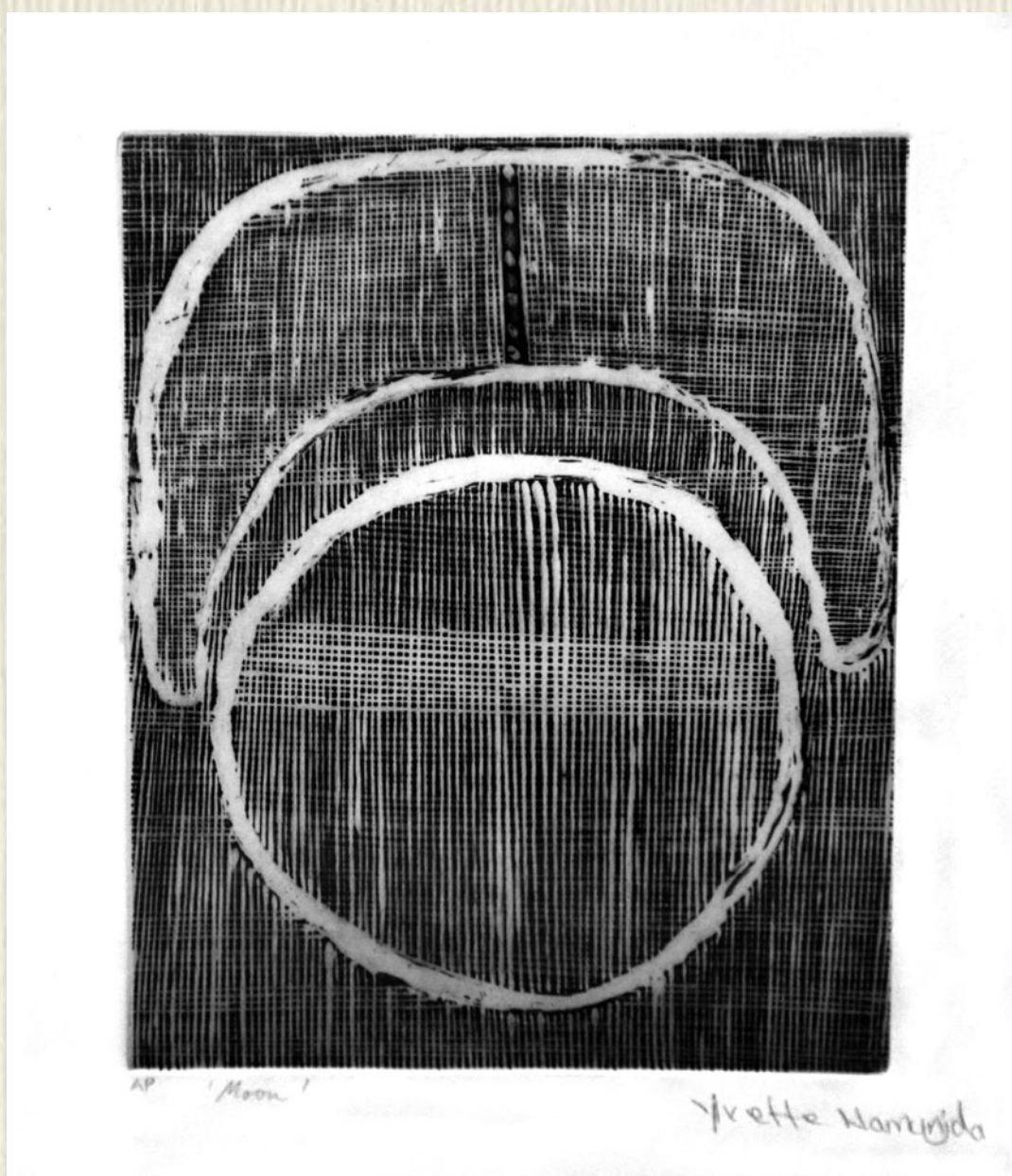


Зоја Бојић

# ВРЕМЕ, ПРОСТОР, МИСАО

абориџинско сликарство и ликовна апстракција  
у уметности Аустралије







Др Зоја Бојић

ВРЕМЕ, ПРОСТОР, МИСАО

абориџинско сликарство и ликовна апстракција у уметности Аустралије

---

*Рецензенти*

Проф. др Александар Петровић

Проф. др Предраг Драгојевић

Проф. др Јелена Ердељан

Проф. Др Саша Гришин (Sasha Grishin)

*Издавач*

Досије студио, Београд

*За издавача*

Мирко Милићевић

*Уредник издања*

Душан Мрђеновић

*Слика на насловној страни:*

Емили Кејм Њвареј, Без наслова (Цртеж), Untitled (Awelye), 1994,  
триптих, синтетичка полимерна боја на папиру кашираном на платно, 100,7 × 213 cm,  
Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

*Припрема и шtamпа*

Досије студио, Београд

ISBN 978-86-6047-363-1

*Тираж*

100

© 2021, Зоја Бојић

Сва права задржана. Није дозвољено да било који део ове књиге буде снимљен, емитован или репродукован на било који начин, укључујући, али не ограничавајући се на фотокопирање, фотографију, магнетни упис или било који други вид записа, без претходне дозволе аутора.

[www.dosije.rs](http://www.dosije.rs)

ЗОЈА БОЈИЋ

ВРЕМЕ, ПРОСТОР, МИСАО  
абориџинско сликарство и ликовна апстракција  
у уметности Аустралије

Београд, 2021.

Ова монографија је настала у оквиру рада на одељењу  
*Упоредно исцртавање српске књижевности*  
Института за књижевност и уметност.

## Предговор

Ова књига разматра настанак, развој и прожимања две паралелне струје у аустралијском ликовном стваралаштву. Рукопис се стварао годинама. Он предочава хипотезу о прожимању кључних постулата (савремене) аборицинске уметности и апстракције у укупном аустралијском сликарству и залази у питања представљања простора, времена и мисли у истовременој апстрактној аборицинској и неаборицинској аустралијској уметности.

Анализа ових тема представља допринос начину на који можемо да посматрамо аборицинску уметност али и укупну аустралијску уметност. Са нашим поднебљем и ликовним и културним традицијама ове уметничке праксе, наизглед удаљене и стране, повезују нас три теме. Једна је књижевни и фотографски опус нашег аборицинског аустралијског књижевника Сретена Божића Вонгара. Вонгар је фотографисао нека кључна дела аборицинске ликовне уметности током 1970-их и те значајне фотографије се налазе у Националној библиотеци Аустралије. Друга је наш, југословенски аустралијски апстрактни сликар Станислав Рапотец. О опусу овог уметника иста ауторка објавила је монографију на енглеском језику 2007. године у којој је рад овог уметника детаљно анализиран али не и у паралелном посматрању његовог рада наспрам уметничких пракси аборицинских заједница Аустралије. Трећа је група словенских уметника који су се крајем 1950-их заједно обрели у Аделаиди и који су у аустралијску уметност унели традиције европске авангарде. У њиховим стваралаштвима током следећих деценија та авангарда је довела до такорећи аутохтоне апстракције.

Истраживање, међутим, разматра појмове простора, времена и сликања мисли у другој половини 20. века како се појављују у укупним аустралијским ликовним праксама и међусобно прожимају.

Књига садржи и велики број репродукција у боји које на једном месту први пут читаоцима на српском језику омогућавају увид у ликовно стваралаштво које је овде анализирано. Због тога што је неопходно да се читаоци упознају са тим ликовним

делима у репродукцији није било могуће да се монографија штампа на папиру већ је штампана електронски, као CD и може да се чита на различитим платформама.

Инспирација за ову књигу је значај ове теме која се до сада није обрађивала. Иако постоје монографије, на страним језицима, о различитим аспектима аборицинске уметности као и монографије, на страним језицима, о различитим аспектима аустралијске апстракције, ове две струје нису раније анализиране као целина. Учествујући на научним скуповима и округлим столовима историчара уметности у нашој земљи увидела сам да постоји потреба да се научно анализира како феномен аборицинске уметности тако и релевантних појава аустралијске уметности у целини и да се та анализа представи истраживачима и стручњацима на српском језику. Књига сада припада корпусу монографија о једној, односно другој теми у аустралијској уметности и представља прву такву монографију на српском језику.

Велику захвалност за професионалну подршку у овом подухвату дугујем колегама, пре свих др. Мирјани Глигоријевић Максимовић, историчарки уметности, рецензентима проф. Др Саше Гришину (Sasha Grishin), проф. др. Предрагу Драгојевићу, проф. др. Александру Петровићу и проф. др. Јелени Ердељан. Најдубљу захвалност увек дугујем мојој породици, мојима Марини и Фернанду.

Аутор



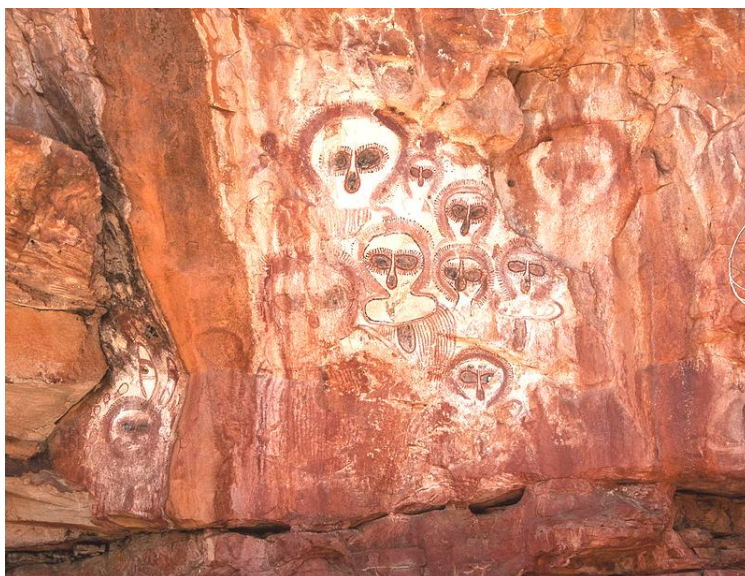
## САДРЖАЈ

|  |     |
|--|-----|
| Предговор .....  | 5   |
| Увод .....   | 9   |
| Општи преглед литературе .....                                   | 13  |
| Дефинисање абориџинског сликарства .....                         | 16  |
| Арнам Ленд .....   | 17  |
| Хермансбург .....  | 24  |
| Папања Тула .....  | 27  |
| Ист Кимберли .....   | 31  |
| Утопија .....  | 33  |
| Дефинисање ликовне апстракције у уметности Аустралије .....      | 39  |
| Време  |     |
| као категорија абориџинске уметности и ликовне апстракције ..... | 57  |
| Простор  |     |
| као категорија абориџинске уметности и ликовне апстракције ..... | 66  |
| Мисао  |     |
| као категорија абориџинске уметности и лик .....                 | 84  |
| Прожимања и савремена ликовна пракса .....                       | 94  |
| Списак репродукција .....  | 97  |
| Индекс .....   | 107 |
| Библиографија .....  | 111 |
| Из рецензија .....   | 117 |
| О аутору .....   | 119 |



## Увод

Аустралијска ликовна пракса укључује стваралаштво великог броја уметника у евроцентричном смислу те речи у периоду од првог британског насељавања овог континента 1788. године када је формирана колонија Нови Јужни Велс, данас једна од федералних држава. Она такође укључује стваралаштво домородачког становништва, аустралијских Аборигина, чије се присуство у северозападној области Кимберли<sup>1</sup> процењује на неколико десетина хиљада година старости и чије се фигуративно пећинско сликарство наставило као традиционална ликовна пракса и у другој половини 20. века.



1

Анонимни уметници, слика на стени, Кимберли, Аустралија

---

<sup>1</sup> Jane Balme, "Excavations revealing 40,000 years of occupation at Mimbi Caves, south central Kimberley, Western Australia". *Australian Archaeology*. 51(51): 1–5 (December 2000).

Услови живота и углавном пустињска клима овог сувог континента нису били погодни за стварање трајних насебина као ни за развој пољопривреде и индустрије, а његова изолованост углавном није била подстицајна за развој трговине. У том смислу се цивилизација аустралијских Аборицина веома разликује од блискоисточне и ране медитеранске цивилизације пошто се нису сачували трагови великих насеља нити могући архитектонски споменици као ни могуће писмо. Традиционалне културе аустралијских Аборицина уместо писмом служе се цртежом, историја се памти и преноси вербално, а религиозни обреди укључују мелодију и плесове различитих кореографија. Овакву слику традиционалног вишевековног живота номадских Аборицина донекле оспоравају неки савремени аутори. Међу њима је Брус Паско који је у својој књизи *Dark Emu: Black Seeds: Agriculture or Accident?* објављеној 2014. године указао на кључна места у дневницима путовања неколико европских истраживача поморских и копнених делова Аустралије. Закључио је да је ту забележено постојање развијених насеља,<sup>2</sup> а у свом следећем издању под насловом *Aboriginal Australia and the Birth of Agriculture* из 2018. да је забележено и постојање неких видова пољопривреде. Трошност материјала у суровим климатским условима и насељавање британских колонизатора уз честу употребу силе несумњиво су допринели томе да су се материјални трагови аборицинских цивилизација вероватно заувек изгубили.

Појам аборицинска уметност често се поистивећује са појмом аборицинске културе у ширем смислу. Примарни разлог за то није место аборицинске ликовне уметности у аборицинској традицији пошто је ликовна уметност та која као писмом преноси религиозне, духовне и историјске вредности члановима аборицинских заједница и у том смислу заузима посебно место у укупној култури тих заједница. Ово поистовећивање се чини да је потекло од колонизатора и огледало се у друштвеним променама које су узроковале различите приступе посматрању аборицинске уметности. Током последње деценије, аустралијски историчари уметности посебно су се заинтересовали за ово питање. Социолог и историчар уметности Лора Фишер објавила је своје истраживање *Aboriginal Art and Australian Society: Hope and Disenchantment* 2016. године<sup>3</sup> у коме закључује да је аустралијско друштво у ширем

---

<sup>2</sup> Bruce Pascoe, *Dark Emu: Black Seeds: Agriculture or Accident?* Magabala Books, 2014

<sup>3</sup> Laura Fisher, *Aboriginal Art and Australian Society: Hope and Disenchantment*, Anthem Press, 2016

смислу прихватило аборицинске културе кроз њихово ликовно стваралаштво. Разлог за то ауторка види у чињеници да је аборицинска ликовна пракса стекла углед на светској ликовној сцени док су та уметничка дела достигла високе цене на светском тржишту од 1970их. Ово је аборицинским заједницама омогућило боље услове током напорне борбе за већа људска и грађанска права. Оваквом ауторкином ставу претходили су истраживачи као што је Фред Мајерс<sup>4</sup> који је 2002. године објавио своју обимну студију *Painting Culture: The Making of Aboriginal High Art* у којој је посебно анализирајући ликовну праксу заједнице Пинтупи показао на који начин је аборицинско нефигуративно сликарство, најчешће акрил на платну, постигло велики међународни успех. Религиозне, духовне, историјске и друге традиције заједнице које се исказују кроз ово сликарство изненада су стекле монетарну вредност. Читаву деценију раније Розмари Крумлин и Антони Најт објавили су своју семиналну књигу *Aboriginal Art and Spirituality* која је пратила истоимену изложбу<sup>5</sup> и која је затим доживела ново издање већ неколико година касније, 1995. Духовни и религиозни садржај аборицинског сликарства овде је именован, иако не и детаљно објашњен, чиме се отворио пут за историјско-уметничке, ликовне и теоријске анализе аустралијске аборицинске ликовне праксе. У том смислу изненађује што је непуних тридесет година касније, тек 2018, објављена монографија која се посебно бави питањем историје ликовних уметности аустралијских аборицина. Ауторка Сузан Лауиш<sup>6</sup> у *Rethinking Australia's Art History: The Challenge of Aboriginal Art, Studies in Art Historiography*, посматра рађање термина аборицинска уметност и његову употребу у периоду ране и зреле британске колонијализације континента, од краја 18. до почетка 20. века.

У том смислу монографија коју читате, прва такве врсте на српском језику али и прва која се на овај начин бави феноменом аустралијског аборицинског апстрактног сликарства и његовим прожимањем са аустралијским сликарством у ширем смислу, представља врсту изазова да се путем методологија евроцентричне историјско

---

<sup>4</sup> Fred R. Myers, *Painting Culture: The Making of Aboriginal High Art*, Duke University Press, Durham, USA, 2002

<sup>5</sup> Rosemary Crumlin, Anthony Knight, *Aboriginal Art and Spirituality*, Collins Dove, Melbourne, 1991

<sup>6</sup> Susan Lowish, *Rethinking Australia's Art History: The Challenge of Aboriginal Art, Studies in Art Historiography*, Taylor & Francis, 2018

уметничке ликовне анализе посматрају дела ваневропске ликовне праксе. У овом истраживању посебно се издваја период 1960-их и 1970-их година, време велике ликовне битке између фигуративног и нефигуративног у аустралијској уметности чији се трагови настављају кроз савремену ликовну праксу.

Једну од методолошких основа ове анализе представља раније објављена научна монографија овог аутора *The Art of Observing Art*<sup>7</sup> у којој се на тепријској основи разматра херменеутички приступ посматрања ликовног уметничког дела у хармонији са ширим културолошким приступом. Та методологија је валидна перспектива посматрања ликовних дела евроцентричне културе укључујући дела анонимних уметника, дела без наслова и дела изолована из свог ужег културног окружења. Овде је примењена на дела ваневропског ликовног стваралаштва, посебно значајно приликом посматрања неких аспеката рада аустралијских аборицинских сликара који кроз та дела остварују дијалог своје нама недовољно познате културе са широм аустралијском културом и са другим културама. Иста методологија може успешно да се примени приликом анализе (аустралијске) ликовне апстракције у ширем смислу. Ова теоријска основа омогућава нам да сагледамо појединачне феномене аборицинске уметности односно шире ликовне апстракције. Истовремено нам омогућава да сагледамо тачке прожимања та два вида ликовног стваралаштва.

---

<sup>7</sup> Bojic, Zoja, *The Art of Observing Art*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012

## Општи преглед литературе

Аустралијске монографије посвећене историји уметности, посебно историји сликарства, чији су аутори историчари уметности различитих генерација на различите начине разматрају питање аборицинског сликарства. Отац аустралијске историје уметности, аустралијски академик професор др. Бернард Смит (1916-2011), Chevalier of the Ordre des Arts et des Lettres, дугогодишњи председник Australian Academy of Humanities, аутор је између осталих издања и две посебно значајне и обимне монографије. То су *Place, Taste and Tradition: a study of Australian art since 1788* објављене 1945, и *Australian Painting* првобитно објављене 1962. која је затим имала више издања. У тим публикацијама не помиње се аборицинска уметност. Иако у тим делима поименце помиње неколико емигре уметника из разних крајева света, Смит не препознаје сву силу коју ће емигре уметници уградити у аустралијску историју уметности. Наслов још једног издања чији је он аутор, објављеног 1960, *European Vision and the South Pacific, 1768–1850: a study in the history of art and ideas* указује на ауторову преокупацију другим питањем, питањем независности аустралијске уметности у односу на британску, односно питањем односа центра и периферије које је затим постало једно од кључних питања аустралијске историје уметности. Свестан значаја и успона аборицинске уметности, Бернард Смит је за једно од каснијих издања *Australian Painting* затражио од свог млађег колеге Терија Смита да напише поглавље на крају књиге посвећено аборицинској уметности. Касније је књига обогаћена још једним поглављем, посвећеном савременој ликовној пракси последњих деценија 20. века, из пера Кристофера Хиткота.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Bernard Smith, *Australian painting, 1788-2000* ; with additional chapters by Terry Smith and Christopher Heathcote, 4<sup>th</sup> ed, Oxford University Press, South Melbourne, Vic, 2001

Насупрот томе, капитална монографија аустралијског академика, професора др. Александра Саше Гришина, *Australian Art: A History*<sup>9</sup> објављена 2015, већ на насловној страни приказује једно значајно дело аборицинског сликарства уметнице Емили Њвареј, а тако и у својој садржини равноправно укључује стваралаштво аборицинских сликара уз стваралаштво других аустралијских уметника, укључујући и емигре уметнике.

Релативно скорија литература која се односи искључиво на аборицинско ликовно стваралаштво је разнородна првенствено стога што се међу писцима налазе историчари уметности као и они који су антрополози или социолози. Један такав пример је књига једноставно названа *Aboriginal Art* објављена 1998, аутора Хауарда Марфија,<sup>10</sup> иначе аутора више наслова из ове области, који овој уметности приступа користећи методологију антропологије. Такав антрополошки приступ са једне стране је одраз институционалног односа према уметности Аборицина а са друге стране доприноси већ помињаном проблему да се ова уметност схвата као представник културне традиције а не ликовно стваралаштво по себи. Међу ауторима који нису историчарин уметности су и Џеф и Џејмс Бардон чија је књига *Papunya: A Place Made After the Story* посвећена стваралаштву Аборицина из области Папања Тула.<sup>11</sup> Детаљни преглед уметничких активности аборицинских заједница широм Аустралије представља књига *McCulloch's Contemporary Aboriginal Art: The Complete Guide*.<sup>12</sup> Више других монографија о аустралијској аборицинској уметности аустралијских и британских издавача посвећених широкој читалашкој публици и тржишту објављивано је током последње две деценије.

Посебну категорију сачињавају публикације аустралијских музејских институција које су објављене као каталози изложби или као вид представљања збирки дела тих институција. Ту се посебно издвајају две музејске институције, Уметничка

---

<sup>9</sup> Sasha Grishin, *Australian Art: A History*, Miegunyah Press, Melbourne University Publishing, Melbourne, 2015

<sup>10</sup> Howard Morphy, *Aboriginal Art*, Phaidon press, 1998

<sup>11</sup> Geoff Bardon, James Bardon, *Papunya: A Place Made After the Story*, Melbourne University Publishing, 2018

<sup>12</sup> Susan McCulloch, Emily McCulloch Childs, *McCulloch's Contemporary Aboriginal Art: The Complete Guide*, McCulloch & McCulloch Australian Art Books, 2008



галерија Новог Јужног Велса у Сиднеју чија је једна галерија названа Јирибана посвећена аборицинским ликовним делима и Аустралијска национална галерија у Канбери која садржи и трајно излаже ванредно богату збирку таквих дела. Приликом оснивања Јирибана галерије односно њеног отварања за јавност, Уметничка галерија Новог Јужног Велса објавила је истоимену књигу.<sup>13</sup> Национална галерија у Канбери је тек крајем прве деценије 21. века изградила посебну галерију посвећену својој богатој збирци аборицинске уметности што је пропраћено објављивањем публикације *Aboriginal & Torres Strait Islander Art: Collection Highlights, National Gallery of Australia* високостручних приређивача, Франћеске Кабиљо и Волија Каруане.<sup>14</sup> У ову категорију може да се уброји и каталог објављен поводом кључне изложбе аборицинске уметности у Њујорку која је трајала од октобра до децембра 1988 под називом *Dreamings*<sup>15</sup> у организацији Галерија азијског друштва и Галерије Јужне Аустралије о чијем утицају ће бити више речи касније.

Овде је неопходно да бацимо поглед и на колекционарске праксе других јавних институција које садрже збирке аборицинских дела. Посебно се издвајају две установе. Једна је Аустралијски музеј у Сиднеју, најстарија таква установа у тој земљи основана као Колонијални музеј 1826, који углавном сакупља и излаже антрополошке артефакте и предмете историје природе и континента. Друга је Национални музеј Аустралије у Канбери, установа изграђена 2001. која садржи раније прикупљане збирке предмета друштвене историје. Особина ова два музеја је етнографски и антрополошки приступ збиркама аборицинских артефаката и сходно томе аборицинске уметности у ширем смислу. Такав приступ паралелан је приступу Уметничке галерије Новог Јужног Велса у Сиднеју односно Националној галерији у Канбери чији је примарни задатак да о својим збиркама, укључујући збирке аборицинске ликовне уметности, брину из перспективе историје уметности.

---

<sup>13</sup> Art Gallery of New South Wales, Margo Neale, *Yiribana: An Introduction to the Aboriginal and Torres Strait Islander Collection*, The Art Gallery of New South Wales, 1994

<sup>14</sup> Francesca Cubillo, Wally Caruana (eds.), *Aboriginal & Torres Strait Islander Art: Collection Highlights*, National Gallery of Australia, Canberra, 2010

<sup>15</sup> Peter Sutton, *Dreamings, The Art of Aboriginal Australia*, G. Brazillier in association with Asia Society Galleries, New York, 1988

## Дефинисање аборицинског сликарства

Оријентализам у европском и евроцентричном сликарству је појам тесно повезан са појмом колонијализма. Уметници који би путовали по колонијализованим пределима, од Африке преко Азије до Новог Зеланда, као и они који нису тамо путовали, узето заједно, створили су обиман опус слика које европској публици представљају разнородна блага и необичности европских колонија. Сlike необичних предела чудне флоре и фауне и богати ентеријери у којима обитавају младе путене жене могу да се посматрају као вид модерне, популарне пропаганде европске доминације над колонијализованим народима. Иако је судбина многих аборицинских заједница Аустралије од времена доласка Британаца на тло континента несумњиво трагична, у историји европске уметности је мало ликовних дела која би оличавала њихово присуство на такав начин. Међу уметницима у чијем опусу се појављују представе Аборицина били су Бенџамин Дитро, Benjamin Duterrau (1767-1851 ) и Роберт Хокер Даулинг Robert Hawker Dowling (1827-1886) који су сликом документовали сусрете између колонизатора и аборицинских заједница на Тасманији. Уместо тога, Аустралија је у том периоду најчешће представљана њеном необичном флором у серијама пејзажа познатих уметника као што су Џон Гловер, John Glover (1767-1849) и Конрад Мартенс, Conrad Martens (1801-1878) и уметника каснијих генерација. Ово је у супротности са начином представљања колонија на Новом Зеланду, посебно ако се размотре серије потрета Маора који су у стваралаштву неких уметника приказани као куриозитети. Један такав пример је опус сликара Чарсла Голдија (1870–1947) који је у једном периоду плаћао Маорима са посебно интригантним моко тетоважама по лицу да му позирају у одговарајуће инсценираном окружењу.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Зоја Бојић, *Сунце јужног неба, поглед на уметност у Аустралији данас*, Српска књига, Рума, 2004, стр. 34-35

## Арнам Ленд

Први сусрети Европљана са ликовним стваралаштвом аустралијских Аборигина укључивали су сусрете различитих истраживачких експедиција са традицијом сликања и урезивања цртежа на кори дрвета, у области названој Арнам Ленд у аустралијској Северној територији. Обимнија јавна збирка аборигинског традиционалног сликарства на кори дрвета налази се у Националном музеју Аустралије у Канбери.<sup>17</sup> Традиционални стил таквог сликарства креће се од геометријске фигуративности до геометријске апстракције. Колорит је углавном једнообразан и укључује црну, белу и окер боју различитих тонова. Једно такво дело је репродуковано овде.



2.

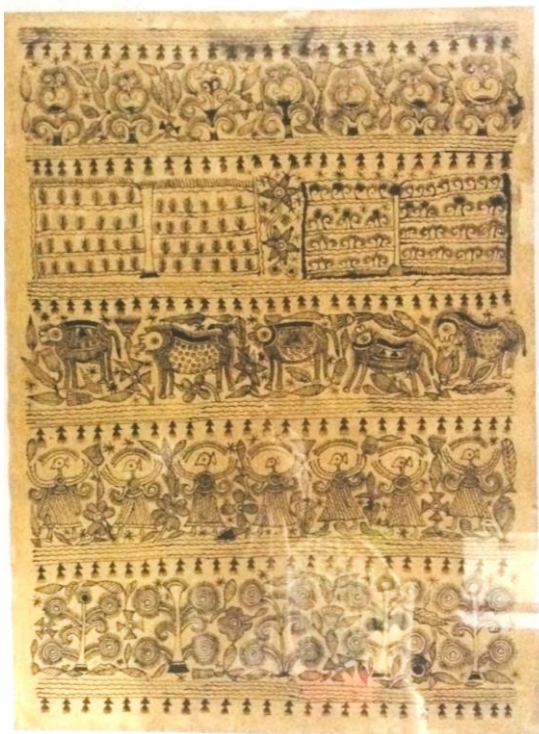
Nicolas Pascoe, *Morning Star*, not dated, Questacon, Canberra

Николас Паско, *Јутарња звезда*, недатирано, Музеј Квестакон, Национални центар науке и технологије, Канбера

---

<sup>17</sup> Национални музеј Аустралије, Канбера [History of bark painting | National Museum of Australia \(nma.gov.au\)](https://www.nma.gov.au/history-of-bark-painting)

У традиционалним уметностима других домородачких племена показује се паралела у ликовним уметностима неких племена у индијској држави Ориса како то показује репродукција лево. У европском ликовном искуству, паралела са неким приказивањима на вазама црнофигуралног стила, посебно на такозваним Дипилонским вазама је очигледна,<sup>18</sup> како се то види на репродукцији десно.



3, 4

Анонимни уметник, *Без назива*, 1991, приватна збирка

Дипилонски сликар, Кратер геометријског стила са Дипилонског гробља, Атина, детаљ, око 740. старе ере, данас у Метрополитан музеју у Њујорку<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> О архајској грчкој ликовној уметности види Zoja Bojic, *Greek art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012, стр 64-71

<sup>19</sup> Преузето из Zoja Bojic, *Greek art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012, стр. 67

Један од елемената традиционалних аборицинских музичко-сценских ритуала је фарбање тела извођача природном бојом као што се види на фотографији објављеној на овој страни. Ритуално фарбање тела природним бојама земље је веома стара традиција аустралијских Аборицина из различитих крајева континента. Одређени мотиви и шаре имају симболичко и ритуално значење специфично за појединачна племена и често означавају повезаност тог племена са духовима предака, оличених у одређеној животињи, биљци или природној појави. Аборицинска ритуална игра за потребе те заједнице укључује ритуално фарбање тела а ова традиција се пренела и на професионалне позоришне трупе које изводе савремене кореографије аборицинских игара као што је то Бангара трупа.<sup>20</sup> Истовремено, та традиција је укључена у многа дела савременог аборицинског сликарства.



5

Сретен Божић, Коробори (традиционална игра) играчи и музичари племена Ларакија, Менте, Мандора, Арнам Ленд, Северна Територија, Аустралија, фотографија 1965

Фотографски опус писца Сретена Божића Вонгара у збирци Музеја Викторије укључује документарне записе његових сусрета са животом неких заједница аустралијских Аборицина током 1960-их и 1970-их година. Међу тим фотографијама су две које приказују две веома различите слике пејзажа широког слабо настањеног и

---

<sup>20</sup>Види <https://www.bangarra.com.au/> Приступљено 2. маја 2018.

врелог аустралијског буша. Једна од њих припада старијој школи аборицинског сликарства, такозваној Хермансбуршкој сликарској школи која негује реализам, а друга припада касније формираној уметничкој групи Папања Тула чија се наизглед апстрактна дела заснивају на древним племенским традицијама. Пратећи ове две фотографије одвија се и кратка историја аборицинског сликарства друге половине 20. века у којој се евроцентрични појмови ове дисциплине преиспитују и редефинишу, посебно приликом упоредног посматрања уметничких дела сликарки из оних предела аустралијског врелог центра познатог по имену Утопија.

Писац Сретен Божић рођен 1932. године у селу Горња Трешњевица, данас Република Србија, од 1960. године живи у Аустралији где пише на енглеском језику и објављује под именом Б. Вонгар, Vanumbirr Wongar (Wangarr).<sup>21</sup> Стекавши прво међународну репутацију у Европи, Божићева литерарна дела чија је заједничка доминантна тема живот аборицинских заједница су затим објављивана у Аустралији и у преводу у Србији.<sup>22</sup> Дебата о томе да ли писац чије порекло није аборицинско може да за своју централну тему има живот и традицију аборицинских заједница упорно

---

<sup>21</sup> Верује се да његово име на аборицинском Јолнга Мата језику означава Сањање јутарње звезде, или Душа са оног света.

<sup>22</sup> Вонгарова дела објављена у преводу на српски језик обухватају *Пут за Бралгу / Бабару*, превео Душан Величковић, *Народна књига*, Београд, 1983 (збирке прича, енглеско издање објављено 1978 односно 1982), *Цвет у пустињи*, приредио Ратомир Ристић, превеле Љиљана Крстић и Милица Живковић, Просвета, Ниш, 2004, *Последњи чопор дингоса*, 1983 (збирка прича, енглеско издање објављено 1991), превела Станислава Лазаревић, Матица иселјеника Србије, Београд, 2005, *Билма*, (збирка поезије), превео Мома Димић, Центар за културу и образовање Аранђеловац, Аранђеловац, 2005, *Дингово легло*, (аутобиографија, енглеско издање објављено 1999), превели Александар Петровић и Мирјана Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011, *Раки*, (роман, енглеско издање објављено 1994), превела Мирјана Петровић, приредио Александар Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011, *Валг*, (роман, енглеско издање објављено 1983), превела Милица Живковић, приредио Александар Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011, *Каран*, (роман, енглеско издање објављено 1985), превела Венита Ђурић, приредио Александар Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011, *Габо Бара*, (роман, енглеско издање објављено 1987), превела Венита Ђурић, приредио Александар Петровић Издавачка кућа Јасен, Београд, 2012.

прати његово дело у аустралијској критици.<sup>23</sup> Истовремено, неки аспекти његовог дела обележени су његовом сопственом културном меморијом и сећањем на детињство и младост које је писац провео у Србији. Питање културног идентитета уметника који се идентификује са више културних традиција и његов допринос како аустралијској тако и српској историји књижевности је велика тема текућих и будућих истраживања историчара и теоретичара књижевности.

Током 1960-их и 1970-их Сретен Божић Wongar својим фотоапаратом документовао је живот аборицинских заједница са којима је живео, али и нека искуства тадашњих миграната. Прво ћемо испитати обим Вонгарове фотографске активности тог периода, а затим ћемо испитати одређене аспекте његове фотографије, теме које се тичу документовања аборицинског ликовног стваралаштва, посебно пејзажа, тог периода. Крај 1960-их и почетак 1970-их година је тренутак који је био од пресудног значаја за аборицинско ликовно изражавање у трајном материјалу и за установљавање одређеног ликовног језика те уметности који на самосвојан начин саобраћа како са члановима аборицинске заједнице тако и са широм публиком. То је такође тренутак када је дошло до упознавања шире светске и затим и шире аустралијске заједнице са овом уметношћу. На крају ћемо указати на значај документарних фотографија Сретена Божића Вонгара у савременој евалуацији аборицинске ликовне уметности.

Обим Вонгарове фотографске активности током 1960-их и 1970-их година је веома велики када се има на уму да је ограничен наизглед једноличним непрегледним простором његовог тадашњег боравка. Тај простор је велика и слабо настањена област углавном пустињске Аустралије као што су делови Северне Територије и Западне Аустралије или удаљених и усамљених насеља као што је то место Кубер Пиди у Јужној Аустралији.<sup>24</sup> Сам Б. Вонгар је 2006. године објавио књигу фотографија под

---

<sup>23</sup> Ово, између осталог, показује документарни видео запис, John Mandelberg, *A Double Life. The Life and Times of B.Wongar*, Sorena Productions, Australia, 1994, 56 минута, приказан на Сиднејском филмском фестивалу децембра 1995.

<sup>24</sup> Град Кубер Пиди, од престонице Јужне Аустралије Аделаиде удаљен неких 846 километара ваздушном линијом, основан је 1915. године када су ту пронађене веће количине опала. У потпуности је изграђен под земљом и до данас су у њему живеле генерације Аустралијанаца, углавном миграната, у потрази за драгоценим каменом, види Zoja Bojic, 'Tradition and interpretation: the underground splendour of the Serbian orthodox church Sveti Prorok Ilija (The Saint

називом *Totem and ore: a photographic collection, by B. Wongar*<sup>25</sup> али се то издање, иако укључује фотографије одговарајућег периода, тиче друге теме, страдања Аборицина на њиховом тлу на коме се ископавала руда уранијума и које је било изложено нуклеарној радијацији. Ту тему Вонгар је обрађивао и у неколико својих романа (који укључују *Раки, Валг, Каран, и Габо Бара*) које је назвао Нукларним циклусом. Истовремено са фотографским делима која се налазе у овом издању, Вонгар је фотографисао и друге аспекте живота Аборицина и већи број таквих Вонгарових фотографских дела налази се у збирци Музеја Викторије.<sup>26</sup> Међу Вонгаровим делима у овој збирци издвајају се две категорије, једна која документује живот миграната који су у Аустралију дошли као радна снага за изградњу урбаних средина и инфраструктуре те земље, и друга која документује живот староседелачког аборицинског становништва који се на овај или онај начин прилагођава наметнутим стандардима белог човека.

Категорија која документује живот миграната уско је повезана са животном причом Сретена Божића и његових сународника. Његове фотографије приказују групне и појединачне портрете његове браће који су у Аустралију дошли после њега, како то показује први пар фотографија објављених на следећој страни, и тренутак у развоју ове земље, како се то види на другом пару фотографија објављених на следећој страни.

---

Prophet Elijah) in Coober Pedy, Australia,' *Matica srpska journal of Slavic studies*, no. 87, Novi Sad, 2015, pp. 49 – 69,

[https://www.researchgate.net/publication/279977956\\_Zoja\\_Bojic\\_'Tradition\\_and\\_interpretation\\_the\\_underground\\_splendour\\_of\\_the\\_Serbian\\_orthodox\\_church\\_Sveti\\_Prorok\\_Ilija\\_The\\_Saint\\_Prophet\\_Elijah\\_in\\_Coober\\_Pedy\\_Australia'\\_Matica\\_srpska\\_journal\\_of\\_Slavic](https://www.researchgate.net/publication/279977956_Zoja_Bojic_'Tradition_and_interpretation_the_underground_splendour_of_the_Serbian_orthodox_church_Sveti_Prorok_Ilija_The_Saint_Prophet_Elijah_in_Coober_Pedy_Australia'_Matica_srpska_journal_of_Slavic) Приступљено 2. маја 2018.

<sup>25</sup> B. Wongar, *Totem and ore: a photographic collection, by B. Wongar*, Dingo Books, Carnegie, Vic, 2006

<sup>26</sup> <https://collections.museumvictoria.com.au/articles/14481> Приступљено 2. маја 2018.





6, 7

Сретен Божић, Аеродром, место Гов, Северна Територија, Аустралија, фотографија, 1965

Сретен Божић, Миленко Божић на површинском слоју рудника опала, место Кубер Пиди, Јужна Аустралија, фотографија, 1968.



8, 9

Сретен Божић, Улица, место Кубер Пиди, Јужна Аустралија, фотографија, 1968

Сретен Божић, Место за изградњу болнице, Гов, Северна Територија, фотографија, 1965

Категорија Вонгарових фотографских радова у овој збирци документује живот староседелачког аборицинског становништва који се на овај или онај начин прилагођава наметнутим стандардима белог човека јесте разнолика и веома необична

из данашње перспективе. Њену необичност пре свега чини то што садржи већи број портрета припадника различитих аборицинских заједница. Фотопортрет Аборицина је кроз историју фотографије у Аустралији заузимао различито место, а свакако до средине 20. века представљао је или запис научне и етнографске вредности или се схватао као (парадоксално) егзотични куриозум,<sup>27</sup> у складу са истом већ помињаном идејом коју преноси сликани и позирани портрет ‘племенитог дивљака’ у огромном тематском опусу специјализованих портрета новозеландских Маора сликара Чарлса Голдија у првој половини 20. века. Вонгарови фотографски радови из 1965, када је радио у туристичком излетишту Мандора у Северној Територији, бележе извесни аспект интеракције белог човека са културом Аборицина, посебно аборицинске игре и музику које су чланови Ларакија заједнице изводили за туристе.<sup>28</sup>

### **Хермансбург**

Други вид интеракције белог човека и култура Аборицина представља сликарство извесне групе уметника који су радили у околини насеља Хермансбург у Северној Територији. Вонгар је те исте 1965. године фотоапаратом забележио једну такву слику тада и касније прослављеног аборицинског уметника из Западног Арернте племена Бенцамина Ландаре (1921- 1985).<sup>29</sup> Ту фотографију доносимо на следећој страни. Ландарина дела се данас налазе у многим аустралијским државним и приватним збиркама.

---

<sup>27</sup> Helen Ennis, *Photography in Australia*. London: Reaktion Books, 2007

<sup>28</sup> Посебно је забележено учествовање двојице аборицинских играча и музичара Цимија Малака и сликара Принца од Велса, види Куи галерију, <http://www.cooeart.com.au/marketplace/artists/profile/WalesPrinc/> Приступљено 2. маја 2018.

<sup>29</sup> Куи галерија, <http://www.cooeart.com.au/gallery/artworks/artist/benjaminlandara/> Приступљено 2. маја 2018.



10

Сретен Божић, Непознати Аборицин и вероватно сликар Бенцамин Ландара на пресушеном кориту реке Тод у Алис Спрингсу, Северна Територија, Аустралија, фотографија, 1965

Овде доносимо и увећани детаљ Вонгарове фотографије који боље показује изглед фотографисане слике, типичне за Ландарино стваралаштво и за ликовно стваралаштво читаве Хермансбуршке школе аустралијског аборицинског сликарства.



11

Детаљ претходне фотографије који приказује једно ликовно дело Бенцамина Ландаре, 1965, акварел на папиру, димензије непознате

Иако порекло аборицинског сликарства, као што је оно изведено на стенама у области Кимберли и Улуру, датира хиљадама година уназад, најранија трајна сачувана ликовна дела портативне аборицинске културе, помињане линеране слике окером у неколико природних боја на кори дрвета еукалиптус, могу да се датирају тек знатно касније, у време 19. века. Ова дела указују на инспирацију уметника традиционалним духовним ритуалом одређене области настањене појединачним племенима и често представља стилизовани приказ животиње, биљке или природне појаве у вези са тим племеном. Традиционално, ове слике биле су дела анонимних уметника који су их стварали искључиво за религиозне и духовне потребе своје заједнице.<sup>30</sup>

Отуда је појава уметничких дела која су током касних 1930-их почели да сликају именовани аборицински сликари концепт који је велика новина у сликарству аустралијских Аборицина. Једнако велика новина је појава серије акварела реалистички изведених пејзажа широке аустралијске пустиње. Евроцентрични концепти жанрова историје уметности као и методи и стилске особине периода и видова ликовних уметности аустралијским Аборицинима нису били познати пре доласка колонизатора 1788, а затим, због природе британске колонизације овог континента, ни знатно касније. Различити хришћански мисионари оснивали су своје мисије у удаљеним деловима континента подучавајући и збрињавајући на одговарајући или неодговарајући начин припаднике аборицинских племена. Једна таква лутеранска мисионарска станица названа Хермансбург, неких 125 километара западно од места Алис Спрингс у центру континента, постала је родно место аборицинског реалистичког сликарства тако што је током 1930-их у њу долазио релативно мање познати аустралијски сликар пејзажа Рекс Бетерби који је затим са собом у своје сликарске походе по околини водио неколицину тамошњих Аборицина, припадника Западног Арернте племена. Родоначелник и најистакнутији представник ове аборицинске сликарске школе је Алберт Наматђира чија је прва изложба одржана у Аделаиди 1937. године и који је у тајне овог ликовног стваралаштва увео многе мушке чланове своје породице и племена. Један од његових млађих рођака и ликовних следбеника био је и сликар Бенџамин Ландара.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Robert Edwards, Bruce Guerin, *Aboriginal Bark Paintings*, Rigby, Adelaide, 1969

<sup>31</sup> Fisher, Laura. *Aboriginal Art and Australian Society: Hope and Disenchantment*. London-New York-Delhi: Anthem Press, 2016

Важно је указати да су сви чланови Хермансбуршке школе аустралијског аборицинског сликарства која је цветала током периода од двадесетак година, на индивидуалне начине али увек реалистичким стилем и увек истом техником, акварелом, сликали исти жанр – пејзаж. Шта је овим уметницима тачно значила ова тема остаје да се нагађа због синхроних и каснијих и сасвим другачијих дела аборицинског сликарства чија је доминантна тема – пејзаж.

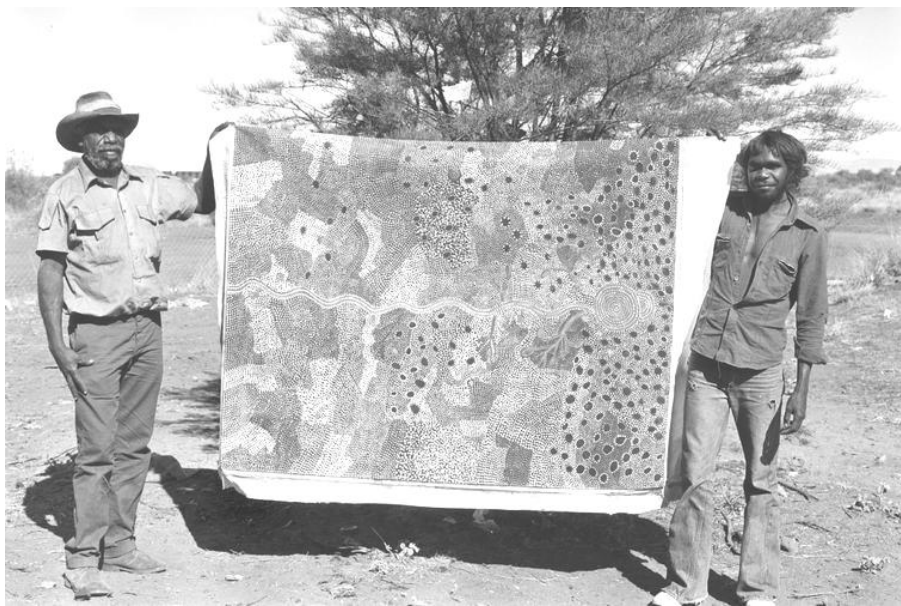
### Папања Тула

Те касније и другачије, на први поглед апстрактне слике за које се не чини да представљају пејзаж рођене су 1971. године у области Папања Тула, око 250 километара северозападно од места Алис Спрингс. Тада је школски учитељ Џефри Бардон затражио од аборицинских становника те области да насликају мурал на зиду школе пошто је знао да неки од њих преносећи традиционалне аборицинске приче на млађе поколење уз ту причу по земљи песком и прашином цртају мотиве, форме и симболе међусобно повезане у веће композиције. Те форме су тачке, линије, облици отиска стопала разних животиња, путеви нечијег кретања и кругови који могу да представљају више различитих ствари, на пример брдо, извор, бунар, место одржавања традиционалне или ритуалне игре. На извештајан начин, ове слике представљају мапу одређеног предела или предео посматран из птичје перспективе, на којој су уцртани не само оријентир и корисне успутне станице већ и симболи културног, ритуалног и духовног живота, Сањања, Dreaming читавог племена. Од те 1971. године земљане пигменте заменио је акрилик и уметници су почели да сликају на плочи и на платну, обично постављеном хоризонтално по површини тла. Већ 1972. године основана је аборицинска уметничка заједница.<sup>32</sup> Овакво насликано приповедање аборицинских митова у области Папања Тула током следеће деценије изводили су само мушкарци који познају ритуалне и церемонијалне традиције своје заједнице укључујући приче о настанку света и приче заједнице повезане са њеном земљом, историјом и културом, и који морају да имају дозволу своје заједнице да би их насликали. У том периоду многе слике уметника Папања Туле била су дела која је потписивао један уметник али која би

---

<sup>32</sup> Званични вебсајт уметника Папања Туле, <http://papunyaatula.com.au> Приступљено 2. маја 2018.

често заједно створила група уметника окупљена око мајстора.<sup>33</sup> Њихова палета је била ограничена окер бојама пустињске земље, настављајући веома стару традицију сликања песком и ситно измрвљеним окером по површини тла, и уосталом, надовезујући се на традицију ритуалног украшавања тела учесника у религиозном ритуалу аборицинске заједнице. Један од оснивача ове прве уметничке заједнице прозване Папања Тула по месту свог оснивања и главни мајстор на изради славног школског мурала био је сликар Капа Ђампитђинпа (1926–1989). Фотографија Сретена Божића Вонгара из око 1977. године приказује такође сликара Динија Нолана Ђампитђинпа и неименованог млађег човека како усправно држе неурамљену слику сликара Капе Ђампитђинпа под називом *Сањање дивље шљиве*, коју је Вонгар купио. Ту фотографију доносимо овде.



12

Сретен Божић, Сликари Дини Нолан Ђампитђинпа и неименовани млађи човек држе неурамљено платно сликара Капе Ђампитђинпа *Сањање дивље шљиве*, фотографија, око 1977

---

<sup>33</sup> Vivien Johnson (ed.), *Papunya Painting: Out of the Desert*, exhibition catalogue, Canberra: The National Museum of Australia, 2007

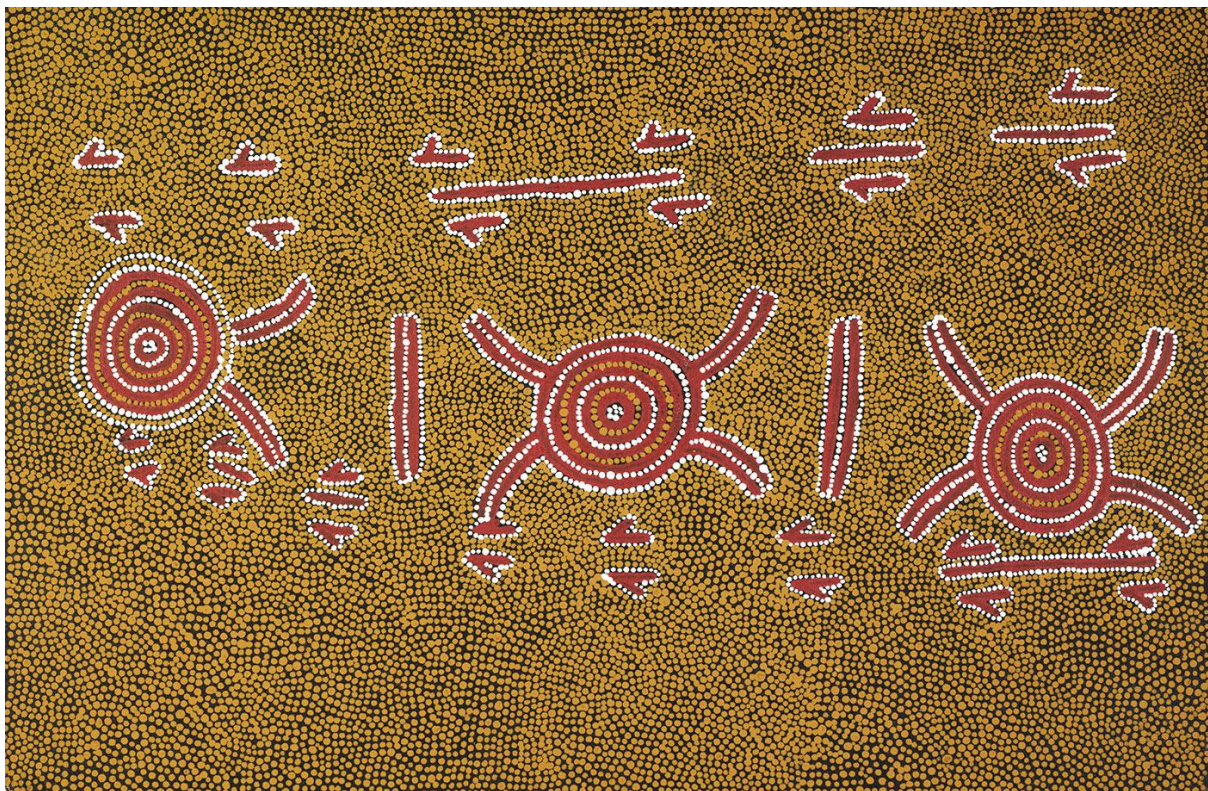
*Сањање* неке аборицинске племенске заједнице приказује религиозни, ритуални, духовни и културни живот одређене заједнице и укључује претка и заштитника само те заједнице што је обично нека животиња или биљка. Зато се у наслову ове слике појављује дивља шљива. Само одређеним припадницима заједнице старешине те заједнице дозвољавају да испричају заједничку причу ликовним језиком који је у потпуности разумљив само члановима те заједнице. Као што се види на увећаном детаљу фотографије са претходне стране, на овој слици која је стварана и која се чита као мапа, приказана је топографија одређеног региона, његове флора и фауна и сама аборицинска заједница чији се чланови окупљају на различитим приказаним местима.



13

Детаљ претходне репродукције, слика сликара Капе Ђампитђинпа *Сањање дивље шљиве*, око 1977, акрилик на платну, димензије непознате

Перспектива ове слике је птичја иако су неки симболи уцртани по њој приказани анфас, а мапа може да се чита са било које стране платна. Тиме овај аустралијски пејзаж добија једну сасвим другачију визуру од евроцентричне, у буквалном и преносном смислу те речи. Пошто је слика названа *Сањање* јасно је да су по овој мапи уцртане не само симболичке представе стварног предела већ и религијске, ритуалне и духовне особине те аборицинске заједнице са њеним култом предака. Она служи као путоказ члановима те аборицинске заједнице колико у стварној навигацији широких пустињских предела тако и у навигацији у њиховом културном, духовном, ритуалном и религиозном животу. На тај начин један пејзаж приказан као топографија постаје истовремено и велики и целовити портрет једне заједнице. Тачније, због тога што сама заједница одобрава својим одабраним члановима да сликају заједничко Сањање те заједнице, ова слика представља аутопортрет те заједнице.



14

Timmy Jugadai Tjungurrayi, *Travels of the Mala (Hare wallaby)*, 1976, synthetic polymer paint on canvas, 91 x 60 cm, National Museum of Australia, Canberra

Тими Ђагадаи Ђангараи, *Путовања Мале (зечјег кенгура)*, 1976, синтетичка полимерска боја на платну, 91 x 60 cm, Национални музеј Аустралије, Канбера



Аборицинско сликарство из Папања Туле охрабрило је припаднике других аборицинских заједница да стварају сопствена ликовна дела истом или сличном техником.<sup>34</sup> Таквих аутопортрета традиционалних аборицинских заједница у њиховом стварном и културном окружењу има много у аустралијској (аборицинској) уметности касног 20. и раног 21. века, толико да готово да нема тог пејзажа овог огромног континента који није овековечен у ликовном стваралаштву оне аборицинске заједнице која настањује тај предео.

Ово пејзажно сликарство, пре свега у ликовном смислу, има знатног утицаја како на савремене урбане аборицинске ликовне уметнике тако и на неколико генерација аустралијских сликара који нису Аборицини као што је то Џон Олсен (рођен 1928) који је велики део свог опуса посветио индивидуалном портретисању аустралијског пејзажа у ванредној комбинацији евроцентричног и аборицинског схватања појма пејзажа. Прожимању пејзажа аборицинских уметника и пејзажа других аустралијских сликара биће посвећено посебно поглавље у овој књизи. Ван ликовне праксе, и слично као и други видови традиционалног аборицинског ликовног стваралаштва у које се убрајају осликани загробни штапови, ситна скулптура обично сачињена као конструкција нађених предмета, скулптура од прућа, традиционални музички инструмент дицериду и друго, тако је и ово сликарство наилазило на неразумевање, пре свега у струци историје уметности и сродним струкама у самој Аустралији до 1990-их.

### **Ист Кимберли**

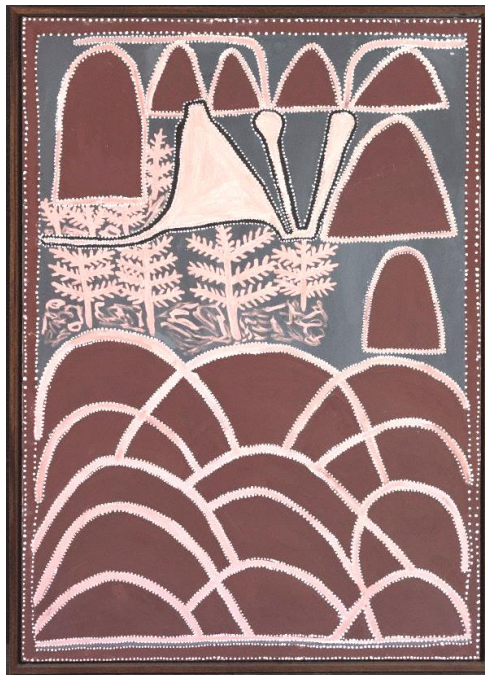
Традиционална аборицинска уметност у области Кимберли постојала је десетинама хиљада година у различитим облицима. Године 1974. један од истакнутих чланова тамошње аборицинске заједнице Ровер Томас је наводно вођен духом жене која је преминула и који је затим посетио значајна света места те области, за религијске, духовне и церемонијалне потребе своје заједнице израдио серију ликовних

---

<sup>34</sup> Види збирку Националног музеја Аустралије

<http://www.nma.gov.au/collections/highlights/papunya-collection> Приступљено 2. маја 2018.

дела која су причала о том путовању духа преминуле особе. Тиме је основана група ликовних уметника из ове области која је поред Ровера Томаса<sup>35</sup> укључивала уметнике Џека Бритена, (Jack Britten) Хектора Џонданија (Hector Jandany) и Џорџа Манг Манга (George Mung Mung). Средином 1980их овој групи уметника придружиле су се и уметнице Квини Мекензи (Queenie McKenzie) као и Медиган Томас (Madigan Thomas), Ширли Парди (Shirley Purdie) и Мејбел Џули (Mabel Juli). У том периоду је основана и Варингари удружење абориџинске уметности (Waringarri Aboriginal Arts).<sup>36</sup>



15

Queenie McKenzie, *Ridge Country on the way to Banana Springs*, 1998, natural pigments and binder on canvas, 140 x 100 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Квини Мекензи, *Земља Риџ на путу за Банана спрингс*, 1998, природни пигменти са везивом на платну, 140 x 100 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

---

<sup>35</sup> Arnaud Morvan, 'The East Kimberley painting movement: performing colonial history,' *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 05 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/579> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.579>

<sup>36</sup> George Petitjean, 'Contemporary art from the East Kimberley: an overview,' in *Beyond Sacred: Australian Aboriginal Art, The Laverty Collection*, Auction catalogue, Sydney, 8 March 2015

## Утопија

Несумњиви преокрет у доживљавању и разумевању традиционалне аборицинске уметности изражене савременом техником донела је почетком 1990-их појава групе жена уметница из области Утопија.

У релативној близини места Алис Спрингс и Папања Туле налази се станиште пет аборицинских заједница под заједничким називом Утопија. Тај, чини се иронични назив, ова област од око пет хиљада квадратних километара стекла је током 1920-их година када су немачки досељеници арбитарно парче бескрајне црвене пешчане пустиње назвали именом које указује на недостижни идеални предео. Према неким истраживачима, ту су насељеници наишли на велики број зечева које су могли рукама да хватају па наводно назив Утопија потиче од тога.<sup>37</sup> Током 1920-их година, Утопија је заиста била недостижна пошто се налази у слабо насељеном пустињском делу Аустралије, око 250 километара северно од малог места Алис Спрингс и хиљадама километара удаљено ваздушном линијом од насељеног приобалног појаса овог континента. Документа из 2011. године показује да ову област насељава 1200 људи који живе у мањим заједницама распршеним по ободима ове територије. Национални музеј Аустралије у Канбери броји преко сто двадесет аборицинских уметника чија дела сачињавају уметност Утопије.

Ако је уметност Папања Туле започела, и затим дуго трајала, као уметност коју су стварали мушкарци који су једини стицали одобрење заједнице да ликовно представе Сањање своје заједнице, рану уметност Утопије представљају жене сликарке. И овде се зна тачан датум настанка овог сликарства – крајем 1988. године представници Централног аустралијског удружења медија донели су акрилик и платна у Утопију, област где су жене од касних 1970-их батик техником већ стварале ликовна дела која су користиле у женским ритуалним церемонијама својих заједница. Прво излагање ликовних дела ових жена рађених акрилом на платну и намењених не за потребе саме заједнице већ са намером да саобраћају са широм публиком изнедрило је ликовну уметницу Емили Кејм Њвареј (око 1910 – 1996). Ова сликарка је започела муњевиту аустралијску и међународну уметничку каријеру негде око свог 80ог

---

<sup>37</sup> Национални музеј Аустралије, Канбера

[www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/the\\_exhibition](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/the_exhibition)

Пристапљено 2. маја 2018.

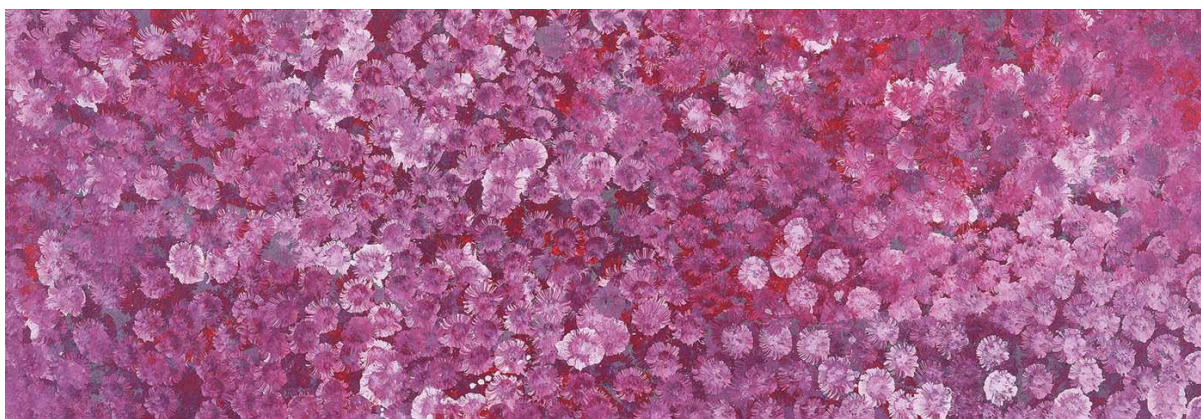
рођендана<sup>38</sup> када су, почетком 1990-их, њена дела била сукцесивно излагана на самосталним и групним изложбама у Перту, Сиднеју, Бризбејну и Мелбурну, и затим када је 1996. њено значајно дело, заједно са делима још две аборицинске уметнице, једне традиционалне - Ивон Кулматри и једне урбане - Џуди Вотсон, представљало Аустралију у павиљону ове земље на Венецијанском бијеналеу.<sup>39</sup> Емили Њвареј је синоним за уметност Утопије иако та уметност укључује стваралаштво неколико других значајних и успешних уметница, које су све, слично уметницима Папања Туле, такође уз дозволу старешина својих заједница, сликале Сањање својих аборицинских културних заједница. Стваралаштво Емили Њвареј издваја се из стваралаштва других аборицинских уметника по препознатљивом поетичном стилу, крупном кадру, широком потезу, јасној линији и ванредно богатом колориту. Велика ретроспектива њеног опуса, *Utopia: The Genius of Emily Kame Kngwarreye* одржана је у Националном музеју Аустралије у Канбери 2008. године (и затим у Јапану) и многа њена дела, чије је репродуковање рестриктивно, која су ту била изложена могу да се виде на музејском вебсајту.<sup>40</sup> Њеним стваралаштвом и признањем које је то стваралаштво добило у аустралијским али и у међународним оквирима аборицинска уметност стекла је сасвим ново и другачије место у историји (аустралијске) уметности. Опус ове уметнице, иако је настао у кратком временском распону од свега осам година и то у њеном позном животном добу, показује је као самосталну уметницу са сопственим и самосвојним потпуно изграђеним ликовним језиком којим кроз апстрактне форме аустралијског пустињског пејзажа преноси културни и духовни наратив своје заједнице најширој публици.

---

<sup>38</sup> Овде може да се направи паралела са једном другом аустралијском сликарком, европског порекла, Розали Гаскоањ (1917 - 1999) чија је уметничка каријера почела у време када је уметница зашла у седму деценију живота.

<sup>39</sup> Зоја Бојић, *Сунце јужног неба*, стр. 89-93

<sup>40</sup>[http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/home](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/home)  
Пристапљено 2. маја 2018.



16

Emily Kame Kngwarreye, *Untitled*, 1993, synthetic polymer on canvas, 232 x 80 cm

Емилу Кејм Њвареј, *Без наслова*, 1993, синтетичка полимерна боја на платну, 232 x 80 cm



17

Emily Kame Kngwarreye, *Ntange (the seed of the native grasses) Dreaming*, 1989, 135 x 122cm, National Gallery of Australia, Canberra

Емилу Кејм Њвареј, *Сањање нтанга (семе трава)*, 1989, 135 x 122cm, Национална галерија Аустралије, Канбера



18

Emily Kame Kngwarreye, *Yam awely*, 1995, 152 x 490 x 4cm

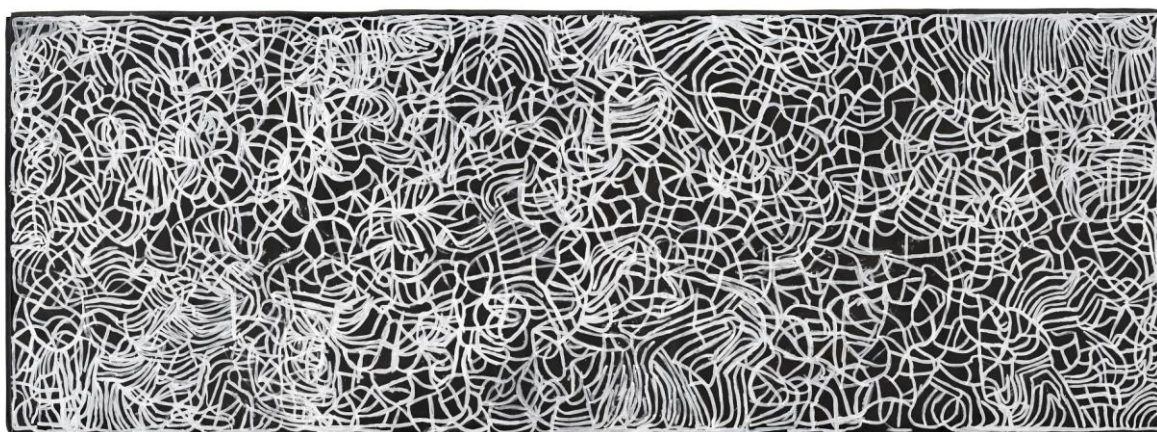
Емилу Кејм Њвареј, *Јем оли [Цртеж јема]*, 1995, 152 x 490 x 4cm

Стваралаштво Емили Њвареј издваја се по њеном препознатљивом поетичном стилу, крупном кадру, широком потезу, јасној линији и ванредно богатом колориту. Њеним стваралаштвом и признањем које је то стваралаштво добило у аустралијским али и у међународним оквирима аборицинска уметност стекла је сасвим ново и другачије место у историји (аустралијске) уметности.



19

Емилу Кејм Њвареј слика *Yam awelye* 1995, Делмор галерија, Delmore Gallery



20

Emily Kame Ngwarreye, *Big yam dreaming*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Емилу Кејм Њвареј, *Сањање великог јема*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, Национална галерија Викторије, Мелбурн

Идеја која се издваја поредећи приближно синхроне пејзаже уметника из Папања Туле и уметница из Утопије је мисао да пејзаж у традиционалној уметности аустралијских Аборицина 20. и 21. века заправо представља вишедимензионални аутопортрет појединачних аборицинских култура који садржи историјски наратив духовности те заједнице у њеном физичком окружењу и који је само делимично видљив и разумљив публици ван те заједнице.

Савремена сцена аустралијског аборицинског сликарства 21. века укључује талентоване млађе уметнике урбаних средина и уметнике традиционалних заједница али и велику индустрију која злоупотребљава традиционалну уметност кроз фалсификате, бесрамну експлоатацију и копирање што је тема којом се баве политичке и друштвене организације савремене Аустралије као и штампани и електронски медији.<sup>41</sup> Неки аспекти ликовне уметности Утопије добијају додатно значење у поређењу документације о савременом тренутку у овој уметности са Вонгаровим фотографским записима. Приликом савремене евалуације историје аборицинског сликарства у евроцентричном смислу те речи, дакле сликарства које саобраћа са широком публиком, прво мора да се одбаци она велики број дела која су стварана за такозвано туристичко тржиште то јест она стварана искључиво као (фалсификована) роба која се затим продаје на светском тржишту. Вонгарове документарне фотографије подсећају на оне значајне тренутке и специфичне ликовне праксе у историји формирања аборицинске уметности намењене широкој публици. Истовремено, оне указују на пут којим су кренули значајни аустралијски аборицински уметници као што су то уметници Папања Туле током 1980-их година и области Ист Кимберли и Утопије током 1990-их година, и на истински инспирисана и генијална дела неких од њих.

---

<sup>41</sup> Један такав веома значајан пример је дугометражни филм који је још последње године прошлог века указао на сву беду експлоатације и фалсификата тржишта ове уметности, Richard Moore, Jeremy Eccles, *Art from the Heart*, ABC film, Ronin Films Canberra, 1999.



## Дефинисање ликовне апстракције у уметности Аустралије

Ликовна апстракција у уметности Аустралије дефинисана је на различите начине у њеној историји уметности. Помињани велики прегледи укупне аустралијске историје уметности посматрају овај феномен у оквиру својих параметара. Појединачне монографије најчешће представљају каталоге већих изложби или дају пресек апстрактног стваралаштва у одређеном периоду као што је то публикација Патрика Мекколија *Australian Abstract Art*<sup>42</sup> из 1969, или одређене категорије уметника као што је то дело Макса Дингла *Personal Journeys: 40 Years of Australian Women's Abstract Art*<sup>43</sup> из 2009. Већи број монографија о појединачним апстрактним уметницима објављено је током последње две деценије и оне често садрже шири приказ ликовног стваралаштва одређене епохе у оквиру које су ти уметници стварали.

Међу најранијим примерима апстракције у аустралијској уметности су дела уметника Роја де Местра, Roy De Maistre (1894–1968). Са једне стране његов опус је био инспирисан делима европских уметника почетком 20. века. Са друге стране, значајна инспирација за његово апстрактно стваралаштво представљала је музика којом се бавио и која је изнедрила његову colour-music теорију. Слично као Кандински, и Рој де Местре је у свом апстрактном стваралаштву синестетички изједначавао одређену боју са одређеним звуком. Заједно са уметником Роналдом Вејкелином<sup>44</sup> 1919. је изложио своја дела на изложби названој *Colour in Art* која је прва представила апстрактно сликарство публици Сиднеја и Аустралије.<sup>45</sup> Од 1930, када се уметник

---

<sup>42</sup> Patrick McCaughley, *Australian Abstract Art*, National Gallery Booklets and Oxford University Press, Melbourne, 1969

<sup>43</sup> Max Dingle, *Personal Journeys: 40 Years of Australian Women's Abstract Art*, Shoalhaven City Arts Centre, Shoalhaven, 2009

<sup>44</sup> Lynn, Elwyn (1977). "Ronald Wakelin" *The Australian Landscape and its Artists*. Bay Books. pp. 98–101.

<sup>45</sup> Whitechapel Art Gallery, *Roy De Maistre: A Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings from 1917-1960*, Whitechapel Art Gallery, London, May-June, 1960

одселио у Британију, де Местреово стваралаштво је почело да укључује фигуративна дела.<sup>46</sup>

Следећа група аустралијских апстрактних сликара повезана је са париском школом Андреа Лота која је такође оставила значајног трага и у српској историји уметности.<sup>47</sup> Из Париза, уметници који су се тамо школовали у Аустралију су 1920-их и 1930-их година донели идеје кубизма. Међу њима је била Дорит Блек и касније ванредно позната уметница Грејс Кроли, Grace Crowley (1890 –1979) која је у Сиднеју основала и сликарску школу. Аустралијска ликовна пракса стекла је замах кроз стваралаштво уметника инспирисаних геометријском апстракцијом.



21

Grace Crowley, *Abstract painting*, 1947, oil on cardboard, 60.7 x 83.3 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Грејс Кроли, *Апстрактна слика*, 1947, уље на картону, 60.7 x 83.3 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

Заједно са тројицом уметника Раом Физелијем, Ралфом Балсоном и Франком Хиндером Кроли је била део уметничке групе која је излагала заједно, укључујући значајну изложбу *Exhibition 1* у сиднејској галерији David Jones 1939, али се после Другог светског рата група распршила. Грејс Кроли је наставила да излаже своја

---

<sup>46</sup> Heather Johnson, Roy De Maistre, *Roy De Maistre: The English Years 1930-1968*  
Craftsman House, 1994

<sup>47</sup> Владимир Кондић, Катарина Амброзић, *Андре Лот и његови југословенски ученици*, Народни музеј, Београд, 1974

апстрактна дела и после тога.<sup>48</sup> Ралф Болсон, Ralph Balson (1890–1964) је такође наставио да излаже своја апстрактна дела која је сам категорисао по периодима. Она дела настала раних 1940-их назвао је Конструктивистичким делима, она из 1950-их Non-Objective сликама, а она из раних 1960-их која подсећају на дела Џексона Полока Matter-Paintings.



22

Ralph Balson, *Painting*, 1941, oil on cardboard on composition board, 47.2 x 78.7 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Ралф Болсон, *Слика*, 1941, уље на картону на плочи, 47.2 x 78.7 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

Од краја рата и раних 1950-их година у Аустралију је стигло неколико европских уметника који су својим радом унели у аустралијску уметност нове концепте, укључујући нову апстракцију. Међу њима посебно место заузима мала група уметника словенског порекла који су се испрва настанили у Аделаиди.<sup>49</sup> То су били уметници који су са собом донели идеје европске авангарде које су се затим током њиховог рада модификовале у идеје апстракције.<sup>50</sup> Ову групу су чинили браћа Војтре

---

<sup>48</sup> Elena Taylor, *Grace Crowley: Being Modern*, National Gallery of Australia, Canberra, 2007

<sup>49</sup> Zoja Bojić, „The Slav Avant-garde in Australian Art,“ *Poznańskie studia slawistyczne* 18/2020, pp. 37-48

<sup>50</sup> Ову идеју је први артикулисао Адам Дуцкијевиц у својој докторској тези о стваралаштву браће Дуцкијевиц одбрањеној на Универзитету Јужне Аустралије 2000 године која је

Voitre (1919–1999) и Душан Марек, Dušan Marek (1926-1993) из Бохемије, Владислав Władysław (1918–1999) и Лудвик Дуцкијевиц, Ludwik Dutkiewicz (1921–2008) из Пољске и Станислаус, Станислав, Стен Рапотец, Stanislaus Rapotec (1911–1997) из Југославије. Касније им се придружио и Јозеф Станислаус Остоја-Котковски Joseph Stanislaus Ostoja-Kotkowski (1922–1994) из Пољске. Сваки од ових уметника оставио је свој лични траг у укупном аустралијском стваралаштву. Тих неколико година у Аделаиди када су стварали и излагали заједно били су од огромног значаја за развој ликовног стваралаштва сваког од њих понаособ.

Упућени у идеје европске авангарде између два рата, ови уметници су са собом и буквално донели идеје даде и надреализма. Као један ликовни пример овде издвајамо две слике истог назива, *Гибралтар* које је уметник Душан Марек насликао у путу према обалама Аустралије док је брод чекао да исплови из Гибралтара. На полеђини једне од њих Душан Марек је насликао још једну композицију чију репродукцију овде такође доносимо.



23

Dušan Marek, *Gibraltar*, 1948, oil and pencil on cardboard, 16 x 32 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Душан Марек, *Гибралтар*, 1948, уље и оловка на картону, 16 x 32 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

---

насловљена *Raising Ghosts: Post-World War Two European Emigré and Migrant Artists and the Evolution of Abstract Painting in Australia, with Special Reference to Adelaide ca.1950–1965.*



24, 25

Dušan Marek, *Gibraltar*, and a work on retro, 1948, oil and pencil on cardboard, 28.5 x 51.5 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Душан Марек, *Гибралтар*, и композиција на полеђини слике, 1948, уље и оловка на картону, 28.5 x 51.5 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера



Међу другим радовима које је исти сликар донео у Аустралију налази се, поред радова *Путовање*, *The Voyage* и *Рођење љубави*, *Birth of Love* (током тог путовања), и његово дело *Екватор*, *Equator* такође из 1948. које је за уметника представљало подсећање на тренутак када је брод којим је пловио на путу за Аустралију прешао

полутар. Када је изложио ово дело по приспећу у Аделаиду, аустралијска публика га није разумела.<sup>51</sup>

Аустралијски дада и надреализам, као авангарда, постојали су у скромној форми и пре доласка ових уметника кроз активности групе песника и сликара окупљених око публикације *Angry Penguins*. Овај књижевни часопис је од 1940. излазио у Аделаиди а затим од 1942. у Мелбурну и угасио се 1946. у јеку једног литерарног скандала апсурда.<sup>52</sup> Публикацију је основао млади авангардни аустралијски песник Макс Харис чији су стихови из песме *Mithridatum of Despair* и дали име часопису. Око њега окупили су се млади експресионистички сликари Алберт Такер, Albert Tucker (1914–1999), Џој Хестер, Joy Hester (1920–1960) и Сидни Нолан, Sidney Nolan (1917–1992) који су у ликовним садржајима часописа експериментисали са идејом ирационалног, апсурдног и надреалног, и који су сви у свом тадашњем и каснијем стваралаштву остали одани фигуративној уметности.

Браћа Душан и Војтре (Vojtech) Марек<sup>53</sup> рођени су у Бохемији и студирали су у Прагу, Војтре код професора Јарослава Хорејца а Душан код надреалисте Франтишека Тишија. Војтре је у Прагу имао и свој атеље. Браћа су се 1948. укрцала на брод *Charleton Sovereign* који је пловио за Аустралију, стигли у Сиднеј, одакле су их послали у мигрантски камп у Батурсту, а затим се доселили у Аделаиду. Ту су испрва радили у златари. Током прве две године у Аделаиди браћа Марек су излагали своје слике на групним изложбама, али њихова дела нису лако стизала до публике. На пример, Душаново већ помињано дело *Екватор*, *Equator* није било прихваћено за излагање у оквиру годишње изложбе Друштва савремене уметности, Contemporary Art Society exhibition 1949, и уметник је то дело касније изложио на изложби Независне групе Аделаиде, Adelaide Independent Group. Ускоро, 1951, Душан се преселио на Тасманију, затим у Сиднеј где је 1953. излагао у познатој Мак галерији али без очекиваног успеха пошто га је навело да се одсели на Папуу Нову Гвинеју где је живео

---

<sup>51</sup> Casey, B. *The World May Be Large, But It Is Also Round*. “Meanjin Quarterly” Winter 2018.

<sup>52</sup> Зоја Бојић, „Руски архив, авангарда и једна јавна уметничка збирка руске авангарде у Аустралији,“ Матовић В, Бараћ С (ур.), *Часопис Руски архив (1928- 1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС /Југославији*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015 стр. 210

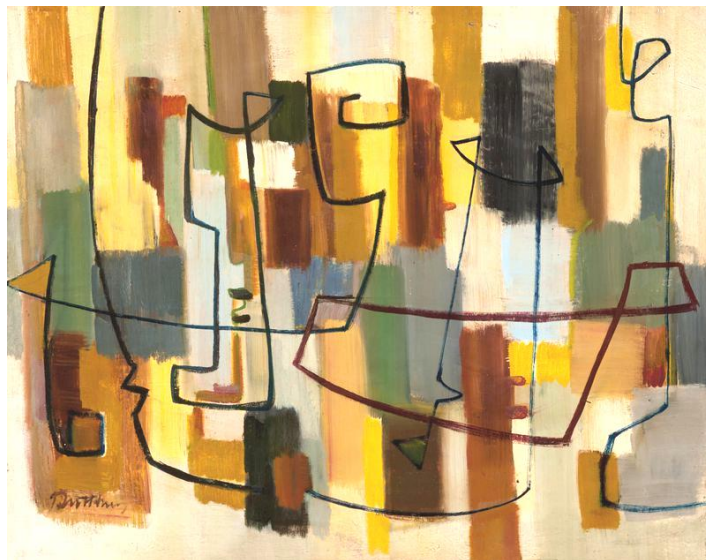
<sup>53</sup> Mould, S. *The Birth of Love: Dušan and Vojtech Marek, Artist Brothers in Czechoslovakia and Post-War Australia*. Moon Arrow Press, Norwood, Adelaide, 2008

до 1958. Тамо је своје стваралачке активности окренуо према филмској уметности и снимиио филм, вратио се у Аделаиду и наставио са снимањем експерименталних филмова. Створио је серију апстрактних надреалистичких слика, углавном пејзажа, које је изложио 1963. у престижној Бонитон галерији у Аделаиди. Исте године вратио се у Сиднеј и ту снимиио још један надреалистички филм, да би се већ 1969. вратио у Аделаиду где је снимиио и један дугометражни надреалистички филм и створио нову серију слика. Током 1970-их година понуђено му је место професора сликарства и филма у Тасманијској уметничкој школи, Tasmanian School of Art. Стизала су и друга признања за његов уметнички рад. Једно од њих је била прилика да самостално изложи своје апстрактне слике у Уметничкој галерији Новог Јужног Велса. Art Gallery of New South Wales 1975. Неколико година касније, 1979. добио је истраживачку стипендију на Аустралијском националном универзитету у Канбери и путовао по САД и по Европи. Опет се вратио у Аделаиду и током 1980-их створио неколико серија апстрактних слика које вероватно представљају врхунац његовог сликарског стваралаштва названих *Омаж Сунцу* и *Средиште срца*. Умро је 1993. у ноћи уочи отварања значајне и велике изложбе *Надреализам: Револуција преко ноћи, Surrealism: Revolution by Night* у Аустралијској националној галерији у Канбери коју је он требало да отвори и на којој су била изложена нека од његових дела.

Војтре је остао у Аделаиди и његова ликовна пракса је до 1960. углавном укључивала надреалистичке и апстрактне цртеже и графике које је изложио на самосталној изложби у Аделаиди у организацији Краљевског друштва за уметност Јужне Аустралије. Од тог периода почео је да се бави религиозном уметношћу и многа његова дела налазе се у различитим црквама широм Аустралије. Самостално је излагао и на Фестивалу Аделаиде 1966, а крајем те деценије за његово даље истраживање религиозне уметности добио је Черчилову истраживачку стипендију. Умро је 1999.

Браћа Дуцкијевиц, Владислав и Лудвик рођени су у околини Лвова. После студија у Европи и боравка у Баварији непосредно после рата, емигрирали су у Аустралију 1949. и настанили се у Аделаиди. Владислав је претходно студирао сликарство на академији у Кракову и на *École des Beaux-Arts* у Паризу, а позоришну уметност у Великом позоришту у Лвову. У Аделаиду је стигао као професионални вајар, цртач, сликар и сценограф који је стално радио, често излагао, радио за више позоришних група и био ангажован као творац експерименталних филмова. Откако је ступио на тле Аустралије, његова ликовна пракса најбоље може да се опише као

апстрактно сликарство. Адам Дуцкијевиц који је истраживао ликовни рад свог оца и свог стрица, оценио је Владислављев рад по доласку у Аустралију као супротан академизму као доминантне особине његовог ликовног стваралаштва у Европи. По доласку у Аделаиду, за Владислава као да су се отворила врата креативне енергије - пише овај аутор - и подсећа да су његове слике изложене у Карзон галерији у Аделаиди почетком јуна 1951. изазвале сензацију, као и друге самосталне изложбе које је одржао исте године. Посетиоци су ујутру чекали у редовима да се отворе врата галерије. Исти аутор указује на то да су те Владисављеве изложбе одржане пре него што је значајна путујућа изложба *Француско сликарство данас, French Painting Today* која се схвата као прво представљање тада савремене француске апстракције свету, отпочела своју аустралијску турнеју 1953.<sup>54</sup>



26

Wladyslaw Dutkiewicz, *Calligraph*, c.1952, oil on canvas, 68 x 87 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Калиграфија*, око 1952, уље на платну, 68 x 87 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

---

<sup>54</sup> Adam Dutkiewicz, *A Matter of Mind: An Introduction to the Art of Wladyslaw Dutkiewicz (1918–1999)*, Moon Arrow Press, Norwood, 2006, стр. 25

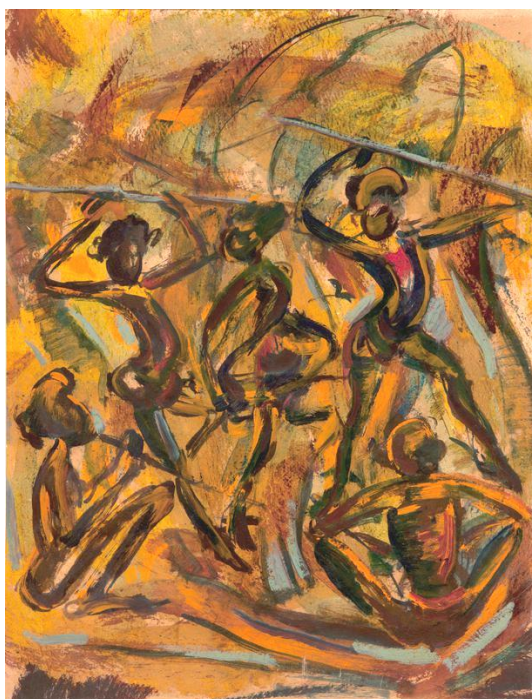




27

Wladyslaw Dutkiewicz, *Landscape*, c.1953, oil on composition board, 61 x 91.7 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Пејзаж*, око 1953, уље на плочи, 61 x 91.7 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида



28

Wladyslaw Dutkiewicz, *Corroboree*, c.1952 oil on board, 66 x 51 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Коробори*, око 1952, уље на плочи, 66 x 51 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

Исти аутор оцењује и да је током 1960-их Владислав био један од водећих уметника у Аделаиди. Од посебног интереса за нас је то што је „Влад током 1960-их година створио цртеже и слике о ранијој теми свог стваралаштва, његовим сусретима са Аборицинима у Западној Аустралији 1949.“<sup>55</sup> О томе да су сусрети са Аборицинима уметнику представљали ранију инспирацију сведочи између осталих и сликарево дело *Коробори, Corroboree* из раних 1950их репродуковано на претходној страни. О аборицинском сликарству у том периоду се знало мало, али су сусрети различитих уметника са културама аборицинских традиционалних заједница неспорни.

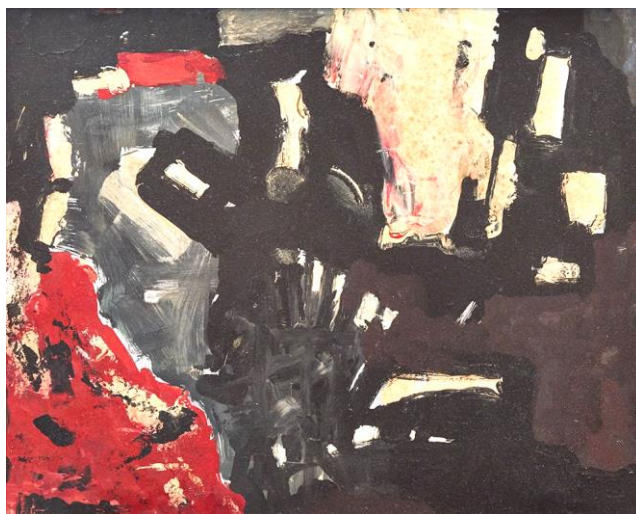
Лудвик Дуцкијевиц је као и његов брат у Аустралију стигао као професионални сликар, експресиониста. Његова ликовна интересовања била су слична Владисављевим и убрзо по доласку у Аделаиду и Лудвик се окренуо апстракцији. У Лвову је Лудвик завршио студије на Политехници, заједно са братом је провео неколико година у послератној Баварији и затим се настанио у Аделаиди. Са Владиславом је излагао у Аделаиди од 1951. године и постао угледни члан Друштва за савремену уметност. Био је запослен као ботанички илустратор, излагао је своје апстрактне слике, учествовао је као сценограф у раду позоришта, и од 1964, слично као и други уметници овог кружока, снимао експерименталне филмове.

Иако је ликовна сцена Аделаиде постала синоним за апстрактно сликарство 1950-их, 1960-их и касније, првенствено захваљујући овој групи уметника који су стварали, њихово стваралаштво и утицај тог стваралаштва углавном су били ограничени на ликовне токове Јужне Аустралије. Источне државе Аустралије са градовима као што су Бризбејн, Сиднеј, Канбера и Мелбурн нису биле једнако отворене према стваралаштву ових емигре уметника као што је то била држава Јужна Аустралија. Из овог кружока у Аделаиди издваја се стваралаштво уметника Станислава Рапотеча (1911-1997), који је после завршетка рата као емигре уметник из Југославије стигао у Аустралију, испрва се настанивши у Аделаиди. Рапотец је рођен у Трсту, провео је своје детињство у Љубљани а младост у Загребу, Београду и Сплиту где је похађао часове сикарства. Током рата, борио се на страни југословенске владе у егзилу и предводио више ризичних тајних операција. После рата је одлучио да емигрира у Аустралију, баш у Јужну Аустралију која му се издалека погрешно чинила земљом

---

<sup>55</sup> Adam Dutkiewicz, *A Matter of Mind: An Introduction to the Art of Wladyslaw Dutkiewicz (1918–1999)*, Moon Arrow Press, Norwood, 2006, стр. 27

сличном његовом родном крају. У Аделаиди је наишао на ову групу емигре уметника и ту је поново почео да слика.



29

Stanislaus Rapotec, *Composition*, 1958, oil on metal, 47 x 57 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Композиција*, 1958, уље на металној плочи, 47 x 57 cm, Приватна збирка

Рапотец је излагао заједно са браћом Марек и са браћом Дуцкијевиц и био је веома активан на ликовној сцени Аделаиде до 1955. године када се преселио у метрополитски Сиднеј. Ту је почео да излаже и постао један од најпознатијих аустралијских апстрактних уметника, па и сликара уопште. Овој његовој репутацији допринео је догађај без преседана. Рапотец је 1961. добио престижну Блејкову награду за религиозну уметност, *Blake's Prize for Religious Art*, за своје велико апстрактно платно названо *Размишљање на Велики петак*, *Meditating on Good Friday* које доносимо у репродукцији у другом одељку ове књиге. После те године а посебно почетком 1980-их, Рапотец је насликао више апстрактних дела духовног, пре него религиозног, садржаја о чему ће бити више речи касније.

Током 1960-их, 1970-их и раних 1980-их година Рапотец је путовао по Европи и САД, сликао и излагао тамо, а по повратку у Сиднеј излагао своја апстрактна дела инспирисана тим путовањима и дужим боравцима. Једна од серија таквих дела су његове *Катедрале*, друга портрети олимписких божанстава. Обе поменуте серије су приликом бројних излагања у Аустралији редовно стицале велику подршку критике и публике.

Рапотецова дела данас се налазе у значајним јавним и приватним уметничким збиркама у Аустралији, Европи и САД.<sup>56</sup>

Рапотецово тадашње стваралаштво примано је са интересовањем и уважавањем. Критика је, широм Аустралије, једногласно и стално подржавала његов рад током неколико деценија. Рапотец је излагао пуно, како у Сиднеју тако и у другим великим градовима континента. Оваква рецепција његовог дела је у супротности са рецепцијом апстрактних дела помињаних уметника аделаидског кружока ван граница Јужне Аустралије.

Иако, како смо видели, апстракција није била непозната у аустралијској уметности још од 1920-их година, авангардне особине апстракција је стекла тек раних 1950-их. Ти револуционарни и међународни аспекти апстракције у Аустралију су стизали тек помало и полако за шта су заслужни аустралијски уметници који би се, после краћих или дужих боравака у Европи или САД враћали кући. Непоречив је и утицај изложби које су обилазиле аустралијске градове међу којима је била већ помињана значајна *Француска уметност данас, French Painting Today* 1953. која је аустралијској публици приказала неке од тековина енформела. Револуционарне и авангардне особине апстрактних дела уметника словенског културног наслеђа који су живели у Аделаиди раних 1950-их, наизглед парадоксално, настале су тек у Аустралији. Временски, те особине су настале пре доласка утицаја са међународне сцене. На изванредан начин, та апстракција настала је аутохтоно. Иако су на континент пристигли као професионални уметници који су добро познавали како историју европске уметности тако и тада савремену ликовну праксу укључујући авангарду, ови уметници су тек приспећем у Аустралију сами, без претходника, откривали апстракцију којој су нагињали од својих првих аустралијских радова. Радови браће Марек који су до доласка на континент, како то показују сачувани прикази Гибралтара и друга дела, представљали део традиције надреализма, у Аделаиди су за кратко време постали апстрактни. Браћа Дуцкијевиц су такође у Аделаиди са великим жаром почели да стварају дела која теже апстракцији да би их најзад обојица прочистили до потпуне апстракције. Станислав Рапотец је започео своју знатну међународну каријеру професионалног сликара ступањем на тле Аустралије и препуштањем апстрактној експресији својих осећања, мисли, доживљаја и маште.

---

<sup>56</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Foundation, Belgrade, 2007

Стара је изрека аустралијске историје уметности која је истинита када се посматра рад уметника пристиглих у Аустралију од колонијалних времена надаље, да је сусрет са светлошћу Јужне хемисфере снажно утицала на сликаре чија би палета постала светла а њихова интересовања би се окренула ка сликању аустралијског пејзажа. Ово је можда истинито и за ову групу уметника у Аделаиди раних 1950-их. Пошто су лично доживели различите страхоте рата у својим домовинама имали су потребу да изразе своја сећања и осећања кроз сликарство. Због природе тих сећања и осећања апстракција се наметнула као идеалан израз. Ова идеја оличена је у појединачним ликовним делима - Рапотецове серије раних аустралијски радова биле су експресивне, гестуралне апстракције које је називао *Тензијама*, *Tensions*, и *Узнемурењима*, *Disturbances*.



30

Stanislaus Rapotec, *Tension 10*, not dated, oil on board, 182 x 120.5, Private collection

Станислав Рапотец, *Тензија број 10*, недатирано, уље на плочи, 182 x 120.5, Приватна збирка

Још једна особина која је заједничка многим делима ових уметника који су пригрлили апстракцију јесте њихово интересовање за сликање непрегледних

пространстава Аустралије о чему ће бити више речи касније у овој књизи. Ово се види како у њиховим раним аустралијским радовима тако и током каснијих периода њихових стваралаштава.

Да ли би ови уметници створили иста таква дела у Европи, или на неком другом месту? Одговор је категорично не. Присуство ових уметника у Аделаиди није имало претходнике. Њихова индивидуална искуства у иностраној, јаловој, непрегледној, сунцем спрженој земљи нехотице су створила јединствени уметнички одговор. То је било тле које није непосредно искусило ратна страдања. Сами уметници нису могли да очекују да ће њихово ново окружење препознати њихова ратна емотивна искуства. Такође, то окружење је до тада ретко имало прилике да се сусретне са широм словенском културом и словенском културном меморијом.<sup>57</sup> Ови уметници су се утолико интензивније трудили да кроз своје стваралаштво своја искуства и своју културну меморију покушају да пренесу својој публици.<sup>58</sup>

Када је Рапотец средином 1950-их стигао у Сиднеј где се затим настанио, неколико тамошњих уметника већ је било заинтересовано за нов идиом у сликарству, апстракцију. Непосредно после његовог доласка у Сиднеј, већ 1956, група уметника је изложила своје нефигуративне радове под заједничким називом *Direction I*. Убрзо, 1959, у Мелбурну је формирана опречна група коју је предводио не уметник већ помињани историчар уметности Бернард Смит.<sup>59</sup>

Смитов *Антиподеански манифест*, *Antipodean manifesto* потписала је група фигуративних уметника, од тада познатих под именом *Антиподеанци*, *the Antipodeans*, који су живели и радили углавном у Мелбурну. Овај манифест устао је у одбрану фигуративности у сликарству за коју су ови уметници сматрали да је угрожена после великог успеха изложбе америчког апстрактног сликарства у организацији Музеја модерне уметности из Њујорка под називом *Ново америчко сликарство*, *The New*

---

<sup>57</sup> Richard Haese, *Rebels and Precursors, The Revolutionary Years of Australian Art*. Allen Lane, Melbourne, 1981

<sup>58</sup> О сусретима аустралијске уметности са словенском културном меморијом види Zoja Vojic, *Imaginary Homelands, the Art of Danila Vassilieff*. Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007

<sup>59</sup> Christopher Heathcote, *A Quiet Revolution: The Rise of Australian Art 1946–68*. Melbourne: Text Publishing 1995

*American Painting* која је била изложена претходне године у осам земаља Европе.<sup>60</sup> Поред одбране фигуративности, ови уметници су устали и у одбрану аутохтоних вредности аустралијске уметности насупрот уметности која би била увезена из других крајева света. Велики проблем овде, међутим, представља питање дефинисања аутохтоног у уметности Аустралије због паралелног постојања колонијалне аустралијске уметности и аборицинске аустралијске уметности. У аутохтони аустралијски ликовни израз тог периода Антиподеанци и Бернард Смит нису убрајали ни историју ни ликовну праксу аборицинске уметности која ће, међутим, процватом њене међународне популарности тек током 1970-их и 1980-их на много начина изазвати преиспитивање појмова традиција евроцентричне историје уметности. Овај проблем аутохтоности аустралијске уметности такође је подцртан чињеницом да су многи аустралијски уметници, слично као они у аделаидском кружоку, мигранти из различитих делова света од којих многи у свом раду изражавају традиције сопствене културне меморије. Истовремено, а посебно због тада релативно отежаног саобраћања са носиоцима уметничких идеја ван Аустралије, многи аустралијски уметници одлазили би на краће или дуже боравке у светске метрополе и са собом и у свом раду доносили у Аустралију нове идеје. У том смислу, дефиницију аутохтоног стваралаштва, посебно у том периоду, немогуће је оформити.

Непомирљив сукоб фигуративности Антиподеанаца и нефигуративности апстрактних експресиониста на тлу Аустралије отпочео је са *Манифестом* а наставио се 1961, када је група уметника под називом *Деветорица из Сиднеја, Sydney 9*, одржала изложбу својих апстрактних дела. Један од најистакнутијих уметника сиднејске групе био је Станислав Рапотец.<sup>61</sup> Како смо на то указали, Рапотецов зрели ликовни израз оформио се током 1950-их у Аделаиди прво путем експеримената са традицијама европске авангарде и откривањем апстракције. Свој пун израз Рапотец је достигао у доласком у Сиднеј и остварио га кроз гестурални апстрактни експресионизам. Чињеница да је његово апстрактно дело из 1961, *Meditating on Good Friday* освојило престижну Блејкову награду за религиозно сликарство потврдила је институционалну легитимност гестуралне апстракције. Међу члановима групе *Sydney 9* били су између

---

<sup>60</sup> Група аутора, *The New American painting as Shown in Eight European Countries 1958-1959*, МоМа, New York, 1959.

<sup>61</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007

осталих сликар Џон Олсен, John Olsen (1928)<sup>62</sup> и скулптор Роберт Клипел, Robert Klippel (1920-2001)<sup>63</sup> који су оставили посебно дубок траг у аустралијској историји уметности. Група *Sydney 9* је поред помињаних уметника укључивала значајне сликаре Хектора Гилиленда (Nector Gilliland) Леонарда Хесинга (Leonard Hessing), скулптора Клемента Мидмора (Clement Meadmore), Карла Плејта (Carl Plate), Вилијама Роуза (William Rose), Ерика Смита (Eric Smith) и Питера Апварда (Peter Upward). Група је тадашњим и затим и каснијим стваралаштвом својих уметника нехотице промовисала широки спектар изражавања у оквиру гестуралног апстрактног експресионизма и ту идеју плурализма изражавања оставила у наслеђе другим уметницима.

У аустралијској уметности овај сукоб фигуративности и апстракције остао је без победника. Исте 1961. године у Лондону је у Вајтчапел галерији организована велика и значајна изложба аустралијске уметности под називом *Скорашиње аустралијско сликарство, Recent Australian Painting* која је укључивала дела Антиподеанаца и после које је ова фигуративна аустралијска уметничка пракса која се схватала као аутохтона стекла међународни легитимитет. Изложба је такође инспирисала неколико аустралијских фигуративних уметника да се трајно настане у Лондону и тамо наставе своју уметничку каријеру.

Европски енформел, пореклом из Француске, и поред неспорног значаја коју енформел придаје материјалности уметничког дела може а не мора да означава уметникову емоцију или мисао пренесену апстрактним ликовним језиком. Стваралаштва најистакнутијих уметника аустралијске апстракције од половине 20. века надаље имају као доминатне особине експресионистички и гестурално изражене емоцију и мисао. Гестурална експресионистичка апстракција у Аустралији на изванредан начин такође може да се посматра и као аутохтон феномен првенствено због снажне традиције фигуративног експресионизма чији је зачетник и родоначелник био руски емигре сликар Данила Васиљев, Danila Vassilieff (1897-1958, трајно настањен у Аустралији од 1935). Стваралаштво Даниле Васиљева било је прожето руском културном меморијом која није увек наилазила на разумевање у његовом аустралијском окружењу. Његово фигуративно експресионистичко сликарство и скулптура често су тематски били везани за свакодневни живот Сиднеја, затим

---

<sup>62</sup> Bungey, D. *John Olsen*. Harper Collins Australia, Melbourne, 2014

<sup>63</sup> Debra Edwards, *Robert Klippel*. Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2002



Мелбурна и мањих градова у држави Викторија у којима је живео. Истовремено, његова дела су укључивала ликовне, дешавања и пејзаже руских бајки и херојске и легендарне приче руске историје. Његов експресионистички стил једнако као и уметничко позивање у свом раду на елементе његове културне меморије оставили су огромног трага у стваралаштвима већ помињаних тада младих фигуративних експресионистичких сликара Алберта Такера, Џој Хестер и Сиднија Нолана.<sup>64</sup>

Аутохтоност аустралијске апстракције такође отвара питање аутохтоности француског енформела у односу на „аутохтону“ традицију америчког гестуралног апстрактног експресионизма чијој слави су значајно допринели уметници који су у ову уметност унели културне и ликовне традиције својих европских постојбина међу којима је на пример био Марк Ротко, Mark Rothko (1903-1970).

Други значајни аустралијски апстрактни уметници који су стварали и излагали ван ове групе били су Тони Таксон (Tony Tuckson), Марго Луерс (Margo Lewers), Џон Пасмор (John Passmore), Ивон Одет (Yvonne Audette), Дејвид Апсден (David Apsden), Алун Лич Џоунс (Alun Leach-Jones), Роџер Кемп (Roger Kemp) и други. Ови облици апстракције могу да се посматрају као паралелни са радом сликара Ијана Феарведера, Ian Fairweather (1891-1974)<sup>65</sup> који је у годинама које је провео у Аустралији живео изоловано на Брајби острву где је непрекидно сликао било којим материјалима по било којој подлози што је довело до тога да је само део његовог стваралаштва могуће да буде сачувано. Феарведер је створио веома значајан опус чији се утицај протеже и кроз 21. век. Његов рад представља комбинацију фигуративног и апстрактног експресионизма, док његов ликовни идиом укључује утицаје аборицинске уметности и уметности различитих ликовних традиција Азије. Ова традиција комбиновања фигуративног и апстрактног експресионизма посебно успешно је остварена у каснијем стваралаштву већ помињаног уметника Џона Олсена, и у стваралаштвима уметника млађих генерација Брета Вајтлија Brett Whiteley (1939-1992) и уметнице Џи Даблју Бот GW Bot (рођена 1954).

---

<sup>64</sup> Zoja Bojic, *Imaginary Homelands, The Art of Danila Vassilieff*, Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007

<sup>65</sup> Nourma Abbott-Smith, Laurie Thomas, *Ian Fairweather: Profile Of An Artist*, University of Queensland Press, Brisbane 1978



31

Ian Fairweather, *Barcarolla*, c. 1957, guach on paper board, 50.5 x 59.5 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Ијан Феарведер, *Баркарола*, око 1957, гваш на картону, 50.5 x 59.5 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Плурализам ликовног изражавања је посебно упадљива карактеристика укупне ликовне праксе од друге половине 20. века у Аустралији. Он је можда достигнуће и револуционарних уметничких подухвата какви су били подухвати Антиоподеанаца наспрам сиднејских апстрактних уметника. Од последњих деценија 20. века а нарочито упадљиво почетком 21. века, тај плурализам укључује комбиновање не само фигуративности и апстракције већ и нових технологија које подразумевају филм и видео као и концептуалну уметност, инсталације и перформанс. Кључни нови концепт у историји уметности Аустралије прве две деценије 21. века заправо је стари концепт који може да се идентификује како у уметности и историографији уметности европских традиција тако и у аустралијској аборицинској уметности. То је концепт времена.

## Време

### као категорија аборицинске уметности и ликовне апстракције

Категорије приказивања времена у ликовним уметностима европске традиције потичу из ликовних традиција европске антике.<sup>66</sup> Оне укључују ликовна дела која приказују ток времена, ликовна дела која приказују време као један тренутак и ликовна дела која представљају само време. Прва категорија омогућава ликовним делима да пренесу наратив, друга им омогућава да пренесу одређени тренутак бремени драмском радњом која се подразумева, а трећа даје физички и ликовни облик димензији времена.<sup>67</sup>

Обично се сликарство схвата као дводимензионална уметност, скулптура као тродимензионална пошто укључује димензију простора. Међутим, и димензија времена по себи може да буде елемент ликовних уметничких дела. Равна површина слике колико и скулптура може намерно да садржи, истражује и представља димензију времена. Савремена европска, глобална и аустралијска уметничка пракса обухвата категорију *time-based art*, уметности засноване на времену, често схваћену као уметност нових медија, која обухвата уметничка дела изведена у различитим медијима, и не искључује дводимензионалне и тродимензионалне медије. Овде је неопходно да укратко размотримо начин на који су ликовне уметничке праксе европске антике утрле пут уметницима да прошире ограничења својих медија. Приликом такве анализе сачуваних ликовних дела европске антике неопходно је укључити и књижевну традицију историографије уметности европске антике.<sup>68</sup> Такво испитивање даје

---

<sup>66</sup> Зоја Бојић, *Антички историографи уметности и Калистрат О скулптури*, Звод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2017

<sup>67</sup> Зоја Бојић, *Ликовне традиције европске антике*, Звод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2018, стр.127-193

<sup>68</sup> Zoja Bojic, *Roman Art and Art Historiography: Definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012, стр.7

неочекивани, али валидни теоријски оквир<sup>69</sup> чији је централни појам конструкт времена.

Такве писане изворе, међутим, немамо у европском схватању тог појма, када разматрамо време као појам аборицинске уметности. Писани траг неке аборицинске заједнице или индивидуалног уметничког стваралаштва представља само уметничко дело. Ова чињеница нам омогућава да првенствено посматрамо само ликовно дело по себи које је онда једино меродавно за наше разумевање ширег ликовног стваралаштва.<sup>70</sup> Други писани трагови спадају у домен књижевности, као што су то већ помињана књижевна дела Сретена Божића Вонгара који је бележио, из сопствене визууре, живот односно духовност аборицинске заједнице, или у домен наука као што су то антропологија и етнографија у оквиру којих би духовни живот одређених аборицинских заједница био научно истражен. Неколико таквих публикација које су посвећене приказу духовног живота, митологије и филозофских концепата традиционалних аборицинских култура и које су приређене из антрополошке перспективе овде су од значаја. Међу њима је укупни рад двоје антрополога који су велики део свог професионалног живота који се мери деценијама посветили тој теми. То су аутори већег броја антрополошких монографија и студија Роналд Брент и Кетрин Брент на чије ћемо једно такво дело посебно указати у следећем одељку ове монографије. Ту антрополошку традицију настављају и представници следећих генерација антрополога међу којима су и припадници различитих аборицинских заједница. Они често имају ту предност да на феномене аустралијске аборицинске културе гледају и из перспективе својих и других аборицинских заједница и из перспективе савремене антропологије чији су научни и методолошки корени неспорно настали у евроцентричној традицији. Међу таквим ауторима је Мања Ендрјус, Мунуа Andrews, антрополог и правник, која је својим пореклом повезана са једном аборицинском заједницом. Живећи у оквиру те аборицинске заједнице у детињству је

---

<sup>69</sup> Зоја Бојић, *Теме и идеје античке историографије уметности, Витрувије и Плиније Старији*, Централни институт за конзервацију (ЦИК), the Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) и Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2012

<sup>70</sup> Zoja Bojic, *The Art of Observing Art*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012

научила њене митолошке приче које је затим као антрополог објавила под називом *Journey into Dreamtime (Aboriginal Dreamtime)*.<sup>71</sup> Од посебног значаја овде је једна реч из наслова овог истраживања, *Dreamtime*. Духовност аборицинских заједница на енглеском језику дефинисана је речју *Dreaming*, Сањање, која означава митолошке приче, етичке постулате и филозофске појмове различитих аборицинских заједница Аустралије. *Dreamtime* означава одређени концепт Сањања који указује на начин разумевања времена. То је време схваћено као оно које је постојало пре него што је створен материјални свет, време које је вечно, које није линеарно ни каузално. Оно је свепрожимајуће и представља ентитет по себи. Такав концепт времена приказује и публикација *Wise Women of the Dreamtime: Aboriginal Tales of the Ancestral Powers* која садржи аутентичне митолошке приче одређене аборицинске заједнице које је почетком прошлог века прикупила Кејти Ленгло Паркер, Katie Langloh Parker, и које је затим одабрала и приредила уз своје коментаре из перспективе савремене антропологије Џоана Ламберт, Johanna Lambert.<sup>72</sup> Као пандан овој збирци митолошких прича које преносе жене у аборицинској заједници постоје и приче, митови и ритуали који припадају мушкарцима у аборицинској заједници. Овде издвајамо једну, релативно скоро поново објављену књигу антрополога Адолфа Питера Елкина, Adolph Peter Elkin, неприкосновеног професора антропологије на Сиднејском универзитету и аутора већег броја књига о животу Аборицина у Аустралији. Елкин је од половине прошлог века до смрти 1979. године представљао најзначајнији лик аустралијске антропологије. Иако је Елкинова перспектива данас схваћена као превазиђена перспектива једног (деценијама дугог) временског периода у историји Аустралије она је и данас веома моћна. О њеној трајности сведочи чињеница да је генерацијама аустралијских антрополога и пре 1980-их и касније представљала основу за даља истраживања. О њеном значају сведочи чињеница да је током више деценија она представљала смернице државним и друштвеним политикама, посебно политици асимилације, према аборицинским заједницама. У том смислу та традиција и данас постоји нешто модификована и под другачијим именима. За нас је овде од интереса једно Елкиново дело *Aboriginal Men of*

---

<sup>71</sup> Munya Andrews, *Journey into Dreamtime (Aboriginal Dreamtime)*, Evolve Communities publisher, 2018

<sup>72</sup> Katie Langloh Parker, edited by Johanna Lambert, *Wise Women of the Dreamtime: Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*, Park Street Press, Rochester, Vermont, 1993

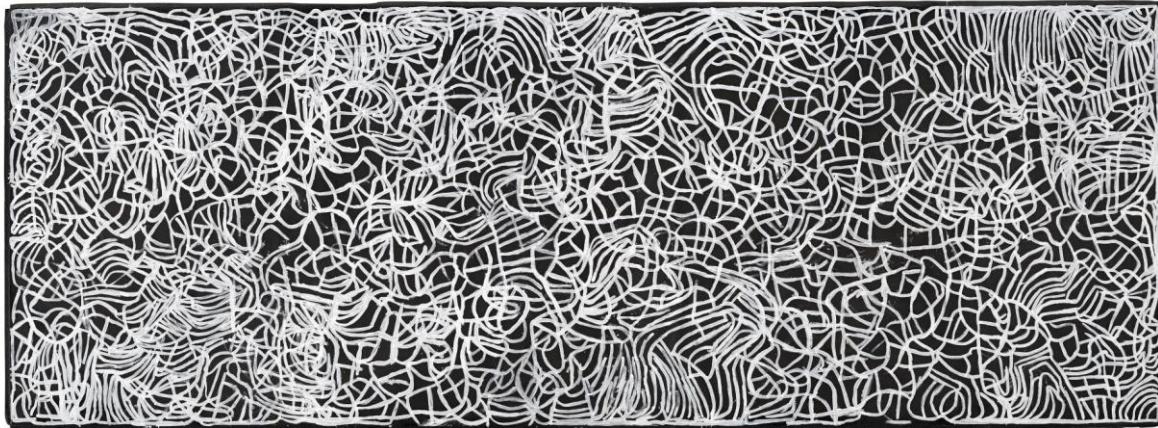
*High Degree: Initiation and Sorcery in the World's oldest Tradition*<sup>73</sup> које приказује неке од обичаја мушких чланова аборицинских заједница. Ова подела на женске и мушке чланове аборицинских заједница је од значаја приликом нашег посматрања две групе дела аборицинског сликарства које смо дефинисали на почетку ове монографије, а то су ликовна дела Папања Туле која стварају мушки чланови тамошњих аборицинских заједница као носиоци Сањања и ликовна дела Утопије која стварају жене које носе Сањање својих заједница.

Вратимо се нашем појму времена и његовог приказивања у одређеним делима аборицинске уметности. Између израза *Dreaming* и *Dreamtime* постоји велика семантичка разлика како у енглеском тако и у српском језику. Један појам означава сањање, овај други време сањања. Време сањања, *Dreamtime*, може да се разуме као синоним за стварање света. Сањање, *Dreaming* сачињава све што постоји што се испољава кроз појединачне биљке, животиње или места у којима се оличује. Како је концепт времена нелинеаран, тако је и време сањања било које, односно сањање је рој духовних и друштвених појмова који је постојао и који упорно траје заувек. За ликовни пример оваквог представљања времена узећемо већ помињано дело Емили Њвареј *Big yam dreaming*.

Реч *јем*, *yam*, означава слатки кромпир, батат. Сањање неке биљке, као што је то батат или пустињска трава што је тема једне друге овде раније репродуковане слике исте сликарке, део је тог роја митова и филозофских постулата Сањања. Сликарка има право да тај рој прикаже, у име своје заједнице, као Сањање у ком се приказује неки од духова природе који се оличује у некој од биљака, животиња или предела. Као лозица слатког кромпира ти митови се међусобно преплићу у сталном покрету и у трајном времену.

---

<sup>73</sup> Adolphus Peter Elkin, *Aboriginal Men of High Degree: Initiation and Sorcery in the World's oldest Tradition*, Inner Traditions, Rochester, Vermont, 1993



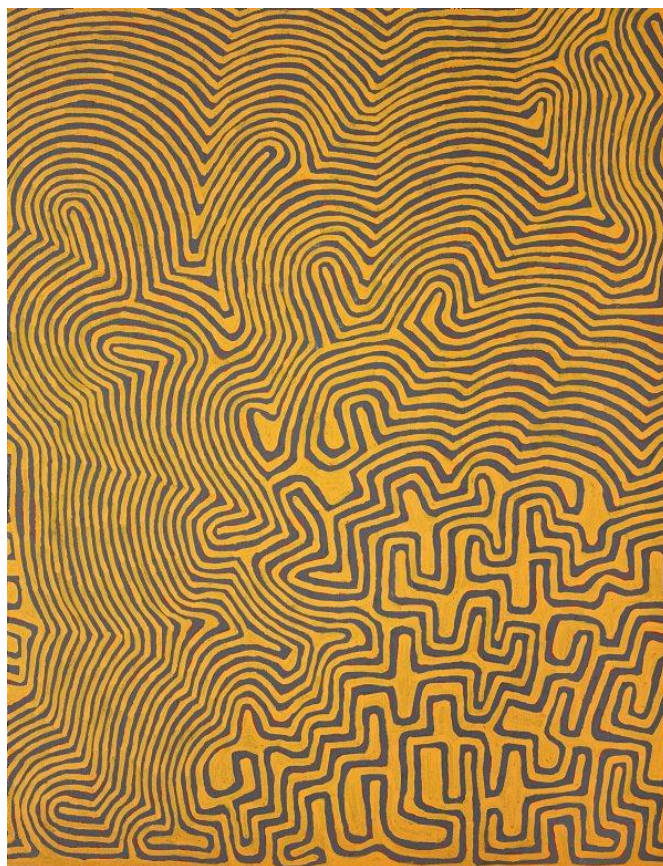
32

Emily Kame Kngwarreye, *Big yam dreaming*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Емили Кејм Њвареј, *Сањање великог јема*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, Национална галерија Викторије, Мелбурн

Ово и многа друга дела разних аборицинских сликара која својим називом приказују Сањање истовремено су и представе појма времена. Апстракција која саму себе плете и попут медитеранског митског и магичког уроборуса који једе свој реп, она свој крај има у свом почетку. Сlike које представљају Сањање по себи а не неки одређени догађај из мита или из живота заједнице који су наравно такође део укупног Сањања, често су веома комплексне. Иако је сликарство Папања Туле или области Ист Кимберли део сличне али, видели смо, другачије традиције од сликарства Утопије, и у њима прикази Сањања имају исти медитативни и многозначењски квалитет представљања самог времена. Један такав пример је слика уметника из Папања Туле, једног од оснивача тог уметничког удружења, Ронија Ђампитђинпе који се сликарством бави дуже од четири деценије. То је дело *Сањање ватре Тингарија код Виринкаре*, *Tingari fire dreaming at Wilkinkarra* које кроз савршену апстракцију приказује Сањање ватре. Та разбуктала ватра припада Тингарима, бићима која у аборицинском предању оличавају просвећивање традиционалних аборицинских заједница. Уметник је међутим приказао не наратив мита нити физичке особине места Вилкинкара на ком се радња збива већ Сањање по себи. Као што то показује и претходно наведени рад Емили Њвареј, тако се и у овом раду подразумева да у оваквом приказивању Сањања само припадници сликареве аборицинске заједнице који

познају тај мит односно којима то Сањање припада могу да у потпуности доживе и разумеју сва значења ове слике. Те комплексне слике састављене од ликовних графема су чиљиве само припадницима тих заједница. Ми, неупућени у појединачне митове појединачних заједница, од којих многи и не треба и не смеју да се поделе са онима ван тих заједница, свеједно можемо да препознамо комплексност појма ватре и да доживимо представљање њеног горења, тињања, разбуктавања, смиривања, гашења, паљења, као приказ свеобухватног времена.



33

Ronnie Tjampitjinpa, *Tingari fire dreaming at Wilkinkarra*, 2008, synthetic polymer paint on linen, 244 x 181.4 x 2.4 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Рони Ђампитђинпа, *Сањање ватре Тингара код Вилкинкаре*, 2008, синтетичке полимерне боје на платну, 244 x 181.4 x 2.4 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј



Време као категорија аустралијске ликовне апстракције посматране изван традиционалног аборицинског ликовног стваралаштва често је евидентно као тема или као идеја одређених ликовних дела. Порекло ликовне праксе приказивања времена у стваралаштву тих других аустралијских уметника углавном потиче из евроцентричне традиције приказивања времена. Та евроцентрична традиција има своје корене у ликовним уметностима и у историографији уметности европске антике. Та традиција је кроз историју европске уметности изнедрила велики број дела која за своју централну идеју имају појам времена. У таква дела између осталих можемо да убројимо скулптуре Микеланђела Буонаротија (1475—1564) израђене за гробницу Ђулијана де Лоренца де Медичија између 1526. и 1531. године у Капели Медичи у цркви Сан Лоренцо у Фиренци које представљају различита доба дана. Алегоријска персонификација неког доба дана позната је у помпејанском сликарству. Алегоријски приказ времена код античког историографа уметности Филострата Старијег (2. век наше ере) укључује пример персонификације лика Ноћи и лика Дана у опису 1.11 Фаетонт:

Погледај! Ноћ гања Дан са подневног неба, а сунчев круг, како се приближава земљи, повлачи са собом звезде.<sup>74</sup>

Такве алегоријске представе могуће су у фигуративној уметности. Ликовна апстракција по својој нефигуративној природи није у могућности да прикаже физички облик алегорије времена. У аустралијском апстрактном ликовном стваралаштву има више примера уметничких дела у којима су сликари успевали да одређеном временском распону дају појавни и материјални облик. Међу такве примере можемо да убројимо неколико слика Станислава Рапотеца од којих овде репродукујемо три. Две су из 1968, дакле створене у јеку процвата апстракције у аустралијском (превасходно сиднејском) сликарству. Уметник је једно од тих дела назвао *Spring, Пролеће*, а другу *Autumn, Јесен*. Трећа није датирана, али је могуће претпоставити да је њу уметник израдио вероватно нешто касније, можда раних 1970-их, пошто ју је насликао на ПВЦ подлози коју је углавном користио током 1970-их и касније. Због тога што стилски одговара његовој каснијој серији радова које је створио касних 1970-их и почетком

---

<sup>74</sup> Филострат Старији, *Слике*, у Филострат Старији, Филострат Млађи, *О сликарству*, предговор, превод са старогрчког, коментари и избор репродукција Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2013, стр. 150.

1980-их а који представљају апстрактне портрете ликова античке грчке митологије, могуће је да се претпостави да је ту слику израдио и касније. Њу је назвао *Дау*, *Дан*. Узете заједно, прве две слике одговарају представама Хора, годишњих доба, у европској античкој уметности како их је описао помињани антички историограф уметности Филострат Старији у истоименом опису. Док Рапотецов *Дан* одговара горенаведеном цитату истог писца односно приказивању алегије дана у делима европске античке уметности. Слично као наведена дела аборицинских сликара и ова Рапотецова дела приказујући распон једног одређеног тренутка приказују трајност времена.



34, 35

Stanislaus Rapotec, *Spring*, 1968, synthetic polymer paint on hardboard, 137 x 122 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Пролеће*, 1968, синтетичка полимерна боја на плочи, 137 x 122 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Stanislaus Rapotec, *Autumn*, 1968, acrylic on board, 152 x 125 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Јесен*, 1968, акрил на плочи, 152 x 125 cm, Приватна збирка



36

Stanislaus Rapotec, *Day*, not dated, acrylic on PVA, 68 x 84 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Дан*, недатирано, акрил на плочи, 68 x 84 cm, Приватна збирка

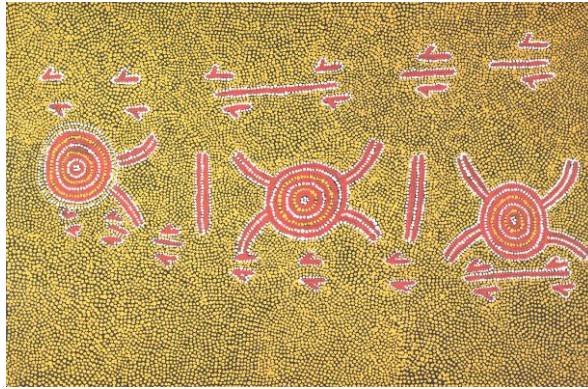
## Простор

### као категорија аборицинске уметности и ликовне апстракције

Четири категорије приказивања простора у ликовним уметностима европске традиције потичу из ликовних традиција европске антике. Оне укључују ликовна дела која приказују стварни простор, ликовна дела која приказују простор из маште, ликовна дела која приказују алегорију простора и ликовна дела која представљају етерични простор.<sup>75</sup> Прва категорија омогућава уметницима да кроз ликовна дела пренесу наратив, друга им омогућава да прикажу простор који не постоји а могао би да постоји, трећа да представе одређени простор по себи, а четврта да пренесу наратив у сферу која не постоји. Ови начини приказивања простора, често комбиновани у јединствену целину на појединачним ликовним делима, део су ликовних традиција аборицинске уметности. У аборицинским ликовним традицијама приказивање простора директно је повезано са приказивањем времена као што смо то видели на оним делима која већ у свом наслову указују на то да приказују неко одређено Сањање и где је време приказано као интегрални елемент компликоване апстрактне композиције. Проток времена у уметности Аборицина такође подразумева и приказивање симултане и итеративне радње у оквиру неког простора. Један пример таквог ликовног дела је већ помињани рад уметника Тимија Ђугадеја Ђангараја, *Travels of the Mala (Hare Wallaby)* из 1976, данас у Националном музеју Аустралије у Канбери који је поново репродукован на следећој страни. На њему је представљено путовање једне врсте малог кенгура налик дивљем зецу који се схвата као заштитник неких од аборицинских заједница. Физички облик ове животињице није оцртан, већ је насликано њено кретање у простору. То кретање показују, између осталог, трагови које шапце и репић овог кенгура остављају за собом као линије на површини земље. Простор је овде приказан из птичје перспективе као сликом омеђени предео у оквиру ког се дешава итеративна радња. Простор и анимирани предео причају причу.

---

<sup>75</sup> Зоја, Ликовне традиције европске антике, стр. 193-225



37

Timmy Jugadai Tjungurrayi, *Travels of the Mala (Hare wallaby)*, 1976, synthetic polymer paint on canvas, 91 x 60 cm, National Museum of Australia, Canberra

Тими Ђагадаи Ђангараи, *Путовања Мале (зечјег кенгура)*, 1976, синтетичка полимерска боја на платну, 91 x 60 cm, Национални музеј Аустралије, Канбера

Та особина аборицинског сликарства односно погледа на свет посебно јасно је забележена у књизи под називом *The Speaking Land: Myth and Story in Aboriginal Australia, Земља која говори: мит и прича у аборицинској Аустралији* сачињеној од стотинак аутентичних прича које су сакупили и објавили познати антрополози Роналд Брент и Кетрин Брент.<sup>76</sup> Ови митови представљају духовност и историју аборицинских заједница како се преносила са колена на колена као и етику које се те заједнице придржавају. Роналд Брент је са супругом такође антропологом Кетрин Брент провео скоро педесет година истражујући живот и обичаје различитих аборицинских заједница у Аустралији и посебно се залагао за поштовање светих места тих заједница којима стално прете индустријализација, модернизација па и урбанизација. Према причама о стварању света, у време *Dreamtime* митски ликови су путовали кроз пределе и њихов дух је застајао и остајао на одређеним местима. Са митским ликовима и духовима својих предака заједница може да саобраћа кроз она места која су примила део њиховог духа.

Једно од најзначајнијих дела Роналда Брента *Man, land and myth in Northern Australia* објављено 1970. године такође указује на нераскидиву повезаност припадника

---

<sup>76</sup> Ronald M. Brendt, Catherine H. Brendt, *The Speaking Land: Myth and Story in Aboriginal Australia*, Inner Traditions, Richmond, Vermont, 1994

аборицинске заједнице са простором који припада тој заједници пре свега у духовном смислу. Тај простор садржи како стварна топографска обележја као што су то извори воде, брда или формације стена, тако и обележја позната само тој заједници која се тичу њеног духовног живота. Тако нека места та заједница сматра за света иако често нису обележена као таква. Традиција преношења прича и митова усменим путем и затим цртежом обезбеђује да се корпус митова одржи у оквиру те заједнице.

Међу књигама Кетрин Брент налази се више публикација о духовном и друштвеном животу жена у различитим аборицинским заједницама, од којих је неке саставила у сарадњи са женама које су носиоци духовне традиције својих заједница. Док је Роналд Брент сакупљао приче мушкараца једне заједнице, Кетрин Брент је бележила приче жена. Осим усменим путем, жене су често своје приче цртале песком у разним бојама земље по равној површини. Збирка уметничких дела традиционалне аборицинске уметности коју су сакупили Роналд и Кетрин Брент данас се налази у музеју који су основали у оквиру Универзитета Западне Аустралије где је Роналд Брент и предавао.

У уметности аустралијских Аборицина приказ пејзажа укључује неке од наратива те заједнице. Тако дело Емили Њвареј које смо раније помињали и које овде поново репродукујемо, *Yam awely* из 1995, можемо да посматрамо не само као причу о расту и покретима лозице слатког кромпира већ и као пејзаж једног простора у ком се тај итеративни покрет лозице дешава. За уметницу је, према документарним записима из времена када је стварала ово дело, њен уметнички рад на исписивању цртежа *јема* током последње године њеног живота представљао духовну обавезу коју је морала да испуни кроз неку врсту ритуалне радње, седећи на поду и певушећи, као у разговору са духовима предака. *Јем* је биљка предака Емили Њвареј.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Franchesca Cubillo and Wally Caruana (eds) *Aboriginal and Torres Strait Islander Art: collection highlights* National Gallery of Australia, Canberra, 2010



38

Emily Kame Kngwarreye, *Yam awely*, 1995, 152 x 490 x 4cm

Емили Кејм Њвареј, *Јем оли [Цртеж јема]*, 1995, 152 x 490 x 4cm

На исти такав начин можемо, и треба, да посматрамо индивидуална стваралаштва других аборицинских уметника. Међу њима посебно место заузима вероватно међународно најпознатији аборицински сликар Ровер Томас Ђулама, Rover Thomas Joolama (око 1926-1998). Рођен у удаљеним пределима Западне Аустралије Ровер Томас је од детињства путовао по овој огромној земљи са својом породицом и широм заједницом. Сликањем је почео да се бави 1977. године створивши неке радове за духовне потребе своје заједнице, а почетком 1980-их је у области Ист Кимберли почео да слика природним пигментима на плочи па и уљем на платну како за потребе заједнице тако и као вид комуникације митова заједнице са широм публиком. Током следећих десетак година Ровер Томас је одржао већи број изложби укључујући самосталну изложбу у Националној галерији Аустралије у Канбери 1994, примио значајне ликовне награде и представљао Аустралију на венецијанском бијеналеу 1990. године заједно са уметником Тревором Николсом. Осим у Венецији, дела Ровера Томаса била су изложена и на смотри савремене уметности у Ермитажу у Санкт Петербургу.<sup>78</sup> Овде доносимо репродукције два дела Ровера Томаса која показују уметничко доживљавање и преношење особина различитих предела. Те слике, међутим, иако у себи садрже обележја топографских места значајних за духовни живот заједнице нису топографске мапе. Оне пре свега приказују за уметника значајан а за

---

<sup>78</sup> Hetti Perkins, *Tradition today: Indigenous art in Australia*, 'Rover Thomas', pg. 136, Sydney, 2004

нас невидљив скривени живот ових предела који укључује кретање безброј бића, означених тачкицама, по огромном простору, њихова састајања и заједничка путовања.



39

Rover Thomas, *Lisadell Country*, 1986, ochre on composition board, 61 x 91.5 cm, Art Gallery of Western Australia, Perth

Ровер Томас, *Земља Лисадел*, 1986, окер на плочи, 61 x 91.5 cm, Уметничка галерија Западне Аустралије, Перт





40

Rover Thomas, *Ngarin Janu Country*, c.1988, earth pigments in synthetic polymer resin on canvas, 100 x 140 cm, Art Gallery of Western Australia, Perth

Ровер Томас, *Земља Нгарин Бану*, 1986, земљани пигменти и синтетичка полимерна гума на платну, 100 x 140 cm, Уметничка галерија Западне Аустралије, Перт

На једном нивоу посматрања, на овим, и другим радовима Ровера Томаса сликар нам преноси стварне ознаке неког предела и кретања људи у њему у било ком временском периоду. На дубљем нивоу посматрања може да се увиди да он слика пре свега своје уверење о постојању невидљивих духовних сила које се налазе у том простору. На тај начин те слике представљају наративе како стварног живота тако и духовне сфере оне заједнице којој тај простор духовно припада.

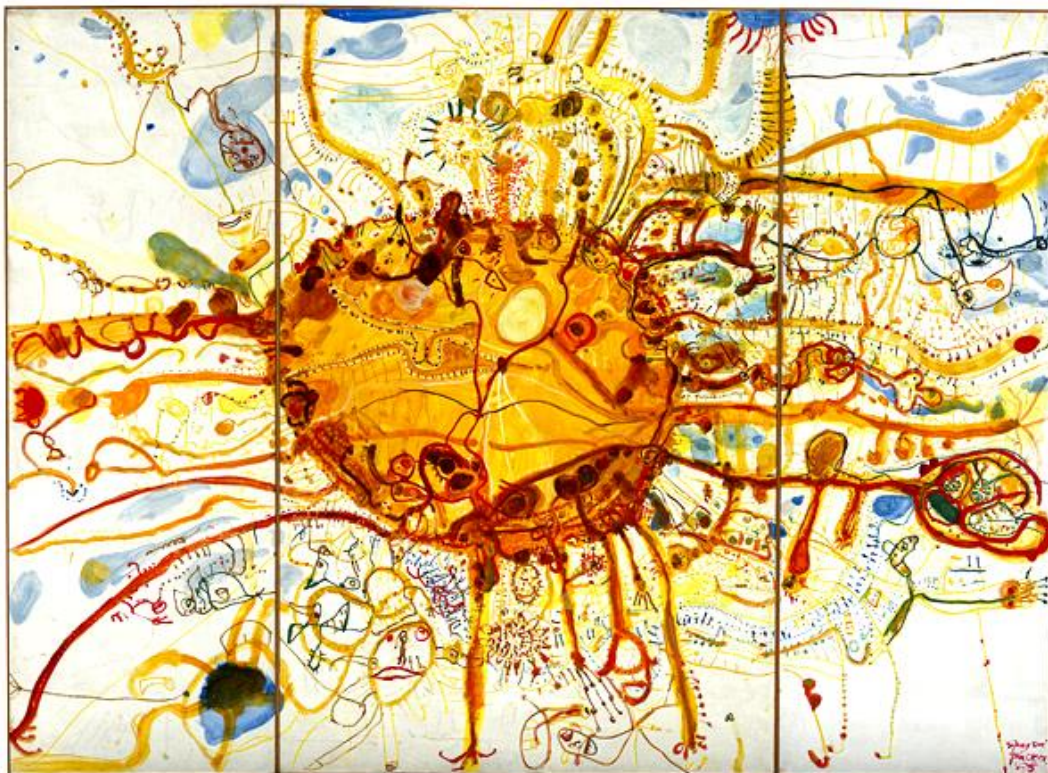
Овакво приказивање наратива познато је у приказивању наратива у европској уметности. Ако се осврнемо на ликовне традиције европске антике подсетићемо се да је наратив у тој традицији приказан секвентно односно консеквентно, или драмски, као

одређени драмски тренутак. Међутим, европска уметност такође обилује ликовним делима чији се наратив одвија ван времена и у етеричном простору.<sup>79</sup> У аборицинском пејзажном сликарству које само условно, како смо видели, може тако да се назове, етерични простор део је стварног простора, често је именован и његова топографија је на неки начин ликовно забележена. На неким делима традиционалног аборицинског сликарства, етерични (митски) простор (Сањања) и стварна топографија преклапају се у једној оси исто као што су етерично време и стварно време уклопљени у јединствену временску димензију неке слике.

Овде доносимо једно ликовно дело које на одређени начин представља паралелу горе репродукованим делима Ровера Томаса. То је дело очигледно талентованог, духовитог, мудрог сликара Џона Олсена, John Olsen (рођен 1928), својевремено једног од предводника сиднејске ликовне апстракције, које је насликао 1965. недуго по повратку кући из Европе где је дуже боравио. Ово животно и вибрирајуће дело сликар је првобитно створио као слику за плафон, дакле да буде изложено хоризонтално, али је оно затим било постављено вертикално и изложено на зиду. И у том смислу ова слика може да се посматра паралелно са многим сликама аборицинске уметности која су такође првобитно сликана да буду изложена и посматрана, у оквиру заједнице или ван ње, хоризонтално. Ово Олсеново дело слично као и многа дела традиционалног аборицинског сликарства могу да се посматрају са било које стране а да наратив и духовна снага дела тиме ништа не губе. У још једном смислу ова слика има своје паралеле у традиционалном аборицинском сликарству где сликар слика део своје земље и указује члановима своје заједнице на топографска места од духовног значаја за ту заједницу односно за самог сликара. На овој Олсеновој слици уметник је насликао део своје земље, свог предела, својих топографских оријентира.

---

<sup>79</sup> Зоја Бојић, *Ликовне традиције европске антике*, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2018, стр. 199- 225



41

John Olsen, *Sydney Sun/King Sun*, 1965, oil on three plywood panels, 307 x 412.5 x 4 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Џон Олсен, *Сиднејско сунце Краљ Сунце*, уље на три панела, 307 x 412.5 x 4 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

Огромно сунце које се као град Сиднеј разлива из свог средишта, безбројне неидентификоване фигуре које учествују у том жамору живота истовремено подсећају и на једну важну и дуготрајну традицију европског сликарства, слике ведута. Ова категорија пејзажа коју помињу антички историографи уметности сачувала се у писању античких историографа уметности као и у самим делуима и затим доживела дугу традицију у европској хришћанској уметности као што је то представљање града Јерусалима на неким делима. У списима античких историографа уметности и преко очуваног материјала показује се да ведуте укључују мање-више прецизну израду топографије места која је обично приказана из мноштва перспектива коју ћемо назвати свеобухватном вистом у оквиру које се одвијају појединачне жанр сцене. Свеобухватна виста подразумева слику на којој је представљен пејзаж било као доминантна тема

било као окружење у оквиру ког је представљена композиција на такав начин да приказује предео из више перспектива. Према писању Плинија Старијег у У XXXV, 10<sup>80</sup> сликар који је изумео овакав жанр у Августово доба звао се Лудије и његове слике су биле веома популарне и на великој цени. У оквиру таквог приказивања простора налази се опис Филострата Старијег 2.17 Острва<sup>81</sup> који такође садржи и опис приказа више појединачних жанр сцена које су укључене у укупну композицију.

Саживљавање са простором и његовом природом пуном препознатљивих и непознатих сила очигледна је особина аборицидских уметника Аустралије. У стваралаштву других аустралијских уметника, посебно апстрактних уметника, може да се посматра једна слична духовна нит повезаности уметника и предела. Та повезаност може да буде природна када је реч о делима уметника рођених у Аустралији и упознатих и са годишњим менама незахвалног аустралијског тла и са ликовним традицијама аустралијског пејзажног сликарства. Она је код емигре уметника наизглед неочекивана пошто према узору аборицидске културе та повезаност подразумева и уметников однос према својим прецима и својој родној грудни. У стваралаштву Станислава Рапотеца издваја се неколико серија слика које сведоче о његовој духовној повезаности са земљом и просторима његове нове домовине. Ликовни критичари који су пратили његове изложбе током 1960-их и 1970-их година када их је углавном излагао, на више места су записали мисли о томе да Рапотец, странац у Аустралији, њене пределе види на посебан начин и, поредећи га са другим сликарима, на неупоредиво дубљи и духовнији начин.<sup>82</sup>

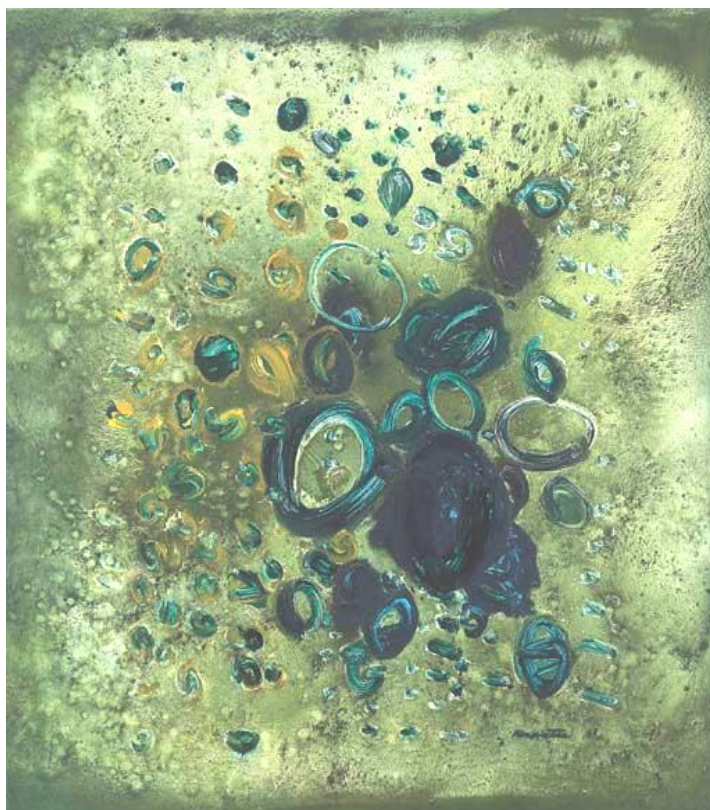
Слично као Олсенова слика *Сиднејско сунце/ Краљ Сунце*, и доле репродукована Рапотецова слика *Предео после кише* може да се посматра и вертикално и хоризонтално и у тој слици, слично као на Олсеновој и на репродукованим сликама Ровера Томаса можемо да откривамо недефинисане живе форме у покрету и да препознамо да се наротив овог дела састоји од огромног мноштва истовремених наротива.

---

<sup>80</sup> Плиније Старији, *О уметности*, избор текста, превод, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2011, стр. 103.

<sup>81</sup> Филострат Старији, Филострат Млађи, *О сликарству*, превод, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2013, стр. 229-231.

<sup>82</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007, str. 66-68



42

Stanislaus Rapotec, *Landscape after the rain*, 1969, oil on board, 137 x 122, Private collection

Станислав Рапотец, *Пејзаж после кише*, 1969, уље на плочи, 137 x 122, Приватна збирка

Џон Олсен је своје градске ведуте и ведуте спрженог аустралијског буша или непредвидивих водених путева црпео из евроцентричне и из аустралијске абориџинске традиције. О томе јасно сведоче његове серије пејзажа које је израђивао деценијама, од педестих година прошлог века до сада. Овде доносимо две репродукције Олсенових аустралијских пејзажа. Једна је из раних 1960-их, друга из 2016. Једна приказује изгорелу и спржену земљу, друга водени ток. Олсенова путовања по континенту и његови сусрети са бушом али и абориџинским заједницама које ту живе

документовани су у његовим дневницима из којих су аутори Џени Зимер и Кен Мекгрегор саставили изванредно детаљан увид у пејзажно сликарство овог уметника<sup>83</sup>.



43

John Olsen, *You beaut country: Landscape crawling*, 2016, synthetic polymer paint on canvas, 170 x 180 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Џон Олсен, *Ти лепа земљо: Пејзаж који пузи*, 2016, синтетичка полимерна боја на платну, 170 x 180 cm, Национална галерија Викторије, Мелбурн

---

<sup>83</sup> Jenny Zimmer, Ken McGregor, John Olsen: Journey into the 'You Beaut Country', Thames & Hudson Aust; Main edition, 2016



44

John Olsen, *Portrait landscape no. 2*, 1961-62, synthetic polymer paint on canvas, 152 x 122 cm, Private collection

Џон Олсен, *Портрет пејзажа број 2*, 1961-62, синтетичка полимерна боја на платну, 152 x 122 cm, Приватна збирка

Како смо помињали, и Рапотецов опус садржи његове апстрактне приказе аустралијског пејзажа. Могуће је да је Рапотецова серија слика које је створио у више махова и створена као уметникова жеља, намера или осећање да и сам припада тој земљи и тим пределима. То се посебно односи на оне које је израдио током 1960-их и које на апстрактни начин приказују аустралијски буш. О овоме је сведочио сам Рапотец.<sup>84</sup> О томе такође сведочи неколико његових слика које је израдио нешто касније када је путујући по Европи посетио пределе који се налазе са друге стране границе од његовог родног краја. Како није могао да пређе ту границу и посети своју домовину, израдио је серију слика на којима посматра свој родни крај који му је на дохват руке али ипак недоступан.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007, str. 66- 67

<sup>85</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007, str. 68



45

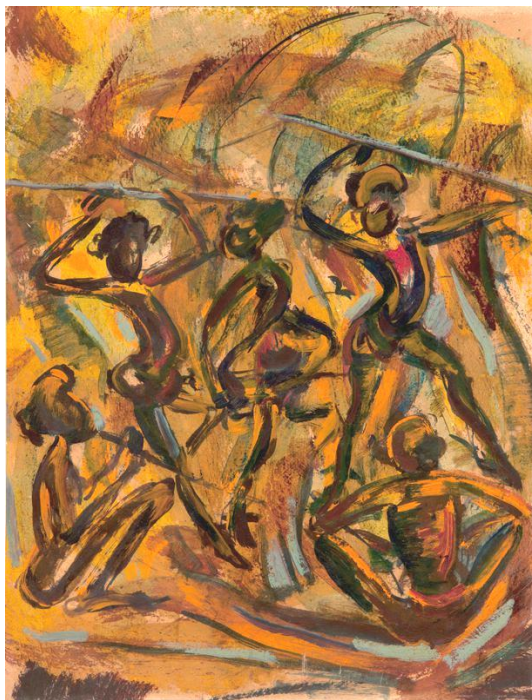
Stanislaus Rapotec, *Approaching Wilcannia*, 1964, synthetic polymer paint on hardboard, 117 x 160 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Приближавајући се Вилканији*, 1964, синтетичка полимерна боја на плочи, 117 x 160 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Олсенова и Рапотецова путовања, заједно и појединачно, по удаљеним пределима Аустралије документована су, како смо показали, и њиховим речима и у њиховим стваралаштвима. У раној фази њихових стваралаштва, током 1960-их, није документован сусрет ова два сликара са аборицинским сликарима и аборицинском уметношћу која би подразумевала традиционални начин сликања песком у боји по тлу које би аборицински уметници одређени за то стварали за потребе својих заједница. Аборицинска ликовна традиција сликања на платну или плочи у европском смислу речи настала је тек после 1971. године. Прва издања озбиљних антрополошких истраживања која би бацила светлост на културе и уметност аборицинских заједница бивала су објављивана тек 1960-их. Велики опуси које су ова два уметника, Олсен и Рапотец, и други уметници, посебно апстрактни уметници, створили као аустралијске пејзаже пре 1970-их не могу да се објасне њиховим директним знањем о пејзажу као преносиоцу духовног живота аборицинских заједница. Овде ћемо се сетити неких радова сликара аделаидског кружока у којима су приказани сусрети тих сликара са аборицинским заједницама. Познавање тих заједница и живота тих заједница укључујући њихове традиционалне ликовне изразе међутим овим уметницима није било доступно због природе тог изражавања које је тада свакако било ограничено на стварање у оквиру заједнице и није остваривало дијалог са онима ван те заједнице. Да



буквално илуструјемо ту чињеницу овде поново доносимо репродукцију дела Владислава Дуцкијевица *Коробори* из раних 1950-их година где је уметников сусрет са културом Аборигина документован на начин који очигледно показује да је тадашња перспектива овог уметника била утемељена у евроцентричној традицији.



46

Wladyslaw Dutkiewicz, *Corroboree*, c.1952 oil on board, 66 x 51 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Коробори*, око 1952, уље на плочи, 66 x 51 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

У том периоду те и друге особине пејзажа у аборигинској уметности неаборигинским уметницима нису могле да буду познате. Како то показују горе репродукована дела Олсена и Рапотеца из раних 1960-их година, хармонија између неких од радова неких апстрактних сликара у Аустралији и приказивања пејзажа у традиционалној уметности аустралијских аборигинских сликара, међутим, је несумњива и пре 1971. године. То готово истовремено прожимање сличних идеја у две тада паралелне категорије ликовног стваралаштва, евроцентричне и аборигинске, и даље представља необјашњен ликовни феномен.

Рапотецова путовања по удаљеним пределима Аустралије која је предузимао од раних 1960-их година имала су огромног утицаја на сликарев рад. Поред његовог откривања аустралијског пејзажа оличеног у сунцем и врелином спаљеном бушу и згаришту обода пустиње, Рапотец је наилазио на последице велике суше која је захватала и крајеве иначе богатије водом односно флором, фауном и присуством људи и њихових активности. Неколико изузетних дела која је створио у том периоду овековечују те пределе под сушом. Једно такво дело које је назвао својим *искуством суше*, *Experience in Drought*, из 1963. данас се налази у Хајди галерији и музеју близу Мелбурна. То дело, као и дело које овде репродукујемо, просто названо *Суша*, *Drought*, створено је као фигуративно дело на коме су облици предмета већ због суше, својом природом, толико апстраховани да их је сликар само портретисао и овековечио.



47

Stanislav Rapotec, *Drought*, not dated, oil on board, 136 x 183 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Суша*, недатирано, уље на плочи, 136 x 183 cm, Приватна збирка

На овом делу, као и на неким другим делима исте теме и из истог периода, Рапотец је применио комбиновање перспектива где су неки елементи слике приказани из једне а други елементи из друге перспективе. Многа Рапотецова дела са тих путовања која за тему имају сушу и угљенисане пејзаже разорене врелином уметник је насликао у тамној гами или гами аустралијског окера Нека од тих дела могу да се ликовно упореде са неким делима аборицинских уметника који уобичајено користе

природне пигменте и чија су дела такође у гами аустралијског окера. Један такав пример је бесмртно дело Ровера Томаса из 1991. године које је уметник опет назвао топонимом, Андабхил односно Кенедис хил и чију репродукцију овде доносимо.



48

Rover Thomas, *Undubhill (Kennedy's Hill)*, 1991, natural pigments and bush gum on canvas, 60 x 100 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Ровер Томас, *Андабхил (Кенедис хил)*, 1991, природни пигменти и природна гума на платну, 60 x 100 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

На овој слици једно усамљено дрво је приказано фронтално док је остатак композиције приказан из закривљене птичје перспективе чиме је уметник постигао утисак висине брда и распореда његових падина. Андабхил односно Кенедис хил није само предео већ је и изоловано место у коме живи аборицинска заједница чије присуство, односно чије Сањање уметник такође овековечује на овој слици.

Прожимање неких тековина аборицинског сликарства и тековина евроцентричне традиције у шире схваћеној аустралијској уметности обележило је стваралаштво великог и значајног сликара Фреда Вилијемса, Fred Williams (1927-1982) родом из Мелбурна који се после школовања у Енглеској вратио у Аустралију 1957. године и као професионални сликар почео да открива аустралијски пејзаж. Фигуративни сликар и графичар, Фред Вилијамс је стварао дела, готово искључиво са

темом разноврсног аустралијског пејзажа, на којима је пејзаж, поново по природи ствари, претворен у апстракцију. Вероватно најпознатији аустралијски сликар пејзажа друге половине 20. века, Вилијамс је несумњиво бивао инспирисан аборицинским сликарством о чему сведочи и славна доле репродукована слика из његове серије пејзажа аустралијског ниског планинског венца Ју Јенгс у држави Викторија.<sup>86</sup>



49

Fred Williams, *You Yangs landscape*, 1963, oil on hardboard, 119.5 x 152 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

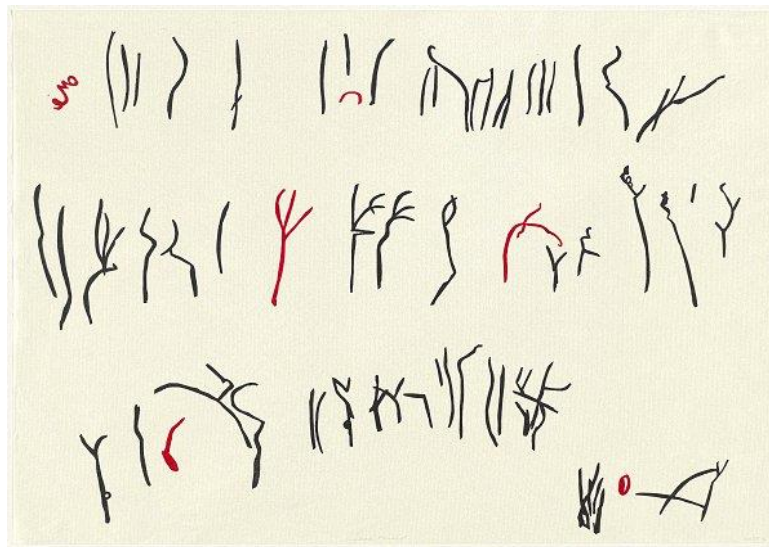
Фред Вилијемс, *Пејзаж Ју Јенгса*, 1963, уље на плочи, 119.5 x 152 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Комбиновање перспектива чиме се постиже да се заједно са представљањем великог броја мањих форми наслика вибрирање живота остало је трајно ликовно

---

<sup>86</sup> James Mollison, *A singular vision: The art of Fred Williams*. Australian National Gallery-Oxford University Press, Canberra, 1989

интересовање Фреда Вилијемса. Неки други нама савремени уметници као што је Ци Даблју Бот, G. W. Bot (рођена 1954) полазе из другачије визууре. Последњих деценија серије њених графика и радова у металу полазе од идеје да су форме у простору аустралијских пустих предела глифови како их она назива, односно графеме, слова која природа сама исписује. Пратећи ту идеју она у свом стваралаштву није само фигуративни нити апстрактни уметник. Она те графеме види, идентификује и бележи онако како их је видела и тиме ствара једно ново писмо, писмо које пише природа.



50

G. W. Bot, *Landscape manuscript*, 2006, prints, linocut, printed in black and red ink on paper, from multiple blocks, 3/25, printed image 67.7 x 94.6 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Ци Даблју Бот, *Рукопис пејзажа*, 2006, графика, линорез штампан црним и црвеним мастилом на папиру, из више блокова, 3/25, 67.7 x 94.6 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

Слично као у ликовној уметности Аборицина, и други уметници Аустралије често назначавају тачно место које би овековечили својим пејзажима. Ова уметница често приказује пејзаж околине Канбере, аустралијске престонице која се налази окружена природом. На изванредан начин, њена дела представљају њен лични вид Сањања саме природе и свега и свих.

## Мисао

### као категорија аборицинске уметности и ликовне апстракције

У својој докторској тези чији су неки од резултата објављени у чланку „The East Kimberley painting movement: performing colonial history“ 2014. године, Арно Морван објашњава између осталог церемонијални, религијски и духовни значај аборицинског сликарства за ту заједницу и за саме сликаре.<sup>87</sup> Иако овај аутор указује на овакве праксе у ликовним уметностима заједница у области Ист Кимберли исти принцип је, како смо видели, важећи и приликом посматрања ликовних пракси других традиционалних аборицинских заједница. Морван у свом раду указује на велику старост фигуративних слика на стени у тој области. Фигуративност тог сликарства је вероватно била један од елемената традиције која је омогућила специфичну визуру нама савремених аборицинских ликовних уметника из области Ист Кимберли. Овај аутор истовремено указује и на то овим сликарима су земљани пигмени лако доступни. Такође указује на то да у тим аборицинским заједницама постоји стари обичај осликовања дрвених плоча које служе за то да се проносе у религијском ритуалу. Та процесија се одвија уз ритуалну музику и плес. Ово значи да је разумевање такве слике неодвојиво од разумевања укупног ритуала. И сам чин сликања, пише Морван, је врста религијског ритуала чији резултат, слика на плочи, служи целој заједници као подсетник, као врста технике памћења, односно као носилац духовних вредности, митолошких прича и локација светих места.

О вероватно дугој историји сликарства земљаним пигментима на плочи у овим заједницама мало знамо. Први сусрет овог сликарства са публиком ван тих заједница догодио се после 1975. године када је сликар Ровер Томас за потребе своје заједнице осмислио церемонију названу Гарир Гарир која укључује песму, плес и сликарство. То је она серија слика која је у епизодама представљала путовање духа преминуле жене те

---

<sup>87</sup> Arnaud Morvan, ‘The East Kimberley painting movement: performing colonial history,’ *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 05 mai 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/579>

заједнице. Овде ћемо се сетити фотографија Сретена Божића Вонгара који је фотоапаратом овековечио сличне ритуале других аборицинских заједница из других крајева Аустралије, као што је то заједница Лараки из Северне Територије. Због интересовања публике ван аборицинске заједнице, у области Ист Кимберли традиционални сликари оних панела који се употребљавају у ритуалном животу заједнице почели су да сликају и оне теме за које заједница даје пристанак да се прикажу и ван заједнице, или теме које су специфично и намењене тој другој публици. Морван се у свом истраживању посебно бавио питањем духовног значења процеса стварања слика уметника области Ист Кимберли. Те слике захваљујући отisku прста уметника преносе заједници, путем знака или симбола, тему приче коју заједница треба да упамти. Позивајући се на ранија истраживања, Морван пише:

„На овим сликама, ликовни елементи су у узрочно-последичном односу са својим референтним тачкама због тога што окер који се користи за сликање често потиче са оног места које је приказано на тој слици. Тако слика садржи саму супстанцу пејзажа, као и траг уметникове руке што је остатак извођења чина сликања и остатак извођења песама. Природа ових знакова је да приказује трагове прста и то нам омогућава да превазиђемо основну супротност између присутности, *presence*, и представе, *representation*. То такође омогућава повезивање ликовног аспекта концепта „трага“ или отиска са његовом природом која је тренутна као нешто што остаје од нечега што је у неком тренутку било на том месту.“<sup>88</sup>

Слика је, дакле, „нешто што остаје од нечега што је у неком тренутку било на том месту.“ У том смислу, концепт Сањања, *Dreaming*, и Времена Сањања, *Dreamtime*, се указује као огромни свет паралелан стварном из ког можемо да црпимо само помало од

---

<sup>88</sup> „In the paintings, visual elements are in a causal relation with their referents, because the ochre used in the paintings are often come from the place depicted in the image. The painting then contains the very substance of the landscape, and also the trace of the artists hand as a residue of the performance of the painting, and associated songs. This indexical nature of the signs allows us to overcome the basic opposition between presence and representation. It also makes it possible to link the visual aspect of the concept of “trace” or imprint with its temporal nature as what remains of something that was once in a place,“ Arnaud Morvan, ‘The East Kimberley painting movement: performing colonial history,’ *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 4 | 2014

бескрајног мноштва концепата. Сликари одређених заједница које је та заједница одредила да својим прстом пренесу заједничко сећање и заједничку духовност имају пре свега одговорност према тој заједници. Истовремено имају и одговорност да онима који нису чланови те заједнице приближе сопствену духовност у оној мери у којој заједница то дозвољава. Они који нису чланови те заједнице сама дела могу да доживе и разумеју само парцијално већ и због тога што је, како смо видели, сликање само један део ритуалних радњи а сама слика само један део те једне радње.

У аборицинском традиционалном сликарству, посебно сликарству које се користи у религијском ритуалу, истинска тема неке слике није исто што и предмет неке слике. Њена стварна тема је идеја, мисао. Они који су део те заједнице разумеју ту мисао кроз ликовна дела која у себи носе и подразумевају ту мисао као свој стварни садржај. Сликара је, плотински - да се изразимо појмом евроцентричне филозофије - посредник између оног ентитета који садржи све мисли, све идеје, сву историју и стварног физичког света у коме нека идеја преузима свој појавни облик. Тај појавни облик се исказује апстракцијом и симболима, разумљивим члановима те аборицинске заједнице. Онима ван те заједнице дозвољено је и могуће је пренети само један кратки утисак те идеје коју сходно томе могу да сагледају само парцијално.

Преношење духовности аборицинске заједнице на оне који нису чланови те заједнице тако парцијално може да се оствари ако је публици омогућено да препозна неке од стварних, материјалних елемената те духовности као што је то случај када је на слици приказан можда непознат али ипак препознатљив аустралијски предео како смо то видели на неким делима Ровера Томаса или компликован живот лозица биљке *јем* како смо то видели на неким делима Емили Њвареј. Постоји доста слика које се обраћају широј публици и које приказују само Сањање. Из евроцентричне перспективе многе од њих ликовно подсећају на астрономске снимке ројева звезда и планета како су груписане у сазвежђа и млечне путеве. Такође постоје слике које означавају одређено Сањање, духовно и концептуално сличне већ репродукованом делу Емили Њвареј где нам та одређеност омогућава да кроз ту слику бацимо поглед, као кроз кључаоницу, на огромни свет Сањања иза слике. Има и оних слика чије значење не можемо да наслутимо ако нам није позната прича иза ње. Једно такво дело је слика Ровера Томаса названа *Сањање два човека, Two Men Dreaming*, из 1985, данас у Уметничкој гаерији Новог Јужног Велса, коју овде репродукујемо.





51

Rover Thomas, *Two men dreaming*, 1985, natural pigments on canvas board, 91 x 61 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Ровер Томас, *Сањање два човека*, 1985, природни пигменти на платну на плочи, 91 x 61 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Овај уметник је израдио неколико слика истог назива и веома сличних композиција. На њима је приказана такозвана Тингари легенда о путовању два човека који су са собом носили и ширили просветитељство по различитим аборицинским заједницама у пустињи у срцу континента. Један од њих претворио се у камен и у том смислу ова слика такође представља пејзаж, или, боље, укључује пејзаж пошто заправо говори о Сањању и својој (неаборицинској) публици преноси (само мали увид у) историјске, митолошке и духовне вредности и знања које су у вези са путовањем та два човека и оном духовношћу коју су они подарили аборицинским заједницама. Ова Тингари тема, тема Сањања два човека односно путовања два човека често се појављује и у стваралаштву других аборицинских уметника из других заједница, чак и

неких веома удаљених као и оних који се ликовно изражавају на другачији начин као што су то неки уметници из Папања Туле. У том смислу ову слику можемо да тумачимо као мали увид у духовност аборицинске културе, као једну мисао која нам је пренешена овом сликом.

Из данашње перспективе историјске дистанце показује се да није сучајно њујоршка публика у јесен 1988. године са великим интересовањем дочекала изложбу аустралијске аборицинске уметности *Dreaming* која је била одржана у Галерији азијског друштва (Asia Society Galleries).<sup>89</sup> Према једној недокументованој анегдоти, сликар Ровер Томас је, видевши једну слику америчког апстрактног сликара Марка Ротка (1903-1970) узвикнуо како Ротко слика исто као он. До те 1988. године Њујорк је већ имао скоро полувековну традицију престонице апстрактног експресионизма.<sup>90</sup> Већ смо помињали изворе апстракције у аустралијском сликарству где смо идентификовали америчку апстракцију са једне стране и са друге стране, француски енформел са којим се усталила и идеја случајне слике. Енформел се лако надовезивао на традицију коју је четрдесетак година раније у Европи успоставио Василиј Кандински (1866-1944) као и на неке аспекте стваралаштва Михаила Ларионова (1881-1964) и Казимира Маљевича (1878-1935). Како смо то помињали, руска и европска авангарда имала је своје поштоваоце међу аустралијским апстрактним уметницима, посебно оним емигре уметницима у Аделаиди који су такву авангарду надградили геометријском апстракцијом, док је за сиднејске уметнике гестурални, експресионистички енформел представљао примамљиву алтернативу фигуративности. Та алтернатива је и у светским и у домаћим условима представљала авангарду у буквалном смислу речи. Сво остало стваралаштво, пређашње сликарство, и посебно значајно скулптура, робовали су форми. Енформел је разбио те ропске окове и омогућио уметницима да се усредсреде на материјалност ликовног дела као и да представе своју унутрашњу емотивну или мисаону суштину. Таква уметникова експресија оставља могућност посматрачу да доживи материјалност дела, да доживи тако пренешену емоцију и да разматра мисаону суштину ликовног дела. Како су и

---

<sup>89</sup> Peter Sutton, *Dreamings, The Art of Aboriginal Australia*, G. Brazillier in association with Asia Society Galleries, New York, 1988

<sup>90</sup> Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Mass, 1983

емоција и мисао субјективна стања уметника у одређеном тренутку, тако њихова преношења кроз ликовни израз морају да буду спонтана и тренутна. У том смислу експресионистичка апстракција је појам дијаметрално супротан идеји интегралне слике аборицинских уметника.

Евроцентрични корени америчке као и француске ликовне апстракције су несумњиви. Рођење апстракције омогућио је престанак потребе да се сликом документује стварност од времена славног париског фотографа Гаспар Феликс Турнашона, Gaspard-Félix Tournachon (1820 –1910), познатог по имену Надар<sup>91</sup> и групе импресиониста који су почели да ликовно експериментишу са могућностима сликарства<sup>92</sup> укључујући дивизионизам то јест поентилизам Жоржа Сераа, George Seurat (1859 –1891).<sup>93</sup> Европски корени апстракције, међутим, досежу у њену даљу прошлост и представљају једну од ликовних традиција европске антике. У уметности европске антике, иако у вазном сликарству има доста примера натписа који посматрачу указују на то која сцена је представљена идентификовањем главних јунака такве сцене, има и многих дела уметничке праксе која би уметник намерно оставио без наслова било због тога што се назив дела подразумева већ његовом темом било из других разлога. Један такав славни пример је Плинијев опис апстрактног ликовног дела без назива које су заједно и случајно израдила два сликара, савременици Апел и Протоген, у 4. веку старе ере и које је представљало само три веома fine кружне линије на плочи. У XXXV, 9 Плиније Старији описује реакције пролазника на то славно апстрактно ликовно дело изложено у Риму:

На целој великој површини те слике није било ничег другог осим три линије, тако невероватно fine као да беже погледу. У поређењу са околним компликованим делима многих других уметника, ова слика је изгледала као једна празнина – па опет је баш тиме привлачила свачију пажњу и због тога била сматрана за најбољу од свих слика које су ту биле изложене.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Begley, Adam. *The Great Nadar: The Man Behind the Camera*. Tim Duggan Books. New York 2017

<sup>92</sup> Brodskaya, Nathalia. *Claude Monet*. Parkstone International. 2011.

<sup>93</sup> Broude, Norma (ed.). *Seurat in Perspective*. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall. 1978.

<sup>94</sup> Плиније Старији, О уметности, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2011, стр 82

Овде као илустрација те идеје о лепоти чисте апстракције може да послужи једно ликовно дело израђено неких 2300 година касније на удаљеном аустралијском континенту. То је дело Станислава Рапотеца *Кретање круга*, *Circle movement*, из 1973, данас у приватној збирци.



52

Stanislaus Rapotec, *Circle movement*, 1973, synthetic polymer on canvas, board, 137 x 137 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Кретање круга*, 1973, синтетичка полимерна боја на платну, 137 x 137 cm, Приватна збирка

Мисао као категорија ликовне апстракције у аустралијској уметности има многа своја обличја. Као дела по свом смислу паралелна са наизглед апстрактним делима аборицинских уметника овде издвајамо три велика рада истог уметника, Станислава Рапотеца. О односу овог уметника према природи и духовности већ је писано.<sup>95</sup> Овде ћемо се упустити у кратке анализе оних његових дела која представљају буквална оличења мисли и размишљања. Једно од тих дела је композиција *Магнификат*, *Magnificat*, коју је уметник раних 1980-их извео у неколико верзија. Овде доносимо репродукцију верзије под називом *Magnificat III* која се налази у збирци Уметничке галерије Новог Јужног Велса у Сиднеју. Та композиција, настала као уметников одговор на вечерњу молитву у католичкој цркви која отпочиње речима „Magnificat

---

<sup>95</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Foundation, Belgrade, 2007 str. 53-73

anima mea...“ је у скорије време била и предмет научне студије Ен Елви *Reading The Magnificat In Australia*.<sup>96</sup>



53

Stanislaus Rapotec, *Magnificat III*, 1983, synthetic polymer paint on hardboard, 219.8 x 137.5 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Магнификат III*, 1983, синтетичка полимерна боја на плочи, 219.8 x 137.5 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Друго Рапотецово дело, знатно старије од дела *Магнификат* и у духовном односно ликовном смислу такође њен претходник, које овде репродукујемо и које представља мисао по себи тако је и названо, *Размишљање на Велики Петак, Meditating on Good Friday*, из 1961. године. То је већ помињано дело које је било награђено престижном Блејковом наградом за религиозну уметност те године.

---

<sup>96</sup> Anne F. Elvey, *Reading The Magnificat In Australia, Unsettling Engagements*, Sheffield Institute for Interdisciplinary Biblical Studies, Sheffield Phoenix Press, University of Sheffield, 2020



54

Stanislaus Rapotec, *Meditating on Good Friday*, 1961, triptych, oil on board, 183 x 412 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Размишљање на Велики петак*, 1961, триптих, уље на плочи, 183 x 412 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Треће Рапотецово дело које овде репродукујемо које даје материјални облик нематеријалној мисли је названо *Ускриња недеља у Нотр Дам* из 1979. године.



55

Stanislaus Rapotec, *Easter Sunday at Nore Dame*, 1979, synthetic polymer paint on hardboard, 3 panels, 213 x 137 cm each, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Ускриња недеља у Нотр Дам*, 1979, синтетичка полимерна боја на плочи, 3 панела по 213 x 137 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

На начин сличан аборицинским уметницима Рапотец се овде обраћа оној публици која је упућена у његову, евроцентричну духовност. Како то показује раније истраживање,<sup>97</sup> Рапотец је своју духовност заснивао на тековинама византијске уметности па и иконописању колико и на тековинама католичке вере. Духовност, природа и свет су једно, како је то сматрао Рапотец и како је то и приказао у различитим серијама својих радова које такође укључују серије апстрактних портрета олимписких божанстава, серије апстрактних слика чија су инспирација европске катедрале које је посетио и серије многих апстрактних пејзажа.

---

<sup>97</sup> Zoja Bojic, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Foundation, Belgrade, 2007

## Прожимања и савремена ликовна пракса

Савремена аборицинска ликовна уметност укључује дела уметника који су живели ван својих заједница, често у урбаном окружењу у коме су и стварали ликовна дела која нису била намењена религијској, ритуалној или духовној употреби унутар било које заједнице. Неки од тих уметника у своје стваралаштво укључују неке од тековина своје аборицинске културе. Слично као што културна меморија емигре уметника, у Аустралији и широм света, често може да се јасно или дискретно исказује у делима тих уметника, тако се и у делима неких савремених, махом урбаних, сликара аборицинског порекла јасно и намерно очитује њихова културна меморија. Међу таквим уметницима био је ванредно духовит Лин Онус, Lin Onus (1948-1996), уметник који пореклом делимично припада Јорта Јорта, Yorta Yorta, заједници у области Саудерн Риверин који је у своја дела инкорпорирао симболе и мотиве своје заједнице, уз њену дозволу. У свом раду Онус је радо користио елементе културе колонизатора и културе Аборицина које је на веома духовит начин комбиновао у уметничка дела. Сликаство овог уметника је реалистичко па и хиперреалистичко и у том смислу припада ширем оквиру европске и азијске ликовне традиције. Онус је први урбани аборицински уметник коме је, постхумно, приређена ретроспективна изложба у значајном Музеју модерне уметности у Сиднеју, 2000. године.<sup>98</sup> Једно такво дело је његова инсталација која се састоји од стотинак дрвених фигурина једне врсте слепог миша. Те фигурине, као и слепи мишеви који често живе у урбаним срединама Аустралије, поређани једни до других спавају наглавачке, држећи се канцицама за хоризонталну пречку. У природи, та пречка је грана дрвета. У овом раду Лина Онуса она је пречка скаламерије за простирање веша за сушење, такозваног хилс хоиста, уобичајеног елемента дворишта сваке куће у свим предграђима урбане Аустралије. Фигурине је уметник украсио намах препознатљивим урезима мотива своје

---

<sup>98</sup> [Lin Onus Retrospective Exhibition MCA Sydney 2000 - YouTube](#)



аборицинске заједнице чиме их је идентификовао као елемент аборицинске културе у овом раду, док је одмах препознатљива конструкција хилс хоиста очигледни елемент савремене традиције колонизатора континента. Политички ангажована урбана и материјална уметност овог уметника потпуно је искорачила из апстракције једнако савременог али традиционалног сликарства аборицинске Аустралије.



56

Lin Onus, *Fruit Bats*, 1991, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Лин Онус, *Слепи мишеви*, 1991, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

Савремене генерације других, неаборицинских уметника који стварају у домену апстракције укључују индивидуалне приступе различитих уметника. Међу њима су Ен Томсон, Ann Thomson (рођена 1933), Џон Фирт Смит John Firth-Smith (рођен 1943), Леонард Браун, Leonard Brown (рођен 1949) и Аида Томеску, Aida Tomescu (рођена 1955) . Добитница више значајних аустралијских награда за свој рад, Аида Томеску,

пореклом из Румуније, готово сав свој професионални живот провела је у Аустралији и постала део апстрактне традиције која још од педесетих година прошлог века представља снажни и значајни елемент аустралијског ликовног стваралаштва.

Савремена ликовна пракса Аустралије обилује преплитањима тековина аборицинске и неаборицинске аустралијске и глобалне уметности. Како смо већ рекли, карактерише је плурализам уметничког изражавања. Апстрактне традиције које потичу из две паралелне струје, аборицинске и неаборицинске уметности Аустралије, и даље теку и прожимају се у индивидуалним делима савремених уметника. Две традиције су откривале једна другу посебно интензивно у последњој трећини 20. века. Индиректно па и директно, оне су и инспирисале једна другу и међусобно се прожимале. Рани 21. век преузео је ту велику и богату уметничку заоставштину претходног века која се на различите па и неочекиване начине наставља да оличује у делима савремених аустралијских уметника.

Овом монографијом указали смо на феномен прожимања две паралелне ликовне праксе, стваралаштва традиционалне аборицинске уметности и шире аустралијске ликовне апстракције. Посебно смо указали на тачке прожимања. Те тачке нису тренуци прожимања пошто се нису увек дешавале у одређеним временским оквирима. Уместо тога, карактерише их њихов идејни оквир који укључује три значајна појма: времена, простора и мисли, како смо то показали на одабраним бројним примерима ликовних дела. У том смислу, ова монографија такође предочава извесну врсту научне меотодологије која очигледно може да се корисно примени приликом историјско-уметничке и теројске анализе ових ликовних појава и другог уметничког стваралаштва.

## Списак репродукција

1

Анонимни уметници, слика на стени, Кимберли, Аустралија

2

Nicolas Pascoe, *Morning Star*, undated, Questacon, Canberra

Николас Паско, *Јутарња звезда*, недатирано, Музеј Квестакон, Национални центар науке и технологије, Канбера

3

Анонимни уметник, *Без назива*, 1991, приватна збирка

4

Дипилонски сликар, Кратер геометријског стила са Дипилонског гробља, Атина, детаљ, око 740. старе ере, данас у Метрополитан музеју у Њујорку

5

Сретен Божић, Коробори (традиционална игра) играчи и музичари племена Ларакија, Менте, Мандора, Арнам ленд, Северна Територија, Аустралија, фотографија 1965

6

Сретен Божић, Аеродром, место Гов, Северна Територија, Аустралија, фотографија, 1965

7

Сретен Божић, Миленко Божић на површинском слоју рудника опала, место Кубер Пиди, Јужна Аустралија, 1968.

8

Сретен Божић, *Улица*, место Кубер Пиди, Јужна Аустралија, фотографија, 1968

9

Сретен Божић, *Место за изградњу болнице*, Гов, Северна Територија, фотографија, 1965

10

Сретен Божић, Непознати Аборицин и вероватно сликар Бенцамин Ландара на пресушеном кориту реке Тод у Алис Спрингсу, Северна Територија, Аустралија, фотографија, 1965.

11

Детаљ претходне фотографије који приказује једно ликовно дело Бенцамина Ландаре, 1965, акварел на папиру, димензије непознате

12

Сретен Божић, Сликар Дини Нолан Ђампитђинпа и неименовани млађи човек држе неурамљено платно сликара Капе Ђампитђинпа *Сањање дивље шљиве*, фотографија, око 1977

13

Детаљ претходне репродукције, слика сликара Капе Ђампитђинпа *Сањање дивље шљиве*, око 1977, акрилик на платну, димензије непознате

14

Timmy Jugadai Tjungurrayi, *Travels of the Mala (Hare wallaby)*, 1976, synthetic polymer paint on canvas, 91 x 60 cm, National Museum of Australia, Canberra

Тими Ђагадаи Ђангараи, *Путовања Мале (зечјег кенгура)*, 1976, синтетичка полимерска боја на платну, 91 x 60 cm, Национални музеј Аустралије, Канбера

15

Queenie McKenzie, *Ridge Country on the way to Banana Springs*, 1998, natural pigments and binder on canvas, 140 x 100 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Квини Мекензи, *Земља Риџ на путу за Банана спрингс*, 1998, природни пигменти са везивом на платну, 140 x 100 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

16

Emily Kame Kngwarreye, *Untitled*, 1993, synthetic polymer on canvas, 232x80 cm

Емилу Кејм Њвареј, *Без наслова*, 1993, синтетичка полимерна боја на платну, 232x80 cm

17

Emily Kame Kngwarreye, *Ntange (the seed of the native grasses) Dreaming*, 1989, 135 x 122cm, National Gallery of Australia, Canberra

Емилу Кејм Њвареј, *Сањање нтанга (семе трава)*, 1989, 135 x 122cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

18

Emily Kame Kngwarreye, *Yam awely*, 1995, 152 x 490 x 4cm

Емилу Кејм Њвареј, *Јем оли [Цртеж јема]*, 1995, 152 x 490 x 4cm

19

Емилу Кејм Њвареј слика *Yam awelye* 1995, Делмор галерија, Delmore Gallery

20

Emily Kame Kngwarreye, *Big yam dreaming*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Емилу Кејм Њвареј, *Сањање великог јема*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, Национална галерија Викторије, Мелбурн

21

Grace Crowley, *Abstract painting*, 1947, oil on cardboard, 60.7 x 83.3 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Грејс Кроли, *Апстрактна слика*, 1947, уље на картону, 60.7 x 83.3 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

22

Ralph Balson, *Painting*, 1941, oil on cardboard on composition board, 47.2 x 78.7 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Ралф Болсон, *Слика*, 1941, уље на картону на плочи, 47.2 x 78.7 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

23

Dušan Marek, *Gibraltar*, 1948, oil and pencil on cardboard, 16 x 32 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Душан Марек, *Гибралтар*, 1948, уље и оловка на картону, 16 x 32 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

24, 25

Dušan Marek, *Gibraltar*, and a work on retro, 1948, oil and pencil on cardboard, 28.5 x 51.5 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Душан Марек, *Гибралтар*, и композиција на полеђини слике, 1948, уље и оловка на картону, 28.5 x 51.5 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

26

Wladyslaw Dutkiewicz, *Calligraphy* c.1952, oil on canvas, 68 x 87 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Калиграфија*, око 1952, уље на платну, 68 x 87 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

27

Wladyslaw Dutkiewicz, *Landscape*, c.1953, oil on composition board, 61 x 91.7 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Пејзаж*, око 1953, уље на плочи, 61 x 91.7 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

28

Wladyslaw Dutkiewicz *Corroboree* c.1952 oil on board, 66 x 51 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Коробори*, око 1952, уље на плочи, 66 x 51 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

29

Stanislaus Rapotec, *Composition*, 1958, oil on metal, 47 x 57 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Композиција*, 1958, уље на металној плочи, 47 x 57 cm, Приватна збирка

30

Stanislaus Rapotec, *Tension 10*, not dated, oil on board, 182 x 120.5, Private collection

Станислав Рапотец, *Тензија број 10*, недатирано, уље на плочи, 182 x 120.5, Приватна збирка

31

Ian Fairweather, *Barcarolla*, c. 1957, guach on paper board, 50.5 x 59.5 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Ијан Феарведер, *Баркарола*, око 1957, гваш на картону, 50.5 x 59.5 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

32

Emily Kame Kngwarreye, *Big yam dreaming*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Емили Кејм Њвареј, *Сањање великог јема*, 1995, 291.1 x 801.8 cm, Национална галерија Викторије, Мелбурн

33

Ronnie Tjampitjinpa, *Tingari fire dreaming at Wilkinkarra*, 2008, synthetic polymer paint on linen, 244 x 181.4 x 2.4 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Рони Ђампитђинпа, *Сањање ватре Тингара код Вилкинкаре*, 2008, синтетичке полимерне боје на платну, 244 x 181.4 x 2.4 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

34

Stanislaus Rapotec, *Spring*, 1968, synthetic polymer paint on hardboard, 137 x 122 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Пролеће*, 1968, синтетичка полимерна боја на плочи, 137 x 122 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

35

Stanislaus Rapotec, *Autumn*, 1968, acrylic on board, 152 x 125 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Јесен*, 1968, акрил на плочи, 152 x 125 cm, Приватна збирка

36

Stanislaus Rapotec, *Day*, not dated, acrylic on PVA, 68 x 84 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Дан*, недатирано, акрил на плочи, 68 x 84 cm, Приватна збирка

37

Timmy Jugadai Tjungurrayi, *Travels of the Mala (Hare Wallaby)*, 1976, synthetic polymer paint on canvas, 91 x 60 cm, National Museum of Australia, Canberra

Тими Ђагадаи Ђангарои, *Путовања Мале (зечјег кенгура)*, 1976, синтетичка полимерска боја на платну, 91 x 60 cm, Национални музеј Аустралије, Канбера

38

Emily Kame Kngwarreye, *Yam awely*, 1995, 152 x 490 x 4cm

Емили Кејм Њвареј, *Јем оли [Цртеж јема]*, 1995, 152 x 490 x 4cm



39

Rover Thomas, *Lisadell Country*, 1986, ochre on composition board, 61 x 91.5 cm, Art Gallery of Western Australia, Perth

Ровер Томас, *Земља Лисадел*, 1986, окер на плочи, 61 x 91.5 cm, Уметничка галерија Западне Аустралије, Перт

40

Rover Thomas, *Ngarin Janu Country*, c.1988, earth pigments in synthetic polymer resin on canvas, 100 x 140 cm, Art Gallery of Western Australia, Perth

Ровер Томас, *Земља Нгарин Бану*, 1986, земљани пигменти и синтетичка полимерна гума на платну, 100 x 140 cm, Уметничка галерија Западне Аустралије, Перт

41

John Olsen, *Sydney Sun/King Sun*, 1965, oil on three plywood panels, 307 x 412.5 x 4 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Џон Олсен, *Сиднејско сунце/Краљ Сунце*, уље на три панела, 307 x 412.5 x 4 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

42

Stanislaus Rapotec, *Landscape after the rain*, 1969, oil on board, 137 x 122, Private collection

Станислав Рапотец, *Пејзаж после кише*, 1969, уље на плочи, 137 x 122, Приватна збирка

43

John Olsen, *You beaut country: Landscape crawling*, 2016, synthetic polymer paint on canvas, 170 x 180 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Џон Олсен, *Ти лепа земљо: Пејзаж који пузи*, 2016, синтетичка полимерна боја на платну, 170 x 180 cm, Национална галерија Викторије, Мелбурн

44

John Olsen, *Portrait landscape no. 2*, 1961-62, synthetic polymer paint on canvas, 152 x 122 cm, Private collection

Џон Олсен, *Портрет пејзажа број 2*, 1961-62, синтетичка полимерна боја на платну, 152 x 122 cm, Приватна збирка

45

Stanislaus Rapotec, *Approaching Wilcannia*, 1964, synthetic polymer paint on hardboard, 117 x 160 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Приближавајући се Вилканији*, 1964, синтетичка полимерна боја на плочи, 117 x 160 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

46

Wladyslaw Dutkiewicz, *Corroboree*, c.1952 oil on board, 66 x 51 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide

Владислав Дуцкијевиц, *Коробори*, око 1952, уље на плочи, 66 x 51 cm, Уметничка галерија Јужне Аустралије, Аделаида

47

Stanislaus Rapotec, *Drought*, not dated, oil on board, 136 x 183 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Суша*, недатирано, уље на плочи, 136 x 183 cm, Приватна збирка

48

Rover Thomas, *Undubhill (Kennedy's Hill)*, 1991, natural pigments and bush gum on canvas, 60 x 100 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Ровер Томас, *Андабхил (Кенедис хил)*, 1991, природни пигменти и природна гума на платну, 60 x 100 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

49

Fred Williams, *You Yangs landscape*, 1963, oil on hardboard, 119.5 x 152 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Фред Вилијемс, *Пејзаж Ју Јенгса*, 1963, уље на плочи, 119.5 x 152 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

50

G. W. Bot, *Landscape manuscript*, 2006, prints, linocut, printed in black and red ink on paper, from multiple blocks, 3/25, printed image 67.7 x 94.6 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Џи Даблју Бот, *Рукопис пејзажа*, 2006, графика, линорез штампан црним и црвеним мастилом на папиру, из више блокова, 3/25, 67.7 x 94.6 cm, Национална галерија Аустралије, Канбера

51

Rover Thomas, *Two Men Dreaming*, 1985, natural pigments on canvas board, 91 x 61 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Ровер Томас, *Сањање два човека*, 1985, природни пигменти на платну на плочи, 91 x 61 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

52

Stanislaus Rapotec, *Circle movement*, 1973, synthetic polymer on canvas, board, 137 x 137 cm, Private collection

Станислав Рапотец, *Кретање круга*, 1973, синтетичка полимерна боја на платну, 137 x 137 cm, Приватна збирка

53

Stanislaus Rapotec, *Magnificat III*, 1983, synthetic polymer paint on hardboard, 219.8 x 137.5 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Магнификат III*, 1983, синтетичка полимерна боја на плочи, 219.8 x 137.5 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

54

Stanislaus Rapotec, *Meditating on Good Friday*, 1961, triptych, oil on board., 183 x 412 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Размишљање на Велики петак*, 1961, триптих, уље на плочи, 183 x 412 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

55

Stanislaus Rapotec, *Easter Sunday at Nore Dame*, 1979, synthetic polymer paint on hardboard, 3 panels, 213 x 137 cm each, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Станислав Рапотец, *Ускршња недеља у Нотр Дам*, 1979, синтетичка полимерна боја на плочи, 3 панела по 213 x 137 cm, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

56

Lin Onus, *Fruit Bats*, 1991, Art Gallery of New South Wales, Sydney

Лин Онус, *Слепи мишеви*, 1991, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј

## Индекс

*Angry Penguins* 43

Антиоподеанци, Antipodeans 51, 55

*Antipodean manifesto* 51

Апвард Питер, Peter Upward 53

Апел 88

Апсден, Дејвид David Apsden 54

Арнам Ленд 16, 18

Аустралијски национални универзитет, Канбера 44

Бангара трупа 18

Бардон, Џејмс 13

Бардон, Џефри 13, 26

Бетерби, Рекс 25

Блејкова награда за религиозну уметност 48, 52, 90

Блек, Дорит 39

Божих, Сретен Б. Вонгар, Vanumbirrr Wongar (Wangarr) 5, 18, 19, 20-24, 27, 37, 57, 84

Болсон, Ралф Ralph Balson 40

Бот, Џи Даблју GW Bot 54, 82

Брајби острво 54

Браун, Леонард Leonard Brown 94

Брент, Кетрин 57, 66, 67

Брент, Роналд 57, 66, 67

Бритен, Џек Jack Britten 31

Буонароти, Микеланђело 62

Вајтли, Брет Brett Whiteley 54

Вајтчапел галерија 53

Варингари абориџинске уметности, Waringarri Aboriginal Arts 31

Васиљев, Данила Danila Vassilieff 53

Вејкелин, Роналд 38

Венецијанско бијенале 33, 68  
Вилијемс, Фред Fred Williams 80, 81, 82  
Вотсон, Џуди 33  
Гилиленд, Хектор Hector Gilliland 53  
Гловер, Џон John Glover 15  
Голди, Чарлс 15, 23  
Гришин, Саша 12  
Даулинг, Роберт Хокер Robert Hawker Dowling 15  
де Местре, Рој Roy De Maistre 38, 39  
*Деветорица из Сиднеја, Sydney 9* 52, 53  
Дипилонске вазе 17  
*Direction I* 51  
Дитро, Бенцамин Benjamin Duterrau 15  
Дуцкијевиц, Владислав Władysław Dutkiewicz 41, 44-47, 78  
Дуцкијевиц, Лудвик Ludwik Dutkiewicz 41, 44, 47  
Ђагадаи Ђангараи, Тими Timmy Jugadai Tjungurrayi 29, 66,  
Ђампитђинпа, Капа 27, 28  
Ђампитђинпа, Рони 60, 61  
Ђампитђинпа, Дини Нолан 27  
Ђулама, Ровер Томас Rover Thomas Joolama 30, 31, 68-71, 73, 80, 83, 85-87  
Елви, Ен 90  
Елкин, Адолф Питер 58  
Ист Кимберли 30, 37, 60, 68, 83, 84  
Кабилџо, Франћеска 14  
Кандински, Василиј 38, 87  
Каруана, Воли 14  
Кемп, Роџер Roger Kemp 54  
Клипел, Роберт Robert Klippel 53  
*Colour in Art* 38  
Кроли, Грејс Grace Crowley 39

Кубер Пиди 20, 22  
Ламберт, Цоана 58  
Ландара, Бенцамин 23-25  
Лараки 18, 23, 84  
Ларионов, Михаил 87  
Лот, Андре 39  
Луерс, Марго Margo Lewer 54  
Маљевич, Казимир 87  
Манг Манг, Џорџ George Mung Mung 31  
Марек, Војтре Voitre Marek 40, 43, 44  
Марек, Душан Dušan Marek 40-43  
Мартенс, Конрад Martens Conrad 15  
Мекензи, Квини Queenie McKenzie 31  
Мидмор, Клемент Clement Meadmore 53  
*Mithridatum of Despair* 43  
Морван, Арно 83, 84  
Надар, Гаспар Феликс Турнашон, Gaspard-Félix Tournachon 88  
Наматђира, Алберт 25  
Нолан, Сидни Sidney Nolan 43, 54  
Њвареј, Емили Кејм Emily Kame Kngwarreye 2, 13, 32- 35, 59-60, 67, 85  
Одет, Ивон Yvonne Audette 54  
Олсен, Џон John Olsen 30, 53-54, 71-78  
Онус, Лин Lin Onus 93, 94  
Остоја-Котковски, Јозеф Станислаус Joseph Stanislaus Ostoja-Kotkowski 41  
Папања Тула 26, 27, 30, 32, 33, 37, 59, 60, 87  
Парди, Ширли Shirley Purdie 31  
Паркер, Кејти Ленгло 58  
Паско, Никола Nicolas Pascoe 16  
Пасмор, Џон John Passmore 54  
Плејт, Карл Carl Plate 53

Плиније Старији 73, 88  
Протоген 88  
Рапотец, Станислав Stanislaus Rapotec 5, 41-52, 62-64, 73-79, 89-92  
Ротко, Марк 54, 87  
Роуз, Вилијам William Rose 53  
Сера, Жорж George Seurat 88  
Смит, Бернард Bernard Smith 12, 51, 52  
Смит, Ерик Eric Smith 53  
Смит, Тери 12  
Такер, Алберт Albert Tucker 43, 54  
Таксон, Тони Tony Tuckson 54  
Тингари, Tingari 60, 61, 86  
Томас, Медиган Madigan Thomas 31  
Томеску, Аида Aida Tomescu 94  
Томсон, Ен Ann Thomson 94  
Утопија 19, 32-33, 37, 59-60  
Фаетонт 62  
Феарведер, Ијан Ian Fairweather 54, 55  
Физели, Ра 39  
Филострат Старији 62, 63, 73  
Фирт Смит, Џон John Firth-Smith 94  
Харис, Макс 43  
Хермансбург 19, 23-26  
Хесинг, Леонард Leonard Hessing 53  
Хестер, Џој Joy Hester 43, 54  
Хиндер, Франк 39  
Џондани, Хектор Hector Jandany 31  
Џоунс, Алун Лич, Alun Leach-Jones 54  
Џули, Мејбел Mabel Juli 31



## Библиографија

Abbott-Smith, Nourma, Thomas, Laurie, *Ian Fairweather: Profile Of An Artist*, University of Queensland Press, Brisbane 1978

Амброзић, Катарина, Кондић, Владимир, *Андре Лот и његови југословенски ученици*, Народни музеј, Београд, 1974

Andrews, Munya, *Journey into Dreamtime (Aboriginal Dreamtime)*, Evolve Communities publisher, 2018

Art Gallery of New South Wales, Margo Neale, *Yiribana: An Introduction to the Aboriginal and Torres Strait Islander Collection*, The Art Gallery of New South Wales, 1994

Balme, Jane, "Excavations revealing 40,000 years of occupation at Mimbi Caves, south central Kimberley, Western Australia". *Australian Archaeology*. 51(51): 1–5 (December 2000)

Bardon, Geoff, Bardon, James *Papunya: A Place Made After the Story*, Melbourne University Publishing, Melbourne, 2018

Begley, Adam, *The Great Nadar: The Man Behind the Camera*, Tim Duggan Books, New York 2017

Bojic, Zoja, *The Art of Observing Art*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012

Bojic, Zoja 'Tradition and interpretation: the underground splendour of the Serbian orthodox church Sveti Prorok Ilija (The Saint Prophet Elijah) in Coober Pedy, Australia,' *Matica srpska journal of Slavic studies*, no. 87, Novi Sad, 2015, pp. 49 – 69

Bojic, Zoja, *Imaginary Homelands, The Art of Danila Vassilieff*, Andrejevic Endowment, Belgrade, 2007

Bojic, Zoja, *Greek art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012

Bojic, *Roman Art and Art Historiography: Definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) and the Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade, 2012, стр.7

- Bojic, Zoja, *Stanislav Rapotec, A Barbarogenius in Australian Art*, Andrejevic Foundation, Belgrade, 2007
- Bojić, Zoja, „The Slav Avant-garde in Australian Art, “ *Poznańskie studia slawistyczne* 18/2020, pp. 37-48
- Бојић, *Антички историографи уметности и Калистрат О скулптури*, Звод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2017
- Бојић, Зоја, *Ликовне традиције европске антике*, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2018
- Бојић, Зоја, *Теме и идеје античке историографије уметности, Витрувије и Плиније Старији*, Централни институт за конзервацију (ЦИК), the Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE) и Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2012
- Бојић, Зоја, *Сунце јужног неба, поглед на уметност у Аустралији данас*, Српска књига, Рума, 2004
- Зоја Бојић, „Руски архив, авангарда и једна јавна уметничка збирка руске авангарде у Аустралији,“ Матовић В, Бараћ С (ур.), *Часопис Руски архив (1928- 1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС /Југославији*, Институт за лњижевност и уметност, Београд, 2015 стр. 207-222
- Brendt, Ronald M, Brendt, Catherine H, *The Speaking Land: Myth and Story in Aboriginal Australia*, Inner Traditions, Richmond, Vermont, 1994
- Brodskaya, Nathalia, *Claude Monet*, Parkstone International. 2011
- Broude, Norma (ed.). *Seurat in Perspective*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ, 1978
- Bungey, D. *John Olsen*, Harper Collins Australia, Melbourne, 2014
- Casey, B, *The World May Be Large, But It Is Also Round*, “Meanjin Quarterly,” Winter 2018.
- Crumlin, Rosemary, Knight, Anthony *Aboriginal Art and Spirituality*, Collins Dove, Melbourne, 1991
- Cubillo, Francesca, Caruana Wally (eds.), *Aboriginal & Torres Strait Islander Art: Collection Highlights*, National Gallery of Australia, Canberra, 2010
- Dingle, Max *Personal Journeys: 40 Years of Australian Women’s Abstract Art*, Shoalhaven City Arts Centre, Shoalhaven, 2009
- Dutkiewicz, Adam, *A Matter of Mind: An Introduction to the Art of Wladyslaw Dutkiewicz (1918–1999)*, Moon Arrow Press, Norwood, 2006, стр. 25

Dutkiewicz, Adam, *Raising Ghosts: Post-World War Two European Emigré and Migrant Artists and the Evolution of Abstract Painting in Australia, with Special Reference to Adelaide ca.1950–1965*, докторска теза

Edwards, Debra, *Robert Klippel*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2002

Edwards, Robert, Guerin, Bruce, *Aboriginal Bark Paintings*, Rigby, Adelaide, 1969

Elkin, Adolphus Peter, *Aboriginal Men of High Degree: Initiation and Sorcery in the World's oldest Tradition*, Inner Traditions, Rochester, Vermont, 1993

Elvey, Anne F, *Reading The Magnificat In Australia, Unsettling Engagements*, Sheffield Institute for Interdisciplinary Biblical Studies, Sheffield Phoenix Press, University of Sheffield, 2020

Ennis, Helen, *Photography in Australia*, Reaktion Books, London, 2007

Филострат Старији, Филострат Млађи, *О сликарству*, предговор, превод са старогрчког, коментари и избор репродукција Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2013

Fisher, Laura, *Aboriginal Art and Australian Society: Hope and Disenchantment*, Anthem Press, New York-Delhi, 2016

Grishin, Sasha, *Australian Art: A History*, Miegunyah Press, Melbourne University Publishing, Melbourne, 2015

Група аутора, *The New American painting as Shown in Eight European Countries 1958-1959*, МоМа, New York, 1959

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Mass, 1983

Haese, Richard, *Rebels and Precursors, The Revolutionary Years of Australian Art*, Allen Lane, Melbourne, 1981

Heathcote, Christopher, *A Quiet Revolution: The Rise of Australian Art 1946–68*, Text Publishing, Melbourne, 1995

Johnson, Vivien (ed.), *Papunya Painting: Out of the Desert*, exhibition catalogue, The National Museum of Australia, Canberra, 2007

Johnson, Heather, De Maistre, Roy, *Roy De Maistre: The English Years 1930-1968*, Craftsman House, 1994

Langloh Parker, Katie, Lambert, Johanna (ed.), *Wise Women of the Dreamtime: Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*, Park Street Press, Rochester, Vermont, 1993

[Lin Onus Retrospective Exhibition MCA Sydney 2000 - YouTube](#)

Lowish, Susan *Rethinking Australia's Art History: The Challenge of Aboriginal Art*, *Studies in Art Historiography*, Taylor & Francis, 2018

Lynn, Elwyn, "Ronald Wakelin" *The Australian Landscape and its Artists*, Bay Books, 1977

McCulloch, Susan, McCulloch Childs, Emily, *McCulloch's Contemporary Aboriginal Art: The Complete Guide*, McCulloch & McCulloch Australian Art Books, 2008

Mollison, James, *A singular vision: The art of Fred Williams*. Australian National Gallery-Oxford University Press, Canberra, 1989

Moore, Richard, Eccles, Jeremy, *Art from the Heart*, ABC film, Ronin Films Canberra, 1999

Morphy, Howard *Aboriginal Art*, Phaidon press, 1998

Morvan, Arnaud, 'The East Kimberley painting movement: performing colonial history,' *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 4 | 2014, URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/579>

Mould, S, *The Birth of Love: Dušan and Voitre Marek, Artist Brothers in Czechoslovakia and Post-War Australia*, Moon Arrow Press, Norwood, Adelaide, 2008

MsCaughley, Patrick, *Australian Abstract Art*, National Gallery Booklets and Oxford University Press, Melbourne, 1969

Myers, Fred R. *Painting Culture: The Making of Aboriginal High Art*, Duke University Press, Durham, USA, 2002

Pascoe, Bruce, *Dark Emu: Black Seeds: Agriculture or Accident?*, Magabala Books, 2014

Perkins, Hetti, *Tradition today: Indigenous art in Australia*, Sydney, 2004

Petitjean, George, 'Contemporary art from the East Kimberley: an overview,' in *Beyond Sacred: Australian Aboriginal Art, The Laverty Collection*, Auction catalogue, Sydney, 8 March 2015

Плиније Старији, *О уметности*, избор текста, превод, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије Студио, Београд, 2011

Smith, Bernard, *Australian painting, 1788-2000* with additional chapters by Terry Smith and Christopher Heathcote, 4<sup>th</sup> ed, Oxford University Press, South Melbourne, Vic, 2001

Sutton, Peter, *Dreamings, The Art of Aboriginal Australia*, G. Brazillier-Asia Society Galleries, New York, 1988

Taylor, Elena, *Grace Crowley: Being Modern*, National Gallery of Australia, Canberra, 2007

Whitechapel Art Gallery, *Roy De Maistre: A Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings from 1917-1960*, Whitechapel Art Gallery, London, May-June, 1960

Wongar, B. *Totem and ore: a photographic collection, by B. Wongar*, Dingo Books, Carnegie, Vic, 2006

Вонгар Б, *Дингово легло*, превели Александар Петровић и Мирјана Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011

Вонгар Б, *Последњи чопор дингоса*, превела Станислава Лазаревић, Матица иселјеника Србије, Београд, 2005

Вонгар Б, *Билма*, превео Мома Димић, Центар за културу и образовање Аранђеловац, Аранђеловац, 2005

Вонгар Б, *Валг*, превела Милица Живковић, приредио Александар Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011

Вонгар Б, *Габо Ђара*, превела Венита Ђурић, приредио Александар Петровић Издавачка кућа Јасен, Београд, 2012.

Вонгар Б, *Каран*, превела Венита Ђурић, приредио Александар Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011

Вонгар Б, *Пут за Бралгу / Бабару*, превео Душан Величковић, *Народна књига*, Београд, 1983

Вонгар Б, *Раки*, превела Мирјана Петровић, приредио Александар Петровић, Издавачка кућа Јасен, Београд, 2011,

Вонгар *Цвет у пустињи*, приредио Ратомир Ристић, превеле Љиљана Крстић и Милица Живковић, Просвета, Ниш, 2004

#### Електронски извори

Документарни видео запис, John Mandelberg, *A Double Life. The Life and Times of B.Wongar*, Sorena Productions, Australia, 1994, 56 минута, приказан на Сиднејском филмском фестивалу децембра 1995

Бангара, <https://www.bangarra.com.au/> Приступљено 2. маја 2018

Куи галерија, <http://www.cooeart.com.au/gallery/artworks/artist/benjaminlandara/> Приступљено 2. маја 2018

Куи галерија, <http://www.cooeart.com.au/marketplace/artists/profile/WalesPrinc/> Куи галерија, Приступљено 2. маја 2018

Музеји Викторије, <https://collections.museumvictoria.com.au/articles/14481> Приступљено 2. маја 2018

Национални музеј Аустралије, Канбера [History of bark painting | National Museum of Australia \(nma.gov.au\)](https://www.nma.gov.au/collections/highlights/papunya-collection)

<http://www.nma.gov.au/collections/highlights/papunya-collection> Приступљено 2. маја 2018

[www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/the\\_exhibition](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/the_exhibition)

[http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/home](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/home)

Приступљено 2. маја 2018

Папања Тула, <http://papunyatula.com.au> Приступљено 2. маја 2018

## Из рецензија

Проф. др. Александар Петровић

Ова несвакидашња студија има три основне равни. Прва је посвећена аборициној уметности Аустралије, друга савременој аустралијској уметности, а трећа присуству српских и словенских уметника у аустралијском културном простору. Она је већ по томе самосвојна и јединствена јер је окренута укрштају оних сфера стваралаштва која се уобичајено посматрају раздвојено у овештаним супротностима „традиционалног“ и „модерног“. У њеном средишту зато је сасвим природно српско- аустралијски писац С Божић - Б. Вонгар који је својеврсна синтеза српског и аустралијског, традиционалног и модерног, митског и савременог, легендарног и историјског. Зато је ова књига дуго настајала јер је требало осмислити духовно тло које би све ово могло објединити у једном садржајном списатељском и теоријском изразу. Она је заправо по свом духу „вонгаровска“ јер се може схватити као права одбрана од заборава протагониста аборициној уметности која судећи по пећинским цртежима у препознатљивом визуелном идиому цвета хиљадама година. Можемо је схватити и као каталог сећања у коме све добија своје право место у поретку времена.

Проф. др. Предраг Драгојевић

Ауторка књиге је историчарка уметности која се током дугогодишњег боравка и професионалног рада у Аустралији веома добро упознала са изворима: аборициној уметношћу, аустралијској визуелној културом и њиховом модерном и савременом уметничком сценом, о чему је годинама градила своје ставове пишући као уметнички критичар, теоретичар и историчар.

Као упоришта за своја тумачења ових извора, колегиница Божић користи обимну литературу очигледно упозната са различитим приступима аборициној визуелности (као што су културолошки, антрополошки, историјски, социолошки, постколонијални, и други) али при томе дубоко свесна и њихове евроцентричности.

Као резултат, добија се једна могућа слика о оном што је елементарно (основно, почетно, суштинско) у настајању и обликовању човековог визуелног опажања и изражавања, а што спаја радове разних времена и простора, од европске антике до визуелне културе Аустралије.

Једна инспиративна књига о мало познатој а занимљивој теми, конципирана на креативан начин и реализована по правилима струке.

Проф. др. Јелена Ердељан

Ово дело обогаћује нашу науку посебно из две разлога. Први је тај што омогућава увид у аборицинску уметност, посебно на српском језику, као и увид у опште уметничке токове. Други је тај што ауторка овој материји приступа из теоријске перспективе и показује начин на који евроцентричне методологије историје уметности могу да буду модификоване приликом посматрања феномена ваневропског ликовног стваралаштва. Ова друга, веома значајна особина ове монографије представља нам један од начина на који можемо да дубље посматрамо и уметности других поднебља које се иначе стандардно посматрају из позиције дихотомије аутохтоне и колонизаторске уметности.



## О аутору

Историчар уметности др Зоја Бојић, дипломирала на Филозофском факултету у београду 1985, докторирала на Аустралијском националном универзитету 2005, је виши научни сарадник. У Институту за књижевност и уметност у Београду ради од 2018. Претходно је радила као предавач на два аустралијска универзитета, Универзитету Новог Јужног Велса, UNSW, у Сиднеју, (од 2005. до 2017) и Аустралијском националном универзитету, ANU, у Канбери (од 2009. до 2012). Од 1989. до 1994. године предавала је на Универзитету у Делхију, Њу Делхи, Индија. Аутор је 13 научних монографија, неких на српском и неких на енглеском језику и већег броја краћих студија.

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

7.031.3(=72-81)

73/76.071.1(292.91/.93):929

БОЈИЋ, Зоја, 1963–

Време, простор, мисао : аборицинско сликарство  
и ликовна апстракција у уметности Аустралије /  
Зоја Бојић. – Београд : Досије студио, 2021 (Београд :  
Досије студио). – 119 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 100. – О аутору: стр. 119. – Регистар. –  
Напомене и библиографске референце уз текст. –  
Библиографија: стр. 111–116.

ISBN 978-86-6047-363-1

- а) Ликовна уметност – Аустралија
- б) Ликовни уметници – Аустралија
- в) Уметност – Аборицини

COBISS.SR-ID 38273801



**I greatly enjoyed reading the book and found many  
of Dr Bojic's observations fascinating.**

**Sasha Grishin  
Professor Emeritus  
The Australian National University**

ISBN 978-86-6047-363-1



9 788660 473631