидно демонстрирала како се тродимензионални објекат може „лако“ пренети на дводимензионалну површину папира: „Истовремено, фотографија

19 Андреј Тишма, *Злослужбене визууре*, Дневник, 17. 9. 2002.

20 М. Поповић, *Putopisni dnevnici*, str. 173.

је била коришћена за документовање и промовисање нових конструкција које умногоме припадају времену и технологији самог медијума: викторијанских мостова и стаклених кућа, споменика и торњева од челика, високих, савремених небодера.²¹

Архитектонска фотографија коју су неговали амерички уметници између два рата, попут Беренис Ебот (Berenice Alice Abbott)²² и Вокера Еванса (Walker Evans), историјски је документ о измени физиономије Њујорка, посебно Менхетна током касних двадесетих и тридесетих година. Еботин пројекат *Changing New York* (1937) састоји се од фотографија урађених у стилу француског фотографа Ежена Атжеа (Eugène Atget), чији је рад промовисала у Америци након његове смрти. Међу њима налазе се подједнако снимци детаља старе њујоршке архитектуре, као и они на којима уметница контрастира ниске грађевине доњег плана (алудирајући на прошлост) у односу на високе облакодере – симболе модерног доба и будућности.²³ Еванс је у пројекту *Photographic Studies*, реализованом током четврте деценије, пажњу усмерио на челичне конструкције, мрежасте фасаде, изражене вертикале солитера, снимајући их из необичних углова. Формалистички квалитет фотографије огледа се у употреби сегмената архитектуре као ликовних елемената слике: заравњене решеткасте структуре истурених тераса или помоћног степеништа, снимљене у дубокој сенци или полусенци, губе своју тродимензионалну материјалност, указујући на утицаје европске *New Vision* фотографије.²⁴ Верини њујоршки цртежи одишу и конструктивистичким сензибилитетом Александра Родченка (Alexander Rodchenko) и Ласла Мохољ Нађа (László Moholy-Nagy). Док ови уметници употребљавају горњи ракурс како би драматично појачали осећај висине и нагласили дво-

21 David Campany, "Architecture as Photography: document, publicity, commentary, art", 2014, <https://davidcampany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/> 24. 8. 2023.

22 Naomi Rosenblum, *A history of women photographers*, Second edition (updated and expanded), New York: Abbeville Press, 2000, p. 305.

23 "Berenice Abbott | MoMA", New York: The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/artists/41> 24. 8. 2023.

24 *Нову визију* у фотографији током 1920-их понудили су Мохољ-Нађ под утицајем Баухауса, као и Александар Родченко и Ел Лисицки под утицајем конструктивизма, потврђујући примат формалног истраживања, посебно кроз графичко изражавање и смело кадрирање које се граничило са апстракцијом. Неретко су уметници комбиновали фотографију и графички дизајн, експериментишући са различитим медијумима. Даље о *New Vision* фотографији, видети: Maria Morris Hambourg, Christopher Phillips, *The New Vision: Photography Between the World Wars*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1989; László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

димензионалну природу медија, постижући у фотографији апстрактни израз својих линеаристичких слика и цртежа, Вера је посматрач са улице, са скиценблоком уместо камером у рукама. Њена позиција непосредног учесника и сведока (а не моћног редитеља, тј. Бога, који свет снима са висине), доводи до директног суочавања са велелепном архитектуром. Захваљујући прецизној техници, промишљеној употреби линије и светло-тамних односа, хоризонтале и вертикале солитера далеко су од монотоних низова спратова. Стаклено-челичне, фенестриране фасаде се ломе и таласају, прихватају на себе одразе грађевина с друге стране улице, међусобно се укрштају производећи утисак „покретне слике“, усаглашавајући модерни ликовни израз са предметом сликаркиног истраживања. Нема сумње да се због структуре цртежа у којима се инсистира на апстракцији и дводимензионалности, наговештеним применом филмског претапања и двоструке експозиције,²⁵ али и необичних визура, Верини радови могу довести у везу са експерименталном и авангардном фотографијом и филмом 1920-их и 1930-их година.

Суштину настанка и природу *Њујоршкој циклуса* до данас је најкомплетније објаснио Лазар Трифуновић у каталожном тексту поводом изложбе у Галерији Графичког колектива 1981. године. Тада је он прецизно дефинисао два модела репрезентације града: један чини „одсликавање попут огледала“, а други представља „слику у слици“. У првом, „огледалском“ моделу, уметница на једној стакленој површини фасаде, од које остаје само мрежа хоризонтала и вертикала, попут координатног система, одсликава оно што је изван домета њеног погледа, простор који није у њеној визури, али се системом огледала (стаклених фасада) рефлектује као негатив са промењеним странама.²⁶ Тако, закључује Лазар Трифуновић, Божичковић Поповић не слика реални њујоршки урбани пејзаж, већ системом знакова гради тзв. ја-простор који постаје више психолошки, а мање физички феномен. Пишући дневник, Мића Поповић је на једном месту приметио колико је за Веру и њега било подстицајно гледање у њујоршку архитектуру: „Једна визура ја била потребнија мени, друга њој. Обоје смо међутим волели кад се у огромној стакленој површини неке зграде огледа друга зграда. Форме се полеме, геометрија поклекне.“²⁷

25 Славко Воркапић дефинише претапање као поступно нестајање слике претходног кадра уз истовремено појављивање слике следећег, док је двострука експозиција поступак провидног преклапања двају или више различитих слика у истом кадру. Оба поступка су била карактеристична за Воркапићеве експерименталне радове. Видети даље: <https://www.novifilmograf.com/vorkapicev-glosar/> 16. 9. 2023.

26 Lazar Trifunović, *Vera Božičković Popović, Crteži - Njujork*, Beograd: Grafički kolektiv, 1981.

27 M. Popović, *Putopisni dnevnici*, str. 184.

Слика 5. Вера Божичковић Поповић, *Њујорк*, 1982, оловка на папиру, вл. Јован Поповић, Београд



Други модел репрезентације простора још је сложенији и представља композицију која се може означити као „слика у слици“: ту постоје два простора, реални и имагинарни, који су уметнути један у други, попут два симултана призора. Трифуновић додаје да „у тој опозицији

два различита система услед сталног инсистирања на контрасту, цртежи превазилазе ниво чисте ликовности и два простора по природи ствари израстају у две велике метафоре које се међусобно допуњавају²⁸. Због учесталог ефеката огледалских рефлексива које константно мењају визуру и доживљај простора на Вериним цртежима, неминовно се намеће размишљање о радовима њујоршког фотографа Сола Лајтера (Saul Leiter, 1923–2013), активног у другој половини 20. века.²⁹ На огледалима, ретровизорима, излозима и стакленим фасадама видљивим у пољу фотографије, уметник „пројектује“ контрапростор, простор иза посматрача, ван домета његовог погледа. Примењујући јаке контрасте светлости и сенке, као и карактеристична замућења појединих зона слике, он приказује двоструко посредован спектакл свакодневног: како захваљујући камери, тако и захваљујући рефлексу који производи стакло. Лајтер разоштрава силуете пролазника филтрирајући их кроз замагљена стакла њујоршке архитектуре, остављајући посматрача да трага за „стварним“ призором. Приметни апстрактни елементи на колор фотографијама, попут неочекиваних линија, светлосних зракова или избељења, последица су експериментисања са филмовима којима је истекао рок употребе.

Упркос формалној сродности, Верине цртеже и Лајтерове фотографије разликује чињеница да она главну улогу даје архитектури, а не човеку. Уметницу занима град као оптички спектакл у константној игри његових вишеспратница, које на папиру постају вертикалне, хоризонталне, дијагоналне, праве или изломљене линије, преображавајући га у апстрактни град. Кључни протагониста њених цртежа је архитектура америчке метрополе, те се због тога намеће важна паралела са седмом уметношћу. Ако се сетимо запажања Слободана Новако-

28 L. Trifunović, *nav. delo*.

29 Лајтер је рођен у Питсбургу 1923, а у Њујорк стиже 1946, у годинама пуног замаха тзв. Њујоршке школе сликарства. Од 1957. године започиње каријеру модног фотографа за угледне магazine *Esquire* и *Harper's Bazaar*, негујући подједнако црно-белу и колор фотографију. Паралелно, он је и улични фотограф који непрекидно посматра град, његове улице и становништво, посвећујући му преко шест деценија свог живота и правећи преко 40 хиљада снимака. Лајтеров опус посвећен Њујорку откривен је релативно касно, тек 2006. године, када је штампана монографија *Рани колори* (Early Color), уредника Мартина Хариса (Martin Harris) у издању Steidl-а, која је недвосмислено доказала Лајтерово мајсторство у стварању фотографије у боји. Лајтер је преминуо 2013. године, а од тада је формирана његова фондација која се брине о његовој огромној заоставштини, представљајући уметников рад у галеријама широм света. Видети више: Margit Erb, Michael Parillo, Akiko Otake, *Forever Saul Leiter*, London: Thames and Hudson, 2021.

вића у каталогу слика *Гранд Кањон* Вере Божичковић, представљених у Галерији Културног центра Београда марта 1987, а које он означава као „избрушене кадрове истргнуте из књиге снимања“,³⁰ онда се њени цртежи облакодера виђени у низу могу посматрати као сукцесивни фрејмови филмске траке. Због поменутих фотографских авангардних стратегија, које у кинематографији подразумевају и агресивну монтажу, брзо смењивање prizora зарад изазивања визуелних шокова, као и ритмичност усаглашену са изабраним музичким композицијама, отвара се могућност повезивања њујоршког циклуса цртежа са жанром експерименталног филма 1920-их и 1930-их година под називом *симфонија града* (*City symphonies*).³¹ Ова врста кратког или средњеметражног експерименталног филма била је популарна и заступљена међу авангардистима: од 1921. до 1940. године у разним деловима света снимљено је око осамдесет остварења посвећених „новим градовима“. У питању су центри који су у првој половини 20. века остварили нагли развој и раст захваљујући убрзаној модернизацији (Њујорк, Берлин, Ротердам, Милано, Чикаго итд.). У фокусу редитеља не налазе се споменици културе и историјски локалитети: напротив, симфонија града представља оду прогресу и урбаном ритму, саобраћајној гужви, новим облицима комуникације, опојностима и заносима градског ноћног живота. Синестезија глорификују челичне мостове, високе фабричке димњаке, пењу се на кровове: освајају град снимајући га из горњег ракурса или указују на његову моћ бирајући ниске тачке гледања. Брзим смењивањем кратких кадрова, покретном камером и епизодичним карактером филмске структуре они алудирају на сулуди темпо градског живота, истичући бројност чулних стимуланса, као и последице опасних, деструктивних сила модернизације.³²

30 Slobodan Novaković, *Vera Božičković Popović, slike*, Beograd: Galerija Kulturnog centra Beograda, 1987.

31 *Симфонија града* не завршава се у међуратном периоду. Ова врста експерименталног филма снимана је и касније, после Другог светског рата, па и током шездесетих. Више о овој теми: Ивана Кроња, „Симфонија града у авангардном филму и облици и врсте експерименталног филма“, предавање одржано у Градској библиотеци „Атанасије Стојковић“, Рума, 21. 6. 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=p0O5S-daEnA>

32 Видети даље: Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997 [1960], pp. 180–181; Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1947, pp. 181–189.



Слика 6. Вера Божичковић Поповић, *Њујорк*, 1980/81, оловка на папиру, вл. Јован Поповић, Београд

Овај нови мегалополис најприближнији је концепту тзв. *Citta Nuova*, који је још током друге деценије прошлог века предложио италијански футуристички архитекта Антонио Сантелија (Antonio Sant'Elia). Иза њега нису остали реализовани пројекти, већ само цртежи који речито

говоре о утопистичкој визији велеграда чији су се обриси већ помањали на хоризонту. Вера Божичковић Поповић занесена је архитектуром тог измаштаног Сантелијиног велеграда, који је у основи свих светских мегалополиса данас. У Њујорку, небодер је торањ који пркоси прошлости и води посматрача право у будућност; он је „чудо“ инжењерства и грађевинарства, али и јавни споменик људском егу. Понављајући из цртежа у цртеж низове фасада у којима се огледају други облакодери топећи се на углачаној површини стакла или високо штрчећи изнад ретког дрвећа, уметница је, можда и несвесно, остварила јединствену ритмичну целину у којој парадоксално у исти мах глорификује непобитни доказ људске супериорности и изражава страхопоштовање пред здањима која човека своде на неприметну тачку. Осећања отуђења и изолованости, усамљености и немогућности сналажења у великом лавиринту несавладивих улица и безличних небодера налазе се у фокусу филм ноара (*film noir*), једног од водећих жанрова четрдесетих и педесетих година. Бројна послератна кинематографска остварења „дугују“ своју сценографију симфонијама града: глорификовани, слављени велеград сада постаје психолошки терет главним јунацима, који се у њему тешко сналазе.

„Симфонија града препознаје град као амблем модерности а његова модернистичка форма мотивисала је филмске ствараоце да употребом филмског језика који је нагло напредовао, ухвате оно што је Ласло Мохол-Нађ некада називао 'пулс метрополе'.“³³

Управо је Мохол-Нађ 1921/22. године направио један од типичних авангардних „филмова на папиру“. *Динамика велеграда* скица је за филмски сценарио чија ће „урбано-индустријска иконографија и пажљиво организован оптички темпо кодификовати европске 'Симфоније града' у наступајућим годинама“. ³⁴ Званично, ова врста експерименталног филма започиње остварењем које уздиже амерички развој и њујоршку архитектуру, кратким филмом *Манхатта* (*Manhatta*) из 1921, сликара и фотографа Пола Странда и сликара и индустријског

33 S. Jacobs et al., *nav. delo*, pp. 3-4.

34 *Isto*, p. 5. Важно је истаћи да су и југословенски зенитисти (Љубомир Мицић и Бранко Ве Пољански) у својим књижевним делима посвећеним утицајима модерног града на човека примењивали авангардне поступке производећи утисак филма.

дизајнера Чарлса Шилера, а свој назив дугује нешто каснијем делу *Берлин, симфонија велеграда* Валтера Рутмана (Walter Ruttmann) из 1927. У међувремену настало је неколико истакнутих филмова овог жанра: *Ајфелов торањ* Ренеа Клера (René Clair) из 1928, *Осврво од 24 долара* Роберта Флаертија (Robert Flaherty) из 1927, *Човек са филмском камером* Дзиге Вертова, *Киша* Јориса Ивенса (Joris Ivens) и Мануса Франкена (Mannus Franken), *Симфонија небодера* Роберта Флорија (Robert Florey) – сви из 1929. године – као и *Поводом Нице* Жана Вигоа (Jean Vigo) из 1930.

Један од најзанимљивијих примера, с обзиром на цртеже Вере Божичковић, јесте *Симфонија небодера* Роберта Флорија, редитеља који је иза себе оставио завидан број играних целовечерњих филмова. Управо његов деветоминутни експеримент на изузетан начин демонстрира како су изражајна средства кубизма, затим историјских авангарди, футуризма и конструктивизма и *Нове визије*, нашла свој пут до седме уметности. Флори се концентрише на „импресивне високе структуре које су до краја 1920-их постале универзални симбол напретка метрополе, технолошког прогреса и капиталистичког развоја“.³⁵ Поступком филмског претапања којом сажима визуру, применом изразито ниских углова снимања, камером која се лагано креће и љуља, оштрим контрастима између светлог неба и тамних, засенчених уских улица, до којих светло једва допире због висине околних зграда, Флори ствара јединствени омаж Њујорку у времену изградње његових најважнијих архитектонских амблема, усаглашавајући вртоглави раст града са музичком композицијом која има карактер симфоније. Сталним смењивањем хоризонтала и вертикала челичних конструкција, филм добија наглашени графички квалитет, надовезујући се на поетику апстрактних експерименталних остварења раних авангардиста Ханса Рихтера (Hans Richter) и Викинга Егелинга (Viking Eggeling).

Појединачни кадрови Флоријевог филма, баш као и Верини цртежи, приказују, на позадини светлог неба, високе тамне зграде између којих се, попут пукотина, пробијају улице. У Флоријевом случају инспирација је дошла из реалности простора у којем је снимао. У случају Вере Божичковић ситуација је нешто сложенија: дубоки процепи између небодера који се размичу и у стрмим вертикалама приближавају ивицама папира чине ехо кањона и клисура њених енформелних дела.

35 *Isto*, p. 16.

Верине њујоршке улице омеђене високим фасадама имају подједнако упориште у стварности и имагинацији. Ако је Мића Поповић повео супругу у Гранд Кањон како би „прошетала“ својим сликама, нема сумње да ју је Њујорк у исти мах удаљио од енформела и вратио њему. Серија Вериних цртежа Њујорка не само да је посвећена граду који је у југословенској уметности остао у сенци много чешће сликаног Париза или простора Медитерана, већ је јединствена и по томе што се у њој сажимају искуства енформелне антислике, фотографије и филма, чиме сликарка још једном потврђује оригиналност својствену ретким и изузетним појединцима српске модерне уметности.

Изјава захвалности. Захвална сам следећим појединцима и институцијама на несебичној помоћи приликом рада на овом истраживању: господину Јовану Поповићу, проф. емерити Ирени Суботић, проф. др Весни Круљац, проф. др Ивани Кроњи, мр Горани Стевановић, ма Мии Ђук, Александри Мирчић, Марини Цветановић, Српској академији наука и уметности, Библиотеци Музеја савремене уметности у Београду, Народној библиотеци Србије, Сталној поставци слика Миће Поповића и Вере Божичковић Поповић у Центру за културу „Вук Караџић“ у Лозници, Фонду за науку Републике Србије.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Бошњак, Срето. *Вера Божичковић Поповић* (реч на отварању Изложбе цртежа из циклуса *Њујорк*, у сталној поставци слика Миће Поповића и Вере Божичковић Поповић у Лозници, од 16. 3. 2009), Призор: часопис за културну историју Јадра, 2009, стр. 43-49.
- Denegri, Ješa. „Enformel Vere Božičković“, u: *Vera Božičković Popović*, Beograd: Cicero, 1994.
- Erb, Margit, Parillo, Michael, Otake, Akiko. *Forever Saul Leiter*, London: Thames and Hudson, 2021.
- Jacobs, Steven et al. *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art and Urban Modernity Between the Wars*, New York, London: Routledge, 2019.
- Jelić, Spomenka. *Snaga optimističkog gesta*, Borba, Beograd, 7. 5. 1990.
- Маркуш, Зоран. *Визуелне импресије*, Политика, 31. 12. 1994.
- Милојевић, В. *Светлосћи Њујорка*, Политика експрес, 24. 9. 1996.
- Мутавцић, Зорица. *Покажи, Вера, своје цртеже*, Базар, 9. 11. 1984.
- Novaković, Slobodan. *Vera Božičković Popović, slike*, Beograd: Galerija Kulturnog centra Beograda, 1987.

- Popović, Mića. „Ogled o Enformelu“, u: *Vera Božičković Popović*, Beograd: Cicero, 1994, str. 23–41 (prvo izdanje Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 1977).
- Popović, Mića. *Putopisni dnevnici*, Beograd: Geopoetika, 2008.
- Rosenblum, Naomi. *A history of women photographers*, Second edition (updated and expanded), New York: Abbeville Press, 2000.
- Subotić, Irina. „Od poštovanja tradicionalnog do vere u novo...“, u: *Kritičari su izabrali*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 1981.
- Trifunović, Lazar. *Vera Božičković Popović, Crteži – Njujork*, Beograd: Grafički kolektiv, 1981.
- Тишма, Андреј. *Злослујне визуре*, Дневник, 17. 9. 2002.
- Filipčević Cordes, Vojislava. *New York in Cinematic Imagination: The Agitated City*, London, New York: Routledge, 2021.
- Campany, David. “Architecture as Photography: document, publicity, commentary, art”, 2014, <https://davidcampany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/> 24. 8. 2023.
- Челар-Марјановић, Миња. *Изнад њајни живоџа*, Политика експрес, 20. 11. 1994.

VERA BOŽIČKOVIĆ POPOVIĆ'S DRAWINGS OF NEW YORK: THE CITY AS AN OPTICAL SPECTACLE

DIJANA METLIĆ

S u m m a r y

The focus of this paper is a series of drawings by Vera Božičković Popović, one of the most significant representatives of Yugoslav and Serbian post-war modernism. They were created in New York between August 1980 and June 1981, and they make a unique series dedicated to the metropolis, which in Serbian art remained in the shadow of more often painted Paris or various areas of the Mediterranean. It is possible to approach this cycle from different angles: to connect it with representations of the city as one of the key motifs of the twentieth-century fine arts; to think of it in the context of architectural photography and the New York School of street photographers, who used extreme shooting angles and double exposures to point to the specificity of New York architecture and everyday life. Vera Božičković applied similar techniques to produce a tense vertical compositions with an emphasised play of reflections in glass facades, similar to the effects achieved by American artist Saul Leiter. The drawings of the facades of skyscrapers on the Second, Third, Fifth Avenue, Forty-seventh, Fifty-seventh and nearby New York streets can be seen as successive frames on a film strip, thus connecting them to the experimental film of the 1920s known as „city symphonies“. Similar to directors Robert Flory, Paul Strand or Charles Schiller, Vera made an ode to the megalopolis seen as an „emblem of modernity“, suppressing man's presence and giving New York the main role.

Keywords: Vera Božičković Popović, drawings of New York, architectural photography, city symphonies

Тематски зборник *Полемички аспекти српског модернизма после 1945. са посебним освртом на деловање чланова Загарске групе* резултат је избора 20 радова представљених на националном научном скупу одржаном у САНУ, поводом обележавања стогодишњице рођења уметника и академика Милорада Бате Михаиловића (1923–2011) и Миодрага Миће Поповића (1923–1996), у Београду 17. и 18. октобра 2023.

Рецензенти

Академик Миодраг Марковић, САНУ и Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Академик Драган Војводић, САНУ и Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Дописни члан Слободан Шијан, САНУ и Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности

Научна сарадница др Оливера Драгишић, Институт за новију историју Србије,
Београд

Научни саветник др Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Лидија Мереник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Проф. др Живко Поповић, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

Проф. др Симона Чупић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Научни одбор скупа

Академик Миодраг Марковић, САНУ и Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Академик Љубодраг Димић, САНУ и Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Академик Душан Оташевић, САНУ

Дописни члан Слободан Шијан, САНУ и Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности

Проф. емерита др Ирина Суботић, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

Проф. др Лидија Мереник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Проф. др Симона Чупић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Проф. др Весна Круљац, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених
уметности

Организациони одбор скупа

Академик Душан Оташевић, САНУ

Дописни члан Слободан Шијан, САНУ и Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности

Проф. емерита др Ирина Суботић, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

Проф. др Весна Круљац, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених
уметности

Невена Мартиновић, Галерија РИМА, Крагујевац

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75(497.1)(082)
72/75:316.75(497.1)"19"

ПОЛЕМИЧКИ аспекти српског модернизма после 1945. са посебним освртом на деловање чланова Задарске групе : тематски зборник : зборник одабраних радова са научног скупа одржаног 17. и 18. октобра 2023. године : примљено на V скупу Одељења уметности, одржаном 24. маја 2024. ... / уредници Душан Оташевић, Весна Круљац. - Београд : САНУ, 2024 (Београд : Birograf comp.). - 456 стр. : илустр. ; 24 см. - (Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 234. Одељење уметности ; књ. 10)

На спор. насл. стр.: Polemic aspects of post-1945 Serbian modernism with a particular focus on the actions of the Zadar group members. - "Тематски зборник ... поводом обележавања стогодишњице рођења уметника и академика Милорада Бате Михаиловића (1923-2011) и Миодрага Миће Поповића (1923-1996) ..." --> колофон. - Тираж 300. - Стр. 9-12: Предговор / Душан Оташевић, Весна Круљац. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл. или франц. језику уз сваки рад

ISBN 978-86-6184-053-1

1. Оташевић, Душан, 1940- [уредник] 2. Круљац, Весна, 1972- [уредник]
а) Задарска група -- Зборници б) Уметност -- Идеологија -- Југославија -- 20в --
Зборници

COBISS.SR-ID 158766345