

Јефимија Б. Ђокић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности
Стипендиста Министарства просвете,
науке и технолошког развоја
djokicjefimija@gmail.com

Оригинални научни рад
Примљен: 1.9.2021.
Прихваћен: 16.5.2022.

ИДЕАЛИ „ЧИСТЕ УМЕТНОСТИ“ У ДЕЛИМА ВАЈАРА ЂОРЂА ЈОВАНОВИЋА

Апстракт: Стваралаштво вајара Ђорђа Јовановића означено је сјоменицима истакнутих појединцима и историјским догађајима, са израженим ангажованим карактером. Међу њим, значајан број скулптура мањих димензија насталих по жељи самог уметника одликује се интимизмом, сензуалношћу и формалном лепотом блиским европском уметничком концепту *l'art pour l'art*. Не дефинишући пренос моралних, верских или политичких порука као главни циљ, Јовановић у делима *Мирис пролећа*, *Мирис Ружа* и *Одмор негира* уобичајене функције приписивање уметности. Циљ овог рада јесте испитивање веза између концепта слободне и чисте уметности материјализованог у стваралаштву енглеских уметника естетизма друге половине XIX века, које се заснива на филозофији субјективности лејоше Имануела Канта, и наведених дела Ђорђа Јовановића. Комбинацијом иконолошког метода и приступа уметности у контексту долази се до закључка да је Ђорђе Јовановић испитивао границе уметности и стварао у складу са идејом чисте уметности.

Кључне речи: Ђорђе Јовановић, *l'art pour l'art*, чиста уметност, српско вајарство у европским токовима, естетизам

У XVIII веку, са зачетком естетике као засебне филозофске дисциплине од стране А. Баумгартена, активно се промишља о појмовима естетике, лејоше и уметности и њиховим међуодносима. Проблем налажења јединствене дефиниције уметности још увек није решен, па не чуди чињеница да ни сама њена природа и функције нису једнозначно одређене. Једно од могућих тумачења уметности и њене улоге у животу и култури човека јесте тумачење припадника естетизма, оваплоћено у концепту *l'art pour l'art*. Концепт је настао у француској књижевности, а своју материјализацију у визуелној уметности доживео је у другој половини XIX века у викторијанској Енглеској, у групи уметника неформално названих *Aesthetes*.¹ Они

¹ О стваралаштву ових уметника биће речи само у функцији поткрепљивања теоријске основе овог рада. У овај уметнички, неформални покрет првенствено се убрајају

Јефимија Б. Ђокић

University in Belgrade, Faculty of Philosophy,
History of Arts Department
Holder of a scholarship of the Ministry of Education,
Science and Technological Development

“PURE ART” IDEALS IN THE WORKS OF SCULPTOR ĐORĐE JOVANOVIĆ

Abstract: The creative opus of sculptor Đorđe Jovanović was marked by monuments to prominent individuals and historic events, with expressed committed character. However, a significant number of sculptures of smaller dimensions, made at the wish of the artist himself, are characterised by intimacy, sensuality and formal beauty close to the European artistic concept “*l'art pour l'art*.” While not defining any conveying of moral, religious or political messages as his primary goal, in the pieces like *Scent of Spring*, *Scent of Roses* and *Repose*, Jovanović negates the usual functions attributed to art. The goal of this paper is to examine the links between the concept of free and pure art as materialised in the creative opus of the English Aestheticism artists from the second half of the 19th century, based on the Immanuel Kant's philosophy of the subjectivity of beauty, and the said works by Đorđe Jovanović. By combining iconological method and the approach to art within a context, we can come up with a conclusion that Đorđe Jovanović tested the boundaries of art and created in line with the idea of pure art.

Key words: Đorđe Jovanović, *l'art pour l'art*, pure art, Serbian sculpture within European trends, Aestheticism

In the 18th century, with the onset of aesthetics as a separate philosophical discipline thanks to Alexander Baumgarten, the notions of *aesthetics*, *beauty* and *art*, and their inter-relations stated to be actively contemplated upon. The problem of finding a unique definition of art had still not been solved and therefore it comes as no surprise that even its nature and functions were not clearly determined. One of the possible interpretations of art and its role in the life and culture of man is the one provided by the Aestheticism, embodied in the *l'art pour l'art* concept. The concept was created in French literature, while it got its materialisation in visual arts in Victorian England in the second half of the 19th century, in a group of artists informally called the *Aestheticism Movement*.¹ On the basis of the philosophical

¹ The creative opus of these artists will be mentioned only in the context of supporting the theoretic basis of this paper. This artistic, informal movement primarily included visual artists Fre-

су се, на основама филозофских ставова Имануела Канта (Immanuel Kant, 1724–1804) о субјективности лепоте, залагали за слободу уметности од свих друштвених, политичких, религиозних и историјских значења, која су јој традиционално наметана као главни циљ и предуслов постојања. У овом контексту *чистија уметности* се тумачи као она уметност која настаје првенствено зарад ње саме, зарад лепоте, која је, по мишљењу припадника естетизма, била суштински императив.

Стваралаштво цењеног вајара Ђорђа Јовановића већински не припада овом концепту. Образован по академским начелима, при изради јавних споменика и портрета значајним личностима, по којима је најпознатији, пратио је традиционалну концепцију уметности и њене функције ангажованог медија. Међутим, један број Јовановићевих скулптура које су настале по жељи самог уметника, а не државних институција, одликују се другачијим схватањем о функцији уметности. Како су најчешће модели били уметнику блиски људи, он је у њихову израду уносио више осећања² и слободе, неоптерећен очекивањима јавности. Јовановић са формалне стране остаје веран академским класицистичким постулатима натуралистичког приказивања фигуре, па се ова слобода пре свега односи на идејну концептуализацију дела.

Љубав према лепоти се, по Елизабет Претџон, од седамдесетих година прошлог века тумачила као, у најбољем случају, бежање од друштвене реалности, а у најгорем, као подупирач социјалног статуса имућних људи.³ Чињеница да је утилитарност и корисност направила поделу између лепих, слободних уметности и механичких и примењених уметности (нпр. столарски занат),⁴ ствара парадокс зашто се онда од лепих уметности захтева утилитарност и корисност. Ако прихватимо да је природа утилитарности лепих уметности интелектуална, морална, религиозна и естетска, а не *инструментална* и *функционална*,⁵ опет остаје дилема да ли уметничко дело мора испунити све горенаведене функције. Уколико на

concept of Immanuel Kant (1724–1804) about the subjectivity of beauty, they advocated the freedom of art from all social, political, religious and historic meanings that have traditionally been imposed on it as the main goal and the precondition for its existence. In this context, *pure art* was interpreted as the art that was created primarily for its own sake, for the sake of beauty which, according to the *Aesthetics*, was the essential imperative.

For the most part, the creative opus of esteemed sculptor Đorđe Jovanović does not belong to this concept. Educated on the basis of academic principles, when creating public monuments and portraits for important individuals, by which he was best known, he followed the traditional concept of art and its function as a socially engaged medium. However, a number of sculptures by Jovanović created at the wish of the artist himself, rather than that of public institutions, are characterised by a different view at the function of art. Taking into account that most often the models were people close to the artist, he put more feelings² and freedom into the sculptures' creation, unconstrained by the expectations of the public. From the formal side, Jovanović stayed faithful to the academic classicist postulates of the naturalistic representation of the figure and therefore this freedom primarily refers to the conceptualisation of the work in terms of ideas.

According to Elizabeth Prettejohn, since the 8th decade of the last century, the love of beauty has seemed at best an evasion or escape from the problems of social reality, at worst a way of shoring up the status of the rich.³ The fact that the utilitarian aspect and usefulness have created a division between fine, free arts and mechanical and applied arts (for instance, carpentry craft)⁴ creates a paradox as to why fine arts are required to be utilitarian and useful. If we accept that the nature of the utilitarian aspect of fine arts is intellectual, moral, religious and aesthetic, and not *instrumental* and *functional*,⁵ then we are still left with a dilemma whether a piece of art must meet all of the above-mentioned functions.

визуелни уметници Фредерик Лејтон, Алберт Мур, Џејмс Вислер, Данте Габријел Росети, Едвард Берн-Џоунс, Вилијам Морис и Симеон Соломон, као и писци Валтер Пејтер и Џарлс Свинберн. О уметничком покрету естетизма читати у Hamilton 1882; Prettejohn 2007; Spencer 1972.

² Јовановић 2005: 64, 69.

³ Prettejohn 2005: 9.

⁴ Munro 1951: 55.

⁵ Munro 1951: 55.

deric Leighton, Albert Moore, James Whistler, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, William Morris and Simeon Solomon, and writers Walter Pater and Charles Swinburne. One can read about the Aesthetic Movement in Hamilton 1882, Prettejohn 2007, Spencer 1972.

² Јовановић 2005: 64, 69.

³ Prettejohn 2005: 9.

⁴ Munro 1951: 55.

⁵ Munro 1951: 55.

уметничком делу изостане религиозно и морално значење, да ли је то уметничко дело *de facto* мање значајно, или је само настало и/или интерпретирано у времену када се одређени аспекти утилитарности фаворизују. Поставља се питање на коме је одлука о доминантној врсти утилитарности, на уметнику или околина.

Проблем „чисте уметности“

Art for art's sake first of all, and afterwards we may suppose all the rest shall be added to her (or if not she need hardly be overmuch concerned)

Algernon Charles Swinburne, *William Blake*⁶

Енглески песник Чарлс Свинберн је овом реченицом исказао есенцију уметности естетичизма. Истичући саму уметност као главни циљ уметничког стваралаштва и смештајући све друге циљеве у подређени, необавезни положај, раскида са вишемиленијским начелима уметности, која су налагала испуњење религиозних, етичких, политичких и социјалних функција. „Од класицизма остала је само тежња да фигура буде спокојна у својој елеганцији, идеалисана у односима и облицима. Од романтизма протканог симболизмом, тежња да фигура буде обавијена неким сањалаштвом, клонулошћу; ликови утопљени у мисаоност и екстатичност.“⁷ Овако је Растко Петровић под псеудонимом Н. Ј. у *Политици* писао о Јовановићевом стваралаштву. Ове речи готово у потпуности описују радове уметника естетичизма, поготово Едварда Берн-Цоунса, Алберта Мура, Фредерика Лејтона и Габријела Росетија. Ови уметници сликали су изванредно лепе, ванвременске даме, које одликују снени погледи упрти у посматрачу недокучиве просторе. Представљање људског (најчешће женског) тела, без обзира на то да ли је поткрепљено књижевним или библијским конотацијама, увек је у центру уметности естетичизма. Они инспирацију црпу из уметности, писане и визуелне, стварајући ликове двосмислене, андрогине физиономије, артифицијелне и неодредиве лепоте.⁸ Одевене у античке и средњовековне одоре, егзистирају у темпорално и просторно недефинисаним срединама, служећи посматрачу првенствено за чулно и духовно уживање, не

⁶ Цитирано у: Prettejohn 2007: 50.

⁷ Н. Ј. 1933: 7.

⁸ Еко 2004: 342.

If the religious and moral meanings are absent in a piece of art, is that piece of art *de facto* less important or has it merely been created and/or interpreted in the times when certain utilitarian aspects are favoured? There is a question as to who should make the decision about the dominant type of the utilitarian aspect, the artists or the public.

The problem of “pure art”

Art for art's sake first of all, and afterwards we may suppose all the rest shall be added to her (or if not she need hardly be overmuch concerned)

Algernon Charles Swinburne, *William Blake*⁶

With this sentence, English poet Charles Swinburne expressed the essence of the art of Aestheticism. By emphasising the art itself as the main goal of artistic creation and by putting all other goals into a subordinated, casual position, he is breaking up with the multi-millennia principles of art, which compelled the fulfilling of religious, ethical, political and social functions. “*The only thing left out of classicism is the aspiration for the figure to be serene in its elegance, idealised in its relations and forms. And out of romanticism imbued by symbolism, the aspiration for the figure to be enwrapped in dreaminess, languor; the images immersed in thoughtfulness and ecstasy.*”⁷ This is how [poet] Rastko Petrović under pseudonym N.J. wrote about the creative opus of Jovanović in the daily *Politika*. These words almost entirely describe the works by the Aestheticism artists, especially Edward Burne-Jones, Albert Moore, Frederic Leighton and Gabriel Rossetti. These artists painted exceptionally beautiful, timeless ladies characterised by dreamy looks focused on realms inconceivable to the viewer. Regardless of whether supported by literary or biblical connotations, the representing of the human (most often female) body is always in the centre of the Aesthetic art. They draw their inspiration from art, written and visual, creating images of ambiguous, androgynous physiognomy, artificial and undeterminable beauty.⁸ Dressed in ancient and medieval robes, they exist in temporally and spatially undefined settings, being there only for the purpose the viewer’s sensuous and spiritual enjoyment, without explaining their role in the world. By themselves, they are not al-

⁶ Quoted in: Prettejohn 2007: 50.

⁷ H.J. 1933: 7.

⁸ Eко 2004: 342.

објашњавајући своју улогу у свету. Оне саме по себи нису алегоричне представе морала нити неморала, духовне лепоте нити таштине, младости нити пропадљивости тела, већ су све оно што појединац у њима види, можда ништа од наведеног, или пак све у исто време. Уметници естетицизма нису се трудили да називима дела упуте посматрача на прави одговор (јер такав одговор не постоји), често се поигравајући са очекивањима тематског и наративног садржаја.

Колико се у последњим деценијама инсистира на друштвеној одговорности и актуелности уметности, толико је та идеја присутна још од античког доба. Крајњи резултат оваквих идеја оличен је у теорији функционализма, која је можда најјасније и најрепрезентативније отелотворена у делу архитекте Френка Лојда Рајта, али уметност је од свог настанка увек имала друштвену, у бити, неуметничку функцију.⁹ Зато је идеја коју су уметници естетицизма материјализовали у својим делима посебно значајна и модерна, како у контексту историје, тако и у контексту одлика модерне уметности.

Антички филозофи повезивали су уметност¹⁰ и лепоту форме са добротом и истином,¹¹ тј. са моралном, едукативном¹² и религиозном¹³ поруком коју треба пренети. Постојала су строга правила идеалне лепоте, а *mimesis*, као главни принцип перцепције и стварање идеалне уметности, доминирао је овим, па и каснијим периодима. Платон је сматрао апсурдном идеју о лепоти као суштини уметности уколико је појам

⁹ О историји функционалистичке теорије подробније у: Zurko 1957.

¹⁰ У античкој грчкој култури нема писаних трагова по којима бисмо могли закључити да су Грци оно што ми сматрамо уметношћу уопште посматрали као уметничка дела, зато се термином „уметност“ треба користити са пажњом. Естетика као филозофска дисциплина није постојала и код уметничких дела се ценио, како каже Чејмберс: „Prior to the fourth century A.D. there is no evidence that works of art were admired, except for their costliness and magnitude. In sculpture and painting the first quality demanded was life and realism.“ Сократ, када је говорио о лепоти статуе, заправо је говорио о лепоти природе коју мајстор мора да опонаша да би створио лепо дело или, другим речима: „The grandeur of the Athena Parthenos is the grandeur of Athena herself, and not the grandeur of the Art which bodies her forth.“ И други антички грчки филозофи, попут Платона и Аристотела, уметност су сматрали само копијом стварности, а главни циљ је био корисност и моралност, в. Chambers 1929: 3–16.

¹¹ Zurko 1957: 15–31.

¹² Munro 1951: 39.

¹³ Chambers 1929: 14.

legoric representations of morality or immorality, of spiritual beauty or vanity, of youth or the decayability of the body, but rather they are everything that a person may see in them, maybe nothing of the above-said or perhaps all of it at the same time. The Aestheticism artists did not attempt to use titles of their works in order to steer the viewer towards the right answer (for such answer does not exist), often playing with the expectations of the thematic and narrative content.

As much as it has been insisted on social responsibility and the topicality of art over the last decades, this idea has been present since the Antiquity. The final result of such ideas is reflected in the theory of Functionalism that is perhaps most clearly and most representatively embodied in the work of architect Frank Lloyd Wright, but ever since it was first created art has always had social and essentially non-artistic function.⁹ That is why the idea materialised in the art of the Aesthetic movement is particularly significant and modern, both in the context of history and in the context of the characteristics of the modern art.

The ancient philosophers linked the art¹⁰ and the beauty of form with goodness and truth,¹¹ that is, with a moral, educational¹² and religious¹³ message that should be conveyed. There were strict rules of ideal beauty, while the *mimesis* as the main principle of perception and the creation of ideal art dominated this period, as well as the subsequent ones. Plato considered the idea of beauty as the essence of art as absurd, if the notion of beauty were separated from the notion of good.¹⁴ Plotinus stood out among

⁹ See more details about the history of the functionalistic theory in: Zurko 1957.

¹⁰ There are no written traces in the ancient Greek culture that could help us conclude that the Greeks looked at all at what we consider as art as pieces of art and therefore the term “art” should be used with care. Aesthetics as a philosophical discipline did not exist and in the case of the pieces of art what was appreciated, according to Chambers, was: “Prior to the fourth century A.D. there is no evidence that works of art were admired, except for their costliness and magnitude. In sculpture and painting the first quality demanded was life and realism.” When he spoke about the beauty of a statue, Socrates was in fact talking about the beauty of nature which a master must imitate in order to create a beautiful work or, in other words, “The grandeur of the Athena Parthenos is the grandeur of Athena herself, and not the grandeur of the Art which bodies her forth.” Other ancient Greek philosophers, like Plato and Aristotle, also saw art as a copy of reality, while the main goal was usefulness and morality. Chambers 1929: 3–16.

¹¹ Zurko 1957: 15–31.

¹² Munro 1951: 39.

¹³ Chambers 1929: 14.

¹⁴ Cothey 1990: 172–173.

лепоте одвојен од појма доброг.¹⁴ Из тог општег става антике Плотин се издвајао, сматрајући лепоту крајњим циљем уметности, а природу лепоте, лепих уметности и филозофске истине смештао је у ирационални и емотивни свет.¹⁵

У средњем веку је уметност у потпуности била подређена религији и њеним дидактичко-морализаторским и медитативним стремљењима. Уметник није сматран идејним творцем већ пуким занатлијом.¹⁶ Иако је било оних теолога, попут опата Сижеа, који је сматрао да је дозвољено да одређени декоративни елементи првенствено буду лепо, а тек онда и функционални,¹⁷ доминирао је став да скулптура и сликарство као декорација цркава не смеју својим квантитетом и изгледом скретати пажњу са духовних вредности које треба усадити у верника.¹⁸ Време ренесансе је било оријентисано ка праћењу и развијању античких идеала лепоте и репрезентовању природе, као и истицања уметника као ствараоца, генија. Иако се јављају идеје о релативности лепоте и њеној надмоћи над моралношћу дела,¹⁹ доминирала је тежња ка уметности елегантној и часној.²⁰ Леон Батист Алберти је сматрао да сваки тип грађевине има одређени одговарајући тип лепоте, што је прототип функционалистичке теорије.²¹ Барок је донео промене у представљању религиозних и историјских тема, на веома разнородне начине широм европског континента. Кроз натуралистички приступ природи,²² кроз коју Бог комуницира са човеком, уметници барока су тежили продирању у унутрашњост човека, бавећи се *сѵрасѵиѵма дѵше*.²³ Иако је велики део барокне уметности

this general stance of the Antiquity by considering beauty as the ultimate goal of art, while he placed the nature of beauty, of fine arts and philosophical truth into the irrational and emotional world.¹⁵

In the Middle Ages, art was completely subordinated to religion and its didactic, moralising and meditative aspirations. The artist was not considered the conceptual creator, but merely an artisan.¹⁶ Although there were those theologians like Abbot Suger, who believed it was permitted that certain decorative elements were primarily beautiful and only then functional,¹⁷ the predominant position was that sculpture and painting, as the decoration of churches, must not draw the attention with their quantity and appearance away from the spiritual values that ought to be engrained into the faithful.¹⁸ The Renaissance period was focused on the following and developing of the ancient ideals of beauty and the representing of nature, as well as on the pointing out of the artist as a creator, a genius. Although there were ideas about the relativity of beauty and its supremacy over the morality of a piece of art,¹⁹ the aspiration towards elegant and honourable art was dominant.²⁰ Leon Battista Alberti maintained that each type of a building had certain appropriate type of beauty, which is the prototype of the functionalist theory.²¹ The Baroque brought changes to the representation of religious and historic themes in very diverse ways throughout the European continent. Through the naturalistic approach to nature,²² through which God communicates with the man, the Baroque artists strived to go deep into the inner realm of the man, dealing with the *passions of the soul*.²³ Although a large share of the Baroque

¹⁴ Cothey 1990: 172–173.

¹⁵ Плотин се може сматрати даљим претечом естетизма, међутим, његов ауторитет је често стављан под знак питања, због *декадентног* времена хеленизма у којем је живео, в. Chambers 1929: 49–50, 100. Треба напоменути да је и уметност припадника естетизма негативно тумачена као декадентна појава. Опширније о томе в. у: Jenkyns 1991.

¹⁶ Munro 1951: 36.

¹⁷ О реконструкцији опатије Сен Дени под управитељством опата Сижеа в. у: Suger 1979, посебно 47.

¹⁸ Zurko 1957: 35–36.

¹⁹ Поготово код познавалаца уметности (тзв. *connoisseurs*) који су куповали дела због њихове физичке лепоте и пријатности, а не на основу религиозних или моралних порука, уп. Munro 1951: 33.

²⁰ Munro 1951: 34.

²¹ Munro 1951: 46–48.

²² Који се, треба напоменути, у потпуности разликује од оног којим су се импресионисти водили.

²³ О барокној уметности читати у: Martin 1977; о страстима душе посебно 73–118.

¹⁵ Plotinus may be considered a distant ancestor of Aesthetics, however, his authority has often been questioned on account of the *decadent* Hellenistic time in which he lived. Chambers 1929: 49–50, 100. It needs to be mentioned that the art of the Aesthetics has also been negatively commented as a decadent phenomenon. More about it in: Jenkyns 1991.

¹⁶ Munro 1951: 36.

¹⁷ On the reconstruction of the Saint-Denis abbey under the administration of Abbot Suger in: Suger 1979: especially 47

¹⁸ Zurko 1957: 35–36.

¹⁹ Especially among the connoisseurs of art who bought pieces of artwork because of their physical beauty and pleasantness, and not on the basis of their religious or moral messages. Munro 1951: 33.

²⁰ Munro 1951: 34.

²¹ Munro 1951: 46–48.

²² Which, it needs to be underlined, completely differs from the one that led the Impressionists.

²³ On the Baroque art, read in Martin 1977: on the passions of the soul, especially 73–118.

био „слушкиња богословља“,²⁴ ове теме су биле представљане на формално разноврсне начине, са акцентом на приказивању актера у израженим емотивним стањима, у жељи да се тако обичан човек лакше приближи узвишеним и моралним начелима. Уметници су пратили идеје Гренциса Бејкона о непостојању строгих стилских начела,²⁵ што се одражава у хетерогеном схватању формалне лепоте.

Током XVIII века дешава се експанзија у теоријском промишљању о естетици, историји уметности и њиховим међуодносима. Баумгартен је 1735. године увео термин *aesthetic*, изведен од грчке речи *aisthetikos* у значењу „чулног и перцептивног сазнања“, тј. „ствари перципиране чулима“, насупротив оним „знаним умом“.²⁶ Он је желео да створи науку о људској способности да чулним и ирационалним путем увиди специфични карактер ствари и бића око себе, називајући тај карактер лепотом.²⁷ Међутим, друга значајна личност за тему лепоте и уметности, Јохан Јоаким Винкелман, „отац историје уметности“, сматрао је немогућим начинити науку око појма лепоте. Он је инсистирао на томе да се у сваком делу може наћи лепота уколико посматрач тражи довољно пажљиво, искрено и осећајно, тиме демантујући постојање општих критеријума лепоте.²⁸ Овакав лични однос између уметничког дела и посматрача, где дело само по себи нема лепоту, већ се она ствара током процеса контемплације од стране посматрача, заступао је и Имануел Кант.²⁹

Имануел Кант је својим делом *Критика моћи суђења* (*Kritik der Urteilkraft*), објављеним 1790. године, поставио темеље уметности естетизма. Суштина његове филозофије просуђивања—не само о уметности већ и о целом свету који нас окружује—јесте субјективност. У контексту уметности и лепоте он сматра да је све подложно личном перципирању, стога не постоји форма која је *de facto* савршена. При перципирању неког предмета, појаве или бића, *лейџиџа* није диктирана когнитивним, разумским, већ емоционалним и чулним фактором.³⁰ Човеку је нешто лепо ако

art was the “servant of the theology,”²⁴ these topics were presented in formally diverse ways, with the emphasis on the representation of the characters in expressed emotional states, with the aim to make the ordinary man get closer more easily to the sublime and moral principles. The artists followed the ideas of Francis Bacon concerning the absence of strict style principles,²⁵ which is reflected in the heterogeneous understanding of formal beauty.

During the 18th century, there was an expansion in the theoretic contemplations of the aesthetics, the history of art and their mutual relations. In 1735, Baumgarten introduced the term *aesthetic* derived from the Greek word *aisthetikos* meaning “sensuous and perceptive learning,” i.e., “things perceived through senses” as opposed to those “learned by the mind.”²⁶ He wanted to create a science of the human ability to grasp the specific character of things and beings around the humankind in a sensuous and irrational manner, calling this character beauty.²⁷ However, the other important individual for the topic of beauty and art, Johann Joachim Winckelmann, “the father of the history of art,” believed that it was impossible to develop science around the notion of beauty. He insisted that beauty may be found in any piece of art if the observer is looking for it carefully, sincerely and sensuously enough, thus negating the existence of the general criteria of beauty.²⁸ Such a personal relation between a piece of art and the observer, where the piece of art by itself does not have beauty, but rather the beauty is created during the process of contemplation by the observer, was also advocated by Immanuel Kant.²⁹

With his book “Critique of Judgment” (*Kritik der Urteilkraft*) published in 1790, Immanuel Kant laid down the foundations for the art of Aestheticism. The essence of his philosophy of judging, not only art, but also the entire world that surrounds us, is subjectivity. In the context of art and beauty, he believes that everything is subject to personal perception and therefore there is no form that is *de facto* perfect. When perceiving an object, a phenomenon or a being, *beauty* is not dictated by cognitive, rational factor, but rather by emotional and

²⁴ Борозан 2006: 188.

²⁵ Zurko 1957: 62–66.

²⁶ Prettejohn 2005: 40.

²⁷ Prettejohn 2005:40.

²⁸ Prettejohn 2005: 15–40.

²⁹ Prettejohn 2005: 18–23.

³⁰ Cothey 1990: 48.

²⁴ Борозан 2006: 188.

²⁵ Zurko 1957: 62–66.

²⁶ Prettejohn 2005: 40.

²⁷ Prettejohn 2005: 40.

²⁸ Prettejohn 2005: 15–40.

²⁹ Prettejohn 2005: 18–23.

то у њему изазове пријатна осећања и тиме се ништа не говори о самом предмету посматрања већ само о посматрачу. Овим се даје слобода посматрачу да сам одреди, или боље рећи *осети*, квалитете одређене појаве.

Кант је био свестан тога да је мало вероватно да је човек способан да се ослободи моралних, друштвених и политичких идеја при посматрању и стварању уметности, поготово уколико је људски лик и тело представљено у раду.³¹ Појава човека у уметничком делу у посматрачу несвесно изазива промишљање о узрасту, полу, раси представљеног, што аутоматски овај суд не чини слободним већ зависним.³² Људска појава у гледаоцу буди потребу за идентификацијом сличности и разлика у односу на себе самог, а у историчару уметности трагање за дубљим значењима, симболичком, аналогијама, именовањем одлика представљеног.³³ Кант је уметност (*Kunst*) диференцирао у односу на рукотворине и занатске производе (*Handwerk*) на основу економског фактора, као слободно стваралаштво.³⁴ Његов став да је уметност заиста успешна *уметносћ* једино када је створена из жеље и слободе уметника, без уплива других фактора који би утицали на њену форму или тематику, посебно је занимљив ако у виду имамо да су Јовановићева најслободнија дела управо она непоручена. Треба напоменути да је Кант у оквиру класификације лепих уметности стварање комада намештаја уврстио равноправно са архитектуром, скулптуром и сликарством,³⁵ што значи да корисност сама по себи није негација припадања неког предмета лепој уметности, већ се суштина налази у мотивацији која наводи уметника на производњу дела.

Живот и дело Ђорђа Јовановића у оквирима српске и европске уметносћи

Дела која ћемо анализирати су ексцес из свеукупног опуса Ђорђа Јовановића, стога је неопходно направити кратак преглед утицаја који су имали значајну улогу у његовом уметничком формирању и раду. Јовановић се, поред Петра

³¹ Prettejohn 2007: 18.

³² Prettejohn 2005: 50–51.

³³ Овоме је подлегао аутор студије.

³⁴ Munro 1951: 166.

³⁵ Munro 1951: 170.

sensuous one.³⁰ The man finds something beautiful if it incites pleasant feelings inside of him and this does not say anything about the very object of the observation, but rather only about the observer. This gives freedom to the observer to determine or better said to *sense* for himself the qualities of a certain phenomenon.

Kant was aware that it was little likely that the man freed himself from the moral, social and political ideas when observing and creating art, especially if the human image and body were represented by the work.³¹ The appearance of man in a piece of art causes in the observer unconscious contemplation about the age, sex and race of the depicted, which automatically does not make this judgment free, but rather dependent.³² The human depiction prompts in the observer the need to identify the similarities and differences in relation to oneself and in the historian of art the search for deeper meanings, symbolism, analogies and naming of the characteristics of the represented.³³ Kant differentiated art (*Kunst*) in relation to the manual and artisan products (*Handwerk*) on the basis of the economic factor as free creation.³⁴ His position that art is indeed successful *art* only when it has been created out of the desire and freedom of the artist, without any influx of other factors that could impact its form or theme, is especially interesting if we bear in mind that the freest pieces by Jovanović are precisely those that were not ordered. It needs to be emphasised that within the classification of fine arts Kant included the creation of pieces of furniture on an equal footing with architecture, sculpture and painting,³⁵ which means that the usefulness by itself is not negation of some object being fine art, but rather that the essence lies in the motivation that drives the artist to produce the work.

Life and Works of Đorđe Jovanović within the scope of the Serbian and European arts

The works we are about to analyse are an excerpt from the overall opus of Đorđe Jovanović and therefore it is necessary to provide a short overview

³⁰ Cothey 1990: 48

³¹ Prettejohn 2007: 18.

³² Prettejohn 2005: 50–51.

³³ The author of the study was subject to this.

³⁴ Munro 1951: 166.

³⁵ Munro 1951: 170.

Убавкића и млађег Симеона Роксандића, сматра зачетником модерног вајарства у Србији.³⁶ Термин *модерног* вајарства у контексту Србије крајем XIX века завређује посебно објашњење. Наиме, модерност скулптуре прве генерације српских вајара подразумева прекид вишевековног угледања на византијску уметност, која је, због своје антипластичне природе, телесност класичне уметности тумачила као превише материјалистичку, блиску идолатрији.³⁷ Стога, Србија до појаве ових образованих вајара није имала традицију скулпторалне продукције, па преузима готова академска решења западноевропске уметности. Чињеница је да у време када код нас академизам означава почетак модерне скулптуре у Европи је он на свом измаку³⁸ и уступа место авангардним приступима.

„Пропаганда, јавно мњење, идеологија, као феномени настали у ширим европским оквирима током деветнаестог века, структурисали су и репрезентациону форму српске монархије“³⁹ како Игор Борозан наводи, и заиста ови фактори јесу били главне детерминанте скулпторалне продукције свих уметника у Србији тог времена. Поред личне патриотске жеље, која потиче из породичног васпитања,⁴⁰ да служи народу представљајући значајне историјске догађаје и личности, теме којима ће се Јовановић понајвише бавити зависиле су од културних и политичких институција, које су биле главни патрони уметности. После остваривања независности 1878. године, држава је настојала не само да ода пошту одређеним личностима већ и започне национално буђење константним излагањем људи идеализованој некадашњици, тиме стварајући глорификујућу слику садашњости и будућности.⁴¹ Тако је подизање споменика било много више политички и национални чин, ангажован у правом смислу речи, него дело настало из уметничких побуда.⁴² Колико је ова патронажа омогућавала уметничку продукцију и егзистенцију, толико је она била ограничавајућа. Уметници су перципирани као „државни службеници“, који својим радом и понашањем морају да буду

³⁶ Anić 1991: 4.

³⁷ Trifunović 1970: 6.

³⁸ Ипак треба напоменути да угледање на античку уметност није нестало током XX века, в. Prettejohn 2012.

³⁹ Борозан 2006: 20.

⁴⁰ Борозан 2006: 196.

⁴¹ Борозан 2006: 66 и Anić 1991: 15–16.

⁴² Anić 1991: 101.

of the influences that played an important role in his artistic formation and work. In addition to Petar Ubavkić and younger Simeon Rokсандић, Jovanović is considered the founder of modern sculpture in Serbia.³⁶ The term *modern* sculpture in the context of the 19th century Serbia requires particular explanation. Namely, the modernity of sculpture of the first generation of Serbian sculptors involves a break in the multi-century focus on the Byzantine art which, on account of its antiplastic nature, the physicality of the classic art was interpreted as too materialistic, close to idolatry.³⁷ Therefore, until the appearance of these educated sculptors, Serbia had no sculptural production tradition and thus it took over the ready academic solutions of the Western European art. It is a fact that at the time when the Academism marked the beginning of modern sculpture in Serbia, it was already at its end³⁸ giving way to more avant-garde approaches.

“Propaganda, public opinion, and ideology, as phenomena, created in the wider European framework during the 19th century, also structured the representational form of the Serbian monarchy,”³⁹ as stated by Igor Borozan and indeed these factors were the main determinants of the sculptural production of all artists in Serbia at that time. In addition to the personal patriotic desire, based on the family upbringing,⁴⁰ to serve his nation by representing important historical events and personalities, the themes that Jovanović was mostly going to deal with depended on the cultural and political institutions that were the main patrons of arts. After acquiring independence in 1878, the state strived not only to pay respect to certain individuals, but also to set off national awakening by constantly exposing people to idealised bygone days, thus creating a glorifying image of the present and the future.⁴¹ In this way, the erecting of monuments was much more a political and a national act, engaged in the true sense of meaning, than a piece of art created out of an artistic impulse.⁴² As much as this patronage allowed for artistic production and livelihood, it was also limiting. The artists were perceived as

³⁶ Anić 1991: 4.

³⁷ Trifunović 1970: 6.

³⁸ Still, it needs to be mentioned that having the Antique art as the paragon did not die out during the 20th century; see Prettejohn 2012.

³⁹ Борозан 2006: 20.

⁴⁰ Борозан 2006: 196.

⁴¹ Борозан 2006: 66 and Anić 1991: 15–16.

⁴² Anić 1991: 101.

у складу са начелима државних институција. У овом контексту се може тумачити неприхватање Ђорђа Јовановића за члана Српске краљевске академије пре Првог светског рата због става чланова да је уметник склон кафанском начину живота. „Дакле, још једанпут је *моралности* тријумфовала над артистичком аутономијом, указавши на то да уметник ни у првој деценији двадесетог века није био слободан интелектуалац, и да уметност није у потпуности постала слободна вештина.“⁴³

Уметник родом из Новог Сада, после завршене реалке и уписаног Техничког факултета у Београду, уз помоћ стипендије тадашњег Министарства просвете, одлази 1884. године у Општу вајарску школу при Академији уметности у Бечу (*Akademie der bildenden Kunst*) код професора Едмунда Хелмера, где стиче знање о основама академске уметности.⁴⁴ Јовановићево вајарско усавршавање се наставља у Минхену 1885. године код професора Виндмана, који је у духу класицистичког романтизма подучавао о карактеризацији ликова и обради материјала.⁴⁵ Године 1887. уметник одлази у Париз и уписује *Ecole des Beaux Arts* и приватну академију Жилијан (*Julian*).⁴⁶ На овим академијама је учио код професора Анрија Шапија (*Henri Michel Antoine Chapu*) и Жан-Антоана Енжалбера (*Jean Antoine Injalbert*).⁴⁷ Утицај истакнутог представника касног академизма Шапија, једног од најважнијих француских вајара XIX века, на рад Ђорђа Јовановића трајао је четири године, до смрти француског вајара, и био је значајан је јер је одредио уметнички пут којим ће српски вајар ићи до краја каријере. Шапи и Енжалбер су припадали уметничкој струји тзв. „фирентинске обнове“, комбинујући француску традиционалну скулптуру са фирентинским вајарством ренесансе и маниризма. Уз овај еклектични стил, под утицајем Карпоа, уметници су тежили интимистичком приступу вајарству, што се осликава у избору тема и мекој обради форме.⁴⁸

⁴³ Борозан 2006: 193.

⁴⁴ Борозан 2006: 196.

⁴⁵ Јовановић 2005: 29.

⁴⁶ Јовановић 2005: 11.

⁴⁷ Постоје различита сведочанства о томе на којој академији је Јовановић учио од Шапија и Енжалбера. Док неки наводе да је у школи Бозар уметников ментор био Шапи, постоје индикације да је заправо на Бозару учио код Енжалбера, а код Шапија на академији Жулијен, уп. Анић 1991: 8, 35 и Јовановић 2005: 30.

⁴⁸ Анић 1991: 8–12.

“civil servants” who must be, with their work and behaviour, in line with the principles of the public institutions. It is in this context that we can interpret the rejection to accept Jovanović as a member of the Serbian Royal Academy before WWI because of the position of the members that the artist was prone to bohemian lifestyle. “So, once more, the *morality* triumphed over artistic autonomy, showing that the artist not even in the first decade of the 20th century was a free intellectual and that the art has not fully become a free skill.”⁴³

After finishing secondary school and enrolling Technical Faculty in Belgrade, the artist who was born in Novi Sad, in 1884 went thanks to the scholarship of the then Ministry of Education to the General Sculptural School at the Art Academy in Vienna (*Akademie der bildenden Kunst*) with Professor Edmund Hellmer where he acquired knowledge on the bases of academic art.⁴⁴ Jovanović continued his sculptural advanced studies in Munich in 1885 with Professor Widmann who taught the characterisation of images and the processing of materials in the spirit of the classicist Romanticism.⁴⁵ In 1887, the artist went to Paris where he enrolled the *École des Beaux-Arts* and the private *Académie Julian*.⁴⁶ At these academies he studied with Professor Henri Michel Antoine Chapu and Jean Antoine Injalbert.⁴⁷ The influence of a representative of the late Academism Chapu, one of the most important French sculptors of the 19th century, on the work of Ђорђе Јовановић, which lasted for four years, until the death of the French sculptor, is significant since it laid down the artistic road that would be followed by the Serbian sculptor until the end of his career. Chapu and Injalbert belonged to the artistic circle of the so-called “Florentine renewal” combining the French traditional sculpture with the Florentine sculpture of Renaissance and Mannerism. With this eclectic style, under the influence of Carpeaux, the artists strived towards the intimist approach to sculpture, which is reflected in the selection of themes and the soft processing of the form.⁴⁸

⁴³ Борозан 2006: 193.

⁴⁴ Борозан 2006: 196.

⁴⁵ Јовановић 2005: 29.

⁴⁶ Јовановић 2005: 11.

⁴⁷ There are different quotes as to at which academy Jovanović studied with Chapu and Injalbert. While some state that Chapu was the artist’s mentor at the *École des Beaux-Arts*, there are also some indications suggesting that he actually studied with Injalbert at the *École des Beaux-Arts* and with Chapu at the *Académie Julian*. Compare: Анић 1991: 8, 35 and Јовановић 2005: 30.

⁴⁸ Анић 1991: 8–12.

Париз је за уметника означавао место где је „прогледао за уметност“ и упознао се са правом монументалном скулптуром,⁴⁹ иако је присуствовао и опширној изградњи бечког Ринга, која се одликовала великим бројем скулпторалне декорације и јавних споменика.⁵⁰ Разлог за то јесте што је Париз, као уметнички центар Европе, својим салонима, богатим музејима и градитељском делатношћу, омогућио младом Јовановићу да се упозна са разноврсним и изванредним уметничким делима.⁵¹ Савремени академски токови су у време када Јовановић борави у овом граду цветали због великих архитектонских и скулпторалних пројеката, што је најавила изградња импозантне палате Опере Шарла Гарнијеа 1875. године.⁵² Тргови попут Place de la Nation, Place de la Republik, Place de Clinchy добијају скулпторалну декорацију, паркови такође, а од посебног значаја је изградња Grand Palais, Petit Palais, чију декорацију су изводили професори са Бозара.⁵³

Студирање у Минхену и Паризу Јовановићу су донели савлађивање солидне технике, али тематски је био тесно везан за Србију и теме из националне историје.⁵⁴ Његова најистакнутија дела су Косовски споменик (1896) и портрети многих истакнутих личности, пупут кнеза Милоша у Пожаревцу (1898) и Неготину (1899), Бранка Радичевића (1903), војводе Живојина Мишића, Вука Стефановића Караџића (1932) и многих других.

Интерпретација Јовановићеве уметничке праксе, коју је дала Марија Пушић, чини се одговарајућом: „Sadržala je i elemente 'klasičnosti' i elemente 'modernosti' u onoj umerenoj varijanti francuske akademske škole koja je vitalnu snagu realističkih formi i romantičarski zamah prevodila u elegantne arabeske insistirajući pri tome na 'otmenosti' oblika i kompozicije.“⁵⁵ Достојанство и статичност, међутим, приписује се утицају немачких вајара, поготово Јохана Шилинга, који

For the artist, Paris was the place where he “really opened his eyes to art” and got to know the real monumental sculpture,⁴⁹ although he was also present at the municipal construction of the Ring in Vienna that was characterised by a large number of sculptural decoration and public monuments.⁵⁰ The reason for this is that with its Salons, affluent museums and architectural activities, Paris, as the artistic centre of Europe, enabled young Jovanović to get to know diverse and extraordinary pieces of art.⁵¹ At the time when Jovanović stayed in this city, contemporary academic trends flourished thanks to large architectural and sculptural projects, which were set off by the construction of the imposing palace of the Opera by Charles Garnier in 1875.⁵² The squares such as the Place de la Nation, Place de la Republique and Place de Clichy received sculptural decoration, parks as well, while particularly significant was the construction of the Grand Palais and the Petit Palais, the decoration of which was done by professors from the *École des Beaux-Arts*.⁵³

Studying in Munich and Paris allowed Jovanović to develop a solid technique, but in terms of the themes he was closely bound to Serbia and the subjects from its national history.⁵⁴ His most revered works are the Kosovo Monument (1896) and portraits of many famous individuals such as those of Prince Miloš [Obrenović] in Požarevac (1898) and Negotin (1899), Branko Radičević (1903), Vojvoda Živojin Mišić, Vuk Stefanović Karadžić (1932) and many other. The interpretation of Jovanović's artistic practice given by Marija Pušić seems appropriate: “It contained both the elements of “classicism” and the elements of “modernity” in that moderate variant of the French academic school which translated the vital power of the realistic forms and the romantic impetus into elegant arabesques while insisting on the “nobility” of the shape and the composition.”⁵⁵ The dignity and statics, however, are attributed to the influence of German sculptors, especially Johannes Schilling, who, as opposed to the dynamics

⁴⁹ Anić 1991: 9.

⁵⁰ Јовановић 2005: 24.

⁵¹ Због недостатка Јовановићевог навођења старијих уметника који су га инспирисали, Анић претпоставља да се уметник безрезервно окренуо савременим француским токовима академизма, мада треба имати у виду еkleктичност француског академизма, и узорима које је Јовановић посредно из њега преузимао, уп. Анић 1991: 9.

⁵² Јовановић 2005: 30.

⁵³ Анић 1991: 10.

⁵⁴ Шаулић 1980: 157.

⁵⁵ Pušić 1975: 63.

⁴⁹ Anić 1991: 9.

⁵⁰ Јовановић 2005: 24.

⁵¹ Because of the lack of Jovanović's naming of the older artists that inspired him, Anić presumes that the artist turned unreservedly towards the contemporary French Academism trends, although we need to take note of the eclectic nature of the French Academism and the paragons which Jovanović indirectly took over from it. Anić 1991: 9.

⁵² Јовановић 2005: 30.

⁵³ Анић 1991: 10.

⁵⁴ Шаулић 1980: 157.

⁵⁵ Pušić 1975: 63.

су, на супрот динамичности и експресивности француских колега, стварали дела без претеране гестикулације и театралности.⁵⁶ *Идеалистички реализам* је термин који најбоље дефинише Јовановићев приступ уметности као симбиозе садржаја и форме, оличене у култури контролисаних страсти и емоција.⁵⁷ Он тежи лепоти линија и складном распореду маса у потрази за идеалном лепотом. У Јовановићевој уметности избија на видело стална тежња да мирним и ритмичким линијама, заобљеним формама и хармоничним аранжманима маса постигне уметничке ефекте. Он увек успева да пропорције његових фигура буду тачно фиксиране; да рука, торзо или бедро буду беспрекорно моделисани и да масе буду складно распоређене.⁵⁸ По Предићевим речима, Јовановић је „увек задржао основне принципе класике: меру, јасноћу и складност.“⁵⁹

Ђорђе Јовановић се држи академизма све до краја свог стваралачког живота, дубоко у XX веку, када увелико авангардни уметници негирају начела овог уметничког правца. Критика је била подељена. С једне стране, били су они који су Јовановића сматрали одбрамбеним зидом који штити уметничку сцену од доминације „заstraњивања“ модерне уметности,⁶⁰ „песником новелистом“ који тежи складу, чистим и мирним формама.⁶¹ Било је и оних критичара који су сматрали Јовановићев рад неприличним за естетику XX века⁶² због инертности према простору и структури материјала,⁶³ као и неспособности да у типизираним,⁶⁴ интимизираним, немаштовитим јавним споменицима оствари монументализам.⁶⁵

Мирис пролећа, Мирис ружа, Одмор

Избор дела на која ће бити скренута посебна пажња произвољан је; уместо о актoвима *Мирис пролећа* (1902), *Мирис ружа* (1914) и *Одмор* (1930), једнако је могло бити речи о скулптура-

⁵⁶ Анић 1991: 17.

⁵⁷ Борозан 2006: 207–208.

⁵⁸ Петковић 1967: 252.

⁵⁹ Шаулић 1980: 160.

⁶⁰ Анић 1991: 105–106.

⁶¹ Петковић 1967: 251–252.

⁶² Митриновић 1980: 526.

⁶³ Трифуновић 1970: 5, 15.

⁶⁴ Борозан 2006: 206.

⁶⁵ Трифуновић 1970: 8.

and the expressiveness of their French colleagues, created works without overt gesticulation and theatrics.⁵⁶ *Idealist Realism* is the term that best defines Jovanović's approach to art as a symbiosis of the content and the form, embodied in the culture of controlled passions and emotions.⁵⁷ He strives towards the beauty of lines and the harmonious distribution of masses, while searching for the ideal beauty. In the art of Jovanović there is a visible inclination to achieve artistic effects with calm and rhythmical lines, rounded forms and harmonious arrangements of the masses. He always succeeds in making the proportions of his figures correctly fixed; that the hand, the torso or the hip are impeccably modelled and that the masses are harmoniously distributed.⁵⁸ According to the words of Predić, Jovanović has “always kept the basic principles of the classic art: measure, clarity and harmony.”⁵⁹

Ђорђе Јовановић stayed true to Academism until the end of his creative life, which was well into the 20th century, when avant-garde artists had already considerably negated the principles of this artistic style. The criticism was divided. On the one side there were those who considered Jovanović a defence wall protecting the art scene from the domination of the “deviance” of the modern art,⁶⁰ “the novelist poet” who aspires towards harmony, pure and calm forms.⁶¹ There were also those critics who believed that Jovanović's work was inappropriate for the aesthetics of the 20th century⁶² because of the inertness towards the space and the structure of materials⁶³ and the incapability to achieve monumentalism in the typified,⁶⁴ intimated and unimaginative public monuments.⁶⁵

Scent of Spring, Scent of Roses and Repose

The selection of the works that we are going to draw the attention to is random. Instead of nudes *Scent of Spring* (1902), *Scent of Roses* (1914) and *Repose* (1930), it could have just as easily been sculptures *Fruit*

⁵⁶ Анић 1991: 17.

⁵⁷ Борозан 2006: 207–208.

⁵⁸ Петковић 1967: 252.

⁵⁹ Шаулић 1980: 160.

⁶⁰ Анић 1991: 105–106.

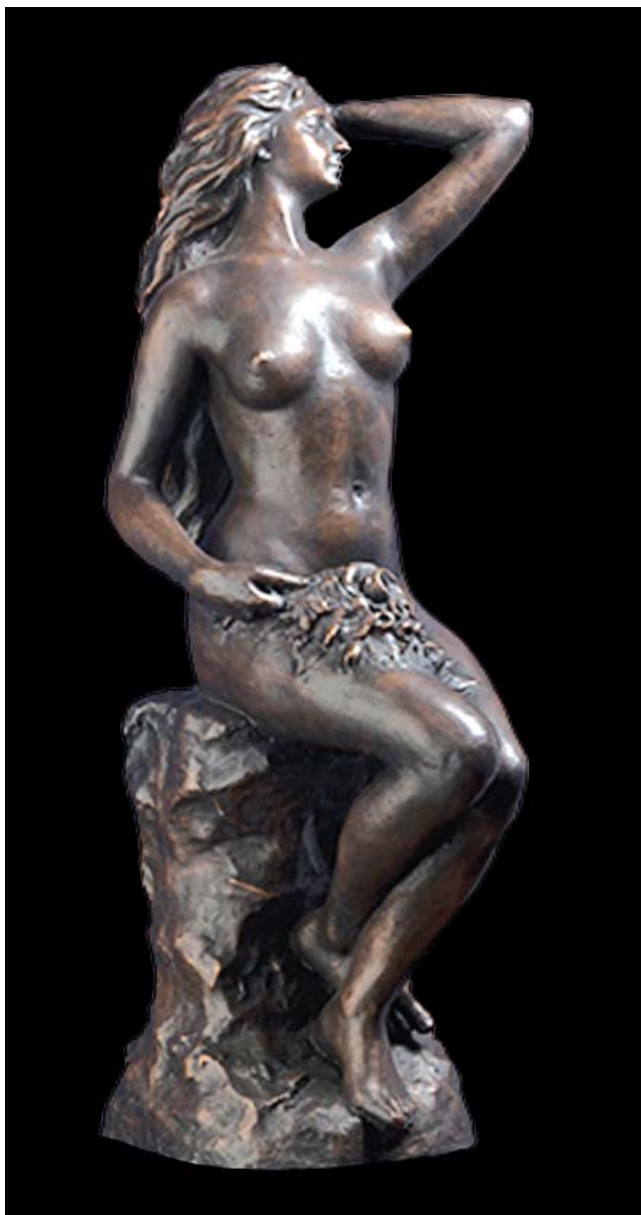
⁶¹ Петковић 1967: 251–252.

⁶² Митриновић 1980: 526.

⁶³ Трифуновић 1970: 5, 15.

⁶⁴ Борозан 2006: 206.

⁶⁵ Трифуновић 1970: 8.



1. Ђорђе Јовановић, Мирис ђролећа, бронза, 1902

1. Đorđe Jovanović, *Scent of Spring*, bronze, 1902

ма *Кућа за воће* (1916), *Играчица* (варијанте из 1896. и 1917), *Воће*, јер их карактеришу особине заједничке већини Јовановићевих актова. Оне су својеврсни лирски и оптимистички аверс Јовановићевог карактера.⁶⁶ Павле Лагарић Јовановића назива „трубадуром жена, вајаром сањарија“ управо због ових дела, која су „интимнија, отменија, топлија и сензибилнија“ од споменичких скулптура за које је Јовановић добијао признања.⁶⁷ Ове скулптуре су оличење уметничко-

⁶⁶ Јовановић 2005: 69.⁶⁷ Јовановић 2005: 60.

2. Ђорђе Јовановић, Мирис ружа, мермер, 1914

2. Đorđe Jovanović, *Scent of Roses*, marble, 1914

cup (1916), *Dancer* (the 1896 and the 1917 variants) and *Fruits*, since they are characterised by the features common to most of Jovanović's nudes. They are a lyrical and optimistic obverse of a kind of Jovanović's own character.⁶⁶ Pavle Lagarić calls Jovanović "a troubadour of women, a sculptor of dreams" precisely because of these works that are "more intimate, more elegant, warmer and more sensible" than the monument sculptures for which Jovanović was given awards and praises.⁶⁷ These sculptures are the epitome of the art-

⁶⁶ Јовановић 2005: 69.⁶⁷ Јовановић 2005: 60.

вог познавања анатомије и „поузданости његове руке и гипкости његова духа.“⁶⁸

Из самих наслова ових дела, без предзнања или фотографије која би сведочила о њиховом изгледу, не бисмо могли закључити који је мотив представљен, осим у случају *Играчице* и евентуално *Одмора*. Наслови нас наводе на помисао да је реч о представама мртве природе или пејзажа, попут дела Алберта Мура *Азалеја*

ist's knowledge of anatomy and "the reliability of his hand and the suppleness of his spirit."⁶⁸

We could not conclude which motif has been represented from the mere titles of these pieces, without any advance knowledge or a photograph that would show their appearance, except in the case of the *Dancer* and possibly *Repose*. The titles make us think that these are representations of still life or landscape, such as the pieces by Albert Moore *Azal-*



3. Ђорђе Јовановић, *Одмор*, мермер, 1930

3. Đorđe Jovanović, *Repose*, marble, 1930

(*Azaleas*, 1868), *Нар* (*Pomegranates*, 1865–1866), на којима је, као код Јовановића, доминантна женска фигура, а мотиви по којима су дела добила називе су периферни елементи. Јовановић иде корак даље, у делима *Мирис њролећа* и *Мирис ружа*, уводећи феномен мириса, суштински неопипљивог, у сагледавање материјализованог скулпторалног дела. Тиме се код посматрача, поред вида и додира, покреће и чуло мириса, макар и на имагинарном нивоу.

Под утицајем модернистичке реинтерпретације уметности, обично се представе жена, оде-

eas (1868), *Pomegranates* (1865–1866) where, like in the case of Jovanović, there is the dominant female figure, while the motifs that gave the name to the work are peripheral elements. Jovanović goes a step further, in his pieces *Scent of Spring* and *Scent of Roses*, by introducing the phenomenon of scent, essentially intangible, in the understanding of the materialised sculptural piece. Thus, in addition to the vision and touch, he also sets off the sense of smell in the observer, at least at the imaginative level.

Under the influence of the modernistic reinterpretation of art, the depictions of women, in clothes

⁶⁸ Петковић 1967: 253

⁶⁸ Петковић 1967: 253.



4. George Watts, *Пигмалионова жена, уље на илајину*, 1868

4. George Watts, *The Wife of Pygmalion*, oil on canvass, 1868

вених и нагих, настале руком мушког уметника, негативно тумаче као оличење подређене улоге жене. Настала од мушког уметника, посматрана од мушког посматрача, она је потчињена мушким, еротизованим, патријархалним и објективизирајућим погледима. Она је пасивна, откривена у попуности, у функцији мушког уживања.⁶⁹ Насупрот таквом аутоматском антагонизовању мушке позиције, оваква дела се могу тумачити као знак мушког искреног дивљења према женској лепоти. „Ђорђе Јовановић је и одвише осећао и волео лепоту жене да је не би овековечио нагом у уметности. Уосталом уметник и када облачи статуу мора је пре тога конструисати нагу по свим законима анатомије...“⁷⁰

Лице на *Мирису ружа* је вероватно лик Јовановићеве супруге Маргерите. Сличност се види на скулптурама *Туге*, *Тужне Србије*, *Гордостии*, *Сјудији женске главе*,⁷¹ али бисмо могли приметити да и на радовима *Мирису њролећа*, *Одмор*, *Купа за воће* и др. младо и љупко лице припада

⁶⁹ Berger 1972: 45–64.

⁷⁰ Шаулић 1980: 159.

⁷¹ Јовановић 2005: 64.

or nude, created by the hand of a male artist, are usually negatively interpreted as the epitome of the subordinated role of the woman. Created by a male artist, watched by a male observer, it is subjugated to the male, eroticised, patriarchal and objectivising views. It is passive, completely exposed and serves for the male pleasure.⁶⁹ As opposed to such an automatic antagonising of the male position, these works may be interpreted as a sign of the man’s sincere admiration for the female beauty. “Ђорђе Јовановић felt and loved the female beauty too much not to make it immortal as nude in art. After all, even when an artist dresses up a statue, they must beforehand create it nude under all laws of anatomy...”⁷⁰

The face on the *Scent of Roses* is probably the image of Јовановић’s wife Margerita. Similarity may be observed in the sculptures of *Sorrow*, *Sad Serbia*, *Pride*, *Study of a Female Head*,⁷¹ but we could discern that in the works *Scent of Spring*, *Repose*, *Fruit Cup*, etc. as well, the young and lovely face belongs to a certain type of idealised physiognomy that varies to a lesser degree from time to time. Regardless of the fact that Margo was the model for some sculptures, they are not portraits of the artist’s wife in the true sense of meaning. With their features, except for the size and the shape of the nose,⁷² and their mild expression they are reminiscent of the ancient sculpture of *Venus of Milo* and *The Wife of Pygmalion* (1868) by George Watts. What Mitrinović called *expressionless*,⁷³ Winckelmann marked as the characteristic of the apex of the ancient art⁷⁴ and Hegel as the main objective of sculpture: “sculpture... must eliminate from its works any accidental subjectivity... In this way, the artist is forbidden to use the face expression with regards to the physiognomy” and should eliminate any movements of the face that express “arrogance, envy, narcissism... contrition, spite, menace and fear.”⁷⁵ Indeed, the Aestheticism artists, from Albert Moore with his ancient ladies with the always dreamy expressions, through Rossetti with his ladies always pensive and distant, to Burne-Jones with the repetition of expressionless characters, presented their figures in this way, by removing ephemeral expressions of emotions.⁷⁶

⁶⁹ Berger 1972: 45–64.

⁷⁰ Шаулић 1980: 159.

⁷¹ Јовановић 2005: 64.

⁷² Јовановић 2005: 70.

⁷³ Митриновић 1980: 526.

⁷⁴ Prettejohn 2005: 27–31.

⁷⁵ Хегел 1961: 111.

⁷⁶ Prettejohn 2007: 101–127, 202–231, 233–253.

својеврсном типу идеализоване физиогномије, која повремено варира у мањој мери. Без обзира на то што је модел за поједине скулптуре била Марго, оне нису портрети уметникове супруге у правом смислу речи. Оне подсећају својим цртама, осим по величини и облику носа,⁷² и благим изразом на античку скулптуру *Милоске Венере* и на *Пигмалионову жену* (1868) Џорџа Вотса. Оно што је Митриновић називао *безизразним*,⁷³ Винкелман је означавао одликом врхунца античке уметности,⁷⁴ а Хегел главним задатком скулптуре: „скулптура ... мора да отстрани из својих дела случајну субјективност... Тиме се уметнику забрањује да се у погледу физиогномике служи изразом лица“ и треба да избаци покрете лица којима се изражавају „надменост, завист, самољубље... скрушеност, пркос, претња и страх.“⁷⁵ На овај начин, одстрањивањем пролазних испољавања емоција, представљали су своје ликове и уметници естетицизма, од Алберта Мура, са својим античким дамама, увек снених израза, преко Росетија, са дамама увек замишљеним и одсутним, до Берн-Џоунса, са репетицијом безизражајних актера.⁷⁶

Ова врста анонимности може бити тумачена у контексту речи Тамар Гарб: „Анонимност представљене особе била је од круцијалног значаја да би била перципирана као амблем модерности. Дати јој име значило би преобразити слику од споменика модерног живота у слику приватног значења.“⁷⁷ Скулптуре Ђорџа Јовановића су, чини се, у исто време амблем безвременске лепоте и модерности, и управо због такве своје природе оне јесу, с једне стране, неперсонализоване, божанске (готово), док су, с друге стране, присутне у савременом добу.

Уметници естетицизма⁷⁸ су често оштро критиковани због ескапистичке тенденције окретања култури антике, средњег века и ренесансе зарад бежања од промена и прогреса које је индустријска револуција доносила. Тако је њихов рад тумачен друштвено неодговорним и анахроним.⁷⁹ Сличне критике, у контексту промена

This type of anonymity may be interpreted in the context of the words of Tamar Garb: “Anonymity of the represented person was of crucial importance in order for it to be perceived as the emblem of modernity. To give it name would mean to transform the image of the monument to modern life into an image of private meaning.”⁷⁷ It seems that the sculptures of Đorđe Jovanović are at the same time an emblem of timeless beauty and modernity, and precisely because of such nature of theirs, they are, on the one hand, non-personalised, (almost) divine, while, on the other hand, they are present in the modern times.

The Aestheticism artists⁷⁸ were often severely criticised because of the escapist tendency to turn to the culture of the Antiquity and the Middle Ages in order to get away from the changes and the progress brought by the industrial revolution. Thus, their work was interpreted as socially irresponsible and anachronous.⁷⁹ Similar criticism, in the context of the 20th century changes in the art, was voiced out against Đorđe Jovanović by art critics and artists who advocated departure from the principles of the traditional paragons of the classical art. With regards to Jovanović’s works exhibited in Rome in 1911, Mitrinović criticised the artist’s outdated aesthetics, which was incongruent with the modern times: “... these things are not sculptural, they are not sculptures; they are too weak and too cute to be sculptures, they are more decorative, too “beautiful” in an unbeautiful sense of meaning, they are unindividual and expressionless.” Although he did not negate the quality of the technical execution and the artist’s talent, Mitrinović described the pieces as “alogical toward the material, unconstructive, powerless, not brisk, with more painting than sculptural effects,” concluding that neither the artist nor the jury “should be proud of themselves.”⁸⁰ Such a harsh criticism may inspire us to contemplate how much an artist needs to accommodate to the times and the change in the aesthetics of the new age, while on the other side we always have to bear in mind the perspective from which the critics observe the piece of art, in what kind of artistic thought it has been shaped.

What is symptomatic of Jovanović’s representations of beautiful women is the fact that they rarely

⁷² Јовановић 2005: 70.

⁷³ Митриновић 1980: 526.

⁷⁴ Prettejohn 2005: 27–31.

⁷⁵ Хегел 1961: 111.

⁷⁶ Prettejohn 2007: 101–127, 202–231, 233–253.

⁷⁷ Garb 1998: 137–138.

⁷⁸ Као и рад Имануела Канта и писаца поборника естетицизма.

⁷⁹ Prettejohn 2005: 9, 45.

⁷⁷ Garb 1998: 137–138.

⁷⁸ As well as the work of Immanuel Kant and the writers advocating Aestheticism

⁷⁹ Prettejohn 2005: 9, 45.

⁸⁰ Митриновић 1980: 526.

у уметности у XX веку, Ђорђе Јовановић је добијао од ликовних критичара и уметника који су се залагали за напуштање начела традиционалних узора класичне уметности. Поводом Јовановићевих радова изложених у Риму 1911. године Митриновић критикује уметникову превазиђену естетику, која је у нескладу са модерним добом: „... ове ствари нису скулптурне, нису скулптуре; преслабашне и преслатке су да би биле скулптуре, пре декоративне, сувише 'лепе' у нелепом смислу речи, неиндивидуалне су и безизразне.“ Иако не пориче квалитет техничке изведбе и таленат уметника, Митриновић радове означава као „алогичне према материјалу, неконструктивне, беснажне, не крепке, са више сликарских него скулпторских ефеката“, закључивши да „не служе на част“ ни уметнику ни жирију.⁸⁰ Овако оштра критика може нас навести на размишљање колико уметник треба да се прилагођава времену и промени естетике новог доба, а с друге стране, увек морамо имати на уму из које перспективе критика посматра дело, у каквој уметничкој мисли је она формирана.

Оно што је симптоматично за Јовановићеве представе лепотица јесте чињеница да оне ретко кад гледају у правцу посматрача. Њихов поглед је упрт у даљину, окренут у страну, или ка свом унутрашњем сањалачком свету. Оне постоје без обзира на наше погледе и дивљење, којих као да су свесне, и, не марећи, дозвољавају да наш поглед лута дуж њихових облина и правилних црта лица, али не остварујући дијалог са нама. Оне су удубљене у своје мисли, мирисе природе или сан, уживајући у лепоти свог тела и лица, не сакривајући се тканином. Исти утисак, о одсуству настојања представљене фигуре да створи однос са посматрачем због суштинске самодовољности, Хегел је стекао посматрајући античке скулптуре, а савремени критичари анализирајући уметност естетицизма.⁸¹

Владимир Петковић узраст Јовановићевих дама смешта у године „када се тело још протеже и форме нису добиле своју дефинитивну заобљеност ... као ружа која тек што се развила из пупољка.“⁸² Ипак, по формираности њихових облина могло би се закључити да њихово тело јесте добило дефинитивну младалачку заобљеност, идеалну у пропорцијама. Метафора са ру-



5. *Venus de Milo*, мермер, око 100. п. н. е.

5. *Venus de Milo*, marble, c. 100 BCE

look in the direction of the observer. Their gaze goes to the distance, it is turned sideways, or to their own interior world of dreams. They exist irrespective of our gazes and admiration, which they almost seem aware of and without caring they allow our look to wander over their curves and regular face features, but without having a dialogue with us. They are deep in their thoughts, immersed into the scents of nature or a dream, enjoying the beauty of their body and face, without hiding behind any fabric. The same impression, about the absence of any attempt of the represented figure to establish a rapport with

⁸⁰ Митриновић 1980: 526.

⁸¹ Prettejohn 2007: 140–141.

⁸² Петковић 1967: 253.

жом коју је Петковић начинио може се разумети у овом контексту: уколико потпуно расцветалу ружу, у свом најраскошнијем издању, разумемо као почетак краја њеног живота, као последњу етапу, у којој тело доживљава своју највећу лепоту и после које је пропадљивост неизбежна, онда се алузија на тек начету ружу може применити на Јовановићеве младе, лепе и траговима старења недотакнуте жене. На њиховим лицима нема бора, као што је случај на *Студији (Margo)*, оне не показују знакове бриге или туге као код *Осипављене*, јер их нису искусиле или их вешто прикривају.

Оваква неекспресивна лица, достојанствена у својим осећањима и мислима, тела без очигледних вена и жила, хвалио је Винкелман, дивећи се Аполону Белведерском (Apollo Belvedere) и Венери Медичи (Venus de' Medici).⁸³ За њега је материјалност ових скулптура, које су кроз историју повремено сматране беживотним и артифицијелним, попут врата кроз која наш дух треба да: „... пенетрира у краљевство бестелесне лепоте, и настоји да постане стваратељ рајске лепоте, у циљу пуњења нашег ума лепотама које су изнад природе: зато што у овим делима нема ничег смртног.“⁸⁴ Стога, можемо Јовановићеве наге лепотице перципирати, не као пуки уметников рад на усавршавању људске анатомије, нити као „неиндивидуалне и безизразне“,⁸⁵ већ као унутрашњу лепоту оличену у спољашњој, бестртној лепоти, као „одуховљено живо тело“.⁸⁶

Бронзану скулптуру *Мирис пролећа*, висине 75 cm, Јовановић је начинио 1902. године у Петрограду, где је уређивао српско одељење велике Словенске етнографске изложбе.⁸⁷ За овај рад, заједно са *Невом*, *Црногорцем на сипражи* и моделом *Велике Србије*, добио је сребрну медаљу. Миодраг Јовановић упућује на могући утицај руског истакнутог вајара Павла Трубецкоја (Павел Петрович Трубецкой),⁸⁸ али због уметничког отвореног неподржавања класицизма, празног симболизма и безразложне тежње ка завршености свих детаља,⁸⁹ овај утицај треба преиспитати.

⁸³ Prettejohn 2005: 27–31.

⁸⁴ Prettejohn 2005: 29.

⁸⁵ Митриновић 1980: 526.

⁸⁶ Protić 1979: 306.

⁸⁷ Anić 1991: 47.

⁸⁸ Јовановић 2005: 69.

⁸⁹ Brinton 1911: 77, 111.

the observed because of the essential self-sufficiency, had Hegel when he looked at ancient sculptures or contemporary critics when they analysed the art of Aestheticism.⁸¹

Vladimir Petković attributes the age of Jovanović's ladies to the years “when the body still stretches and the forms have still not obtained their definitive curviness... like a rose that has just developed out of a bud.”⁸² Nevertheless, judging by the formation stage of their curves, we could conclude that their body did indeed get the definite youthful curviness, ideal in its proportions. The rose metaphor created by Petković can be comprehended in this context: if we see a fully blossomed rose, at its most glorious, as the beginning of the end of its life, as the final stage in which the body experiences its greatest beauty and after which the decay is unavoidable, then the allusion of the barely opened rose may also be applied to Jovanović's young and beautiful women, untouched by any traces of getting old. There are no wrinkles on their faces, like in the case of the *Study (Margo)*, they do not show any sign of worry or sorrow, like in the case of *The Abandoned*, because they have still not experienced them or they hide it skilfully.

Such expressionless faces, dignified in their feelings and thoughts, the bodies without any apparent veins and tendons were praised by Winckelmann, admiring the Apollo Belvedere and Venus de' Medici.⁸³ For him, the material nature of these sculptures, which have sometimes been considered lifeless and artificial through the history, is like a door through which our spirit should: “penetrate the realm of bodiless beauty and attempt to become the creator of heavenly beauty with the aim to fill our mind with splendour that is above nature; because there is nothing mortal in these pieces of art.”⁸⁴ Therefore, we may perceive Jovanović's nude beauties not as the artist's mere work on the perfecting of human anatomy or as “unindividual and expressionless,”⁸⁵ but rather as the inner beauty embodied in the outer, immortal beauty, as “spirited living body.”⁸⁶

Jovanović made the bronze sculpture *Scent of Spring*, 75 cm high, in 1902, in Petrograd where the artist was in charge of arranging the Serbian section

⁸¹ Prettejohn 2007: 140–141.

⁸² Петковић 1967: 253.

⁸³ Prettejohn 2005: 27–31.

⁸⁴ Prettejohn 2005: 29.

⁸⁵ Митриновић 1980: 526.

⁸⁶ Protić 1979: 306.

Мирис њролећа је целофигурална представа младе наге девојке у седећем положају, која једном руком додирује своју распуштену, дугу косу, док у другој држи букет разноврсног цвећа.⁹⁰ Младо, бујно тело уског струка, уједначених пропорција и глатке коже античког типа, седи на камену, како се због грубље обраде може закључити. Сам назив нас упућује на природу и чулне сензације које се у пролеће могу искусити. Дилема постоји у вези са односом представљене лепотице и природе. Она би могла бити једна обична пак изванредно лепа девојка, која ужива у овом годишњем добу и свим даровима које оно даје, дословно миришући природу око себе. Међутим, можемо је видети као симбол пролећа и његове плодности. При перципирању представе наге и лепе женске фигуре у природи, поготово уколико се насловом или атрибутима упућује на пролеће, неизбежно је преиспитати могућу везу са античком богињом Венером.⁹¹ Богиња вегетације, лепоте и љубави чини се као идеално објашњење представљене лепотице на скулптури *Мирис њролећа*. Иако изостају уобичајени атрибути мора и морских бића, као и шкољке, са којима је Венерино рођење приказивано у писаној и визуелној уметности – узмимо за примере античке писце Хомера и Хесиода⁹² и чувене представе *Рођења Венере* Сандра Ботичелија (*The Birth of Venus*, средина девете деценије XV века) и *Venus Anadyomene* из 1848. године Жана Доминика Енгера – општи утисак да Јовановићева дама седи у природи, на камену, може упутити на везу са овим божанством. Такође, као богиња вегетације и плодности природе, Венера је често приказивана са цвећем и плодовима,⁹³ означавајући тако рођење природе у пролеће, што је вероватно најраскошније

⁹⁰ Аутор препознаје да су у питању руже и лале, док остале врсте цвећа нису познате.

⁹¹ Античка римска богиња вегетације Венера је, под утицајем грчке културе и митологије, преузела у VI веку пре нове ере атрибуте и епитете Афродите, грчке богиње лепоте и љубави. Због догађаја у Тројанском рату она служи као заштитница хероја, чиме је добила на значају у мушкој религиозности тог времена. Значајан је овај однос мушког ратника и женског божанства, што се може тумачити и у контексту мушког уметника и посматрача и предмета дивљења у форми богиње, оличења лепоте и љубави. Опшириније у: Bernstein 1996, посебно 99–112.

⁹² Bernstein 1996: 105–106.

⁹³ Међу главним атрибутима Венере налазе се ружа, мак, мирта, нар и јабука, в. Bernstein 1996: 106–109.

at the large Slavic Ethnographic Exhibit.⁸⁷ He was awarded silver medal for this piece, together with *The Neva, Montenegrin Standing Guard* and the model of *Great Serbia*. Miodrag Jovanović points at possible influence of renowned Russian sculptor Paolo Petrovich Troubetzkoy (Павел Петрович Трубецкой),⁸⁸ but, because of the artist’s open lack of support for Classicism, empty Symbolism and unreasonable aspiration towards the finality of all the details,⁸⁹ this influence needs to be examined.

Scent of Spring is a whole-figure representation of a young nude woman in a sitting position who is touching her loose, long hair with one hand, while holding a bouquet of different flowers in the other.⁹⁰ The young, lush body with narrow waist, uniform proportions and smooth skin of the Antiquity type, is sitting on a piece of rock, as may be concluded on account of the rougher finish. The name of the piece points us at nature and the sensual feelings that may be experienced in spring. There is a dilemma with regards to the relation between the represented beauty and nature. She could be an ordinary, but exceptionally beautiful girl nonetheless who is enjoying this season and all the gifts it bestows upon us, literally scenting the nature around her. However, we can also see her as the symbol of Spring and its abundance. When perceiving the representation of a nude and beautiful female figure in nature, especially if the title or the attributes suggest spring, it is inevitable to ponder about the possible connection with ancient goddess Venus.⁹¹ As the goddess of vegetation, beauty and love, this seems like an ideal explanation of the beauty represented in the sculpture of *Scent of Spring*. Although there is a lack of the usual attributes of the sea and the marine creatures, such as shells, with which the birth of Venus has been depicted in the written and visual arts – suffice to take the examples of ancient

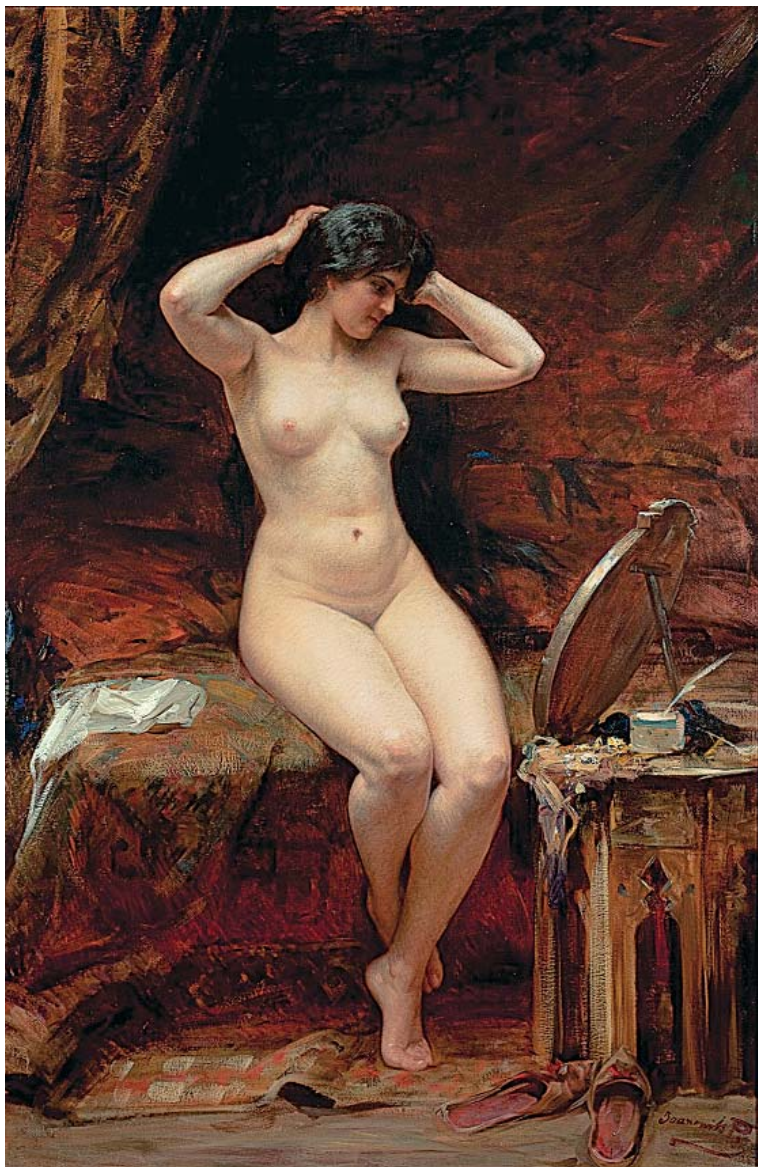
⁸⁷ Anić 1991: 47.

⁸⁸ Јовановић 2005: 69.

⁸⁹ Brinton 1911: 77, 111.

⁹⁰ The author recognises that some of them are roses and tulips, while the other types of flowers are not known.

⁹¹ Under the influence of the Greek culture and mythology, in the 6th century BCE, the ancient Roman goddess of vegetation Venus took over the attributes and epithets of Aphrodite, the goddess of love and beauty. Because of the events linked to the Trojan War, she also served as the protector of heroes, thus gaining importance within the scope of the male religiousness of that period. This relation between a male warrior and a female deity is significant, since it may also be interpreted in the context of a male artist and observer, and the object of admiration in the form of a goddess, the epitome of beauty and love. More details in: Bernstein 1996: especially 99–112.



6. Паја Јовановић, *Гола Берта пред огледалом*,
уље на илајину, 1895–1896

6. Paja Jovanović, *Nude Berta in Front of a Mirror*, oil on
cavass, 1895–1896

у визуелној уметности представио Ботичели на слици *Primavera* из 1482. године.⁹⁴

Велика сличност у представљању позе наге девојке увиђа се на слици Паје Јовановића *Гола Берта пред огледалом* из 1895/1896. године, првом познатом акту овог цењеног уметника. Разлике се уочавају у позиционирању десне руке и положају главе. Међутим, изглед младог тела, укрштене ноге у пределу зглобова, дуга бујна коса, општи утисак уживања у сопственом

⁹⁴ Треба посебно напоменути да се Ботичели сматра првим уметником којем је лепота била ултимативни циљ уметности. О слици *Пролеће* читати у: Baldini 1984, посебно 11, 101–109.

authors Homer and Hesiod,⁹² and the famous depiction of *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli (mid 1480s) and *Venus Anadyomene* from 1848 by Jean-Auguste-Dominique Ingres – the general impression that Jovanović’s lady is sitting in nature, on a rock, may suggest a link with this deity. Also, as the goddess of vegetation and fertility, Venus was often shown with flowers and fruits,⁹³ thus symbolising the birth nature in spring, which was probably in the visual art most splendidly depicted by Botticelli in his painting *Primavera* from 1482.⁹⁴

A big similarity in the representation of the pose of a nude girl may be seen in the painting by Paja Jovanović *Nude Berta in Front of a Mirror* from 1895/1896, the first known nude by this renowned artist. The differences may be noticed in the positioning of the right arm and the position of the head, however, the appearance of the young body, the legs crossed at ankles, the long dense hair, the general impression of enjoying her own body and the creation of the work out of the mere wish of the artists themselves, constitute the shared elements of these two pieces of art. What is particularly significant is that the painting *Nude Berta in Front of a Mirror* was often linked with the aesthetic philosophy of Immanuel Kant and the view at the nude as “a sensual embodiment of the notion of beautiful.”⁹⁵ This may lead us to a conclusion that the influence of Aesthetics was present also among other Serbian artists active at the turn of the century.

The sculpture *Scent of roses*, done in marble in 1914 (62 cm high) constitutes an extraordinary creation of Jovanović’s search for a beautiful female form. Although of small dimensions, the representation of a female image and bust, without arms, surrounded by roses, exudes exceptional loveliness of the form and powerful sensual value. The female image is given in the almost full profile (if watched from the front, parallel to the background from which it seems to emerge) turned towards the roses that surround the left side of the body. It is important to note that the roses, which seemingly in the lower zone stem from her very body, have just opened their buds. In this way the observation by

⁹² Bernstein 1996: 105–106.

⁹³ Some of the main attributes of Venus are rose, poppy, myrtle, pomegranate and apple. Bernstein 1996: 106–109.

⁹⁴ It needs to be emphasised in particular that Botticelli is considered the first artist for whom beauty was the ultimate goal of art. Regarding the painting *Spring*, read in: Baldini 1984: especially 11, 101–109.

⁹⁵ Савић 2020: 123–124.

телу и стварање дела из жеље самих уметника, заједнички су елементи ова два уметничка рада. Оно што је посебно значајно јесте да је слика *Гола Берија пред огледалом* повезивана са филозофијом естетике Имануела Канта и поимањем акта као „чулног отелотворења појма лепог“.⁹⁵ Ово нас може навести на закључак да је утицај припадника естетицизма био присутан и међу другим српским уметницима на прелазу векова.

Скулптура *Мирис руже*, висине 62 см, изведена у мермеру 1914. године, представља изванредно остварење Јовановићевог трагања за лепом женском формом. Иако малих димензија, представа женског лика и попрсја, без руку, окружена ружама, зрачи изванредном љупкошћу форме и снажном чулном вредношћу. Женски лик у готово потпуном профилу (уколико се посматра спреда, паралелно позадини из које као да израња) окренут је ка ружама које окружују леву страну тела. Значајно је приметити да су руже, које, чини се у доњој зони ничу из самог њеног тела, тек отвориле своје пупољке. Тако запажање Владимира Петковића о тек развијеном пупољку добија још једну, очигледну, материјализовану потврду, јер фаза развоја цвећа у наслову упућује на животну доб приказане лепотице.

У самом избору руже као мотива можемо прочитати уметникову жељу за исказивањем симболике која је веома развијена и присутна у историји уметности и књижевности. Још у античком Риму ружа је била повезивана са тријумфом, победоносном љубављу и поносом. У хришћанској иконографији ружа је симболисала мучеништво, али и чисту, узвишену љубав, веома често приказивана поред Богородице и у представама рајског врта.⁹⁶ Међутим, ружин цвет је понајвише повезиван са богињом Венером, тј. Афродитом,⁹⁷ као у песмама Томаса Мура (Thomas Moore, 1779–1852), који стварање руже смешта у сам тренутак рађања богиње.⁹⁸ С једне стране, у контексту античке богиње, овај цвет симболише рађање природе, лепоту и младост, а с друге, раскош, таштину, смрт и грех.⁹⁹ Такву двојност значења можемо наћи при

⁹⁵ Савић 2020: 123–124.

⁹⁶ О симболици руже в. у: Haig 1913, посебно 28–30 и 71–82, 88–103, 197–218.

⁹⁷ Ово паганско значење је у хришћанској уметности повремено наводило уметнике на то да користе друге врсте цвећа при приказивању Богородице и светитеља, в. Haig 1913: 88.

⁹⁸ Moore 1910: 65.

⁹⁹ Haig 1913: 33–34.

Vladimir Petković about the just developed bud gets another, obvious, materialised confirmation, since the phase in the development of the flowers from the title points at the life stage of the depicted beauty.

In the very selection of the rose as the motif, we can read the artist's desire to show the symbolism that has been very much developed and present in the history of art and literature. Even back in the ancient Rome, the rose was linked to a triumph, a victorious love and pride. In the Christian iconography, the rose has symbolised martyrdom, as well as pure, elevated love, very often shown beside the Mother of God and in the depictions of the heavenly garden.⁹⁶ However, the rose flower has mostly been linked with goddess Venus, i.e., Aphrodite,⁹⁷ like in the poems by Thomas Moore (1779–1852) who placed the creation of rose at the very moment when the goddess was born.⁹⁸ On the one hand, in the context of the ancient goddess, this flower symbolises the birth of nature, beauty and youth, while on the other, opulence, vanity, death and sin.⁹⁹ Such duality of meaning may be found when looking at the works of the Aesthetic artists who very often used the flower motif. As Umberto Eco points out, flowers are the only element which the Aestheticism¹⁰⁰ takes out directly from nature, while all other elements find their source in art, legends and books.¹⁰¹

In the *Scent of Roses* the represented beauty is intoxicated by splendour. Whether by the splendour of her own body or the splendour of the scent of roses, the artist has left this up to the observer to decide. Irrespective of the answer, if we can give one at all, the enjoyment in the sensual feelings and beauty is certainly the essence of this sculpture. The beautiful woman may be seen as the artist's vision of goddess Venus or the interpretation of the Venus of Milo, as the prototype for depicting this deity or, perhaps, it may represent the universal picture of youth aware of its own beauty and the beauty of the world. Be as it may, we can read the symbolism of its elements into the meaning of this depiction, we can also consider it the epitome of the timeless

⁹⁶ On the symbolism of rose in: Haig 1913: especially 28–30 and 71–82, 88–103, 197–218.

⁹⁷ This pagan meaning has occasionally led the artists of the Christian art to use other kinds of flowers when depicting the Mother of God and saints, Haig 1913: 88.

⁹⁸ Moore 1910: 65.

⁹⁹ Haig 1913: 33–34.

¹⁰⁰ The creative opus of whom the author puts into the decadence concept.

¹⁰¹ Eco 2004: 342.

посматрању радова естетицизма, који су веома често користили мотив цвећа. Цвеће је, како Умберто Еко истиче, једини елемент који уметници естетицизма¹⁰⁰ извлаче директно из природе, док је свим другим елементима извориште у уметности, легендама и књигама.¹⁰¹

У *Мирису ружа* представљена лепотице је опијена лепотом. Лепотом сопственог тела или лепотом мириса ружа, то уметник оставља посматрачу да одлучи. Без обзира на одговор, уколико га уопште можемо дати, уживање у чулним осетима и лепоти је засигурно есенција ове скулптуре. Лепотица може бити виђена као уметничка визија богиње Венере, или интерпретација Милоске Венере, као прототипа представљања овог божанства, или пак може представљати универзалну слику младости која је свесна сопствене лепоте и лепоте света. Како било, у значење ове представе можемо учитавати симболику њених елемената, можемо је сматрати оличењем ванвременске лепоте или таштине, божанским даром или напоменом о пропадљивости испразних квалитета. Управо та дихотомија значења и давање гледаоцу слободе да сам превагне на једну страну (или пак бива растрзан између супротности) свеprisутна је у уметности естетицизма. Попут Росетијеве слике *Venus Verticordia* (1863–1868), композиција је веома једноставна, код Јовановића сведена свега на неколико ружа и статичну представу лепотичиног лица и груди, али је успешно изведена, тако да изазове ефекат запањујуће сензуалности.¹⁰²

Мермерна скулптура *Одмор*¹⁰³ представља лежећу женску фигуру, до пола нагу, у веома заводљивој пози, са једном руком испод уснуле главе. Јовановићева успавана лепотица не изазива директним погледом, попут *Олимпије* Едуара Манеа (1863) или Росетијеве *The Beloved* (1865–1866), већ експлицитним неприкривањем свог тела. Представљање наог женског тела полелог на кревету био је веома чест мотив у историји уметности¹⁰⁴ и са собом несумњиво носи

¹⁰⁰ Његово стваралаштво овај аутор смешта у концепт декаденције.

¹⁰¹ Еко 2004: 342.

¹⁰² Prettejohn 2005: 131.

¹⁰³ Димензија 37,5 x 74 cm.

¹⁰⁴ Богиња Венера је веома често представљана на овакав начин, узмимо за примере Тицијанову *Урбинску Венеру* (1538) и *Венеру пред огледалом* Дијега Веласкеза (око 1600). Ову форму су уметници преузимали при представљању проститутки, као на сликама *Гола Маја* Франциска Гоје (око 1800), *Велика Иза* Влаха Буковца (1882), *Олимпија* Едуара Манеа (1863) и многе друге.



7. Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, уље на њлајну, 1863–1868.

7. Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, oil on canvass, 1863–1868

beauty or vanity, a divine gift or a note about the decayability of superficial qualities. It is precisely this dichotomy of meaning and giving the observer the freedom to opt for one side or the other (or to be, perhaps, torn between the two opposites) that is omnipresent in the art of Aestheticism. Like Rossetti's painting *Venus Verticordia* from 1863–68, the composition is very simple and in the case of Jovanović brought down to merely a couple of roses and the static representation of the beauty's face and bosom, but it has been executed successfully, so that it sets off an effect of perplexing sensuality.¹⁰²

Marble sculpture *Repose*¹⁰³ represents a reclining female figure, semi nude, in a very seductive pose, with one arm under the sleepy head. Jovanović's beauty does not taunt with a direct gaze, like *Olympia* by Édouard Manet or *The Beloved* (1865–66) by Rossetti, but rather with her explicit act of not hiding her body. The representing of female body lying down on a bed has been a very frequent mo-

¹⁰² Prettejohn 2005: 131.

¹⁰³ With dimensions of 37.5 x 74 cm

еротску конотацију. Она је, чини се, додатно интензивирана представљањем девојке у стању сна, несвесне посматрачевог присуства и погледа. Тако, посматрање ове скулптуре, поред уживања у изванредно изведеној форми, може изазвати непријатан осећај војеризма, задирања у приватни простор спаваће собе.

Концепт сна је био веома честа тема у уметности естетизма. Од Мурове слике *The Dreamers* (1879–1882), преко Лејтонове *Flaming June* (1895), до читавих серија Берн-Цоунса посвећеним успаваној лепотици и краљу Артуру, сан је био погодан начин испитивања мистериозног света несвесног перципираног из угла будног посматрача. Сан је повезиван са бегом од времена и тишином препуном еротске енергије,¹⁰⁵ као и појмом смрти, темом доминантном код уметника вођених романтичарским идеалима,¹⁰⁶ посебно присутних у уметности *Fin-de-Siècle*. Ипак, чини се да представљена лепотица на скулптури *Одмор* не припада анемичним, умирућим хероинама,¹⁰⁷ већ, у складу са увек „зеленим мислима“¹⁰⁸ Ђорђа Јовановића, она је пуна живота замрзнутог у тренутку сна.

*

Кроз представљене вајарске радове Ђорђа Јовановића указано је на могућу интерпретацију дела из контекста чисте уметности. Овај рад тек наговештава могућности интерпретирања стваралаштва овог уметника на нови начин, у складу са концептом естетизма. Анализирани радови су настали у складу са европским уметничким токовима који се одвајају од строгих академских начела, омогућавајући уметнику и посматрачу несагледиву слободу у стварању и интерпретацији.

¹⁰⁵ Weidinger 2010: 77–94.

¹⁰⁶ О односу уметника према лепоти смрти читати у: Еко 2004: 299–307, 322–323, 330, 336–337.

¹⁰⁷ Борозан 2020: 262.

¹⁰⁸ Петковић 1967: 252.

tif in the history of art¹⁰⁴ and it undoubtedly brings along erotic connotation. It is, it seems, additionally intensified by showing the girl in the state of sleep, unaware of the observer’s presence and gaze. Thus, in addition to the enjoyment in the extraordinarily executed form, the looking at this sculpture may stir up an unpleasant feeling of voyeurism, of imposing into the private space of a bedroom.

The sleep concept has been a very frequent theme in the art of Aestheticism. From Moore’s painting *The Dreamers* (1879–1882), through Leighton’s *Flaming June* (1895) to the entire series by Burne-Jones dedicated to the sleeping beauty and King Arthur, sleep has been a suitable way of examining the mysterious world of the unconscious, perceived from the angle of the awake observer. Sleep has been linked with the escape from the time and the silence full of erotic energy,¹⁰⁵ as well as the notion of death, a theme dominant among the artists guided by romantic ideals,¹⁰⁶ especially present in the *Fin-de-siècle* art. Still, it seems that the beauty shown in the sculpture *Repose* does not belong to anaemic, dying heroines,¹⁰⁷ but rather, in line with the always “green thoughts”¹⁰⁸ of Đorđe Jovanović, she is full of life frozen at the moment of sleep.

*

Through the presented sculptural works of Đorđe Jovanović, we have suggested a possible interpretation of the pieces from the aspect of pure art. This paper merely hints at the possibilities of interpreting the creative opus of this artist, in a new way, in line with the concept of Aestheticism. The analysed works were created in conformity with the European artistic trends that moved away from the strict academic principles, thus allowing the artist and the observer inconceivable freedom in creation and interpretation.

¹⁰⁴ Goddess Venus has often been depicted in this way, for instance, Titian’s *Venus of Urbino* from 1538 and *Venus at her Mirror* by Diego Velázquez (c. 1600). This form was taken up by artists when depicting prostitutes, like in the paintings *The Nude Maja* by Francisco Goya (c. 1800), *Big Iza* by Vlaho Bukovac (1882), *Olympia* by Édouard Manet (1863) and many other.

¹⁰⁵ Weidinger 2010: 77–94.

¹⁰⁶ About the relation of artists towards the beauty of death, read in: Еко 2004: 299–307, 322–323, 330, 336–337.

¹⁰⁷ Борозан 2020: 262.

¹⁰⁸ Петковић 1967: 252.

Литература / Literature:

- Борозан И. 2006, *Рејрезентативна култура и политичка пројаганда: Сјоменик кнезу Милошу у Негошину*, Београд.
- Борозан И. 2020, *Уметнички преображају Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд.
- Јовановић М. 2005, *Ђока Јовановић*, Нови Сад.
- Митриновић Д. 1980, *Срби и Хрвати на Међународној уметничкој изложби у Риму*, Уметници чланови САНУ, ур. С. Ћелић, Београд, 522–528.
- Н. Ј. 1933, *Педесет година животоа Ђоке Јовановића: велика изложба скулптура*, Политика, 23. април 1933.
- Петковић В. 1967, *Ђорђе Јовановић: његова јубилеја*, Српска ликовна критика: избор, ур. Л. Трифуновић, Београд.
- Савић И. 2020, *Слика Земља жедна кише и симболизам у делу Паје Јовановића*, Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века, ур. И. Борозан, Београд.
- Хегел Ф. В. Ф. 1961, *Естетика*, III, Београд.
- Шаулић А. 1980, *Ђорђе Јовановић*, Уметници чланови САНУ, ур. С. Ћелић, Београд, 156–160.

*

- Anić U. 1991, *Život i delo Đorđa Jovanovića*, magistarski rad odbranjen na Filozofskom fakultetu u Beogradu na Odeljenju za istoriju umetnosti, Beograd.
- Bartini U. 1984, *Primavera*, London.
- Berger J. 1972, *Ways of seeing*, London.
- Bernstein F. S. 1996, *This is Where I Found Her: The Goddess of the Garden*, Journal of Feminist Studies in Religion 12/2, 99–120.
- Brinton C. 1911, *Catalogue of sculpture by prince Paul Troubetzkoy*, New York.
- Chambers F. 1928, *Cycles of taste: an unacknowledged problem in ancient art and criticism*, Cambridge.
- Cothey A. L. 1990, *The Nature of Art*, London, New York.
- Eko U. 2004, *Istorija Lepote*, Beograd.
- Garb T. 1998, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London.
- Haig E. 1913, *The floral symbolism of the great masters*, London.
- Hamilton W. 1882, *Aesthetic movement in England*, London.
- Jenkyns R. 1991, *Dignity and Decadance: Victorian art and the classical inheritance*, London.
- Martin J. R. 1977, *Baroque*, New York, Hagerstown, San Francisco, London.
- Moore T. 1910, *The poetical works by Thomas Moore*, ed. A. D. Godley, London.
- Munro T. 1951, *The Arts and Their Interrelations*, New York.
- Prettejohn E. 2007, *Art for art's sake: aestheticism in Victorian painting*, New Haven, London.
- Prettejohn E. 2005, *Beauty and Art 1750–2000*, Oxford, New York.
- Prettejohn E. 2012, *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London, New York.
- Protić M. B. 1979, *Oblik i vreme*, Beograd.
- Pušić A. 1975, *Srpska skulptura 1880–1950*, Jugoslovenska skulptura 1870–1950, ur. M. B. Protić, Beograd, 61–84.
- Spencer R. 1972, *The Aesthetic Movement: Theory and Practice*, London.
- Suger 1979, *Abbot Suger and its art treasures on the abbey church of St.-Denis*, ed. E. Panofsky, New Jersey.
- Trifunović L. 1970, *Putevi i raskršća srpske skulpture*, Umetnost 22, Beograd.
- Weidinger A. 2010, *Magnificent Extravagance—Frederic, Lord Leighton's Flaming June, 1894–95*, Sleeping Beauty: Masterpieces of Victorian Painting from Museo de Arte de Ponce, ed. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Belvedere, Viena, 75–99.
- Zurko E. 1957, *Origins of Functionalist Theory*, New York.