

Ана Ереш*

ИЗЛОЖБА РАТНИХ СЛИКАРА (1919) И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ИСКУСТВА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА У МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ У СРБИЈИ

Апстракт: У тексту се, на основу реконструкције и анализе структуре, функције и рецепције *Изложбе ратних сликара* – првог уметничког догађаја који је након завршетка Првог светског рата приређен у Београду – разматра феномен ратног сликарства и непосредне репрезентације рата у српској модерној уметности. Имајући у виду да је у оквиру изложбе значајно место било посвећено пејзажу, посебна пажња овог разматрања је окренута разумевању пејзажа као модерне слике рата. Иако је *Изложба ратних сликара* представила само сегмент обимне уметничке продукције која је настала за време и у условима рата, она функционише као репрезентативан пример који сумира централне карактеристике ратног сликарства, а које, поред формално-стилске, жанровске, поетске и семантичке хетерогености, одликује измењен однос тела према пределу, што је резултовало новим начинима визуелизације рата кроз конституцију пејзажа као слике трансформације модерног искуства.

Кључне речи: ратни сликари, Изложба ратних сликара, српска модерна уметност, пејзаж, Први светски рат

Уметнички живот у Београду је по завршетку Првог светског рата пролазио кроз процес динамичне консолидације након прекида изложбених и других јавних активности током периода окупације престонице Краљевине Србије (1915–1918). Послератни полет београдске ликовне сцене у годинама између 1919. и 1921, који се ма-

* Ана Ереш, научни сарадник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, ana.bogdanovic@f.bg.ac.rs

нифестовао у естетском, теоријском и концептуалном усложњавању уметничких кретања, поставио је чврсте темеље дефинитивном успостављању модернизма као доминантног оквира продукције, рецепције и институционализације уметности. У досадашњим истраживањима овог кратког, али изузетно важног стадијума у историји модерне уметности у Србији, две изложбе из 1919. године препознате су као догађаји који су симболично означили закључење етаблирања импресионистичког сликарства и наступање младе генерације уметника која је изнела нова уметничка стремљења обележена смелим формалним експериментима експресионистичке и конструктивне методологије (Protić, 1967, стр. 10; Trifunović, 1972, стр. 23; Rozić, 1983, стр. 92). То су први изложбени догађаји који су у размаку од месец дана приређени у престоници новопроглашене Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца након завршетка Великог рата: *Изложба рајних сликара* отворена је 26. октобра у Основној школи код Саборне цркве, док је *Прва изложба Грује уметника* инаугурисана 23. новембра у Сали Станковић. Ове изложбе, уз самосталну изложбу Пашка Вучетића и заједничку изложбу Ђорђа Јовановића и Љубе Ивановића, представљају једине уметничке догађаје у Београду одржане током 1919. године.¹ Уметници из Србије су током ове године своје радове представили још и у оквиру *Изложбе јуџословенских уметника* у Паризу током априла и маја.

Изложба рајних сликара и *Прва изложба Грује уметника* одиграле су важну улогу не само због тога што су означиле почетак јавног уметничког живота у послератном Београду већ и зато што су у ликовној критици изазвале реакције које су артикулисале недвосмислену поларизацију ставова по питању схватања актуелности на уметничкој сцени. *Изложба рајних сликара* је реципирана као пример традиционалних уметничких поетика у односу на *Прву изложбу Грује уметника*, коју је ликовна критика дочекала са ентузијазмом препознавши у њој наступање прогресивнијих тенденција у домаћој уметности које иду у корак са актуелним европским токовима (Rozić, 1983, стр. 92–96). Без обзира на превладавајуће ненаклоњен пријем у својевременој ликовној критици, *Изложба рајних сликара* представља значајан догађај који нам из историјско-уметничке перспективе пружа увид у важна питања у вези са репрезентацијом рата у модерном сликарству у Србији која ће бити предмет анализе у даљем току текста.

1 Ни током наредне, 1920. године, изложбени живот у Београду не карактерише велики број изложби: одржане су *Пејша изложба друштва српских уметника Лада*, *Друја изложба Грује уметника* и самостална изложба Милана Миловановића. Тек од 1921. године изложбена активност се усложњава.



Сл. 1. Плакат *Изложбе рајних сликара*, 1919,
Народна библиотека Србије

Реконструкција и рецепција изложбеног догађаја

У оквиру *Изложбе рајних сликара* наступило је пет уметника: Милош Голубовић, Коста Миличевић, Михаило Миловановић, Стеван Милосављевић и Живорад Настасијевић. Према подацима из каталога изложен је 191 уметнички рад, у највећој мери уља на платну уз мањи број цртежа и акварела. Највише радова је представио Милош Голубовић (56), затим Михаило Миловановић (48), Коста Миличевић (38), Живорад Настасијевић (25), те Стеван Милосављевић (24). Највећи део изложених радова настао је за време Првог светског рата током кога су ови уметници били у служби ратних сликара, док су неки од њих искористили прилику да изложе дела настала пре или непосредно по завршетку рата, попут Косте Миличевића који је приказао слике настале у окружењу Савиначке цркве у Београду, укључујући и познати импресионистички пејзаж *Пролеће* (1913). Због тога је изложба деловала „као скуп колективних изложба петорице излагача“ (Зограф, 1919, стр. 145), више него као тематски или концепцијски организована изложбена целина (сл. 1).

У првој, већој сали изложбене поставке доминантно место су заузимале слике Михаила Миловановића, које су претежно тематизовале кључне догађаје и личности из рата, и радови Стевана Милосављевића, углавном студије портрета „разних савезничких народности“ (Поповић, 1919, стр. 2) и неколико сцена са поља борбе. Миловановић и Милосављевић су више него остали учесници изложбе уложи ратног сликара приступили са позиције хроничара догађаја, документујући ратна дешавања и њихове актере из реалистичке визуре која је у Миловановићевом случају укључивала умерено смеле колористичке интервенције. У неосветљеном десном углу ове сале били су изложени Миличевићеви импресионистички радови, у највећем броју слике предела, од којих осамнаест пејзажа са Крфа који немају директне тематске повезаности са ратним дешавањима. У другој, мањој сали су били изложени ратни пејзажи и портрети Милоша Голубовића карактеристичне линеарне стилизације симболистичког, сецесијског и у назнакама експресионистичког колористичког проседа, уз портрете и пејзаже Живорада Настасијевића који су у међувремену у великој мери страдали или су изгубљени, тако да о њиховим особеностима не можемо поуздано говорити. Оно што на основу приказа изложбе можемо тврдити јесте то да су и Настасијевићеви радови у други план ставили документаристичку намеру како би слику рата интерпретирали из слободније импресионистичке визуре.

На основу Настасијевићевог сећања, јединог сачуваног сведочења актера овог догађаја, сазнајемо да је изложба била планирана током рата, међу ратним сликарима ангажованим при Сликарској секцији Врховне команде српске војске у Солуну 1917–1918. године (Ристић & Шуица, 1964, стр. 8). У Солунском атељеу, како се у литератури неретко назива Сликарска секција при Врховној команди, поред Настасијевића били су ангажовани уметници Милош Голубовић, Михаило Миловановић, Вељко Станојевић и Живојин Лукић, а често их је посећивао и Коста Миличевић. Са иницијатором Сликарске секције, начелником Топографског одељења Врховне команде пуковником Стеваном Бошковићем, ови уметници су планирали одржавање изложбе у Солуну. Будући да је ослобођење уследило убрзо након њихових иницијалних намера, изложба је одложена за реализацију у Београду.

Пре даљег разматрања реконструкције овог уметничког догађаја, неопходно је укратко се осврнути на термин *рајини сликари* који се налази у наслову изложбе. Ратни сликар је назив званичне војне дужности при ратним штабовима српске војске у балканским ра-

товима и Првом светском рату. Термин се први пут званично јавља 21. септембра 1912. године у документима везаним за сликара Петра Раносовића, које је потписао пуковник Живојин Мишић. Функција и дужности ратног сликара детаљније се дефинишу у *Уџуџу за уџо-џребу рајних сликара џридогајџих џџабовима наших јединица на војџиџиџу* који је 20. августа 1914. године у Ваљеву издао начелник Штаба Врховне команде српске војске војвода Радомир Путник (Шуица, 1982, н.п.). Из овог извора сазнајемо да се од ратних сликара очекивало да прате и сачувају „важније моменте борбе који би били од вредности за историју“ и да се старају „да се што више унесу у суштину борбе и да понесу што јаче импресије из ње“ (Шуица, 1982, н.п.). Упутом је такође утврђено да су скице које настану за време рата својина уметника која им треба послужити као основна грађа за даљу израду слика, а које би они понудили на откуп Министарству војном.² У историјско-уметничкој литератури термин ратни сликар се, осим у смислу званичне војне титуле, неретко користи да означи велики број уметника и уметница који су током ратова у функцији војника, добровољаца или болничарки стварали уметничка дела. Досадашња истраживања упућују да је током Првог светског рата активно било око четрдесет сликара и сликарки, укључујући уметнике попут Надежде Петровић, Милана Миловановића, Малише Глишића, Весе Поморишца, као и пројугословенски оријентисане уметнике који су долазили ван граница српске државе: Вилка Гецана, Марина Тартаљу, Отона Ивековића, Владимира Бецића.

Сви уметници који су наступили на *Изложби рајних сликара* званично су обављали дужност ратног сликара. Било је планирано да на изложби учествује и сликар Милан Миловановић, што је због одлуке да се повуче из активног уметничког живота и јавних иступања одбио, док је изостајање Вељка Станојевића са изложбе последица уметничког противљења да буде представљен као ратни сликар, што је сматрао деградацијом статуса уметника (Живковић, 1970, стр. 130). Иако је изложба представила само сегмент уметничке продукције настале у ратним условима, она је једини догађај који је уметност ратних сликара представио јавности непосредно по завршетку рата и на тај начин пружио увид у слојевитост промене коју је доживљај Првог светског рата оставио у визуелној уметности.

2 Будући да је термин ратни сликар детаљно анализиран у досадашњим историјско-уметничким истраживањима, осврт на његово порекло и функцију овде је дат у кратким цртама. Више у: Шуица, 1982; Radulović & Ristić, 1988; Гвозденовић, 2017.

Вест о отварању *Изложбе рајних сликара* пренело је више дневних новина. На основу тога могуће је реконструисати да су овом догађају присуствовали високи војни званичници: начелник Штаба Врховне команде генерал Петар Пешић, који је свечано отворио изложбу, и начелник Топографског одељења Врховне команде, раније поменути пуковник Стеван Бошковић, који је подржао организацију изложбе. Поред њих, отварању су присуствовали и државни саветник Љуба Јовановић, члан Народног вијећа Словенаца, Хрвата и Срба и члан делегације Краљевине СХС на Париској мировној конференцији др Анте Тресић Павичић, шеф Пресбириа Министарства иностраних послова Риста Одавић, као и представнице Болнице шкотских жена (*За ослобођење*, 1919, стр. 2). О истакнутом политичком значају изложбе сведочи посета регента престолонаследника Александра I Карађорђевића 3. новембра, током које је он „са великим интересовањем разгледало изложбу обишавши обе дворане два пут и скоро о свакој слици се обавештавало од појединих уметника. При одласку изразио је уметницима своје високо задовољство“ (*Реџи на изложби рајних сликара*, 1919, стр. 2). Посета је уприличена поводом прославе годишњице ослобођења Београда у Првом светском рату, која се обележава 2. новембра. И мада то нигде није званично наведено, помен на ослобођење главног града веома је вероватно био један од повода за одржавање *Изложбе рајних сликара*.

У сагласју са истакнутом комеморативном и политичком функцијом изложбе, дневна штампа је пуно пажње посветила преношењу оних аспеката изложбе ратних сликара који њихову уметност представљају као хронику рата која гради нову слику националне историје. Приказ објављен у листу Политика илуструје овакво схватање, које сумира догађаје и личности из рата као централне теме изложбе:

„У две простране сале изложени су уметнички радови, који представљају наше повлачење кроз Албанију, живот на Крфу и напоре на солунском фронту за ослобођење Отаџбине. Ту су поред портрета Престолонаследника Александра, војводе Мишића и ђенерала г. г Милоша Васића, Крсте Смиљанића и Михаила Рашића израђене на платну сцене из крвавих борба на Кајмакчалану. Велика добротворка нашег народа Мис Хадеј, сестра енглеског маршала Френча, која је погинула од бугарске гранате, представљена је на једној слици са женама и децом из Битоља. У једној серији портрета представљени су топови из савезничких дивизија које су се бориле заједно с нама на солунском фронту. Изложба прави, као што рекосмо, врло добар утисак и штета је што нису изложили своје радове и ратни сликари г. г. Милан Миловановић и Вл. Бецић. Нема сумње, да ће и фотографска секција Врховне Команде ускоро изложити своје радове“ (*За ослобођење*, 1919, стр. 2).

Друштвени значај изложбе потврдила је и велика посећеност. Публика је обухватала различите друштвене профиле, највише из редова официра и војника, трговаца и омладине (Поповић, 1919, стр. 2), који нису представљали редовну публику уметничких догађаја. Према сећању Живорада Настасијевића, публика је масовно посећивала изложбу, док су групе Војвођана долазиле са заставама (Ристић & Шуица, 1964, стр. 8), чиме је подвучено њено значење у стварању националне меморије. С друге стране, приметно одсуство представника интелектуалне елите, научних и културних радника са ове изложбе било је предмет критике у једном од приказа (Поповић, 1919, стр. 2).

Док је у извештавању дневне штампе изложба реципирана као важан друштвени и политички догађај који историзује и меморализује страдања и успехе српске војске и њених заповедника у рату, из перспективе ликовне критике је у први план истакнут њен уметнички садржај. Централна питања и запажања, која су у вези са изложбом исказали Бранко Поповић, Тодор Манојловић и Милош Црњански, односе се на начин на који су уметници приступили проблему репрезентације искуства рата у формално-стилском и феноменолошком смислу. Тематски аспекти изложених дела у њиховим критичким текстовима нису представљали примарни предмет анализе.

Црњански је у изразито субјективном приказу изложбу оштро критиковао због одсуства експресионистичког приступа у приказивању доживљаја рата и због давања централног места сликама Михаила Миловановића, које је окарактерисао технички и стилски невештим академизмом. Крфске пејзаже Косте Миличевића је истакао као смеле примере меланхоличног импресионистичког односа према колористичким вредностима слике, док је са ентузијазмом издвојио радове Милоша Голубовића због експресивног приступа боји и истицања духовних, „унутарњих“ квалитета портретисаних личности (Црњански, 1919). Различито од Црњанског који је појединачно приступио сваком од уметника, Бранко Поповић је о изложби у уздржаном тону писао као о догађају који је „достојан свеколике пажње“ и који поседује двојаки карактер: историјски, који се односи на „сећање на рат који је донео уједињење“, и уметнички, који одликује „фрагментарност“ у приказу рата, а не његова „синтетичка концепција“. Највећу пажњу поклатио је слици предела: у Миловановићевим ратним сценама запажа да „се довољно колористично и понеки пут хармонично сливају фигуре војника с пределом у сунчној светлости или сутонској полутами“, за Голубовића закључује да су „његове најуспелије ствари оне у којима се најдуже задржао пред природом“, истовремено издвајајући Миличевићеве „врло пријатне пејзаже“ (Поповић, 1919, стр. 2).

Тодор Манојловић је понудио најдетаљнију анализу питања репрезентације непосредног доживљаја рата у сликарству:

„[...] у садашњим делима наших Ратних Сликара узалуд и са неправдом тражили би једно пуно и хармонично испољење њиховог доживљаја; он још није могао у њима да sazре, да се кристалише, он је још сувише нов, још сувише вибрантан а да би се дао ухватити у једној исцрпној и дефинитивној форми. Они су, за сада, могли да даду само неке одломке, нацрте и наговештења сижеске и стилистичке природе, неке врсте тренутних снимака предмета и душевних расположења који ће тек касније, ваљда, моћи да послуже као грађа за више и уметничкије синтезе“ (Манојловић, 1919, стр. 1).

Манојловићев увид је значајан јер упућује на посебан карактер изложеног ратног сликарства који је непосредан, интуитиван, субјективан, настаје брзо у специфичним условима и окружењу рата, што га одваја у односу на старије моделе глорификујуће репрезентације рата, који су утемељени у логици историјског сликарства које настаје у атељеу, на основу студија и докумената и са временском дистанцом у односу на догађај који тематизује. Ако имамо у виду да је овај критичар током Првог светског рата боравио на Крфу, где је познавао и проводио време са некима од ратних сликара (Живковић, 1970, стр. 114), а њихово стваралаштво укратко и помињао у текстовима објављиваним у крфском Забавнику, не изненађује да му је доживљај и логика уметничког погледа на рат била блиска и разумљива.

Проблеми експресије, фрагментарности, слике ратног предела и репрезентације непосредног доживљаја рата, који су отворени у наведеним опажањима ликовних критичара, послужиће нам као полазишта за анализу феномена ратног сликарства на примеру *Изложбе рајних сликара*.

Искуство модерне уметности у модерном рату

Мада је обухватила само део обимне сликарске продукције настале за време Првог светског рата, *Изложба рајних сликара* је представила њену стилску, поетску, жанровску и значењску хетерогеност. Због поменуте вишеслојности која се јавља као његова основна одлика, о ратном сликарству везаном за Први светски рат треба пре свега говорити као о феномену у историји модерне уметности, а не о јасно профилисаном уметничком правцу, жанру или школи.³ Један од раз-

3 Феномен ратног сликарства у контексту Првог светског рата тема је значајног броја новијих истраживања у домаћој и међународној стручној и научној лите-

лога лежи у томе што је ратно сликарство настало из перспективе непосредног искуства модерног субјекта кога карактерише индивидуализован, нефиксиран и децентриран поглед на свет и његово разумевање (Slevin, 2015). Визуелни уметници, као и књижевници, песници и интелектуалци који су борбу искусили „из прве руке“, са линије фронта, реаговали су на различите, веома често контрадикторне начине на први модерни рат у светској историји (Farrell, 2017, р. 4). У сучељавању модерног субјекта и модерног ратног догађаја испољавала су се различита виђења и осећања као последица новог егзистенцијалног искуства: национални ентузијазам и вера у победу, узнемиреност и немоћ пред ужасима рата и бруталностима борбе, индивидуална жалост и траума због суочавања са страдањима и смрћу, колективни осећај губитка и деструкције, ескапизам и повлачење у себе. Будући да су се ратни сликари формирали у различитим уметничким школама и да су наступали са разноликих естетских становишта, пролиферација виђења које је конституисало слику Првог светског рата у српској модерној уметности јавља се као ефекат двојаког индивидуализма – личног и уметничког. Неки уметници су свој уметнички индивидуализам у великој мери прилагодили улози ратног сликара и креирали представу рата која директно сведочи о борбама, војним успесима, губицима, разарањима и смрти, попут Михаила Миловановића чији рад рефлектује и евоцира патриотска осећања и емпатију према страдању народа, делом задржавајући епски карактер традиционалне ратне историјске композиције, иако то није случај са његовим целокупним опусом из рата.⁴ С друге стране, Милош Голубовић је репрезентацију рата потчинио приватном осећању опраштања, растајања и губитка, и на тај начин остварио лирску визију ратног искуства која у први план истиче судбину појединца као алегорију колективног страдања за време рата. За Косту Миличевића ратно искуство је имало функцију катализатора трансформације и сазревања импресионистичке сликарске методологије: његови крфски пејзажи визуелизују контемплативне доживљаје медитеранског амбијента у коме као реконвалесцент, изолован од друштва уметника, интензивно ствара након шест трауматичних месеци проведених у земуници на линији фронта, где није био у стању да се посвети уметности (Живковић, 1970, стр. 121–122).

ратури: Cohen, 2008; Вучинић, 2009; Миљковић, 2014; Slevin, 2015; Lubin, 2016; Тубић, 2016; Farrell, 2017; Гвозденовић, 2017.

4 О сликарском опусу Михаила Миловановића детаљније у: Пилчевић, 1998; Јовановић, 2001.

Искуство рата одвијало се не само на плану индивидуалног и субјективног доживљаја већ је добрим делом условљено и измењеним колективним искуством које је рат донео. Комплексност репрезентације Првог светског рата стоји у вези и са модерним карактером овог историјског дешавања који се односи на употребу индустрије и механизованог наоружања, што је условило измењен начин борбе у односу на претходне ратне сукобе: статична бојишта без директног сучељавања сукобљених војски, рововско ратовање, масовнију смрт војника и веће уништење природног окружења у коме се борба одвијала. Услови модерног, индустријски организованог рата су учинили традиционалне моделе приказа бојног поља анахроним, што је за последицу имало то да су уметници трагали за новим формама како би приказали измењену визуелност рата (Malvern, 2016). Модерна технологија ратовања променила је и начин напада на непријатеља јер главна мета више није било тело војника, већ и његово окружење (Lubin, 2016, p. 153), што је изазвало измењен однос и према људском телу и према пределу у рату. Смештен у рову, војник је могао да сагледа само небо изнад главе и блатњаву земљу под својим телом (Lubin, 2016, p. 153), чиме је повезаност између тела и предела додатно интензивирана (сл. 2). Због тога не изненађује да је пејзаж заузео доминантно место у сликарству насталом током Првог светског рата: међусобна условљеност и неминовни суживот војничког тела и природног предела, који су се нашли на мети до тада невиђеног разарања и страдања, конституисали су нову структуру виђења и значења пејзажа који је у исто време склониште и масовна гробница; место опоравка и место пропадања тела. Поред тога, пејзаж добија и национално значење, о коме је писала Симона Чупић:

„у производњи политике и идеологије гледања, пејзаж напушта значење пуне слике предела и трансформише се у дублерску историјску слику – као простор бивstvovanja народа. Сlike Србије, заједнички рад у природи, али и слике других простора везаних за судбину нације, места збегача, изгнанства, принудног измеђања, попут Глишчевих Једрена, Голубовићевих Кајмакчалана, Миловановићевих Каприја или Миличевићевих крфских пејзажа, насланјају се на ово поимање представе поднебља као визуализације националног идентитета“ (Џупић, 2011, стр. 45).

Ратни сликари су непосредно искусили нови однос према пределу током рата. Милош Голубовић у дневничким белешкама наводи „kako ceo dan лежи у travi заронjen glavom у zemlji, posmatrajući mrave kojima zavidi на slobodi и nezavisnosti“ (Gvozdеновић, 2003, стр. 12) док, како је поменуто раније у тексту, Коста Миличевић склоњен у земуници на линији фронта проживљава трауматично искуство



Сл. 2. У рову на Солунском фронту, 1918, фотографија, Историјски музеј Србије

током кога није у стању да ствара. С друге стране, приликом периода опоравка они откривају исцелитељску снагу предела. Долазак на Крф у јануару 1916. године Милош Голубовић описује на следећи начин: „И са једне и са друге стране лађе могла се видети ванредна панорама љубичастих брда која нарочито чаробна чињаше сунчева ружичаста светлост која осветљаваше само врхове. [...] Пределу су ванредно лепа, околина одише питомином и животом“ (Живковић, 1970, стр. 114). Приступајући слици предела из нових перспектива: из ровова на фронту и током повлачења кроз Албанију одакле се пејзаж претвара у место смрти и деструкције, али и са морске пучине или обале у коме се отвара као хоризонт наде, зацељења и регенерације, унутар корпуса српског ратног сликарства конституисано је схватање пејзажа као визуелизације амбивалентности модерног искуства и његове трансформације у ситуацији историјски незапамћеног уништења.

Мртвачки мир (1917) Михаила Миловановића, *После окршаја на Црним чукама* (1917) Стевана Милосављевића и *Код Скадарској језера* (1915) Милоша Голубовића наглашавају онај аспект односа према слици пејзажа у коме је рат представљен као деструктивна сила која оставља погубне последице на предео и тела људи и животиња. Пропадајућа тела, тло и хоризонт стапају се у пејзаж који функционише као сведочанство смрти из визуре преживелог, непосредног саучесника у страдању и борби. Репрезентација рата изван оквира исто-



Сл. 3. Михаило Миловановић, *Мртвачки мир*, 1917,
уље на платну, 50,4 x 61 cm, Војни музеј, Београд

ријске идеализације, кроз топографију смрти коју за собом оставља, представља ефекат поменутог модерног искуства сликара који – на супрот задатку да бележи „важније моменте борбе који би били од вредности за историју“ – бира да кроз слику пејзажа прикаже нову, трагичну и трауматичну слику стварности коју рат за собом оставља (сл. 3, 4).⁵

У ратном пејзажу предео функционише као отисак човекове активности: његове непосредне деструктивне интервенције у борби, антиципирајући историјско преозначавање које долази након рата. И они пејзажи који приказују доживљај „чисте“ природе, без трагова ратних дешавања и људских жртава рата, као што су Голубовићеви пејзажи Кајмакчалана и Миличевићеви крфски пејзажи представљени на изложби, индиректно упућују на „ожиљке“ које у себи открива слика ратног предела. Још је Лазар Трифуновић

5 Слика *Код Скадарској језера* Милоша Голубовића репродукована је у тексту Јоване Миловановић у овом зборнику (сл. 2).



Сл. 4. Стеван Милосављевић, *После окршаја на Црним чукама*, 1917, уље на платну, 50 x 94 цм, Војни музеј, Београд

запазио да је Миличевић „све своје неостварене снове и дубоко осећање војничког и људског пораза сликао у крфским пејзажима“, и извео закључак да „крфске слике сједињују меланхолију његовог карактера, фатализам његовог живота и трагичну судбину његовог нараштаја. У њима нема војничке тематике али то су слике рата: те зелене траке усамљеног копна изгубљеног у бескрају неба и мора, ти плави бисери који се котрљају по осунчаним морским обалама носе рат у своме подтексту, у отпору и негацији рата“ (Трифунковић, 2014², стр. 91). Миличевићеви и Голубовићеви пејзажи Кајмакчалана и Крфа истичу чулни доживљај предела изведени специфичним сликарским рукописима наглашене тактилноности и материјалности, интензивних колористичких квалитета као покушај одступања од ратне стварности, повлачење у слику предела као простор оживљавања субјективности угрожене у рату. Пејзаж се трансформише у индиректну рефлексiju трауматичног искуства рата: бележење отисака које рат оставља у домену невидљивог, али доживљеног; онога што се може репрезентовати кроз одсуство, мањак, негацију дешавања – хоризонт који у функцији означитеља, конституисан смелим сликарским гестом, именује још увек неизрециво, непосредно искуство егзистенције у рату у међупростору између страдања и сећања.⁶

6 Пејзаж *Предео са Крфа (Изглед Крфа)* Косте Миличевића репродукован је у тексту Софије Мереник у овом зборнику (сл. 2).

* * *

Изложба ратних сликара сумира амбивалентно значење модерног ратног сликарства: његову политичку и историјску функцију као модерне слике националног идентитета и његову репрезентацијску интервенцију која у домену пејзажа слику рата конституише као трансформацијско модерно искуство. Она за историју модерне уметности у Србији није само завршни догађај импресионизма већ и дешавање јавног продора оног вида модерности у уметности који историју изводи као вишеслојни простор значења, на тај начин покрећући питање у вези са репрезентацијским карактером и могућностима сликарства.

Референце

- Cohen, A. J. (2008). *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, and the Politics of Public Culture in Russia, 1914–1917*. University of Nebraska Press.
- Црњански, М. (1919, новембар). О изложби ратних сликара. *Демократија*.
- Ћупић, S. (2011). „Šest gradova Živorada Nastasijevića“: o kolektivnoj mitologiji i magiji mesta u srpskom slikarstvu 1910–1920. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 7, 41–48.
- Farrell, J. (2017). *World War I and the Visual Arts*. The Metropolitan Museum of Art.
- Gvozdenović, Ž. (2003). *Miloš Golubović. Retrospektivna izložba*. Muzej savremene umetnosti.
- Гвозденовић, Ж. (2017). *Сликари, ратници, сведоци: сликарство и фотојографија у Србији 1914–1918*. Српска академија наука и уметности - Музеј савремене уметности.
- Јовановић, М. (2001). *Михаило Миловановић*. Народни музеј.
- Lubin, D. M. (2016). *Grand Illusions. American Art & the First World War*. Oxford University Press.
- Malvern, S. (2016). Art. In U. Daniel, P. Gatrell, O. Janz, H. Jones, J. Keene, A. Kramer, & B. Nasson (Eds.), *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*. Freie Universität Berlin. DOI: 10.15463/ie1418.11006.
- Манојловић, Т. (1919, октобар). Изложба ратних сликара, *Полиџика*, бр. 4219, 1.
- Миљковић, Љ. (2014). *Свејлост у мраку Првој свејској рати*. Врхунска остварења јошвајонистиа импресионизма у Србији. Народни музеј.
- Поповић, Б. (1919, октобар). Изложба ратних сликара. *Трјовачки иласник*, 169, 2.
- Пилчевић, Ђ. (1998). *Академски сликар Михаило Миловановић. Живој и дело 1879–1941*. Арт – друштвено предузеће за приказивање филмова, културу, просвету и уметност Ужице.

- Protić, M. B. (1967). *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*. Muzej savremene umetnosti.
- Radulović, E., & Ristić, V. (1988). Zadaci ratnih slikara pri štabu Vrhovne komande srpske vojske 1914–1918. godine na osnovu vojne dokumentacije i likovnih dela Milana A. Milovanovića. *Peristil*, 31, 221–224.
- Рејениј на изложби рајних сликара*. (1919, новембар). *Ејоха*, 2(269), 2.
- Ристић, В., & Шуица, Н. (1964). *Рајни сликари 1912–1918. Изложба је приређена поводом 50-годишњице Првој светској раји и бијке на Церу*. Народни музеј – Војни музеј.
- Rozić, V. (1983). *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)*. Izdavački zavod Jugoslavija.
- Slevin, T. (2015). *Visions of the Human. Art, World War I and the Modernist Subject*. I. B. Taurus.
- Шуица, Н. (1982). *Дела 1912–1918. Каталог Уметничке збирке из Војног музеја у Београду*. Војни музеј.
- Trifunović, L. (1972). Vreme srpskog impresionizma. In M. B. Protić (Ed.), *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920: plenerizam, secesija, simbolizam, Minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam* (pp. 23–33). Muzej savremene umetnosti.
- Трифуновић, Л. (2014²). *Српско сликарство 1900–1950* (друго издање). Српска књижевна задруга.
- Тубић, Д. (2016). Тематске и естетско-стилске особености српског „ратног сликарства“ од 1912. до 1918. In У. Шуваковић & Д. Елезовић (Eds.). *Век српске јоліоје (1915–2015), књија I* (pp. 437–453). Филозофски факултет Универзитета у Приштини.
- Вучинић, З. (2009). *Рајни сликари 1912–1918*. Продајна галерија „Београд“.
- Живковић, С. (1970). *Косја Миличевић*. Матица српска.
- За ослобођење. Јуче је ојворена изложба рајних сликара*. (1919, октобар). *Полијика*, бр. 4215, 2.
- Зограф, Ц. (1919). Изложба ратних сликара. *Мисао*, 1(2), 148–152.

Ana Ereš*

EXHIBITION OF WAR PAINTERS (1919) AND THE REPRESENTATION OF THE EXPERIENCE OF THE FIRST WORLD WAR IN MODERN ART IN SERBIA

Summary: *The Exhibition of War Painters*, held in 1919, was the first art event organized after the end of the First World War in Belgrade. The exhibition presented works of five artists who were assigned official war painters by the Supreme Command of the Serbian Army: Miloš Golubović, Kosta Miličević, Mihailo Milovanović, Stevan Milosavljević, and Živorad Nastasijević. Even though it displayed only a segment of the extensive art production created during the First World War, *the Exhibition of War Painters* has been recognized as the event that concludes impressionist research in Serbian painting by art historians. The function of this exhibition is twofold: it was organized as a political and state event that commenced the process of creation of national memory to the suffering and victory in the First World War, whereas as an artistic event it plays a significant role in constituting the image of modern representation of war, in which landscape holds the central position. In addition, this exhibition summarizes the ambivalent character of the phenomenon of war painting in modern art: its political and historical function as a modern image of national identity, as well as its representational intervention that establishes the image of war as a transformational modern experience through the image of landscape.

Key words: war painters, Exhibition of war painters, Serbian modern art, landscape, First World War

* Ana Ereš, Research Associate, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, ana.bogdanovic@f.bg.ac.rs