

**RUT
MILINGTON**

MUZE

**Ličnosti skrivene
iza remek-dela
istorije umetnosti**

Prevela
Jelena Kosovac

■ Laguna ■

Naslov originala

Ruth Millington

MUSE

Uncovering the hidden figures

Behind art history's masterpiece

Copyright © Ruth Millington, 2021 First published as Muse in 2021 by Square Peg, an imprint of Vintage. Vintage is part of the Penguin Random House group of companies.

Translation copyright © 2023 za srpsko izdanje, LAGUNA

Za Džuliju i Lili

Muza (imenica):
Izvor umetnikove inspiracije

Sadržaj

Uvod 9

Umetnik kao muza

Huan de Pareha: Lice slobode 23

Dora Mar: Žena koja plače 32

Emili Flege: Odenuti Klimtov *Poljubac*. 41

Piter Šlezinger: Potonuti ili plivati 50

Sopstvo kao muza

Artemizija Đentileski: Borac, slikarka, osvetnica 63

Frida Kalo: Heroina bola. 73

Sunil Gupta: Praviti se mrtav 84

Nilupa Jasmin: Istkati svoj put 95

Porodični albumi

Helena Dima: Necenzurisano detinjstvo. 109

Bijonse: Boginja plodnosti 117

Fukase Sukezo: Figura oca. 124

Iz ljubavi prema muzi

Ejda Kac: Američka lepota	135
Džordž Dajer: Bejkon i provalnik	143
Lorens Alovej: Kritičar svučen do gola	154
Gala Dali: Kraljica zamka	166

Muza izvođač

Moro: Domaći suši	177
Ulaj: Udisanje Marine Abramović	183
Grejs Džouns: Boginja grafita	193
Tilda Svinton: Nadrealistički kameleon	201
Lila Nunes: Andeo čuvar	209

Muza umetničkog pokreta

Elizabet Sidal: Budna Ofelija	219
Sandej Rid: U rajskom vrtu	231
Ledi Otolina Moreli: Boemija Blumsberija	243
Marčesa Luisa Kasati: Meduzin pogled	252

Muza kao poruka

Ana Kristina Olson: Kristinin svet	265
Dorin Lorens: Ne, ženo, ne plači	274
Sju Tili: Usnula nadzornica	279
Oli Henderson: Započnimo pobunu	286
Solio: Ikona Harlema	294
Epilog: Manifest muze	305
Izjave zahvalnosti	315

Uvod

Devojka sa bisernom mindušom (oko 1665) Johana Vermera jedna je od najpoznatijih slika na svetu i ujedno jedna od najmisterioznijih. Ko je ta devojka, sa neobičnim plavim turbanom i zlatnom maramom, i sa svojim čuvenim bisernim mindušama? Zašto nas tako zagonetno posmatra? U kakvom je odnosu bila sa umetnikom? Niko to ne zna pouzdano, a tajnovitost samo pridodaje njenoj privlačnosti.

Identitet Vermerovog modela, o čemu se mnogo raspravlja, inspirisao je Trejsi Ševalije da napiše istorijski bestseler roman *Devojka sa bisernom mindušom* u kome pripoveda izmišljenu priču o nastanku ove slike. Radnja se odvija u Holandiji u sedamnaestom veku i prati šesnaestogodišnju Holandanku Grit koja se zapošljava kao služavka u kući uspešnog slikara. U svom ateljeu, umetnik slika žene, same u kućnom ambijentu, osvetljene blistavom sunčevom svetlošću. Grit je tiha i smirena; takođe je lepa i ima izuzetan dar zapažanja, te ubrzo privlači umetnikovu pažnju. Prvi put kad se sretnu, on primećuje način na koji je aranžirala povrće:

„Vidim da si odvojila belo povrće“, kaže on, pokazujući na belu repu i luk. „A onda narandžasto, pa ljubičasto, nisu jedno pored drugog. Zašto si ih tako stavila?“

„Boje se bore kada su jedna pokraj druge, gospodine.“

To je važan trenutak jer otkriva intimnu povezanost Vermera i Grit, koja doživljava boje isto kao i slikar. Grit obavlja kućne poslove, a umetnik je podučava kako da spravlja boje, privlačeći je svom svetu. Ubrzo, Grit je njegov model: pozira za čuvenu sliku, na kojoj nosi bisernu mindušu njegove imućne žene, kosa joj je uvezana upečatljivom maramom. Grit postaje umetnikova muza, izvor njegovog kreativnog nadahnuća.

Ovakav stereotipni odnos umetnika i muze prikazan u knjizi Trejsi Ševalije jeste odnos koji je utisnut u našoj svesti: Grit ima ulogu mlade, privlačne ženske muze koja živi u milosti uticajnog, starijeg muškarca umetnika. Ona deli Vermerov umetnički senzibilitet, ali kao služavka mora da se prepusti njegovoj kontroli. A to je najjasnije pokazano onda kada joj Vermer buši ušnu resicu da bi mogla da nosi bisernu mindušu; ona trpi bol zarad portreta.

Ševalijeova potčinjava Grit i motivu romantične muze, a njena priča je protkana seksualnom napetošću i naglašava fizički dodir između Vermera i Grit: „Nisam mogla ni o čemu da mislim osim o njegovim prstima na mom vratu, njegovom palcu na mojim usnama.“ Grit nadahnjuje ovog čoveka onako kako njegova žena ne može, te se između služavke i Vermera razvija intimnost koja naposletku i čini njegovu sliku toliko snažnom i upečatljivom. Knjiga Trejsi Ševalije je 2003. godine adaptirana za film u kome Skarlet Johanson glumi Grit, a Kolin Firt ćudljivog Vermera. Skarlet Johanson senzualno prikazuje služavku, čime se samo ponavlja stereotip o odnosu umetnika i muze, definisan ženskom potčinjenošću muškom autoritetu. „Otvori usta. Sada lizni svoje usne“, zahteva umetnik, a ona se nemo pokorava, savršeno igrajući ulogu krotke muze.

Ali da li je ovo viđenje muze – kao nemoćne, pokorne i ženskog pola – tačno? Ili je takav opis zapravo donekle i netačan i

odraz je naše lenjosti da se upustimo u dublju analizu? Imaju li muze više uticaja i kontrole nego što im priznajemo? Da bismo to saznali, moramo da se okrenemo antičkoj Grčkoj jer tu ćemo otkriti izvorni identitet, svrhu i status muze. Ali, prvo, trebalo bi da pogledamo i Diznijev crtani film iz 1997. godine, *Herkul*.

„Mi smo muze, boginje umetnosti i pripovedamo o herojima“, objavljuje pet živahnih ženskih likova koje pevaju gospel. Kaliope, Klio, Melpomena, Terpsihora i Talija iskoračuju sa antičkih vaza na kojima su naslikane da bi ispričale priču o Herkulu i njegovom junaštvu. Probuđene boginje poetskog nadahnuća, u filmu su prikazane kao vrsne pripovedačice, a to nije pogrešno.

U grčkoj mitologiji ima devet muza. One su ćerke Zevsa, kralja svih bogova i Mnemosine, Titanke, boginje pamćenja i umetničke inspiracije. Rođene u podnožju Olimpa, muze su bile darovite boginje umetnosti: muzike, plesa, pevanja, poezije i sećanja. Na antičkim grčkim vazama prikazane su kao živahne mlade žene koje sviraju muzičke instrumente, pevaju i čitaju sa svitaka. Prizivali su ih smrtnici da od njih dobiju nadahnuće. Prizivali su ih muzičari, pisci, umetnici. Svi oni zavisili su od muza, od njih su dobijali božansku kreativnost, mudrost i spoznaju.

Grčki pisac Hesiod tvrdi u svom epu *Teogonija* da je govorio sa muzama, koje su ga od običnog pastira pretvorile u blagoslovenog pesnika. „Muze su jednom naučile Hesioda da peva / slatke pesme.“ I pripovedači epskih poema obraćali su se muzi ili muzama, bez kojih nisu mogli da započnu pripovedanje. „Pevaj, boginjo“, uvodne su reči kojima su pesnici jasno stavljali do znanja da ono što kazuju zavisi od toga da li im se muze obraćaju, da li su im rekle priču koju će oni preneti. Homer počinje *Odiseju*:

*Pevaj mi, Muzo, junaka dovitljivca onoga štono
trojanski sveti razori grad, pa se naluta mnogo,
gradove mnogijeh ljudi on vide i pozna im čudi,
i mnoge na moru muke u svojem premuči srcu
boreć se za dušu svoju i povratak svojih drugova.
Ali ne spase ovih ni tako, mada željaše.
Život izgubiše sami zbog drskog svog zločinstva,
jeli su, bezjaci, goveda Helija Hiperiona,
zato im ovaj oduze dan za povratak domu.
O tome svemu reci i nama, Zevsova ćerko!*

Po svom antičkom poreklu, muze uopšte nisu bile pasivna bića koja služe da ih umetnici slikaju ili da pišu o njima. Ne, one su bile izvor božanskog nadahnuća. Odnos između umetnika i muze duboko se poštovao, a pesnici, u milosti muza, odavali su počast ovim božanstvima.

Stari Grci nisu bili jedini koji su poreklo kreativnosti pripisivali višem biću. U hinduizmu, Sarasvati je boginja muzike, znanja, umetnosti i mudrosti koja se otprilike od 1500. godine pre nove ere pojavljuje na slikama i reljefima hinduističkih hramova. Sarasvati ima četiri ruke i u svakoj drži jedan simboličan predmet: knjigu koja označava znanje, brojanicu za meditaciju, vrč sa vodom koji otelovljuje izvor stvaralaštva i drevni žičani instrument (*veena*), koji predstavlja njen dar čovečanstvu, a to je muzika. Ipak, „muza“ je prevashodno zapadnjački koncept koji se radikalno menjao s vremenom, naročito s istorijom evropske umetnosti.

U periodu italijanske renesanse, Ticijan, Tintoreto i Mantenja oslanjali su se na antičku grčku kulturu kada su stvarali remek-dela na kojima muze počinju da simbolizuju ponovno rađanje umetnosti. Obično su prikazivane kao razdragane mlade žene koje plešu i sviraju u mitskim šumama, pružajući nadahnuće onima oko njih. Tokom renesanse se događa i važna

promena u prikazivanju muza: često se desi da im ogrtači i haljine spadnu i otkriju naga tela, naslikana nežnim, pute-nim tonovima. Te privlačne nage devojke prikazane su kao zavodljive ljubavnice, one rasplamsavaju maštu muškaraca, i u okviru rama slike i izvan njega. Muze su sada postale ikone idealizovane i seksualizovane lepote.

Velika promena u odnosu između stvaraoca i muze događa se još u trinaestom veku, kada likovni umetnici i pisci sve više počinju da se bave stvarnim životom, a ne mitološkim temama. Čuvene su reči Dantea Aligijerija o Beatrici Portinari: „Ona je ljubav mog života i muza koja me nadahnjuje.“ U viktorskoj eri, umetnicima preraphaelitskog bratstva pozirali su prijatelji, kolege umetnici, supruge, sestre i ljubavnice. Umetnici su sada bili očarani muzama koje su lično poznavali i koje su im pružale kreativno nadahnuće.

Mnogi slikari preraphaeliti, budući da su ih zanimali mitovi i legende, predstavljali su svoje ženske modele kao dame osuđene na propast. Džon Everet Mile prikazao je dvadesettrogo-dišnju Elizabet Sidal kao Šekspirovu tragičnu junakinju koja se davi u reci, na slici *Ofelija* (1851–1852). Zahvaljujući toj slici, Sidalova postaje prepoznatljivo lice pokreta preraphaelita. Ali postaje i simbol iskorišćavane muze, koja se neprekidno prikazuje kao žrtva – baš kakvi su bili i fiktivni likovi za koje je poslužila kao model – u biografijama, pozorišnim komadima, novelama i dramama. Nakon što se udala za Dantea Gabrijelija Rosetija, njno prezime je samo skraćeno na *Siddal*. Nekoliko istoričarki umetnosti i naučnica, uključujući Grizeldu Polok, Deboru Čeri i Serenu Troubridž, pokrenulo je pitanje pogrešnog pisanja prezimena, tvrdeći da pridodaje mitologiji ispletenuj oko Sidalove kao muze koja je nadasve služila genijalnosti svog muža, koja je bila puki simbol njegove genijalnosti. Pošto želim da bude cenjena kao istorijska ličnost koja je unela sopstvenu

kreativnost u ulogu muze, sledila sam ove istoričarke i njeno ime pišem „*Siddall*“.

Tokom devetnaestog i dvadesetog veka, mnogi muškarci umetnici nisu samo prihvatili mit o romantičnoj ženstvenoj muzi, nego su ga i unedogled ponavljali, prikazujući muzu kao predmet želje. Ogist Roden je na svojoj skulpturi *Vajar i njegovu muza* (1895) prikazao muzu kao nagu dugokosu ženu koja zavodljivo šapuće na uvo stvaraocu, muškarcu, da bi mu pružila nadahnuće. A svojim modernističkim skulpturama sa ovalnim glavama kao što je *Uspavana muza* (1910), Konstantin Brankuši je zamislio i prikazao muzu kao idealnu i savršenu ženu, često sa zatvorenim očima, kao spokojnu usnulu lepotu.

Pablo Pikaso pak unosi dramatičnu napetost u svoje prikaze žena, mnogih, koje su uticale na njegov život i karijeru: Fernande Olivije, Eve Gruel, Olge Hohlove, Mari-Terez Valter, Dore Mar, Žaklin Roke i Fransoaz Žilo. „Na svoju nesreću, a možda i na zadovoljstvo, sve sam uređivao shodno svojim ljubavnim vezama“, rekao je. Mada jeste priznavao prisustvo mnogih muza u svom stvaralaštvu, Pikaso je nastojao i da porekne da su imale ikakav uticaj. „Nadahnuće postoji, ali ono vas mora zateći dok radite.“ Tako se stereotip o muzi – kao o pasivnoj, mladoj i privlačnoj ženi koja služi muškoj genijalnosti – čvrsto ukorenio. Za svakog „velikog“ muškog umetnika postao je statusni simbol imati muzu, a u patrijarhalnim prikazima istorije umetnosti otada se uporno održava stereotip o muzi.

Samim tim, dolaskom feminizma stiže i preko potrebna kritika muze. Istorija feminističkog aktivizma je duga, ali tek „drugi talas“ feminističkog pokreta u umetnosti, tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, izričito skreće pažnju na sistematski seksizam, neravnopravnost i diskriminaciju u umetnosti, kao i u društvu u celini. Kritičarke

postavljaju nezgodna pitanja o iskorišćavanju žena i njihovom pretvaranju u objekte, što su radili umetnici ženskaroshi, Pjer-Ogist Renoar, na primer, koji je jednom izjavio: „Slikam svojim polnim organom.“ Osamdesetih godina dvadesetog veka, istoričarke umetnosti kao što su Rozika Parker i Grizelda Polok osporavale su koncepte o idealizovanoj, nemoj muzi koji su se neprekidno ponavljali u muškim diskursima. „Moraju li žene da budu gole da bi ušle u muzej Metropolitena?“, pitala se 1989. godine anonimna aktivistkinja i umetnica Gerila Girls. U novije vreme, narativi nas pozivaju da umetnikove modele, naročito žene, vidimo kao „nešto više od pukih muza“. Kada je portretista Džonatan Jeo 2016. godine nazvao fotomodel Karu Delavinj, koju je slikao, svojim „savršenim modelom i muzom“, naišao je na prezir. „Vreme je da ovaj budalasti termin odložimo na tavan“, napisao je umetnički kritičar *Gardijana* Džonatan Džons.

Međutim, možda je naše pogrešno shvatanje muze – termina koji je poprimio paternalističke, seksističke i pejorativne konotacije – potrebno odložiti na tavan. Ako se udubimo u *razumevanje* odnosa koje su stvarne muze imale sa umetnicima, možda ćemo otkriti da muze nisu bile potčinjene i romantične pojave. Jesu li one bile protagonisti, aktivni i bitni učesnici u kreativnom partnerstvu s umetnikom? Da li je svaka muza model ili su muze na još neke načine nadahnjivale umetnike? Ima li raznih muza, raznovrsnijih nego što nam tradicionalne priče saopštavaju? Vreme je da na nov i drugačiji način sagledamo koncept muze, da razumemo šta ta složena uloga istinski podrazumeva i da razumemo osobe koje su na sebe preuzele odgovornost da budu muze.

Prvo, mora li uvek da postoji seksualna napetost ili romantična veza između umetnika i muze? Vratimo se na Vermerovu *Devojku sa bisernom mindušom*. Mnogi istoričari umetnosti smatraju da je Vermeru za ovo delo model zapravo bila njegova

starija ćerka Marija, koja je tada imala dvanaest godina. Drugi autori misle da je pravi model bila Magdalena, ćerka tinejdžerka njegovog mecene. U svakom slučaju, verzija događaja koju izlaže Trejsi Ševalije je malo verovatna i prikazuje nerealnu mitologiju ispletenu oko muze.

U stvari, mnoge muze nisu bile romantični partneri već osobe sa kojima je umetnik bio blizak: prijatelji, mentori, kolekcionari umetničkih dela, mecene, majke, deca, braća i sestre, kolege i drugari. Ko je bila neobična muza Lusijana Frojda za prikaz korpulentne boginje plodnosti opružene na sofi? Kakav je bio odnos između Endrua Vajeta i mlade žene u roze haljini, koja izgleda kao da ga čeka ležeći na travi, na čuvenoj slici *Kristinin svet* (1948)? Iza slike, kao i prikazane muze, obično se krije mnogo više od onoga što nam je na prvi pogled predočeno.

U ovoj knjizi otkrićemo i jedinstvene vrednosti i kvalitete koje svaka muza unosi u svoju ulogu. Daleko od toga da su muze nečujni modeli. Nisu. One donose svoju emocionalnu podršku i intelektualnu energiju u odnos, one dele ideje, inovacije i tehnike, one obezbeđuju praktičnu pomoć i sredstva. Kada je i muza umetnik, tada su saradnja i odnos posebno kreativni i dinamični. Od perioda renesanse, pomoćnici u ateljeu i šegrti bili su muze Leonardu da Vinčiju i Dijegu Velaskezu. U modernoj umetnosti zatičemo sve više umetničkih parova koji su jedan drugome bili muze: Maks Ernst i Leonora Karington, Li Miler i Man Rej, Emili Flege i Gustav Klimt. Kakav je uticaj imala sada gotovo zaboravljena modna dizajnerka Emili Flege na Klimtov čuveni *Poljubac* (1907–1908)? Treba li da remek-dela poput ovog smatramo zajedničkim delom umetnika i muze? A nezavisno od pojedinačnih radova, koje umetničke i društvene pokrete su muze podstakle?

Razume se, mnoge muze jesu bile u ljubavnim vezama sa umetnicima sa kojima su radile. U ovoj knjizi istražićemo i

kako je takva dinamika stvarala tenzije i probleme Piteru Šle-zingeru i Dori Mar. Govorićemo i o tome kako su mnoge muze, naročito žene, bile zanemarene i kako su ih njihovi savremeni, muškarci, gurali u drugi plan. Analiziraćemo društveni i istorijski kontekst u kome su muze delale i razmotriti zašto i kako su ljudi prihvatili ulogu muze. Mileovom modelu, Elizabet Sidal, pesnikinji, umetnici i muzi, kao ženi u viktorijanskoj Britaniji pristup formalnom umetničkom obrazovanju bio je ograničen, a odlazak na časove crtanja akta zabranjen. Možda se, onda, okrenula ulozi muze kao prilici da izgradi karijeru? Da li su muze, naročito žene koje su nekako snalazile u svetu umetnosti kojim su dominirali muškarci, težile toj ulozi jer su imale koristi od nje?

Važno je razmotriti i načine na koje su umetnice, od Artemizije Đentileski do Fride Kalo, predstavljale sebe kao sopstvene muze s ciljem da uzdrmaju dominantne tradicije, istraže svoj identitet, čak leče sebe. Zašto se Sunil Gupta „pravio da je mrtav“ pred svojim foto-aparatom? On je jedan od mnogih umetnika koji su podrivali i dovodili u pitanje koncept stereotipne muze i stereotipna očekivanja od muze. Feminističke umetnice, kao što je Silvija Slej, slikale su svoje muške muze nage, menjajući tipičnu dinamiku polova kad je reč o umetniku i modelu. Ko su bili muškarci koje je Slejeva slikala u svom boemskom domu u Njujorku sedamdesetih godina dvadesetog veka? Kako su se osećali u ulozi muze, šta su mislili o tome?

U današnjem postfeminističkom svetu, žene svesno nastavljaju da ulozi muze vraćaju njenu moć: Grejs Džouns, Bijonse Nouls, Tilda Svinton. Sve ove izvanredne žene stupaju u odnos umetnik-muza pod sopstvenim uslovima. Ugledni modni fotograf Tim Voker, koji često fotografiše modele koji ga inspirišu, kaže da je neophodna apsolutna ravnopravnost u tom savezništvu: „Portret je rukovanje, zagrljaj, dogovor u kome se srećemo na pola puta tokom saradnje.“ Radeći sa

različitim umetnicima – u poređenju s kojima su mnogo poznatije – moderne muze, poput navedenih, imaju odlučujuću ulogu u krajnjem rezultatu.

Iako je koncept muze stvoren na Zapadu, usvojili su ga savremeni umetnici širom sveta. Zašto kineska umetnica Piksi Lijao fotografiše svog dečka kao komad rolnice sušija? Ko su nage osobe na fotografijama u porodičnom albumu Fukasa Masahise? Kako ovi umetnici i njihove muze preispituju svoje nasleđe, svoj identitet i uvrežena očekivanja od uloga polova? I te kako je važno koga vidimo predstavljenog na umetničkim delima kada posećujemo galeriju; kako to zatim utiče na muze koje su predstavljene?

S vremenom se koncept muze znatno promenio. Od božanskog porekla muza u grčkoj mitologiji, reč muza stekla je konotaciju bespomoćnosti. Zato u današnje doba često nailazi na kritiku, čak podsmeh. Ali možda je pravi mit zapravo naše shvatanje muze kao pasivnog umetnikovog modela? Seksističke ideale o muzi, koje su ustanovili muškarci umetnici da bi glorifikovali svoj muški pogled i svoju individualnu genijalnost, već vekovima održavaju patrijarhalne naracije. I u feminističkim prikazima muze se pre svega opisuju kao eksploatisane žrtve, a to im nimalo ne koristi.

Ali ako bismo iznova ispisali priču o muzama u istoriji, možda bismo otkrili da su bile podjednako važne kao i umetnici. Predugo je muza bila sputana tradicionalnim i mitologizovanim pripovestima koje održavaju koncept o „velikom“ umetniku, muškarcu, koji slika tihog i nepomičnog modela, koncept kakav zatičemo u knjizi Trejsi Ševalije *Devojka sa bisernom mindušom*. U našoj knjizi, pak, pobijaćemo takva pojednostavljena viđenja i umesto njih pokazati istinsku moć koje su muze imale. Nema sumnje da je došao trenutak da ponovo razmislimo o muzama, da ih izbavimo iz reduktivnih

stereotipa, da rasvetlimo njihove stvarne, aktivne i raznovrsne uloge u umetnosti i njenoj istoriji.

U ovoj knjizi je mnogo poznatih lica – osoba ovekovečenih na umetničkim delima koja su sada na zidovima velikih muzeja – a predstavljene su i neke manje poznate ličnosti. Otkrivaćemo vezu i uticaj muza na umetnike koji su ih prikazivali, te njihov ogroman doprinos njihovom stvaralaštvu, a otkrića će nas voditi ka predstavljanju muze na drugačiji način, kao veoma važnog, snažnog i aktivnog učesnika u istoriji umetnosti.

Upoznajmo muze.

UMETNIK KAO MUZA

HUAN DE PAREHA

Lice slobode

Španski slikar Dijego Velaskez izložio je 1650. godine jedan izuzetan portret na godišnjoj umetničkoj izložbi u rimskom Panteonu. Na mutnoj pozadini naslikao je dostojanstvenog muškarca špansko-afričkog porekla, koji ponosno drži jednu ruku preko grudi. Elegantno je odeven, nosi tamnosivi ogrtač, pojas za mač, a veliki beli okovratnik pravi jak kontrast s njegovom crnom kovrdžavom kosom, tamnom bradom i očima. Svetlo mu obasjava lice, prodorno nas gleda pravo u oči.

Kada je slika *Huan de Pareha* (1650) izložena u javnosti, izazvala je senzaciju, naročito među umetnicima. Po rečima biografa iz osamnaestog veka Antonija Palomina, „hvalili su je slikari iz raznih zemalja, koji su rekli da su druge slike na izložbi umetnost, ali da je samo ova slika 'istina'“. Ali da li je ova impresivna slika zaista prikazivala istinito stanje stvari, kad je čovek kojeg je Velaskez portretisao – na tako veličanstven način – u stvari bio rob? Nije li Velaskez prikriivao, a ne otkrivao, stvarnost?

De Pareha, sin Zuleme, žene afričkog porekla i oca Španca, Huana, rođen je kao rob oko 1610. godine u Antekeri, u blizini

luke Malaga gde se aktivno trgovalo robovima. Ne zna se da li ga je Velaskez kupio ili nasledio, ali posle 1631. godine De Pareha mu se pridružuje u radu u ateljeu, gde su mu dužnosti između ostalih bile da slikaru pomaže da samelje pigmente, razapne platna na ram i napravi premaze.

Od doba renesanse, umetnici su u ateljeima imali asistente koji im nisu pomagali samo u pripremi slikarskog materijala već i u stvaranju umetničkih dela. Leonardo da Vinči, Rembrant van Rajn i Mikelandelo spadaju u stare majstore na čijim su čuvenim slikama nevidljivo prisutne i ruke drugih ljudi, ruke robova, učenika i slugu. Stoga je vrlo verovatno da je De Pareha sarađivao sa Velaskezom prilikom slikanja portreta po porudžbini.

Moguće je da je De Pareha čak učestvovao, kao pomoćnik, prilikom slikanja portreta kraljevske porodice jer je u vreme kada je počeo da radi u Velaskezovom ateljeu njegov gospodar već bio zvanični dvorski slikar u Španiji. Velaskeza, poznatog po svom preciznom realizmu, dvor je angažovao da slika grandiozne portrete kralja Filipa IV, njegove supruge, dece i drugih članova kraljevske porodice i domaćinstva. Na tim zvaničnim portretima, Velaskez je isticao pregibe, teksturu i lepotu raskošnih odora svojih nadređenih kraljevskih modela i mecena, koje na slikama daruje oreolom zasenjujuće veličanstvenosti.

Upravo je na isti način Velaskez odlučio da prikaže Huana de Parehu, koji ga nije plaćao da ga naslika. Ne, on ga je nadahnuo, bio mu je muza. Nema uopšte nikakve naznake da je osoba koja mu pozira rob. Daleko od toga. Umesto grube, neuglađene odeće, De Pareha je odeven u sivi prsluk i ogrtač otmeno prebačen preko jednog ramena tako da otkriva pojas za mač, ima blistavo beli okovratnik od čipke. Upečatljivi kontrasti boje na ovoj slici podsećaju na Velaskezov *Portret Filipa IV u oklopu*, na kome je kralj prikazan u oklopu zlatne i crne boje sa grimiznom lentom preko grudi.

Kao i kralj, i De Pareha je osvetljen jarkom svetlošću koja mu pada preko celog lica, preko čela, obraza i usana. Držanje mu je samouvereno, telo je blago nagnuto udesno, pogled mu je uperen pravo u posmatrača. U impozantnom prikazu De Parehe osećamo prkos, pogotovo ako znamo na koji način su robovi u to vreme prikazivani na zvaničnim i naručenim portretima.

Pošto je posedovanje roba ili sluge označavalo moć i bogatstvo, na portretima velikodostojnika često su prikazivani ponizni likovi crnaca. Oni su naprosto bili sredstvo kojim se potvrđivao status njihovih belih vlasnika. Na primer, na portretu holandskog gradskog odbornika *Johan de la Faj* (1674), delu slikara Jana Verkolja, mladi crnac stoji levo od svog elegantno obučenog belog gospodara, pognut je da bi držao uzice njegovih lovačkih pasa. Ne samo što se pokorno saginje već i bukvalno živi u senci svog gospodara. Bezimena i simbolično gurnuta u ugao kompozicije, njegova individualnost se poriče.

Razbijajući takve konvencije, Velaskez uzdiže De Parehu od anonimne robe u pozadini slike do statusa dostojnog modela, čak sliku naziva njegovim imenom. U to vreme smatralo se čašću da vas na taj način naslika umetnik Velaskeзовog renomea, a pogotovu ako ste rob. S obzirom na to da je Velaskez mogao da naslika De Parehu kako god je želeo, iznenađujuće je što je odlučio da ga baš ovako prikaže, s velikom dostojanstvenošću i ozbiljnošću. Zašto je, dakle, slikar slavio roba na ovaj način?

Možda je Velaskez prepoznao sličnost između sebe i De Parehe. Baš kao što su njegovi pomoćnici u ateljeu poslušno radili za njega, tako je i Velaskez poslušno radio za kraljevsku porodicu, koju je snabdevao laskavim portretima. Premda ne u istoj meri, ali i u njegovom životu osećao se odnos porobljenog i porobljivača. Kao što je Huan de Pareha služio Velaskezu, tako je Velaskez služio kralju, i to u istom kontekstu – jer i Velaskez i De Pareha su bili umetnici. Je li Velaskez prepoznao deo sebe u svom modelu?

Izgleda da Velaskez na portretu zaista ukazuje na De Parehin status umetnika: mala poderotina na De Parehinom rukavu upućuje na to da se bavi razapinjanjem platna na ram, njegovim pripremanjem i oslikavanjem, možda čak i ovog platna. Kao majstor verodostojnosti, da li je Velaskez utkivao istinu u ovaj detalj na slici želeći da rob bude prepoznat kao umetnik?

Velaskez nije prvi majstor umetnik kome je pomoćnik u ateljeu postao muza. Poznato je da je Leonardu da Vinčiju njegov mladi sluga Đan Đakomo Kaproti da Oreno, koji je došao u umetnikov atelje kad je imao samo deset godina, bio inspiracija za mnoge crteže i slike. U svojim dnevnicima Da Vinči ga opisuje kao problematičnog, piše kako je ovaj „lopov“ i „lažov“ često krao predmete i razbijao stvari, te tako dobio nadimak Salaj (*Salai*), što znači „mali đavo“.

Kako bilo, đavolastog Salaja lako je prepoznati na slikama kao što je *Sveti Jovan Krstitelj* (oko 1513–1516) po njegovom anđeoskom liku, prelepoj kovrdžavoj kosi i zagonetnom osmehu. Neki istraživači smatraju da je Salaj, a ne Liza del Đokondo, bio model za sliku *Mona Liza*: promenom reda slova u imenu „*Mona Lisa*“ dobija se izraz „*Mon Salai*.“ A uveliko se smatra i da je Da Vinči bio u seksualnoj vezi sa Salajem, koji je sa slikarem proveo više od dvadeset pet godina kao njegov sluga, šegrt i muza. Učio je od svog gospodara i kasnije je i sam postao talentovani umetnik. Naravno, ovaj odnos naglašava problem neravnoteže moći koja nije postojala samo između ženskih muza i muških umetnika već i između muza i umetnika istog pola, naročito u renesansnoj Firenci gde su homoseksualni odnosi bili dozvoljeni.

No nema nikakve naznake o postojanju romantične veze između Velaskeza i De Parehe, mada su sasvim sigurno razvili prislan odnos. Poznato je da je De Pareha bio važan svedok prilikom potpisivanja nekoliko dokumenata, u periodu od 1634. do 1653. godine, uključujući dokument o punomoćju. Uz to,

putovao je zajedno sa Velaskezom u Rim kada je njegov portret prvi put prikazan u javnosti.

Dok je De Pareha stajao pored portreta, svako je odmah mogao da uoči neverovatnu sličnost između njega, muze od krvi i mesa, i njegove naslikane verzije, zbog čega su prisutni slikari i govorili o „istinitosti“ slike. Palomino u biografiji piše da je Velaskez poslao De Parehu da pokaže portret nekim uticajnim rimskim prijateljima: „Zurili su u sliku, a onda u original, sa divljenjem i zaprepašćenjem, ne znajući kome da se obrate i ko će im odgovoriti.“

Možda je Velaskez proračunato naslikao svoju muzu u hiperrealističnom stilu jer je želeo da demonstrira vlastito slikarsko umeće i impresionira savremenike. Jednom prilikom je prokomentarisao svoju želju da se istakne: „Radije bih bio prvi slikar običnih stvari nego drugi u visokoj umetnosti.“ S ovim jedinstvenim i prelepim portretom crnog roba uzdignutog do kraljevskog statusa, Velaskez je sigurno pokazao da je najbolji slikar prizora iz svakodnevnog života. Može li biti, onda, da je iskoristio portret De Parehe da postigne taj cilj?

Velaskezu je portret poslužio i kao reklama za vlastiti talentat i nesumnjivo ga je iskoristio da zainteresuje potencijalne poručioce portreta, a to je bilo i te kako važno, pogotovu kad znamo da njegove portrete kraljevske porodice javnost nije mogla da vidi. Za razliku od portreta kraljevske porodice, Velaskez je posedovao portret De Parehe, baš kao što je posedovao samog De Parehu. Samim tim, imao je slobodu da s portretom radi šta hoće. Ako je to bila Velaskezova strategija, pokazala se uspešnom: Velaskezu kasnije te godine stiže porudžbina da naslika portret pape Inoćentija X, jednog od najuticajnijih ljudi u Evropi.

Ali Velaskez je lako mogao da izabere nekog drugog od mnogih potencijalnih modela. Recimo, svog učenika, pomoćnika

u ateljeu i zeta Huana Bautista del Maza, koji ga je nasledio kao dvorski slikar na dvoru Filipa IV. Ipak, izabrao je Huana de Parehu. I više od toga. Naime, Velaskezev saosećajni i humani prikaz odiše naklonošću prema čoveku u koga je stekao poverenje. De Pareha postoji nezavisno od statusa koji mu je dodeljen i onoga što obavlja: mada sedi ponosno, u njegovim tamnim očima, izrazu i držanju vidi se tuga koja nas proganja. Kao što ukazuje savremena američka slikarka Džuli Meretu: „Ruka koja je skliznula ispod šala privlači naš pogled baš ka tom mestu, ispod srca... prodoran pogled, nije prezir, ne vidim ga kao bes ili ljutnju, a nije ni ogorčenost, to je prikrivena tuga.“

Velaskez, stoga, pripoveda i priču o čoveku koji tada nije imao nikakva prava. No to će se brzo promeniti: samo koji mesec pošto je završio portret, Velaskez je Huanu de Parehi vratio njegovu slobodu. U državnom arhivu u Rimu nalazi se dokument o De Parehinom oslobođanju od ropstva. Velaskez je 23. novembra 1650. godine potpisao ugovor po kome će De Parehi dati slobodu – posle još četiri godine služenja – 1654. godine. Nemoguće je znati da li je Velaskez samostalno doneo tu odluku. Po nekim pričama, sam kralj Filip IV zahtevao je da se De Parehi ukine status roba kada je video koliko je talentovan umetnik. U svakom slučaju, naslikavši De Parehu kao veličanstvenu figuru, čini se da je Velaskez anticipirao njegovo oslobođanje od ropstva u stvarnosti.

Počev od 1654. godine, Huan de Pareha je gradio i izgradio uspešnu karijeru kao portretista. Prešavši put od roba do slobodnog čoveka i slikara, naslikao je izuzetne portrete uvažених личности kao što su arhitekta Hose Rates Dalmau, sveštenik i pisac pozorišnih komada Agustin Moreto, čak i portret španskog kralja Filipa IV. De Pareha je naslikao i mnoge biblijske likove i scene. Jedno od njegovih najvažnijih dela je slika *Pozivanje Svetog Mateja* (1661), na kojoj je prikazana biblijska priča o Isusu koji poziva Mateja da mu se pridruži i bude jedan od

njegovih učenika. Matej, poreznik, sedi za stolom sa kesicom zlatnih novčića pred sobom. Ali, podižući ruku ka grudima, okreće se da pogleda Hrista koji stoji iza njega na desnoj strani slike i bira novi život.

Gotovo poput Hristovog odraza u ogledalu, na krajnje levoj strani kompozicije stoji druga važna figura. Odeven u tesan maslinasto zeleni kaput i odgovarajuće pantalone i čarape, sa elegantnom belom kragnom i belom košuljom čiji rukavi izviruju iz kaputa, stoji De Pareha koji gleda u nas. Ne samo što je prikazao sebe kao gospodina i svedoka ovom jevandelском događaju već je pokazao i komad papira koji drži u ruci i na kome se jasno vidi njegov potpis. Potpisavši taj dokument, a samim tim i sliku, Huan De Pareha je potvrdio svoj identitet slobodnog čoveka i profesionalnog slikara.

Pretvarajući ovu scenu u autoportret, De Pareha pravi paralelu sa jednom od najpoznatijih slika svog nekadašnjeg gospodara i učitelja, *Mlade plemkinje* (1656). Na tom Velaskezovom platnu prikazana je porodica kralja Filipa IV, njegova ćerka i nekoliko dvorskih dama, ukratko, prizor iz dvorskog života. Na levoj strani kompozicije, ispred velikog platna na štafelaju nalazi se sam Velaskez, pogleda uperenog u posmatrača, zapravo u kralja i kraljicu koji mu poziraju upravo za sliku koja treba da nastane na platnu na štafelaju. Baš kao što su robovi crnci na konvencionalnim portretima zvaničnika potisnuti u zadnji plan ili neki zabačeni ugao kompozicije, tako je i Velaskez sebe naslikao, kao umetnika koji služi kralju, po strani od centralne grupe figura.

Izričito podražavajući Velaskezov autoportret, De Pareha zahteva da i njega vide u istom svetlu kao i svog bivšeg gospodara: jer i on, De Pareha, jeste umetnik. Slika *Pozivanje Svetog Mateja* podseća i na Velaskezov portret samog De Parehe – i ovde je De Pareha u istoj pozi, gleda posmatrača i, mada je prošla decenija, izgleda isto kao i na Velaskezovom portretu.

Postavši samom sebi muza, De Pareha se poistovećuje sa Velaskezovim ranijim prikazom sebe i prihvata ga.

Međutim, jasno se uočava jedna razlika između De Parehinog prikaza sebe i Velaskezovog prikaza De Parehe: oslobođeni slikar je posvetlio svoju put. U tadašnjem španskom društvu, imati tamniji ten izjednačavalo se sa ropstvom, a De Pareha je bez sumnje nailazio na predrasude uprkos svom statusu slobodnog čoveka i profesionalnog slikara. Kao što ukazuje profesorka španske istorije umetnosti Karmen Frakčija: „To je bio jedini jasan način koji je Pareha smislio da saopšti publici da je slobodan čovek, oslobođen od žiga ropstva, publici koju će njegova tamna put uvek podsećati na to da je bio rob.“

Štošta nam govori i to što Velaskez nije osećao potrebu da De Parehi posvetli put. Jer na Velaskezovu karijeru to ne bi uticalo, dok je De Pareha u suštini bio primoran da izmeni svoj izgled jer je tako izbegao da se o njegovom slikarskom umeću prosuđuje na osnovu boje njegove kože. De Parehin autoportret, stoga, odražava i činjenicu da nikada nije bio potpuno slobodan: 1660. godine je postao sluga Velaskezovog zeta, dvorskog slikara Huana Bautiste Martineza del Maza, angažovan u njegovom ateljeu. De Pareha je ostao odan Velaskezovoj porodici sve do svoje smrti 1670. godine.

Danas De Pareha i njegova priča žive na ovom portretu. Moguće je da je Velaskez prodao sliku jednom od Italijana koji su joj se divili u Rimu, a posle je prelazila iz jedne privatne kolekcije u drugu sve dok se 1970. godine nije pojavila na tržištu. Metropoliten muzej u Njujorku kupio ju je za tada rekordnih 2.310.000 funti, a u zvaničnoj izjavi je rečeno da „spada među najlepše, najživlje portrete koji su ikada naslikani“ i da je „jedno od najvažnijih dela koje je ovaj muzej ikada nabavio“.

Izuzetan portret De Parehe, koji je svojevremeno zadivio posetioce u Panteonu, dotiče i savremenu publiku. Nalazi se u

galeriji Velaskezovih slika, pored slikarevih portreta pripadnika elite i kraljevske porodice, ravnopravan s njima. No nijedan od ostalih Velaskezovih portreta nema emocionalnu snagu i intenzitet kao De Pareha. Iako nije predstavljen u konvencionalnom maniru prikazivanja roba, na portretu nema nikakve iluzije, ima samo poštenja: on je pomoćnik u ateljeu, umetnik i, nadasve, čovek dostojan da bude naslikan. Velaskez je preneo dostojanstvo i istinsku vrednost svoje muze *uprkos* njenom društvenom statusu – što je De Pareha kasnije potvrdio prikazujući sebe, kao slobodnog čoveka, na taj isti način.

DORA MAR

Žena koja plače

Pablo Pikaso, jedan od najuticajnijih umetnika dvadesetog veka, ponajpre se povezuje sa nastankom kubizma, sa viđenjem sveta kroz apstraktne, izlomljene i fragmentovane forme. No Pikaso je podjednako poznat i po svojim zamršenim ljubavnim vezama. Žene u njegovom životu bile su mu nadahnuće za neke od najboljih portreta koje je naslikao. A jedan od najcenjenijih je *Žena koja plače* (1937). Ko je bila muza koja je inspirisala ovo kubističko remek-delo i zašto plače? Da bismo to saznali, moramo da se vratimo u godinu pre nastanka slike i posetimo jedan kafe u Parizu.

Pariz je 1936. godine bio boemski centar umetnosti, filma i književnosti. Privlačio je avangardne umetnike, pisce i intelektualce iz svih delova sveta, nudio im mogućnost da izlažu u salonima i na izložbama, da pohađaju uticajne umetničke škole i da se proslave. Vladao je duh slobode, pa je to jedan od razloga što upravo u Parizu nastaju najznačajniji pokreti moderne umetnosti: impresionizam, fovizam, dadaizam, nadrealizam i, naravno, kubizam. Dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, pisci, filozofi i umetnici sastajali su se u kafeu uređenom u stilu ar deka, *Les Deux Magots*, u četvrti Sen Žermen de Pre.

Dolazili su Ernest Hemingvej, Simon de Bovoar i Žan-Pol Sartr, Fernan Leže, Huan Miro, Pikaso. Čuveni kafe posećivala je i talentovana fotografkinja Dora Mar.

Prvi susret Dore Mar i Pabla Pikasa je ušao u legendu. Priča se da je Dora Mar, tada devojka od dvadeset devet godina, sedela sama u *Les Deux Magots* i zabadala nož između svojih prstiju položenih na sto. Godinama kasnije, ovaj događaj je detaljno opisala jedna druga Pikasova ljubavnica i model, Fransoaz Žilo, u pariskim novinama *Figaro*:

Dora Mar je nosila crne rukavice sa sićušnim ružama. Skinula je rukavice i uzela dugačak oštar nož koji je zabijala u sto između svojih raširenih prstiju. S vremena na vreme bi za delić milimetra promašila i ruka bi joj bila sva krvava. Pikaso je bio fasciniran. Pitao je Doru da mu da svoje rukavice i sačuvao ih je pod staklom.

Dora Mar je želela da privuče Pikasovu pažnju, umetnika starijeg od nje skoro trideset godina, a sadističkom, senzacionalnom igrom s nožem uspela je u tome. Bilo da je priča o njihovom susretu potpuno tačna ili nije, u svakom slučaju tačno opisuje njihovu emocionalno žestoku, kreativnu i turbulentnu devetogodišnju ljubavnu vezu koju je inicirala Dora Mar.

Rođena je 1907. godine u porodici koja je podržavala njene ambicije da postane umetnica, detinjstvo je provela između Argentine i Francuske. Nastanila se u Parizu u devetnaestoj godini, pohađala je razne umetničke akademije, uključujući Akademiju lepih umetnosti, Akademiju Džulijan i školu za fotografiju, gde razvija osobeni stil stvaranja crno-bele fotografije, maštovit, neuhvatljiv.

Brzo se potvrdila kao ugledna fotografkinja, povezuju je sa nadrealizmom, pokretom umetnika koje su zanimali snovi, nesvesno i erotske želje. Izlagala je na Međunarodnoj izložbi nadrealizma 1936. godine u Londonu, gde su svoja dela izložili i

Dora Mar je doživela emocionalni slom. „Za mene, Dora je uvek bila žena koja plače“, rekao je Pikaso. Doru oblivenu suzama nacrtao je i naslikao više od šezdeset puta.

Nema sumnje da je njihova veza bila burna. Dora Mar je bila direktna i otvorena, nije se ustručavala da se suprotstavi Pikasu, što je dovodilo do eksplozivnih svađa. I Pikasove stalne prevare pridodavale su napetosti između njih. Kada ga je upoznala, Pikaso je bio u vezi sa Mari-Terezom Valter, muzom i ženom sa kojom je imao dvogodišnju ćerku Maju. Mari-Terez se jednom prilikom suočila sa Dorom Mar u Pikasovom ateljeu, zahtevajući od nje da napusti Pikasa: „Ja imam dete s ovim čovekom. Ja treba da budem ovde s njim. Smesta možeš da odeš.“

Nepokolebljiva Dora Mar, međutim, nije popustila: „Imam isto toliko razloga koliko i ti da budem ovde. Nisam mu rodila dete, ali ne znam kakve to veze ima.“ Pikaso je nastavio da slika dok su se njih dve prepirale. Ali onda mu se Mari-Terez obratila sa zahtevom: „Odluči. Koja od nas dve?“ Kasnije se prisećao: „Bila je to teška odluka. Svidale su mi se obe, iz različitih razloga, Mari-Terez zato što je bila mila i nežna i radila je sve što sam želeo da radi, a Dora zato što je inteligentna... Rekao sam im da same to moraju da reše. I tako su počele da se tuku.“

Izgleda da je Pikaso uživao u tome da stvara suparništvo između žena u svom životu, opisujući ovaj incident kao jedno od svojih „najboljih sećanja“. Na mnoge načine je upravo on odgovoran što je Dora Mar postala žena koja plače. No nije li previše pojednostavljeno tumačiti Pikasov portret kao prikaz emocionalnog rastrojstva Dore Mar u njihovom odnosu? Postoji li i još nešto na ovoj slici nezavisno od prikaza ražalošćene muze prepuštene milosti ili nemilosti umetnika?

Ako želimo da razumemo zašto je Pikaso naslikao Doru Mar kao ženu koja plače, moramo da iskoračimo iz njenog