

Деа С. ЦВЕТКОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење историје уметности

**ПОРТРЕТ ЖЕНЕ КЕСА ВАН ДОНГЕНА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ НАРОДНОГ
МУЗЕЈА СРБИЈЕ: ЛУДЕ ДВАДЕСЕТЕ И LA GARÇONNE**

Сажетак: У раду ће бити речи о слици *Портрет жене* Кеса ван Донгена (Kees van Dongen) из 1922. године, која се налази у колекцији Народног музеја Србије. Француски сликар холандског порекла, осим по својој фовистичкој фази, посебно је познат по репрезентацији жена у својим делима. Ван Донгенови портрети жена карактеристични су по приказивању детаља везаних за шминку, аксесоар и моду. Стога ће у раду бити анализиран Ван Донгенов поглед на женско тело, уметничко приказивање познатих жена париске друштвене сцене, са циљем да се боље сагледа културни и друштвени контекст у којем настаје портрет из збирке Народног музеја Србије. Поред тога, у раду ће бити посебног осврта на женску моду међуратног периода, видљивој у појави *La Garçonne* на Ван Донгеновом портрету, а која је везана за *années folles*, тачније *луде године* Париза двадесетих година 20. века.

Кључне речи: Кес ван Донген, луде двадесете/*années folles*, француска уметност, *La Garçonne*, женска мода

Назив ретроспективне изложбе Кеса ван Донгена (Kees van Dongen) *Ван Донген: фовиста, анархиста и члан високог друштва* (*Van Dongen: Fauve, Anarchiste et Mondain*), одржане 2011. године у Музеју модерне уметности града Париза (Musée d'Art Moderne de Paris) упућује на различите делове уметничког богатог опуса, а управо последњи део наслова изложбе обухвата период у којем настаје Ван Донгенов женски портрет који се налази у збирци Народног музеја Србије (сл. 1).

За време *лудих година* (*années folles*), које су уследиле након завршетка Првог светског рата, Ван Донгенов атеље служио је као централно место окупљања па-

риског боемског и високог друштва. Писац Пол Гут (Paul Guth) описује *луде њодине* као „велики период Ван Донгена“ и време у којем је уметничко име било често присутно у штампи због његовог учествовања у различитим јавним манифестацијама.¹ Ове јавне манифестације обухватале су жирирања избора за лепотице или давање коментара везаних за актуелне модне трендове.² У холандским дневним новинама Ван Донген је описан као париски идол, који прави веома посећене забаве у својој вили и који највише воли уметност, живот и жене.³

Ван Донгенова позиција у париском послератном друштву, као и његов јавни идентитет утицали су и на његов сликарски опус. Жан Мела Кириази (Jean Melas Kyriazi) назвао га је пар екселанс портретистом *лудих њодина*, који нам пружа увид у истинску атмосферу тог времена.⁴

У каталогу изложбе *Савремене француске уметности у Југославији* из 1952. године, на којој је изложена Ван Донгенова слика *Парижанка (La Parisienne)* из 1908. године, уметник је сврстан у фовисте, али је описан и као уметник који после Првог светског рата постаје сликар „жена из високог друштва и полусвета“, док је наглашено и то да он „воли њихови шминку, ексцентричне хаљине и блистави накит“.⁵ Ауторка више публикација посвећених Ван Донгеновом опусу, Анита Хопманс (Anita Hopmans), упућују на ову контрадикторну, двоструку позицију уметника, тачније једну која подразумева фовистичког сликара, и другу која подразумева сликара чланова и чланица високог друштва, који је и сам постао позната личност.⁶

Без обзира на његово холандско порекло, Ван Донген је сликар који се у литератури често помиње као највећи париски сликар из Холандије, а његов опус везује се како у страном, тако и у домаћој литератури, пре свега, за париску школу. Самом сликару уручен је орден француске Легије части 1926. године, док је француско држављанство добио 1929. године.⁷

Портрети Жене Кеса Ван Донгена у Београду

Ван Донгенов *Портрети жене* из колекције Народног музеја Србије из 1922. године, тематски одговара опусу по којем је сликар можда и најпрепознатљивији. Портрети различитих жена, најчешће оних које припадају свету забаве и хедонизма *лудих двадесетих* у француској престоници, представљају друштвени живот модерног мушкарца-уметника. Ван Донгенов Париз виђен на сликама и портретима овог периода представља културну престоницу пре кризе коју ће донети Други светски рат.⁸

1 *Exposition Van Dongen: Peintures, aquarelles, dessins*, Albi, 1960, 21–22.

2 A. Hopmans, *Van Dongen, Fauve, anarchiste et mondain*, Paris, 2011, 174.

3 *Ibid.*, 15.

4 *Van Dongen: 1877-1968*, Genève, 1976.

5 *Savremena francuska umetnost*, Beograd, 1952, 21.

6 A. Hopmans, *op. cit.*, 176.

7 G. Diehl, *Van Dongen*, Paris, 1968, 70.

8 A. Hopmans, *op. cit.*, 11.

Београдски Музеј савремене уметности, отворен 29. јула 1929, осмишљен је са циљем да поседује *уметнички и модеран* карактер, како је описано у одлуци Одељења за уметност Министарства просвете. Кустос, а потом и директор Музеја Милан Кашанин бавио се системски организацијом и обогаћивањем музејске збирке.⁹ У лето 1930. године, Кашанин проводи време у Паризу, где за потребе музеја откупљује око двадесет уметничких дела, међу којима је и портрет Кеса ван Донгена.¹⁰ Како је сам Кашанин навео, „интернационалног карактера од свог постанка, Музеј није могао остати без слика и скулптура париске школе, у то време најзначајније у свету“.¹¹ За пример набавке дела париских уметника, Кашанин је узео колекцију Музеја савремене уметности у Москви, у којем је колекција проширена, између осталог, захваљујући поклонима француских уметника. Кашанин наводи познанство са Флораном Фелсом (Florent Fels), уредником магазина *L'art Vivant*, остварено ради лакшег успостављања везе са париским сликарима.¹² Фелс се писмено обратио уметницима како би они Кашанину помогли у ширењу колекције новоформираног београдског Музеја кнеза Павла. Без обзира на то што, како Кашанин наводи, писма нису имала нарочит одјек, успех у ширењу музејске збирке делима француских сликара је ипак уследио. Уметници попут Едуара Вијара (Édouard Vuillard) и Андреа Дерена (André Derain) поклонили су своје радове колекцији београдског музеја, док су Морис Вламенк (Maurice de Vlaminck) и Кес ван Донген продали музеју своје радове по нижој цени.¹³ У каталогу издатом поводом изложбе *Belgrado Parijs* Ван Донгенов портрет из колекције Народног музеја означен је као набављен из уметничког атељеа 1930. године.¹⁴ Кашанин се за савет при куповини и набавци дела из француских атељеа обратио и сликару Сави Шумановићу, који му мало пре напуштања Париза у новембру 1929. године у писму даје одређене инструкције.¹⁵ Шумановић пише „Ако наиђете за Париз, реците да сте конзерватор музеја који, испод жита, и неопацице, хоћете да подмладите, да му дате тип *avant-garde*“.¹⁶

Поводом двогодишњице Музеја савремене уметности, у дневном листу *Политика* објављен је чланак у којем су издвојене нове аквизиције музеја, међу којима је и Ван Донгенова слика, наведена као рад једног од „највиђенијих савремених француских уметника“.¹⁷ У Музеју кнеза Павла, отвореном 18. јануара 1936, Ван Донгенов *Портрет жене* постављен је у дворани у којој су представљени уметници париске школе: Жил Паскин (Jules Paskin), Марк Шагал (Marc Chagall), Кес ван Донген и Моиз Кислинг (Moïse Kisling).¹⁸

9 И. Суботић, „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, у: *Музеј Кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Београд, 2009, 25–26.

10 *Истио*, 28.

11 М. Кашанин, *Сусрећии и њисма; Пронађене ствари; Мисли*, Београд, 2004, 150.

12 *Истио*, 151.

13 *Истио*, 151.

14 *Belgrado Parijs : Meesterwerken uit het Nationale Museum van Belgrado*, Zwolle, 2004, 70.

15 М. Кашанин, *нав. дело*, 156–158.

16 *Истио*, 156.

17 Анон., „Двогодишњица музеја савремене уметности“, *Политика*, 9. 10. 1931. https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1931-08-09 (приступљено 20. 4. 2022).

18 *Музеј кнеза Павла : модерна уметност*, Београд, 1938, 10.

У оквиру колекције Народног музеја, Ван Донгенова слика означена је називом *Поршретт жене*, док се у каталогу уметникових слика издатом у Паризу 1925. године, портрет појављује под називом *La Comtesse d'A...*¹⁹ Ван Донгенов портрет изабран је и за максимум карту Поште Србије поводом обележавања 175. година од отварања Народног музеја Србије, 2019. године.

Années folles

Већи део Првог светског рата Кес Ван Донген провео је у Паризу. У јесен 1915. године, путује у Барселону, где му је у Галерији *Далмау* (Galleries Dalmau) приређена заједничка изложба са шпанским уметником Лујем Жуом (Louis Jou). Почетком 1916. године, Ван Донген се враћа у Париз, напушта свој атеље на Монпарнасу, и сели се у 16. париски округ, у кућу познату као Вила Саид (Villa Saïd).²⁰ Писац Амин Рихани (Ameen Rihani) описао је Ван Донгенов дом и атеље у Вили Саид као „оријентални сан страсног сјаја“.²¹ Уметников студио, опремљен клавиром, окићен оријенталистичком декорацијом, служио је не само као простор за рад већ и као простор намењен примању и забављању гостију. Заједно са својом партнерком Жасми Жакоб (Jasmy Jacob), Ван Донген је водио живот у складу са духом *лудих двадесетих* послератног периода у Француској. Његов атеље постао је познато место окупљања париског боемског друштва, које је уметник приказивао на својим сликама двадесетих година прошлог века. Ово место забаве и плеса посећивали су бројни глумци, глумице, редитељи, уметници, а сам Ван Донген описиван је као шармантни домаћин чија су врата увек била отворена.²² Оваква репутација Ван Донгена одржала се до краја његовог живота, што се да приметити на основу објаве *Њујорк ѿајмса* поводом уметникове смрти 1968. године. У њој је посебна пажња дата управо прославама које је уметник приређивао у свом атељеу, који је у америчким новинама назван „централним местом друштвене елите (француске) престонице.“²³

Хедонизам који се огледао у забавама *лудих двадесетих* пружао је бег од проблема које је донео Први светски рат. Многи Французи *луде двадесетје* видели су као одговор на трауме изазване ратом. Списатељица Елизабет де Грамон (Élisabeth de Gramont) забележила је атмосферу овог периода речима: „Сви смо хтели да заборавимо рат, док су проминентни мушкарци дискутовали о последицама, ми смо плесали“.²⁴

19 Од 2017. године, Wildenstein Plattner Institute припрема дигитални каталог сликарског опуса Кеса ван Донгена. У комуникацији оствареној са истраживачима института, поводом писања овог рада у мају 2022. године, откривено је да тачан идентитет жене на Ван Донгеновом портрету из колекције Народног музеја тренутно није познат. Наслов *La Comtesse d'A...* појављује су у публикацији: Edouard Des Courières, Van Dongen (Paris: Henri Floury, éd., 1925).

20 A. Hopmans, *op. cit.*, 162.

21 *Ibid.*, 163.

22 *Ibid.*, 166.

23 Anon., “Kees van Dongen, Fauvist Painter, Is Dead at 91”, *The New York Times* (New York City), 29. 5. 1968. <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1968/05/29/77103247.html?pageNumber=39>

24 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, 1994, 1.

Историчар уметности Бернар Доривал (Bernard Dorival) описао је Ван Донгенове слике као оне на којима су приказани чланови високог друштва, мондени или полумондени, људи из света позоришта или финансија, магната индустрије и политике, тачније платна која описују чланове друштва, њихов физички изглед и унутрашњи живот, или, како наводи Доривал, „чести недостатак унутрашњег живота“.²⁵

Прославе које је организовао у свом новом дому у улици Жулијет Ламбер, након 1922. године, Ван Донгена, наводно, нису коштале много, управо због гостију који су сами доносили бисквите и шампањац, како наводи Гут. Атмосферу *лудих двадесетих* у уметничком атељеу Гут даље описује следећим речима „Људи су долазили у оделима, у кратким хаљинама, ... , Американци, руске војводе са изузетним женама, ... , Рапапор и краљ Румуније. Једна група људи доводила је другу“.²⁶

Према мишљењу историчара уметности и уметничког критичара Гастона Дила (Gaston Diehl), Ван Донген је успео да идентификује карактеристичне аспекте овог доба са свим његовим манама и ухвати суштину друштва које је било прерогатив *лудих јодина*.²⁷ Ван Донген, према Дилу, каталогизује читаво једно друштво, јасно га одређује и никада не заборавља на детаље попут одеће који то друштво потпуније приказују.²⁸

Ипак, одређени број критичара негативно је оцењивао Ван Донгенов прелазак на теме везане за приказивање чланова високог и боемског друштва. Луј Восел (Louis Vauxcelles) назвао је уметника 1921. године „историографом девојака, ефеба, свих талог“.²⁹

Репрезентација жене *лудих двадесетих*

Наклоност ка репрезентацији жена, па и оних које не припадају вишој класи, Ван Донген показује и у својим раним радовима. Пре доласка у Париз 1899. године, Ван Донген ради серију цртежа који приказују сексуалне раднице Ротердама, а 1901. године излази специјална публикација сатиричног магазина *L'Assiette au beurre* о сексуалним радницама које је уметник илустровао.³⁰

Инсистирање на сликању женских портрета Ван Донген описује пишући о Рембранту (Rembrandt):

„да је Рембрант живео у данашњем Паризу, да је видео жене које овде живе, улицу Мира и продавнице накита у њој, улицу Шанзелизе и салоне високе моде, ноћну расвету, музичке дворане, позоришта,, он би сликао наше куртизане, наше луксузне девојке, наше жене, нашу децу, наше аутомобиле и наше узбудљиве животе“.³¹

25 B. Dorival, Preface, in: *Van Dongen*, Paris, 1968, n.p.

26 *Exposition Van Dongen: Peintures, aquarelles, dessins*, 22.

27 Diehl, *op. cit.*, 69.

28 *Ibid.*, 90.

29 *Ibid.*, 80.

30 N. Bakker, *Easy Virtue Prostitution in French Art 1850-1910*, Amsterdam, 2016, 151.

31 K. Van Dongen, *Van Dongen raconte ici la vie de Rembrandt et parle à ce propos de la Hollande, des femmes et de l'art*, Paris, 1992, 75.

Жене *лудих двадесетих* постају Ван Донгенова омиљена тема у периоду после Првог светског рата, што се примећује и по његовој излагачкој активности у овом периоду. На Јесењем салону у Паризу (Salon d'Automne), 1919. године, Ван Донген излаже три женска портрета: портрете госпође Никол Грулт (Nicole Groult) и глумице Ив Франсис (Ève Francis), као и портрет назван *Сребрна кошуља* (*La Chemise d'Argent*), чији је стил одговарао филозофији повратка реду и одбацивању оријентализма претходно присутног у његовим делима, као и одбацивању авангарде.³² На Јесењем салону, наредне године, Ван Донген излаже четири женска портрета: портрет госпође Џени С. (*MMe Jenny S*), слику *Жена са лејезом*, затим портрет назван *Куйачица* (*La Vaigneuse*), као и портрет жене за коју се верује да представља глумицу Симон Бериу (*Simone Berriau*). Четири женска портрета изложена су заједно са једним мушким портретом на којем је приказан Шарл Рапопор (*Charles Rappoport*).³³ На Салону независних (*Salon des Indépendants*), 1920. године, уметник је изложио портрет Лојз Думарест (*Loyse Dumarest*) на слици познатој по називу *Плави хрџ* (*Le Lévrier Bleu*). На Салону националног друштва лепих уметности (*Salon de la Societe nationale des beaux-arts*), Ван Донген је изложио портрет глумице Луси Жерар (*Lucie Gerards*), приказане док пуши цигарету седећи прекрштених ногу, портрет своје партнерке Жасми у вечерњој хаљини, као и портрет госпође Ван дер Клип (*Van der Klip*) у свечаној хаљини. Магазин *Voï* објавио је репродукције два поменута Ван Донгенова женска портрета, *Плави хрџ* и портрет Жасми.³⁴

Поистовећивање приказаних жена са објектима види се и у честом инситуирању на изједначавање субјеката са слике и накита који носе. Гут описује Ван Донгена као сликара модела или сексуалних радница, окићених накитом попут идола, као и сликара светских жена у вечерњим хаљинама, обасјаних белом и плавом бојом с очима великим као њихов накит.³⁵

Уметнички критичар Леон Верт (*Léon Werth*) у француском магазину *L'art Vivant*, 1925. године, пише о кожи и накиту који блешти на Ван Донгеновим сликама, о великим шеширима, перју и *дујачким* створењима, о луксузу и пожуди за коју каже да „засигурно потиче делимично од стране портретисаних“, али пре свега долази од самог уметника.³⁶ Ван Донген је изјавио да воли све што сија, као и „драго камење које блиста и жене које буде телесну жељу“, а сликарство је, према његовим речима, пружало могућност поседовања наведених ствари.³⁷

Уметнички критичар Рене Дерудиј (*René Deroudille*) навео је како Ван Донген зна на који начин треба да наслика женску фигуру, тј. како да им додели провокативну и ласкаву фигуру. Ван Донгеново свесно мењање и обликовање

32 А. Нопанс, *op. cit.*, 167.

33 *Ibid.*, 169.

34 *Ibid.*, 168.

35 *Exposition Van Dongen: Peintures, aquarelles, dessins*, 26

36 *Van Dongen*, Paris, 1968, n.p.

37 Anon., “Kees van Dongen, Fauvist Painter, Is Dead at 91”, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1968/05/29/77103247.html?pageNumber=39>

приказа жене са циљем да оно буде опште допадљиво јасно је из следећих уметникових речи: „Од главног је значаја издужити жене, првенствено стањити их. Након тога преостаје само увећати им накит и оне су презадовољне.“³⁸

Због посебног обраћања пажње на одевне детаље, фризуру и позе, жене на Ван Донгеновим сликама представљају дух једне епохе који систем мушког погледа није заобишао. Жене са издуженим рукама као од гуме, танким фигурама, танким вратовима представљају фиктивну слику жене овог периода, обликовану мушким погледом. Говорећи пред женским аудиторijумом, 1921. године, о „Лепоти данас“ Ван Донген је изјавио како су све жене лепе и шармантне, нагласивши да је лепота трајна као букет цвећа или сам живот, дакле, самим тим, пролазна.³⁹ У истом говору, Ван Донген је рекао и да „Слика мора да изазива потребу да је човек додирне, да представља плезир за сва чула, мора бити нешто узбудљиво и егзалтирајуће за сва чула.“⁴⁰ Објектификација женског тела јасна је из читања перцепције Ван Донгенових портрета. Гут пише: „И све те жене! О како ли их је бог Пан волео када се спустио у казине и на плаже!“ Ван Донгенове „монументалне женске силуете“ Гут пореди са мозаицима из Равене, дакле, са другим уметничким делима.⁴¹

La Garçonne кратке косе

У популарној перцепцији париских *лудих двадесетих* година било је општеприхваћено схватање овог периода као времена слободног морала, времена журки, плеса, пића, али и женске еманципације, која се најбоље огледала у појави *La Garçonne*. Она је била еквивалентна америчкој *flapper* девојци. Еманципована, слободна жена, која пије алкохол и пуши цигарете, носи кратку фризуру са израженим шишкама, облачи се по последњој моди, а често је у књижевности овог периода представљена и као уметница.⁴² Назив *La Garçonne* преузет је из истоимене новеле Виктора Мергерита (Victor Marguerite), из 1922. године, која прати живот младе жене, која се одриче живота у буржоаској породици како би живела у Паризу. Протагонисткиња књиге такође је носила кратко подшишану фризуру. Уредник недељника *L'Opinion* описао је *La Garçonne* као производ рата, жену која је слободнија од оних пре рата и ону која је одлучна у томе да буде независна.⁴³

Појава модерне девојке у виду *La Garçonne* може се посматрати и као последица американизације Европе кроз различите утицаје културе и поп културе. Иако је утицај позоришта и штампе умањен у послератним годинама, појаву нове модерне девојке отелотворене у *La Garçonne* и даље је формирала

38 Van Dongen, Charleroi, 1964, n.p.

39 Diehl, *op. cit.*, 69.

40 Hopmans, *op. cit.*, 172.

41 *Exposition Van Dongen: Peintures, aquarelles, dessins*, 26.

42 K. Shingler, "Portraits of the garçonne as artist: gender and creativity in French fiction of the années folles", in: *Modern & Contemporary France*, 396. DOI: 10.1080/09639489.2018.1491536

43 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 19.

култура, тј. масовна култура у новим облицима. На слику *femme moderne* утицали су цез и амерички филмови.

Витни Чедвик (Whitney Chadwick) и Тирза Тру Латимер (Tirza True Latimer) наводе Бодлерово (Charles Baudelaire) спајање идеја о женскости, маскирању и друштвеној манипулацији као припремни терен за идеју о модерној жени, нераздвојној од њене јавне репрезентације, у којој је и резултат и извор инспирације управо модерни живот.⁴⁴ Ауторке наводе појаву идеје о модерној жени међуратног периода у Паризу, као ону која одговара појави дендија и *fleneur*-а Бодлеровог времена.⁴⁵ Порекло идеје о модерној девојци Мери Луиз Робертс (Mary Louise Roberts) види у последњој декади 19. века и појави феномена Нове жене.⁴⁶ Ипак, Нову жена предратног периода била је, пре свега, везана за модернистички културни круг, за боемски живот, авангардне феномене и њен је стил живота служио као критика викторијанске и буржоаске културе.⁴⁷ Супротно томе, модерна жена двадесетих година прошлог века подразумевала је многе жене из различитих културних и социјалних кругова.

Чедвик и Латимер наводе период од 1917. до 1927. године као доба када долази до трансформације друштва из ратне економије ка друштву масовне потрошње, или трансформација која се, како ауторке наводе, дешава уз „економски терет ратних репарација, друштвених уредби које везују материнство за националну сигурност, десничарске идеологије позива на ред и јачања моћног левичарског радничког покрета“, десничарске идеологије повратка реду и јачања моћног левичарског радничког покрета“.⁴⁸

Услед смањења утицаја европских аристократских кругова, париски модни дизајнери имали су нове муштерије, у које су се сврставали писци, уметници, нови богаташи и богати Американци. Мода је, дакле, постала предмет масовне потрошње.⁴⁹

Модни креатор Пол Поаре (Paul Poiret) први је осмислио нови минималистички стил одевања, у оквиру света високе моде, у прве две деценије 20. века, док је раних двадесетих година модна дизајнерка Коко Шанел (Coco Chanel) пропaгирала спортски и једноставни изглед модела, који је врхунац своје популарности достигао средином друге деценије прошлог века.⁵⁰ Шанел је на челу истоимене модне куће створила визуелни идентитет нове модерне жене која води активан живот. Самим тим, одећа коју је модна кућа продавала била је практична и удобна. За разлику од Поареа, Шанел је додатно поједноставила изглед одевних модела, укинула струкиране делове, скратила дужину сукње и преузела елементе из мушких одевних предмета попут кравата, крагни, дугачких јакни, али и кратке фризура. У складу са тим, у наслову текста мага-

44 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between The Wars*, New Brunswick, 2003, XVI

45 *Ibid.*, 3.

46 M. L. Roberts, "Making the Modern Girl French: From New Woman to Éclairceuse", in: *The Modern Girl Around The World*, Durnham, 2008, 77–78

47 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 19–20

48 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, XVII.

49 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 67.

50 *Ibid.*, 64.

зина *Voī* из 1923. године, *Шанел* је прогласен за модну кућу која исказује срце и душу модерне жене.⁵¹ Жене које су се облачиле попут мушкараца, као Жорж Санд (George Sand) четрдесетих година 19. века, представљале су ретке и усањене случајеве, док је за време двадесетих, мода какву је пропагирала модна кућа *Шанел* била општеприхваћена и широко имитирана.⁵²

Француска психијатрица Мадлен Пелетје (Madeleine Pelletier) видела је нову маскулинизовану женску моду, названу *la mode garçonne*, као обележје једнакости са мушкарцима, тј. као вид декламавања да жене бирају да се одевају исто као они који носе „кратку косу и уштиркане крагне кошуља“ и имају сву слободу и моћ.⁵³

Робертс ипак истиче постојећи парадокс у појави *La Garçonne*, која је, са једне стране, носила кратку косу и широку одећу, која не истиче груди и кукове, дакле, подражавала је одређени андрогени изглед, а са друге, њену појаву карактерисали су гламур и шарм, какви су типично били везани за идеје о женствености.⁵⁴

Брисање постојећих родних граница, када су у питању радне обавезе и отварање већег броја радних места за жене за време оба светска рата, довело је, у оба случаја, до одређене кризе родних улога и односа. Робертс наводи две врсте погледа на нову моду. Примарно, наталистички и католички поглед нову моду виде као облик одбијања устаљених родних динамика и одбијања традиционалних женских улога у друштву. Други поглед, према Робертс, припадао је послератним феминисткињама и модним дизајнерима, који су нове моду видели као ослобађајућу и ону која дозвољава несметано кретање модерне жене, за разлику од старе и неудобне одеће, која је ограничавала могућност покрета.⁵⁵

Робертс ипак доводи у питање повезивање нове моде и нових популарних модних тенденција са идејама о освојеној слободи. Ауторка указује на могућност да је инсистирање на слободи, на покрету који нови стил омогућава, служио као начин да се женама прода нови стил.⁵⁶ Продаја добара није укључивала само одећу и посету фризеру већ и све већи број доступних козметичких препарата намењених улепшавању, као и одржавању или постизању жељене телесне тежине. Жене су сада више новца трошиле на шминку и производе намењене нези косе и лица, као и на производе намењене мршављењу, попут пилула и чајева. Самим тим, нови, слободнији стил имао је своје отежавајуће аспекте. Робертс указује на питање колико је нова мода заправо била еманципаторског карактера, а колико је имала за циљ да пружи само фантазију и замишљену слободу која и даље није била освојена.⁵⁷ Ауторка истиче: „деловати

51 *Ibid.*, 68.

52 *Ibid.*, 67.

53 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, 6.

54 M. L. Roberts, “Making the Modern Girl French”, 91–92.

55 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, 67–68.

56 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 80.

57 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, 81–2.

еманципована није значило исто што и бити еманципована“.⁵⁸ Према Робертс, политички значај моде огледао се у накнадним интерпретацијама стилова као политички важних, стога, одевање по последњој моди није представљало организовано феминистичко делање.⁵⁹ Слично томе, Кетрин Шинглер (Kathrine Shingler) поставља питање о *лудим двадесетим* као о митском временском периоду, које самим тим женску појаву *La Garçonne* чини фиктивном.⁶⁰

Без обзира на економске и потрошачке аспекте одржавања изгледа модерне жене, Робертс наводи да је ипак, макар и на нивоу фантазије, нови стил означавао слику личне слободе и еманципације жена.⁶¹

Популарна кратка фризура са шишкама, какву видимо на Ван Донгеновом портрету из збирке Народног музеја, такође је означавала друштвене промене које су се тицале родних односа и родних идентитета. Робертс наводи разлоге постепене популаризације новог стила фризури: кратку косу Коко Шанел, новелу *La Garçonne*, као и утицај два фризера Антоана Цирпликовског (Antoine Cierplikowski) и Ренеа Рамбоа (René Rambaud), који су пропагирали нови стил уређивања косе. Робертс управо годину у којој настаје Ван Донгенова портрет види као време када кратка коса постаје везана за идеју о „младој, секси, независној *garçonne*“.⁶² Рамбо је у својим мемоарима фризуру описао не само као модни тренд већ као епоху и знак једног времена.⁶³ Нова фризура називана је и *a la Jeanne d'Arc*.

Нови стил био је у јавности различито прихваћен. Феминисткиња Марија Верон (Maria Véronne) писала је у месечнику *Право жена (Le Droit de Femme)*: „жене које су нам претходиле давале су нам лош пример са својим вештачким фризурама, лажним осећањима и браковима без љубави, ми носимо кратку косу и хаљине које нас не ограничавају“.⁶⁴ Нови тренд испраћен је и у француској карикатури Клемента Вотела (Clement Vautel), новинара познатог по антифеминистичким ставовима, на којој је приказана девојка дуге косе у хаљини и штиклама док бива хапшена од стране шест полицајки кратке косе, одевених у полицијске униформе.⁶⁵ Књижевни критичар Пјер Лијевр (Pierre Lievre), средином двадесетих година 20. века, исказао је „нема више кукова, нема више груди, нема више косе.“⁶⁶ Док је новинар и писац Рене Бизет (René Bizet) изјавио како се данас „адолесценти чине као бољи модели него Милоска Венера.“⁶⁷ Бура коју је нови фризерски тренд донео може се уочити и на основу података о друштвеним и физичким сукобима у породицама, пре свега, у

58 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 84.

59 *Ibid.*, 86.

60 Shingler, *op. cit.*, 396.

61 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 84.

62 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, 66.

63 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 65

64 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, 80.

65 *Ibid.*, 73.

66 M. L. Roberts, *Civilization without Sexes*, 70.

67 *Ibid.*, 76.

мањим срединама у Француској изазваним променом изгледа млађих женских чланица породица.⁶⁸

Жена приказана на Ван Донгеновом портрету из колекције Народног музеја, дакле, представља праву *femme moderne* или *La Garçonne*, тачније жену обучену по последњој париској моди, везаној за еру *лудих двадесетих*, у одећи равне силуете, у којој облине нису наглашене и која носи кратку фризуру са шишкама. Слични стил фризури, као на *Портретију жене* из 1922. године, видимо и на многим другим Ван Донгеновим делима, на сликама попут *Средбрене кошуље* из 1919. године, затим на делима *Луиза*, *Маркиза Касаџи* (*Luisa, La Marquise Casati*), *Плави хриш*, *Голубице* (*Colombes*) из 1920. године, као и на портретима Луси Жерар и госпође Мекелви Склатер-Бут (*McKelvie Sclater-Booth*) из исте године, али и на портрету Марије Рикоти (*Maria Ricotti*) из 1921. године. Слична фризура присутна је и на портретима анонимних жена на сликама названим *Пријатељице* (*Les Amis*), *Жена која лежи* (*Femme alonge*), *Пар* (*Les Couple*) и *Женски њорзо* (*Buste de Femme*) из средине двадесетих година прошлог века, на портрету *Сузан* (*Suzanne*) из истог периода, као и на нагим актеркама прославе на слици *Бал лудих двадесетих* (*Bal des Annees folles*) из 1925. године. Осим на сликама, овај модни стил може се приметити и на одређеним Ван Донгеновим цртежима и литографијама. Знатан број Ван Донгенових дела, на којима приказане жене носе управо овако ошишану и уређену кратку фризуру са шишкама, заиста сведочи о општој популарности овог стила у другој деценији 20. века.



Због спуштене бретеле са рамена, Ван Донгенова жена са портрета из Народног музеја Србије можда не изгледа дотерано као неке друге жене из високог друштва на уметничковим сликама из двадесетих година прошлог столећа. Пред собом имамо слику нове, модерне и, наизглед, ослобођене жене, али и слику жене посматране мушким погледом, за коју се претпоставља да тек треба да нам открије нешто више. Њена одећа, самим тим, указује на одређену доступност женског тела мушком погледу. Ипак, она сасвим сигурно представља нову модерну девојку Француске послератног доба и епохе *лудих двадесетих*. Њена карактеристична кратка фризура са израженим шишкама стилски је обележила овај период историје женске моде, као и њена витка издужена фигура. Без обзира на то што не видимо у целости модно издање портретисане особе, ми знамо да се ради о новој модерној жени француске престонице и симболу одређеног културног периода. Портрет из збирке Народног музеја Србије служи као уметничко дело које може да помогне у бољем разумевању и анализирању културних прилика, родних релација и модних тенденција двадесетих година 20. века у Француској.

68 W. Chadwick and T. T. Latimer (ed.), *op. cit.*, 65.

ЛИТЕРАТУРА:

Bakker, Nienke

Easy Virtue Prostitution in French Art 1850-1910, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2016.

Belgrado Parijs : Meesterwerken uit het Nationale Museum van Belgrado, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2004.

Chadwick, Whitney and Latimer

Tirza True (eds.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between The Wars*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003.

Des Courières, Edouard

Van Dongen, Henri Floury, Paris, 1925.

Diehl, Gaston

Van Dongen, Flammarion, Paris, 1968.

Van Dongen, Musée National D'Art Moderne, Paris, 1968.

Exposition Van Dongen: Peintures, aquarelles, dessins, Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 1960.

Норманс, Анита

Van Dongen, Fauve, anarchiste et mondain, Paris-musées, Paris, 2011.

Кашанин, Милан

Сусрејџи и јисма; Пронађене сџвари; Мисли, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004. *Музеј кнеза Павла : модерна умејносџ*, Музеј кнеза Павла, Београд, 1938.

Roberts, Mary Louise

“Making the Modern Girl French: From New Woman to Éclairieuse”, in: *The Modern Girl Around The World*, Duke University Press, Durnham, 2008.

Roberts, Mary Louise

Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Savremena francuska umetnost, Savez Likovnih Umetnika Jugoslavije, Beograd, 1952.

Shingler, Katherine

Portraits of the *garçonne* as artist: gender and creativity in French fiction of the *années folles*, *Modern & Contemporary France*, 26:4, 2018, 395-411, DOI: 10.1080/09639489.2018.1491536

Суботић, Ирина

“Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла”, у: *Музеј Кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Народни музеј, Београд, 2009, 6–57.

Van Dongen, Kees

Van Dongen raconte ici la vie de Rembrandt et parle à ce propos de la Hollande, des femmes et de l'art, Paris-musées, Paris, 1992.

Van Dongen, Palais des Beaux-arts, Charleroi, 1964.

Van Dongen: 1877-1968, Musée de l'Athénée, Genève, 1976.

Новински чланци

Anonym., “Kees van Dongen, Fauvist Painter, Is Dead at 91”, *The New York Times* (New York City), 29. 5. 1968. <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1968/05/29/77103247.html?pageNumber=39> [приступљено 1. 3. 2022]

Аноним., “Двогодишњица музеја савремене уметности”, *Полиџика* (Београд), 9. 10. 1931. https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1931-08-09 [приступљено 4. 3. 2022]
Kees van Dongen's Portrait of a Woman from the Collection of the National Museum in Belgrade: The Roaring Twenties and La Garçonne

**KEES VAN DONGEN'S PORTRAIT OF A WOMAN FROM THE
COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE: THE
ROARING TWENTIES AND LA GARÇONNE**

SUMMARY

Kees Van Dongen's Portrait of a Woman, preserved in the Collection of the National Museum, dating from 1922, corresponds thematically to the segment of his opus by which this painter is perhaps most recognisable. Portraits of various women, mostly those who belonged to the world of entertainment and hedonism of the 1920's in the French capital represent the key part of his opus.

The popular perception of the Roaring Twenties in Paris contains a generally accepted view of this period as a time of free morals, parties, dancing, drinking, as well as women's emancipation, best evidenced in the advent of La Garçonne, and Van Dongen's Paris, as evidenced by the pictures and portraits from this period, represents precisely the cultural capital of the post-war period and the spirit of that time. The short hair with bangs, a style popular at the time, which we see in Van Dongen's portrait from the Collection of the National Museum, also marked the social changes pertaining to gender relations and gender identities. The woman depicted in Van Dongen's portrait, thus, represents a true *femme moderne* or La Garçonne, or to put it more precisely, a woman dressed according to the latest Paris fashion trend pertaining to the era of the Roaring Twenties, wearing a flat-silhouetted blouse or dress, which does not accent the body curves, her hair short and with bangs. Her characteristic short hair with pronounced bangs stylistically marked this period in the history of women's fashion, as did her slender, elongated figure. Regardless of the fact that we do not see the entire fashion outfit of the person being portraited, we know that she is a new modern woman of the French capital and a symbol of that particular period of culture. *Ipsa facto*, this portrait from the Collection of the National Museum serves as an artwork that can contribute to a better understanding and analysis of the cultural circumstances, gender relations and fashion trends of the 1920's in France.

Key words: Kees van Dongen, the Roaring Twenties, *années folles*, French art, La Garçonne, women's fashion

Dea S. Cvetković, E-mail: deacvetkovic@hotmail.com



Кес Ван Донген, *Портрет жене*, 1922, уље на платну, 76.4 × 52.6 cm,
Народни музеј Србије, Београд

Fig. 1: Kees van Dongen, *Portrait of a Woman*, 1922, oil on canvas, 76.4 × 52.6 cm,
The National Museum, Belgrade