

**(П)ОГЛЕДИ КА МИГРАЦИЈАМА  
ЕСЕЈИ О ФЕНОМЕНУ**

---

**(RE)VIEWS OF MIGRATIONS  
ESSAYS ON THE PHENOMENON**

Главна и одговорна уредница  
Др Тијана Палковљевић Бугарски  
музејска саветница

Рецензенти  
Проф. емер. Милена Драгићевић Шешић  
Проф. др Сарита Вујковић  
Проф. др Никола Крстовић

*(По)леги ка миграцијама. Есеји о феномену* објављени су поводом изложбе „Миграције у уметности – уметност миграција” приређене у Галерији Матице српске од 18. фебруара до 30. априла 2022. године, у оквиру програмског лука *Сеобе* Европске престонице културе.

Реализацију публикације омогућили су Министарство културе и информисања Републике Србије, Фондација „Нови Сад – Европска престоница културе“ и Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе са верским заједницама.

---

---

Editor-in-Chief  
Tijana Palkovljević Bugarski, PhD  
museum advisor

Reviewers  
Prof. emer. Milena Dragičević Šešić  
Prof. Sarita Vujković, PhD  
Prof. Nikola Krstović, PhD

*(Re)views of Migrations. Essays on the Phenomenon* are published on the occasion of the exhibition “Migrations in Art – the Art of Migrations”, displayed in the Gallery of Matica Srpska from February 18<sup>th</sup> to April 30<sup>th</sup> 2022 within the programme arch *Migrations* of the European Capital of Culture..

Realisation of the publication was supported by the Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia, Foundation “Novi Sad – European Capital of Culture” and Provincial Secretariat for Culture, Public Information and Relations with Religious Communities.

(П)ОГЛЕДИ КА МИГРАЦИЈАМА  
ЕСЕЈИ О ФЕНОМЕНУ

---

(RE)VIEWS OF MIGRATIONS  
ESSAYS ON THE PHENOMENON



Нови Сад • Novi Sad  
2022.



## САДРЖАЈ / CONTENT

---

---

7	<b>Тијана Палковљевић Бугарски</b> Предговор
11	<b>Алексеј Кишјухас</b> Ми, мигранти? Обрасци и узроци људских миграција као великог скока унапред
25	<b>Бранко Бешлин</b> Сеобе као трајно обележје
37	<b>Данило Вуксановић</b> Миграција као уметнички случај. <i>Сеоба Срба Паје Јовановића</i>
61	<b>Сандро Дебон</b> Лиминалност миграторне естетике. Мисли и рефлексije
73	<b>Јелена Огњановић</b> Три уметника. Три мигранта. Три случаја. Ел Греко, Лебрен, Шагал
97	<b>Лука Кулић</b> Миграције – шта уметност може да учини?
109	<b>Владимир Гвозден</b> Сеобе, страхови... и уметност као заустављени тренутак наших вечних лутања
121	Уместо поговора / Изводи из рецензија
129	<b>Tijana Palkovljević Bugarski</b> Foreword
133	<b>Aleksej Kišjuhas</b> We, the migrants? Patterns and causes of human migrations as a great leap forward
147	<b>Branko Bešlin</b> Migrations as a permanent feature
159	<b>Danilo Vuksanović</b> Migration as a case study in art. <i>Migration of the Serbs</i> by Paja Jovanović
183	<b>Sandro Debono</b> The Liminality of migration aesthetics. Thoughts and reflections
195	<b>Jelena Ognjanović</b> Three artists. Three migrants. Three case studies. El Greco, Le Brun, Chagall
217	<b>Luka Kulić</b> Migrations – What can art do?
229	<b>Vladimir Gvozden</b> Migrations, fears... and art as a moment of our endless wanderings frozen in time
241	In place of afterword / Extracts from reviews



## Предговор

Др Тијана Палковљевић Бугарски  
Управница Галерије Матице српске

7

Процес писања пријаве за Европску престоницу културе поставио је пред новосадску културну сцену питање које су то актуелне друштвене теме и како се оне могу представити кроз програме установа културе а да буду рецентне и за европску и за домаћу публику. Галерија Матице српске као музеј који је својом колекцијом дубоко утемељен у прошлости, а идејама, концептом деловања и излагачким политикама снажно присутан у савременом тренутку и животу града, нашла је одговор управо у тој својој особености. Као чувари националног идентитета и трезор уметничког блага трагали смо за актуелном темом у ширим европским оквирима на коју можемо указати кроз дела из своје колекције, ликовна дела из европских музеја и, коначно, актуелну уметничку праксу. Као музеј у коме свака прича о колекцији започиње са причом о Великој сеоби Срба као догађају који је створио услове за почетак развоја српске националне уметности у епохи новог века, пронашли смо управо у том важном историјском догађају своју везу са данашњим друштвеним, политичким и уметничким питањем читаве Европе. Тема кретања становништва, сеоба и миграција показала нам се као спона наше установе, а самим тим и националне уметности са актуелном европском агендом.

Податак да Галерија Матице српске прикупља, презентује и чува дела српске ликовне уметности настала на просторима северно од Саве и Дунава

које су населили Срби након Велике сеобе 1690. године указује на важност тог историјског догађаја. Он показује да је миграција српског становништва из Отоманског у Хабзбуршко царство као један тежак моменат напуштања својих огњишта и светиња коначно довела до јединствене историјске ситуације економског и друштвеног препорода и процвата уметности. Ново окружење, нова територија и нове прилике били су подстицајни за развој друштва али и ренесансу уметничких израза у књижевности и ликовној уметности.

О том јединственом догађају сведочи једна слика, могло би се рећи национална икона изведена у више верзија. Чувена слика *Сеоба Срба*, рад Паје Јовановића, за нас је била полазиште за развијање приче о миграцијама. Позитиван пример исходишта те сеобе подстакао нас је на размишљања о позитивним исходима сеоба као феномена и предностима које су оне донеле и преокретима које су омогућиле. Све то довело нас је до закључка да кретања становништва немају априори негативан ефекат већ, напротив, да могу бити веома позитивна и допринети развоју друштва и уметности.

Таква размишљања довела су нас до друге теме којом се ова изложба бави а то је велики утицај који су миграције имале на уметнике и важност коју су ти ствараоци, као последицу својих личних миграција, имали на развој уметности. То нас је подстакло да размишљамо колико су уметници, крећући се из различитих разлога по европском континенту, дали квалитетан допринос развоју националних уметничких пракси и стилова. Анализирали смо различите поводе кретања уметника – политичке, образовне или животне. Неки од њих трагали су за бољим могућностима образовања, други за квалитетнијим животом, а трећи су бежали пред политичким режимима са којима се нису слагали. У новим срединама остваривали су своје снове, добијали оно чему су тежили, али и остављали дубоке трагове и данас вредне пажње. У основи, уз сву тежину њихових личних судбина напослетку су оставили вредан траг у историји човечанства. Ти трагови као уметничка дела која чувају велики европски музеј први пут се излажу у Србији управо поводом изложбе о миграцијама.

И са тим сазнањима заснованим на сегменту националне историје – Велике сеобе Срба из 1690. године и одабраним примерима европске историје уметности – запитали смо се какав је данас однос према сеобама, мигрантима и њиховим судбинама у време мигрантске кризе друге деценије XXI века. Због чега је у актуелном тренутку однос према миграцијама толико негативан кад нас прошлост и уметност демантују. Истовремено, запитали смо се како



савремени уметници реагују на ову тему, какве поруке нам пружају својим делима и која питања нам постављају својим интерпретацијама теме.

Представљајући ове различите углове једног истог феномена, бавећи се миграцијама у уметности и уметношћу миграција понудили смо различите одговоре и примере али само једну неупитну датост – Сви смо ми мигранти јер кретања је одувек било и биће. На нама као актерима савременог тренутка је да их прихватимо, охрабримо, подржимо и из њих извучемо најбоље за друштва у којима живимо, територије које насељавамо и тренутак у историји који делимо. Коначно, можемо и да се запитамо шта ће актуелна уметничка пракса пренети будућим генерацијама о нама као сведоцима великих миграција свога доба?

У читавом овом процесу преиспитивања теме миграција занимало нас је како на њу гледају друге струке. На темељима добре сарадње са Филозофским факултетом у Новом Саду, позвали смо три професора: историчара Бранка Бешлина, социолога Алексеја Кишјухаса и теоретичара књижевности Владимира Гвоздена да буду део овог пројекта и допринесу формирању целовитије слике о овој актуелној теми. Сваки од њих је указао на тумачења са позиција своје струке, својих интересовања и личног доживљаја феномена миграција. Погледу са стране допринео је историчар уметности са Малте Сандро Дебоно, који је уједно био и стручни саветник на пројекту.

Уз њихове текстове публикацију чине и текстови три кустоса/конзерватора Галерије Матице српске: мр Данила Вуксановића, Луке Кулића и Јелене Огњановић. Данило Вуксановић у свом тексту разматра историјат настанка, друштвену улогу и амблематску симболику слике *Сеоба Срба* Паје Јовановића као јединствену националну икону. Јелена Огњановић бави се са три одабрана случаја уметника-мигранта историјских епоха кроз анализу њихових јединствених судбина и доприноса историји европске уметности. Ел Греко, Виже Лебрен и Марк Шагал три су примера различитих разлога мигрирања и различитих постигнућа мигрирањем. Лука Кулић своју пажњу усмерава на савремену уметност, теме, питања и одговоре који нуде актуелна уметничка сцена и уметници са различитих европских територија у разноврсним облицима изражавања.



# Ми, мигранти? Обрасци и узроци људских миграција као великог скока унапред

Др Алексеј Кишјухас, социолог  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

*Because tramps like us,  
Baby, we were born to run*  
– Брус Спрингстин, 1975.

11

Сви смо ми мигранти. У поређењу са осталим приматима, миграције одликују нас, људе или сапијенсе, дистинктивно и карактеристично попут супротстављеног палца, развијеног церебралног кортекса, па и језика или уметности. И наш препознатљиво усправни двоножни ход највероватније је еволуирао само да бисмо са лакоћом прелазили веће раздаљине у потрази за храном и благостањем.<sup>1</sup> Да бисмо мигрирали. Наши најближи живи рођаци данас су три преживеле врсте хоминида или човеколиких мајмуна: горила, шимпанза и бонобо. Међутим, ове живе врсте остале су ограничене на екосистеме или на живот у Африци. С друге стране, човек је временом мигрирао у сваки кутак планете Земље, укључујући ту и истраживачке станице на Антарктику, па чак и неколико посета Месецу. Предачке миграције рефлектују се у нашим телима и геномима, али и у нашим мислима, аспирацијама и осећањима. Једноставно речено, људи су одувек били у покрету.

Људска историја започела је у Африци пре око 7 милиона година. Фосилни остаци указују и на то да се споменуто усправно држање, двоножни ход или бипедализам појављују пре око 4 милиона година, а значајније релативно увећање величине људског тела и мозга пре око 2,5 милиона

---

<sup>1</sup> L. A. Isbell and T. P. Young, *The evolution of bipedalism in hominids and reduced group size in chimpanzees*, у: *Journal of Human Evolution* 30 (5), 1996, 389–397.

година. Дакле, прво смо усправно и далекосежније ходали, а тек затим далековидије мислили, закључивали, те стварали технологију и уметност. У овом периоду наш предачки *Homo habilis* започео је и са прављењем и коришћењем простих алата. Ипак, у првих пет или шест милиона година своје праисторије (пра)човек и људска станишта били су и остали ограничени једино на живот у Африци. Управо зато, људске миграције представљају и својеврсни когнитивни као и историјски и културни *велики скок унајред*.

## Ми, мигранти?

Први човеков предак који ће мигрирати изван Африке највероватније је био *Homo erectus* пре око 1,8 милиона година о чему сведоче и фосили са острва Јава у југоисточној Азији. Када је реч о Европи, најранији познати докази о првим људима на наводно „старом“ континенту потичу од пре око пола милиона година (иако су људи у Европи највероватније боравили и раније). Упадљиво је и да прве миграције ових раних хоминида временски коинцидирају управо са развојем и увећањем њиховог мозга.

Међутим, у питању нису били сапијенси, већ неке друге људске врсте, које су данас, нажалост, изумрле.<sup>2</sup> Најмање девет различитих људских врста ходало је планетом Земљом до пре 300 хиљада година, а *Homo neanderthalensis* Европом и до пре само 40 хиљада година.<sup>3</sup> Супротно популарној имагинацији, интересантно је да су и ови људи, чувени неандерталци, и те како поседовали когнитивни капацитет за симболичко мишљење, да су их одликовале различите естетске праксе, тј. да су вероватно стварали уметност.<sup>4</sup>

Наша људска врста, *Homo sapiens*, као што је познато, такође је настала у источној Африци пре око 200–300 хиљада година. Ови први анатомски модерни људи напуштају Африку пре око 70–100 хиљада година. У питању је била највећа миграција у историји човечанства и вероватно најфасцинантније искуство људске врсте. Јер, у периоду од само неколико десетина хиљада година људска бића су успешно населила готово све насељиве области планете, адаптирајући се и модификујући своја нова станишта са огромним еколошким

---

<sup>2</sup> Y. N. Harari, *Sapiens. Kratka povijest čovječanstva*, Fokus, Zagreb 2015.

<sup>3</sup> T. Higham et al., *The timing and spatiotemporal patterning of Neanderthal disappearance*, у: *Nature* 512 (7514), 306–309.

<sup>4</sup> E. Seghers, *A Tale of Two Species. The Origins of Art and the Neanderthal Challenge*, у: *Evolutionary Studies in Imaginative Culture* 2 (2), 2018, 83–102.

и историјским последицама. А интересно је и да већина данашњих тзв. домородачких популација поседује јасна и конзистентна објашњења за своје настањивање у некој области, односно у својим новим домовинама.

Археолози, антрополози, биолози, генетичари, лингвисти, историчари (уметности) и други научници данас пажљиво и мукотрпно настоје да реконструишу тај величанствени подухват и глобални процес, односно да одговоре на питања како, када и зашто су људи уопште мигрирали по свету.<sup>5</sup> Узгред, током овог процеса, сапијенси из Африке сусрећу се и са другим људским врстама, као нпр. са споменути неандерталцима у Европи, водећи *и љубав и рај* између себе. Другим речима, постоје недвосмислени докази о њиховом међусобном укрштању и спаривању (због чега модерни људи у свом геному данас носе и 3–7 % неандерталских гена),<sup>6</sup> али и о потискивању, истребљењу или пак *рајновима хоминида*.<sup>7</sup>

Хронологија раних људских миграција, откривена детаљном анализом дистрибуције тзв. митохондријалних хаплогрупа, упућује на чињеницу да се „наши“ сапијенси готово одмах шире или мигрирају широм Африке. На пример, неки од најстаријих људских остатака откривени су 2007. године у данашњем Мароку, подаље од првобитног Еденског врта Танзаније и Етиопије. Иако научници још увек расправљају о прецизним датумима (две хипотезе називају се<sup>8</sup> *Изван Африке 1* и *Изван Африке 2*), модерни људи највероватније напуштају Африку и најпре пристижу на Блиски исток (данашњи Јемен и Палестину), односно на Арабијско полуострво пре око 125.000 година.<sup>9</sup>

С друге стране, у јулу 2019. године археолози и антрополози у једној пећини на југу Грчке (пећина Апидима) изгледа да откривају остатке *Homo sapiens* који су стари чак око 210.000 година.<sup>10</sup> Све то упућује на закључак да се људски мигранти из Африке можда појављују у Европи и око 150 миленију-

<sup>5</sup> K. S. Coates, *Peopling the Earth. The Greatest Migration*, у: K. S. Coates (ed.), *A Global History of Indigenous Peoples*, London 2004, 25–41.

<sup>6</sup> K. Lohse, L. A. F. Frantz, *Neandertal Admixture in Eurasia Confirmed by Maximum-Likelihood Analysis of Three Genomes*, у: *Genetics* 196 (4), 2014, 1241–1251.

<sup>7</sup> L. H. Keeley, *War Before Civilization. The Myth of the Peaceful Savage*, New York/Oxford 1996.

<sup>8</sup> T. M. Smith et al., *Earliest evidence of modern human life history in North African early Homo sapiens*, у: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 104 (15), 2007, 6128–6133.

<sup>9</sup> S. Lopez, L. van Dorp, G. Hellenthal, *Human Dispersal Out of Africa*, у: *A Lasting Debate. Evolutionary Bioinformatics* 11 (S2), 2016, 57–68.

<sup>10</sup> K. Harvati et al., *Apidima Cave fossils provide earliest evidence of Homo sapiens in Eurasia*, у: *Nature* 571 (7766), 2019, 500–504.

ма *йре* него што смо то раније мислили (а што је око 45.000 године пре нове ере). Фантастично путовање људске врсте не престаје да изненађује и оно је фасцинантно колико и узбудљиво.

Након Африке, Блиског истока и југа Европе, сапијенси се затим полако и опрезно крећу дуж обала данашње Индије и југоисточне Азије (Индонезије), те долазе и до Аустралије пре око 50.000 година. Други крак сапијенсових миграција храбро корача умногоме хладнијом Европом и Русијом, пристижући до Сибира пре око 40.000 година. Били су то легендарни<sup>11</sup> *кромањонци*, који су успут откривали и прве бунде и фрижидере: шивење одеће од животињског крзна и чување хране у леду.

Најзад, две Америке, које су несумњиво последње насељене из очигледног разлога географских препрека. Упркос томе, људи и мигранти Леденог доба градуално прелазе тада залеђени Берингов мореуз између Камчатке и Аљаске, те насељавају или одистински „откривају Америку“ још пре око 14.000 година. Само неколико хиљада година касније пристижу и све до самог југа континента или Огњене земље – јужног краја Чилеа и Аргентине, пре око 11.000 година.



Ширење *Homo sapiens*-а

Коначно, вешто изграђеним кануима и задивљујућим умећем навигације, одважни људи из Полинезије око 1200. године нове ере мигрирају чак и на Ускршња острва, или на тај својеврсни *Пуйак свети*. Доба „великих миграција“ је и симболички окончано, пошто су тада насељена сва већа доступна

<sup>11</sup> P. Pavlov, J. I. Svendsen, S. Indrelid, *Human presence in the European Arctic nearly 40,000 years ago*, у: *Nature* 413 (6851), 2001, 64–67.

географска подручја на планети Земљи.<sup>12</sup> То јест, сапијенс је населио готово све што се по свету населити могло. Да ли онда заиста изненађује што су ови мигранти на Ускршњим острвима били подигли своје величанствене камене и антропоидне скулптуре, односно *моаи*?

И Европљани ће убрзо након овог полинежанског насељавања Ускршњих острва покренути *свој* нови и крупни миграторни талас, у тзв. добу великих географских открића крајем XV века. Сматра се да је између 1492. и 1820. године око 2,6 милиона Европљана мигрирало у Америку у три таласа или фазе.<sup>13</sup> Затим је у XIX веку уследио наредни миграторни талас и својеврсна „америчка грозница“, те између 1846. и 1940. године око 55 милиона Европљана мигрирало преко Атлантика, махом у Сједињене Државе и Јужну Америку. Постоје и сведочанства о читавим селима која су тада остајала испражњена. Само са територије некадашње Аустроугарске у периоду 1880–1940. године у Америку је у потрази за бољим животом отишло око 5 милиона људи (7–8 % укупне популације), махом из сиромашнијих делова Двојне монархије попут Галиције и јужне Угарске и/или Војводине.<sup>14</sup> Дакле, током последњег великог таласа модерних миграција, *Европљани* су били ти који су белосветски мигранти.

15

Наравно, и пре доба глобалних миграција и процеса тзв. *колумбовске размене* популација, технологија и (пољопривредних) култура,<sup>15</sup> постојале су и многе друге. На пример, средњовековни Европљани познају и период тзв. велике сеобе народа између IV и VIII века, као доба масовних миграција након пада Западног римског царства и са подједнако далекосежним последицама по европску и светску историју. Такође, од VII века арапска племена предвођена Мухамедом и његовим наследницима шире ислам и своју културу путем војних освајања и трговине, те мигрирају све до Шпаније на западу, те Персије и Индије на средњем истоку Евроазије. Такође, још од II века пре нове ере па све до XVIII века нове ере веома значајне трговинске, технолошке

---

<sup>12</sup> W. H. McNeill, *Human migration in historical perspective*, у: *Population and Development Review* 10 (1), 1984, 1–18.

<sup>13</sup> I. Altman, J. Horn (eds.), *To make America. European emigration in the early modern period*, Berkeley/Los Angeles, 1991.

<sup>14</sup> T. Zahra, *The Great Departure. Mass Migration from Eastern Europe and the Making of the Free World*, New York, 2016.

<sup>15</sup> A. W. Crosby, *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*, 30th Anniversary Edition, Westport 2003.

и културне размене одликују миграције становника Евроазије дуж тзв. Пута свиле.<sup>16</sup> Најзад, као што је вероватно познато, у VII и VIII веку и словенска племена из централне Европе масовно мигрирају ка истоку и југу, па и Балканском полуострву, односно ка овим просторима. И ми смо умногоме потомци ових миграната.

## Зашто људи мигрирају?

Највећи мигранти у живом свету били су сапијенси. А највећи мигранти међу сапијенсима највероватније су били Европљани. Поставља се међутим питање *зашто* уопште долази до миграторних процеса људске животиње, односно – *зашто људи мигрирају*. У најопштијем смислу, људска историја започиње свој узлет пре око 50–70.000 година у феномену који биолог, географ и антрополог Џаред Дајмонд назива *Велики скок унапред*, а популарни историчар и публициста Јувал Ноје Харари *Коинцивном револуцијом*.<sup>17</sup> Обиле артефаката из овог периода, попут нпр. стандардизованих алатки од камена, првог сачуваног накита, али и истинских уметничких дела, проналазе се у источној Африци, на Блиском истоку и у југоисточној Европи или – код нас.

Највероватније случајном генетском мутацијом, у исто време долази и до развоја комплекснијег језика. Ово је људима омогућило напредније планирање и решавање проблема, као и сложенију друштвену организацију, односно формирање група од око 150 чланова.<sup>18</sup> Ове еволуционе и когнитивне промене омогућиле су како креирање фикције и митова, тако и трачарење.<sup>19</sup> Никада нећемо бити сигурни зашто су тачно сапијенси напустили Африку – вероватно је у питању била оскудица и/или увећана потреба за ресурсима попут хране – али када су људи једном могли да комуницирају ове проблеме и да планирају њихово решавање, многи од њих процењују да напуштање дотадашњих станишта, упркос пратећим ризицима и растућој неизвесности, може донети и значајне еволуционе, друштвене и личне предности.

---

<sup>16</sup> P. Frankopan, *The Silk Roads. A New History of the World*. London 2015.

<sup>17</sup> J. Diamond, *The World Until Yesterday. What Can We Learn From Traditional Societies?* London 2004, 34; види и: Y. N. Harari, *нав. дело*.

<sup>18</sup> R. I. M. Dunbar, *Neocortex size as a constraint on group size in primates*, у: *Journal of Human Evolution* 22 (6), 1992, 469–493.

<sup>19</sup> M. Škorić, A. Bilinović Rajačić, A. Kišjuhas, *Small Talk Grooming. Social and Evolutionary Functions of Gossip*, у: *Anthropos* 114 (2), 2019, 481–488.



Занимљиво је и да се овај *Велики скок унајред* временски подударно са првим доказаним ширењем људи након миграција у Евроазију. У питању је био миграторни долазак у Аустралију и на Нову Гвинеју, за шта се везује и најранија позната употреба пловила или бродова у људској историји. Јер, тек читавих 30.000 година касније постоје поуздани докази о пловилима у другим деловима света, и то баш на Медитерану. За историчара Харарија, ово неизвесно путовање првих људи у Аустралију био је један од најважнијих догађаја у светској историји, раван човековом спуштању на Месец, пошто су људи тада по први пут напустили афроазијски екосистем.<sup>20</sup> Другим речима, човек когнитивне револуције имао је савремене скелете, надмоћно оружје, напредна пловила, развијене друштвене мреже, те величанствено пећинско сликарство, као нпр. у пећини Ласко. Ови бикови и коњи насликани у природној величини несумњиво имплицирају да су њихови творци, по свом начину мишљења подједнако као и по својим телима, били слични нама.

Истовремено, управо су људска тела та која откривају нашу миграторну прошлост, али и универзалну људску склоност ка миграцијама.<sup>21</sup> Након молекуларне револуције 1980-их година и мапирања људског генома (2003), омогућени су поуздани подаци за анализу миграција *Homo sapiens*. С тим у вези, данас се говори и о *ћенетским варијацијама* као узроцима људских миграција, а посебно о варијацијама у извесном D4 допаминском рецептору.<sup>22</sup> Према тим научним истраживањима, оне индивидуе које мигрирају приказују и различите генетске карактеристике на овом (DRD4) рецептору, бар у поређењу са радије седентарним особама. Можда се онда узроци људских миграција и крију у нашој генетици, ако не и у тзв. „миграцијском гену“?<sup>23</sup> Узгред, на ова путовања никада нисмо ишли сами. О обрасцима раних људских миграција научници данас закључују чак и на основу детаљне анализе популације бактерија које изазивају хронични гастритис и чир желуца (*Helicobacter pylori*) код

<sup>20</sup> Y. N. Harari, *нав. дело*, 81.

<sup>21</sup> P. Hunter, *The genetics of human migrations*, у: *EMBO Reports* 15 (10), 2014, 1019–1022.

<sup>22</sup> C. Chen, M. Burton, E. Greenberger, J. Dmitrieva, *Population Migration and the Variation of Dopamine D4 Receptor (DRD4) Allele Frequencies Around the Globe*, у: *Evolution and Human Behavior* 20 (5), 1999, 309–324.

<sup>23</sup> E. Wang, *The genetic architecture of selection at the human dopamine receptor D4 (DRD4) gene locus*, у: *American Journal of Human Genetics* 74 (5): 2004, 931–944.

људи, и које су, очигледно, одувек биле древни прагиоци људских бића и њихових утроба.<sup>24</sup>

С тим у вези миграције се читавају и у нашој предачкој, али и савременој исхрани као омнивора или сваштоједа (необично склоних протеинима животињског порекла), а на коју указују и облик зуба и пробавног система човека, али и одређени културни симболи и норме.<sup>25</sup> Једноставно речено, људи су у својој еволуционој историји били приморани да *ћрајају за храном* у свом окружењу. А пошто је и њихов плен махом био просторно покретљив, ово је за последицу имало и просторно ширење, промену станишта, односно потрагу за новим екосистемима међу људима-мигрантима.

Психолози се поводом миграторног понашања индивидуа неретко усредсређују на одређене ставове, вредности и перцепције, али и на одређене типове или карактеристике личности као наводне узроке миграција.<sup>26</sup> Међу њима се издвајају димензије личности попут нпр. потребе за постигнућем, потраге за новим, преузимања ризика, екстраверзије, отворености ка искуству и томе слично.<sup>27</sup> Наравно, психолози различитих теоријских и идеолошких перспектива детаљно изучавају и психолошка искуства миграната, њихово (не)задовољство животом, ментално здравље, реакције на различите културне стресоре у новом окружењу итд.<sup>28</sup> Међутим, питање је да ли заиста (може да) постоји „мигрантска личност“ (баш као и „миграцијски ген“), или је у питању поједностављивање, односно својеврсна банализација.

Најзад, социолози су научници који миграције не посматрају као индивидуални, већ као друштвени чин или феномен. Уместо усредсређивања на нпр. личну одлуку миграната да ли да остану или оду, социологија се бави миграторним токовима и читавим популацијама. Као и ритуалним интеракцијама између мигрантске и немигрантске популације које могу резултирати у друштвеним сукобима, али и у новим и креативним идејама.<sup>29</sup> Још су

---

<sup>24</sup> D. Falush et al., *Traces of Human Migrations in Helicobacter pylori Populations*, у: *Science* 299 (5612), 2003, 1582–1585.

<sup>25</sup> N. Fiddes, *Meso: Prirodni simbol*, Zagreb 2004.

<sup>26</sup> J. T. Fawcett, *Migration psychology. New behavioral models*, у: *Population and Environment* 8 (1/2), 1985, 5–14.

<sup>27</sup> M. Jokela, *Personality predicts migration within and between U.S. states*, у: *Journal of Research in Personality* 43 (1), 2009, 79–83.

<sup>28</sup> M. Y. Hernandez, *Psychological theories of immigration*, у: *Journal of Human Behavior in the Social Environment* 19 (6), 2009, 713–729.

<sup>29</sup> A. Kišjuhas, *Ideje, sukobi i rituali. Integrisana teorijska sociologija Rendala Kolinsa*, Novi Sad 2019.

социолошки класици попут Георга Зимела у контексту социологије простора писали о друштвеном типу „Странца“ као особи која „дође данас, и остане сутра“.<sup>30</sup> Наиме, странац (или мигрант) јесте елемент саме групе, иако није у потпуности њен део. И управо зато му је друштвено додељена улога коју нико други у групи не може да игра. Он или она поседују објективни став у вези са друштвеним питањима, особа је од поверења и особа са много већом индивидуалном аутономијом.<sup>31</sup> И у том смислу, мигранти неретко јесу индивидуе које одликује и ментални и друштвени скок унапред.

## Миграције, друштво и људи

Популистичка и антимигрантска расположења су у порасту у савременим и развијеним друштвима Европе и Америке као специфична културна одмазда према текућој глобализацији.<sup>32</sup> Расизам према имигрантима је био одлучујући чинилац на председничким изборима у Сједињеним Државама 2016. године, чак и када се искључе или контролишу остале варијабле.<sup>33</sup> Питање имиграције било је кључно за чак 87 % гласача Доналда Трампа и на председничким изборима током 2020. године.<sup>34</sup> Трампови експлицитни позиви на расно и етничко незадовољство били су ти који су његовој политици и личности привукли многе америчке беле раднике, као и мале и средње предузетнике.<sup>35</sup> Трампову победу 2016. није могуће објаснити једино губитком поверења грађана у политику или демократију, већ управо расистичким и антимигрантским осећањима.<sup>36</sup> С тим у вези, и најзначајнија компонента његове

19

---

<sup>30</sup> M. Škorić, A. Kišjuhas, J. Škorić, “Excursus on the stranger” in the context of Simmel’s sociology of space, y: *Sociológia – Slovak Sociological Review* 45 (6), 2013, 589–602.

<sup>31</sup> G. Simmel (a.), A. J. Blasi, A. K. Jacobs, and M. Kanjirathinkal (eds.), *Sociology. Inquiries into the Construction of Social Forms*, Leiden/Boston 2009.

<sup>32</sup> P. Norris and R. Inglehart, *Cultural Backlash. Trump, Brexit, and Authoritarian Populism*, Cambridge 2019.

<sup>33</sup> N. Lajevardi, M. Abrajano, *How Negative Sentiment toward Muslim Americans Predicts Support for Trump in the 2016 Presidential Election*, y: *The Journal of Politics* 81 (1), 2019, 296–302.

<sup>34</sup> <https://www.npr.org/2020/11/03/929478378/understanding-the-2020-electorate-ap-votecast-survey>

<sup>35</sup> A. Abramowitz, J. McCoy, *United States: Racial Resentment, Negative Partisanship, and Polarization in Trump’s America*, y: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 681 (1), 2018, 137–156.

<sup>36</sup> M. Hooghe and R. Dassonneville, *Explaining the Trump Vote: The Effect of Racist Resentment and Anti-Immigrant Sentiments*, y: *PS: Political Science & Politics* 51 (3), 2018, 528–534.

комуникације (на Твитеру) јесте етнонационализам, те наратив о белој већини којој прете групе неморалних аутсајдера, миграната или странаца.<sup>37</sup>

У питању је било и централно социополитичко питање на готово свим недавним изборима у Европи, попут председничких у Француској (2017) или парламентарних избора у Немачкој (2017) и Италији (2018). У успону су и екстремне десничарске политичке партије којима је имиграција такође основна социополитичка тема: AfD у Немачкој, Лига у Италији, Национални савез (бивши Фронт) у Француској, Слободарске партије у Аустрији и Холандији, владајући Фидес у Мађарској итд. Томе доприносе и крајње искривљене перцепције грађана о миграцијама, као и о тачном уделу мигрантске популације у њиховим државама.<sup>38</sup> На пример, грађани Сједињених Држава тврдили су да чак 33 % њиховог становништва чине имигранти, док је стваран удео око 14 %. Грађани Француске и Немачке сматрали су да је овај удео 26 % (стваран број је 12 %), а грађани Србије 22 % (стваран број је тек 6 %).<sup>39</sup>

И зато, сматрамо да има извесне социополитичке ироније у природној и историјској чињеници да је човек настао у Африци, као и да је управо из Африке мигрирао у Европу, Азију, Аустралију и Америку. И да су га у Евроазији, као дошљака или дођоша, дочекале друге људске врсте, а са којима је водио и љубав и рат. Затим, управо Европљани су, користећи насиље али и науку и културу, у античком добу интензивно мигрирали по Медитерану, све до Персије и Индије, те до Британских острва и области насељених германским „варварима“ преко Дунава и Рајне. Отуда веома растужује чињеница да је Медитеран, тај аутопут античке цивилизације, данас постао својеврсно антицивилизацијско гробље за мигранте на најновијем путу ка Европи.<sup>40</sup>

Јер, као што је било наведено, и средњи век одликују тзв. велике сеобе народа, док Нови век или Модерно доба започиње тзв. великим географским открићима или сеобама које су (биле) постале прекоокеанске. Све су ово били изузетни кораци унапред за људе и њихова друштва, пошто су створили креативне адаптације на нова окружења, као и нове и креативне идеје због сусрета са другим културама, понашањима и исхранама. Уосталом, пробајмо да

---

<sup>37</sup> R. Schertzer and E. Woods, *Nationalism. The ethno-nationalist populism of Donald Trump's Twitter communication*, у: *Ethnic and Racial Studies*, 2020, 1–20.

<sup>38</sup> B. Duffy and T. Frere-Smith, *Perceptions and Reality. Public Attitudes to Immigration*, London 2014.

<sup>39</sup> B. Duffy, *The Perils of Perception. Why We're Wrong About Nearly Everything*, London 2019.

<sup>40</sup> <https://www.danas.rs/kolumna/aleksej-kisjuhas/autoput-civilizacije/>

замислимо само евроазијске кухиње без ових трансатлантских миграција и сусрета. Италијанску кухињу без парадајза, немачку без кромпира, или индијску без чили паприка – а који сви пристижу из Америка.

Миграције и данас представљају велики корак или скок унапред за људска друштва. Наиме, оне се могу посматрати и као својеврсни природни експеримент из вештачке селекције. Замислимо да можемо да поделимо становништво у некој земљи на две групе. Прву групу, у просеку, чине они људи који су најмлађи, најздравији, најодважнији, најсклонији ризику, најмарљивији, најамбициознији, најиновативнији и најкреативнији појединци<sup>41</sup> – док другу групу чине сви остали. Затим, преместимо или пресадимо баш ову прву групу најталентованијих у неку земљу, док друга група остаје у својој земљи рођења. Неће ли друштво у које смо пресадили ону групу амбициозних, одважних и креативних индивидуа напредовати, а друштво које они напуштају компаративно заостајати? Управо миграције јесу оваква селективна трансплантација у оној крајње реалној историји. Мигранти су одувек представљали изузетну предност за неку државу и друштво.

21

Зато не (треба да) изненађује што, на пример, једна трећина свих америчких добитника Нобелове награде није била рођена у Америци, односно да су више од половине америчких Нобеловаца или мигранти или деца миграната. Научна истраживања која освајају Нобелове награде захтевају исте оне особине које махом одликују управо мигранте – одважност, склоност преузимању ризика, изузетну марљивост и спремност на напоран рад, амбициозност, иновативност и креативност. Слично томе, за 118 година Њујоршке филхармоније (1891–2009), чак 106 година су њени главни диригенти били мигранти. С тим у вези, мигранти су и творац претраживача и компаније Google<sup>42</sup> (Сергеј Брин), као и актуелни генерални извршни директор ове компаније (Сундар Пичај), односно творци и оснивачи YouTube, Yahoo, PayPal и WhatsApp. Наравно, мигранти су били и Алберт Ајнштајн и Никола Тесла, Ирвинг Берлин, Џозеф Пулицер, Леви Штраус и небројени други.

Прича о људској врсти јесте прича о једном невероватном успеху. Кључ овог успеха или великог скока унапред представљају управо миграције. Јер сви људи на планети Земљи, од Њујорка до Улан Батора, од Париза до Анда, или од Новог Сада до Нове Гвинеје, заправо воде порекло од једног претка. То

---

<sup>41</sup> <https://www.danas.rs/kolumna/aleksey-kisjuhas/migranti-dobro-dosli/>

<sup>42</sup> J. Diamond, *Upheaval. How Nations Cope With Crisis and Change?*, New York 2019, 340; E. Glaeser, *Triumph of the City*, New York 2012, 78.

јест, од мале групе одважних пустолова, авантуриста или миграната који су својевремено напустили Африку. И као што је било речи, они су највероватније најпре стигли на Блиски исток, неколицина је затим кренула северозападно ка Европи, а неколицина средњоисточно ка Индији. Невероватно брзо и успешно стигли су и до Аустралије, а један део је, у оној стварној *земљи леда и вайџре*, преко Сибира прешао и у Америку. О овом заједничком пореклу и фантастичном путовању сведоче и наши фосили,<sup>43</sup> и наша ДНК.<sup>44</sup> Детаљи и хронологије су понекад конфузни,<sup>45</sup> али основна прича је истинита, колико и величанствена.

Са сигурношћу можемо тврдити и да су људи били мигранти и пре него што су уопште напустили Африку, или од самог свог постанка. О томе сведочи управо брзина са којом су ловачко-сакупљачке скупине населиле све континенте за само око 50.000 година. Ниједна доминантна жива врста, осим микроорганизама (попут и актуелних патогена SARS-CoV-2,) није се раширила тако брзо и тако далеко по свету. Наши мигрантски преци пробали су и географске и климатске баријере због открића топле одеће и насеобина које су им омогућиле да створе тропску или предачку микроклиму за своје коже лишене крзна, без обзира на околности окружења у којем се настањују.<sup>46</sup>

Преко 95 % времена своје стварне историје као живих бића људи су живели као ловци-сакупљачи. А живот ловаца-сакупљача практично је био заснован на просторној покретљивости, односно на – миграцијама. Све до појаве пољопривреде пре само око 11.000 година и на крајње ограниченим просторима попут Месопотамије, људи се заправо крећу од једног до другог станишта. И ово су чинили читавих 200.000 година свог постојања као биолошке врсте. Док и рана ратарска, као и, наравно, сточарска друштва такође одликује велика просторна покретљивост чланова. Војне и економске (трговачке) миграције обликују и суштински *чине* светску историју – још од открића пољопривреде па све до савременог доба.

---

<sup>43</sup> C. B. Stringer, P. Andrews, *Genetic and fossil evidence for the origins of modern humans*, у: *Science* 239 (4845), 1988, 1263–1268.

<sup>44</sup> R. L. Cann, M. Stoneking, A. C. Wilson, *Mitochondrial DNA and human evolution*, у: *Nature* 325 (6099), 1987, 31–36.

<sup>45</sup> L. Pagani et al., *Genomic analysis inform on migration events during the peopling of Eurasia*, у: *Nature* 538 (7624), 2016, 238–242.

<sup>46</sup> W. H. McNeill, *нав. гело*, 1.

Ми људи, као биолошка и друштвена врста, стално и стабилно смо се населили на једном месту тек недавно, готово јуче,<sup>47</sup> настављајући и даље да путујемо и мигрирамо у потрази за бољим животом и благостањем. Јер у својим лобањама још увек носимо мозгове из Плеистоцена или каменог доба. Баш као и у својим геномима, пратећим бактеријама, у нашим исхранама, туризмима, културама и симболима. Међутим, за разлику од најближих нам рођака попут шимпанзи, са којима делимо 98 % генома, наш усправноходајући, голи или ћосави примат којег називамо разумним човеком, населио је планету у једној невероватној авантури. *Скијнице ѱоуџи нас рођене су да ирче*, речено стиховима популарног америчког кантаутора и филозофа Бруса Спрингстина.<sup>48</sup> Мигрирати значи бити човек и бити човек значи мигрирати.

---

<sup>47</sup> J. Diamond, *нав. дело*, 2012.

<sup>48</sup> B. Springsteen, *Born to Run*, New York 2016.





## Сеобе као трајно обележје

Др Бранко Бешлин, историчар  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

25

Од искона људи су у покрету. Појединци, мање или бројније заједнице па и цели народи мењају место боравка. Та померања могу бити изведена нагло и брзо, или теку лагано, столећима. Сеобе су трајно обележје људског понашања, самим тим и историје. Започеле су пре више милиона година – када су први хоминини постепено населили различите делове Планете – и наставило се до наших дана. Европа је тренутно изложена јаком миграционом таласу јер се у њу наједном слива стотине хиљада људи са Блиског истока и из Северне Африке. Међутим, и Стари континент је у раздобљу од стотинак година, између 1820. и 1940. напустило око 60 милиона његових житеља и отиснуло се у прекоокеанске земље. Кроз историју су се усавршавала саобраћајна средства и омогућавала да се брже пређу велике раздаљине и лакше савладају природне препреке. Нешто се није променило: свима који напуштају постојбину била је и остала својствена нада да ће њима или бар њиховом потомству бити боље. Шта значи „боље”? Избеглице које из завичаја гоне освајачи, ратови и глад надају се да ће у најмању руку сачувати голи живот. Они који дом напуштају својевољно очекују да ће тамо где су се запутили живети у сигурности и благостању. Одвајкада се селе научници, уметници и други појединци који поседују изузетне таленте, знања и вештине надајући се да ће имати боље услове да се остваре или бити више уважени и награђени у новој средини.

Осим тога што је изразито аграрно подручје, за Војводину је карактеристично да је била и остала изложена имиграцијама. У последња два миленијума састав становништва се овде више пута коренито изменио. То само по себи није довољно вредно пажње ако имамо у виду да су се, као што смо поменули, слични процеси одвијали и у другим крајевима Европе и света. Међутим, у овом делу Паноније је у релативно кратком раздобљу, од XVI века до данас, било неколико драматичних промена етничке, верске, језичке и културне припадности становништва.

Трагови човековог присуства на југоистоку Паноније датирају из средњег палеолита, 70.000–50.000 година п. н. е. али трајно насељавање почиње тек око 6.000 година п. н. е. Људи који су током неолита почели да се баве земљорадњом, припитомљавају и одгајају животиње кретали су се ка крајевима који су им пружали услове за то. Миграције су се наставиле и током бакарног, бронзаног, гвозденог доба.

„Привлачна моћ ових војвођанских хоризоната може се мерити једино с магнетизмом морске пучине. Као што море нагони човека да се мало отисне од скучених обала, тако је и Војводина од најранијих времена привлачила неоодољивом снагом популације насељене у брдовитим, често пасивним областима средње и југоисточне Европе да се слију у њене плодне равнице. Праисторијском човеку смирени војвођански пејзаж морао се чинити као нека врста обећане земље на којој се с мало труда може срећно и сређено живети.”

26

Да су данас објављене у неком од електронских медија ове речи познатог српског археолога Драгослава Срејовића несумњиво би побудиле пажњу и изазвале различите коментаре на друштвеним мрежама. Усељавање из планинских крајева у низију текло је и још увек тече, кад већим кад смањеним интензитетом. То потхрањује одавно започете и непрекинуте расправе између староседелаца и дошљака. По првима, сирови и безочно продорни горштаци потискују уљуђене и марљиве равничаре, по другима јачи и способнији уносе „свежу крв” омекшалима и тромима.

Као ни данашње, ни праисторијске миграције не треба поистовећивати са најездама, односно не треба их сводити на упрошћено приповедање о „освајачима који смењују једни друге”, подвлашћују или чак истребљују и протерују затечено становништво. Додуше, било је и таквих инвазија али често су се дошљаци насељавали постепено, у мањим групама и тек после дужег времена бројем премашили староседеоце – у сваком случају мешали су се са њима. Археолошки налази из бронзаног и гвозденог доба могу се мање или више

поуздано довести у везу (не и сасвим поистоветити) са дачким, илирским, келтским племенима, чија су имена допрла до нас преко дела старих писаца.

Римско освајање ових крајева почело је крајем старе и почетком нове ере и тако су они доспели у сферу развијене античке цивилизације. Римљани су се најдуже задржали у Срему – читавих пола миленијума – и ту оставили највише трага. Између осталог, овде су насељавани колонисти из Италије и скрасили су се многи исслужени легионари из удаљених крајева Царства. Банат су Римљани држали знатно краће – једно и по столеће. Бачку нису успели да заузму јер су око 20. године н. е. у равници између Дунава и Тисе населили Јазиги, огранак Сармата, коњаничког народа чија су постојбина биле степе око Црног Мора и Каспијског језера.

Миграције које су уследиле од последњих деценија III до краја X века толико су потресле Стари континент да су у уџбенике историје ушле као појам под звучним називом *Сеоба народа*. Током тих столећа кроз јужни део Паноније су прошли и у њој су се привремено задржали бројни народи којима су крајњи циљ углавном биле богате урбанизоване области на обалама Средоземља. Трајно су се настанили Словени а потом Мађари чије се досељавање (896) сматра свршетком овог великог миграционог процеса. Мађари су створили јаку државу у којој су, спочетка, били владајућа мањина у односу на затечено становништво, већином словенско. Оно се временом претапало и послужило као важан етнички супстрат за стварање мађарског народа. Током наредних неколико векова у Угарску се споро и спонтано наставило усељавање становништва: и из западне Европе и са Балкана и из степа иза Карпата.

Од почетка XVI до краја XVII века османско освајање и владавина резултирали су драстичним смањењем мађарске популације. Демографску катастрофу само су делимично ублажиле придошлице са Балкана, међу којима је више од муслимана било хришћана, углавном Срба. Током XVIII века, по успостављању власти Хабзбурга, што спонтано, што систематском колонизацијом од стране државе, у ове крајеве опустеле у ратовима населили су се Срби, Немци, Мађари, Словаци, Русини, Румуни, као и припадници других народа. Регион је постао изразито мултиетничан и то ће остати наредних 200 година. Мање промене у том погледу наступиле су после Првог светског рата када је укључен у састав Србије, односно Југославије, а огромне после 1945. године. Тада је држава уместо избеглих и протераних Немаца, који су чинили око трећину становништва Војводине, у њихова насеља колонизовала становнике из планинских крајева Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе, у

мањем броју из Србије и Македоније. Миграције у истом правцу, знатно слабијег интензитета али континуиране, наставиле су се до 90-их година XX века када су поново добиле драматичне размере. У време оружаних сукоба који су пратили распад Југославије највећи број српских избеглица из ратом захваћених подручја населио се у Војводини.

Покрајина је остала мултиетнична али са израженом српском већином. У сваком случају знатан део данашњих житеља Војводине припада првој, другој или трећој генерацији досељеника. Међу самим Србима, „староседеоци” су постали мањина у односу на придошлице („дођоше”). Индикативно је да се чак ни они који веома држе до своје укоренености у Војводини неће позивати на аутохтоност јер постоји свест „да смо сви раније или касније однекуда дошли” али „када” – то им није неважно.

Просечно образовани „староседелац” ће често истаћи да су његови преци „дошли још са Чарнојевићем”, односно у „Великој сеоби Срба” коју је 1690. предводио патријарх Арсеније III Црнојевић. Многи „Чарнојевићеви Срби” говорили су и говоре, позивајући се на „породично предање”, да потичу са Косова. Било би право чудо да су те приче могле усмено да се преносе и сачувају кроз три столећа и то у врло много породица, тим пре ако се има на уму да већина „староседелаца” у ствари нису потомци оних који су дошли 1690. године. Наиме, Срби су живели у овим крајевима у средњем веку, њихов број увећао се интензивним усељавањем у XV и XVI столећу, а кретања становништва из Османског царства у Хабзбуршко била су интензивна и кроз цео XVIII век. Међутим, те су чињенице биле и остале познате само историчарима и онима који се више занимају за прошлост. У данашњем јавном дискурсу прича о „доласку са Чарнојевићем” многим звучи сасвим уверљиво. То се може објаснити чињеницом да је „Велика сеоба” заиста била један од преломних догађаја у целој српској историји и до половине XIX века је путем различитих историјских наратива и кроз образовни систем као таква „озваничена”. На основу оног што су научили у школи, прочитали или чули од образованијих савременика многи су конструисали представу о сопственом пореклу и пренели је деци и унуцима. Завичајни истраживачи-аматери су таква „породична предања” узимали здраво за готово и некритички их записивали. На тај начин су им дали снагу да се даље преносе и звуче још убедљивије јер се њихова истинитост могла проверити у књигама. Да се свест о „Великој сеоби” као драми не само националне, него и бројних породичних историја, дубоко укорени у колективном сећању значајно, ако не и пресудно, допринела

је и монументална композиција коју је 1896. насликао Паја Јовановић *Сеоба Србаља под патријархом Арсенијем Чарнојевићем 1690. године* – најпопуларније дело са историјском тематиком у српском сликарству, чије су јефтине или скупље репродукције красиле многе „пречанске” домове али и јавне просторе: од школа до крчми. Иначе, сам приказ на слици, као и прича о њеном настанку врло су индикативни за рецепцију овог догађаја. Шта се у ствари десило?

Велика сеоба јесте најдраматичнија и најзначајнија у низу миграција које су у Панонији и на Балкану покренули ратови између Османлија и Хабзбурга вођени у последњим деценијама XVII и првим деценијама XVIII века. Турци су потиснути из већег дела Панонског басена којим су владали више од сто педесет година и њихова моћ ће надаље бити у опадању. Граница између два царства ће се усталисти на Сави и Дунаву и за њу се сматрало да дели и две различите цивилизације. Сеоба под Чарнојевићем збила се у првом од три оружана сукоба: Великом бечком рату који је започео 1683. османском опсадом хабзбуршке престонице а окончан 1699. миром у Сремским Карловцима. Цар Леополд I је уз помоћ пољског краља Јана Собијеског однео победу под Бечом и његова војска је потискујући Турке из Паноније продрла 1688. у Србију где јој се прикључио велики број устаника. Следеће године наставила је да наступа – на једној страни преко Ниша до Видина а на другој, преко Косова и Метохије до Скопља. Међутим, непријатељ Хабзбурга француски краљ Луј XIV отпочео је против њих рат на западу Европе. принуђени да се боре на два ратишта, Хабзбурзи су ослабили снаге на југоистоку где су Османлије крајем 1689. прешле у противнапад и нагнале их на повлачење. У страху од одмазде српско становништво је масовно кренуло ка Дунаву и Сави – највећи збег окупио се у околини Београда у који је стигао и патријарх Арсеније III, црквени великодостојници и народне старешине. Српски летописи већ два века нису били толико пуни јадиковки. Оне су биле кратке, јер измучени и у невољи, монаси нису имали времена да нашироко приповедају о свим ужасима. Али оно што су рекли одзвања болно до данас. Ређају се слике сличне онима из најстрашнијих варварских најезди које памти историја: трупла убијених или преминулих од куге која леже на све стране, спаљена села, цркве у којима окружени светињама ржу и ударају копитом коњи освајача.

„Љути страх и беда тода беше; матер од чедах раздвајају, а од отца сина; младе робљаху а старе секаху и дављаху. Тогда на се челоцеи смрт призиваху, а не живот от проклети Турака и Татара. Уви мње љуте туге!“

„У садашње време пустио је господ на српску земљу: прво помор, и потом и опет мач и помор заједно, и плењење и глад љуту, да су јели људи српски месо псеће и месо људи мртвих који су помрли од глади... И лежаху трупла помрлих људи српских по свима улицама великог Београда, и по свима земљиштима његовим, и по свима путевима његовим лежаху мртви. И не беше оних који погребавају. А који живи ходаху, не беше у њих изгледа ни красоте људске, но беху поцрнели од глади и лица њихова беху као лица етиопска.”

Током септембра 1690. почело је масовно кретање преко Дунава и Саве. Београд је напустио патријарх са пратњом. Део избеглица је на стотинама пловила, бродовима, великим или сасвим малим чамцима, отпловио узводно. Други су са стварима или без њих путовали колима, јахали или пешачили, често гонећи стада стоке. Монаси су са собом носили црквене утвари, књиге, мошти српских светитеља. Бегунци су прелазили двесто, тристо и четиристотило километара гоњени страхом а у ратом опустошеној, задивљалој и слабо настањеној равници тешко је било наћи и храну и кров над главом. Збегови су се заустављали далеко на северу: у околини Будима, Коморана, неки чак и у удаљенијим местима северне Угарске. Колико је људи напустило Србију? Често се помињало 70.000 породица, па су неки историчари и публицисти, узимајући у обзир патријархалну задругу, говорили о 200 до 300 хиљада душа. То је претерано јер је Србија имала отприлике толико становника. Прихватљивије је да се ради о 70.000–80.000 мушкараца, жена и деце који су за све време трајања рата а не у једном таласу прелазили на подручје Угарске. Углавном, земља је претрпела демографску катастрофу. Савремени извори, и хришћански и османски, говоре о томе да су многи њени крајеви опустели – осим исељених, много становника је пострадао од насиља, глади и куге.

Да се ова сеоба разликује од бројних претходних били су свесни и савременици. Још 1721. проигуман Ђирил из манастира Хопова на Фрушкој гори, поредећи је са библијским Егзодусом, забележио је:

„Пред многобројним народом претходио је свети патријарх господин Арсеније као Мојсије пред Израиљем кроз Црвено море: он је носио кости Јосифове, док је свети патријарх предводио хришћане преко славног Дунава и преносио кивоте са светитељима.”

Историчари су сагласни у томе да „Велика сеоба” није толико значајна због броја исељених становника већ због тога што су међу њима били скоро сви који су представљали друштвену елиту: црквени великодостојници,

старешине патријархалних заједница, богати трговци. Тежиште српског верског и политичког живота преместило се са југа, где је било вековима, на север, у Хабзбуршку монархију. Географска раздаљина би се могла назвати незнатном ако имамо у виду да су се у исто доба бројни Европљани селили преко Океана, а да су многе Србе од старог завичаја физички раздвајали само Дунав и Сава. Међутим, како смо поменули, ове реке нису представљале само границе два царства него и две цивилизације и зато ће Велика сеоба имати у том погледу далекосежне последице за Србе који су се обрели у новом државно-правном, друштвеном и културном амбијенту ком су се постепено прилагођавали.

„Сав духовни живот српског народа, од његове појаве на историјској позорници Европе до XVIII века, био је у склопу византијске културне сфере.“<sup>41</sup> Међутим, после Велике сеобе у „вртлогу најразличитијих збивања извршен је процес српског прилагођавања западноевропској култури у Подунављу (...) Шире узевши, на овом је подручју у новијој српској историји неповратно ишчезла наша искључиво византијско средњевековна духовна оријентација (...) Кратко речено, управо на својим дунавским путевима рођена је модерна српска култура.“

31

Ипак, много је тога било и остало спорно. Колики је број исељених? Колико је осим Срба било припадника других балканских народа? Питање свих питања које је у XVIII и XIX веку имало непосредан политички значај било је: Да ли је то било спонтано масовно бекство или организовани егзодус до кога је дошло на позив бечког двора? У време Великог бечког рата масовније миграције Срба почеле су још 1686. године – после пада Будима велики број њих се из Баната преселио на територију коју је заузела аустријска војска. Током заузимања Београда 1688. и даљег продора царске војске ка југу Срби су јој масовно прилазили. Међутим, њихов црквени и политички поглавар патријарх Арсеније III није се изјашњавао у корист Аустрије. Учинио је то тек крајем 1689. године када је после отворених претњи царског војсковође Енеје Пиколоминија напустио Црну Гору, где се био склонио и дошао у Пећ. Само неколико недеља касније османска војска почела је да потискује аустријску и патријарх је са Косова и Метохије кренуо према северу куда су бежале и масе становништва. Цар Леополд I је априла 1690. издао проглас којим је позвао балканске хришћане (не само Србе) да се ставе под његову заштиту, то јест

---

<sup>41</sup> Р. Самарџић, *Барок и Срби (1683–1739), у: Западноевропски барок и византијски свет*, Зборник радова са научног скупа одржаног од 10. до 13. октобра 1989, Београд, 1991, 14–15.

да стану на његову страну. Патријарх је проглас примио у Београду већ препуном избеглица. Било је неизвесно хоће ли аустријска војска моћи да задржи османску и рачунао је са тим да ће са унесрећеним народом кренути преко Дунава и Саве. Пре могућег егзодуса он и јерархија су желели да обезбеде православној цркви аутономију какву је уживала у Османском царству где је Пећка патријаршија *de facto* заступала српски народ и у том циљу је у Беч одаслат епископ Исаија Ђаковић. Растрзан проблемима цар Леополд је српске захтеве углавном уважио и гарантовао их Дипломом од 21. августа 1690. године. Исаија ће је уручити патријарху тек новембра у Коморану када је „Велика сеоба“ већ била завршена. *Invitatoria* је први у низу докумената на које су се Срби у Угарској касније позивали у одбрани своје црквено-просветне аутономије и националних захтева уопште. Мада се у њој изричито апеловало на становништво да *не найушиша* своје домове, српски политичари, правници и историчари су наредна два века тврдили да се овај део документа мора тумачити у међузависности са обећаном заштитом и доцније датим привилегијама. Било је и оних који су једноставно зажмурили на оно *не*. Значи да Срби нису дошли као избеглице, како је то отпочетка тврдило мађарско племство, касније и историографија, него као ратни савезници – организован народ на челу са својим патријархом и главарима. Цар Леополд их је позвао да се преселе јер су му били потребни као ратници који ће бранити границе западног света од османске опасности и зато им је гарантовао посебан статус.

32

О свему томе сведочи и повест о настанку и непосредној рецепцији славне слике Паје Јовановића. Питање када је и како ко дошао у Панонију добило је на актуелности јер је 1896. требало да се одржи Велика изложба у Будимпешти којом је обележавано хиљаду година од досељавања Мађара у Панонију. Мађарска влада држала је за неопходно да и националне мањине на њој учествују. Међутим, августа 1895. састао се у Будимпешти Конгрес народности који је „Миленијум“ осудио као „обмањивање Европе“ и нагласио да протестује „против такве прославе и свечаности које ће нас приказати као побеђене и подјармљене народе“.

Ипак, на иницијативу патријарха Георгија Бранковића одбор Српског црквено-народног сабора у Сремским Карловцима донео је 1895. одлуку да Срби на Миленијумској изложби буду представљени сликом која ће својом садржином јасно одражавати њихово виђење историје и политичке ставове. Посао је поверен Паји Јовановићу, младом али већ увелико афирмисаном сликару. Јовановић је приону на посао што је подразумевало претходне



припреме, између осталог темељније упознавање са историјским догађајем и његовим актерима. Као саветник додељен му је архимандрит Иларион Руварац који је као истакнути историчар водио вишегодишњу полемику са националним романтичарима у којој је био и бескомпромисан и безобзиран. Није презао да зарад онога што је сматрао истином повреди најдубља национална осећања већине Срба, као ни да друге историчаре исмева као незналице не бирајући речи. За „Велику сеобу” је опширно доказивао да је била обично бекство у страху од одмазде и, између осталог, подвукао: „Срби су од год. 1691–1699. били у Угарској само гости, а пошто их нико није звао ни позвао у земљу угарску, незвани гости.”

Призор који је Јовановић насликао пун је драматике: патријарх, црквене старешине, ратници, нејач, стадо оваца – цео један народ у покрету, егзодус. Међутим, патријарху Георгију Бранковићу су неборци и стадо оваца боли очи јер су могли да посматрача наведу на помисао да се ради о обичном бекству. Забрањено је да *Велика сеоба* буде изложена у Будимпешти, а Јовановићу је хонорар исплаћен после низа перипетија, а притом је морала да посредује и влада Краљевине Србије. Уметник је слику преправио: Арсеније Чарнојевић задржао је лик патријарха Бранковића али уместо забринутог добио је одлучан израз лица. Епископу Исаији Ђаковићу ставио је у десну руку повељу коју упирући десним кажипрстом показује патријарху. Инвитуторија се тако нашла у самом средишту слике. Младић који води коње добио је пушку преко рамена. Уместо жене са дететом насликао је маркантног младог старешину са топузом у руци. Стадо оваца и кола с арњевима сменили су ратници пешаци који одлучно наступају. Ни ова „политички коректна“ верзија није послата на Изложбу.

Измењена *Велика сеоба* остала је практично ван очију јавности и никада није ни изблиза досегла популарност прве – многи и не знају за њу. Слика је постављена у трпезарију Патријаршијског двора у Сремским Карловцима; за време Другог светског рата власти Независне Државе Хрватске однеле су је у Загреб; 1946. донета је у Београд и изложена у Народном музеју; коначно је премештена у зграду Патријаршије у дворану где заседа Синод и ту се данас налази. Међутим, Јовановић је још 1895. године Петру Николићу из Загреба продао право на умножавање *Велике сеобе* па су олеографије брзо доспеле у јавност. Није до данас утврђено да ли се ради о првобитној верзији или њеној мањој, истоветној реплици коју је сликар урадио 1896. и која се данас чува у музеју у Панчеву. Ако се није свидела патријарху, слика се допала либералном

грађанству које је већ више од три деценије водило борбу против конзервативног свештенства и официра за превласт у културном и политичком животу Срба у Монархији. Пошто су и сами били национално острашћени, либерали нису оспоравали да су Срби дошли организовано, на позив цара. Међутим, по њима, за права Срба у Угарској нису се изборили само архијереји и војни заповедници него народ својим жртвама. Зато се либералним новинарима који су имали прилику да виде обе верзије више свидела прва која је до данас остала омиљена.

Захваљујући историјским наративима али и Јовановићевој слици Велика сеоба из 1690. дубоко се урезала у историјско памћење Срба. Можда би се могло рећи да је у сенку потиснула све пређашње и потоње миграције на Балкану и Панонији а можда и другачије – да је постала парадигма свих тих бројних сеоба.





# Миграција као уметнички случај. Сеоба Срба Паје Јовановића

Мр Данило Вуксановић, кустос-уметник  
Галерија Матице српске

*...И дан и ноћ бежећи...*

## Шаховско поље кретања

37

У времену медијске доминације и разнородних намера које је немогуће објективно сагледати, у часу када у току дана неколико пута неверљиво вагамо оно што чујемо и видимо, збуњени услед количине невеселих вести, пред нама се у следу топик информација издвајају ударне, предводећи фалангу информатичког света манипулације. Последњих деценија сведочимо новом таласу избеглих људи и често бивамо подучавани шта означавају термини: политички имигрант, мигрант, избеглица, азилант, шта је то егзил и које су битне разлике у значењу међу њима. У веку технолошких преображаја света и човека у њему, на површини сопственог длана пред нашим очима смењују се снимци и слике угрожених људи у само наизглед далеким сликама прогнаних, тлачених и убијених. Смештајући прилике непогода које су их задесиле покушавамо да протумачимо разлоге невоље о којој сви говоре и пишу. Испрва и сами затечени неописивом неправдом начињеном несретном делу људског рода, запитамо се колико су удаљени предели проблематичних ратних сукоба како бисмо утврдили сопствену сигурност, упућени само на себе, одједном уплашени за комфор у коме уживамо.

Да ли смо то што мислимо да јесмо? У мноштву страница црних хроника, у епидемијској организацији свеопште опасности уз доследно спровођење

здравствених и политичких режима, мигрантска криза звучи као вешто осмишљена фраза наводећи на тренутни и у скорој будућности неутрализовани проблем. Као да се овој кризној слици обезбеђује право на срећан или макар изван крај, априори, по прецизно испланираној агенди демократских друштвених оперативности савременог света. Манифестовање проблема у савременом друштву заправо представља изразито јасну методологију грађења јавног мњења, мишљења о задатом проблему. Све је *транспарентно* у тој методологији наговештеног разрешења. И свака нова вест о томе све нас више удаљава од суштине проблема. Трансфер информација о разлозима истеривања људи из њихових градова одвија се усмерено и добија помало лицемеран призвук када се подразумева и наглашава прихватање несрећника, не улазећи дубоко у разлоге и последице насталог проблема. И то је доказ чврсте политике која се на свим нивоима вешто позиционира творећи снажан систем убеђивања, у смењивању добра и зла.

Српски народ током историје доживео је велики број егзодуса олујних предзнака и готово да нема периода у турбулентној српској повесници коју нису обележиле избегличке колоне и сталне миграције на територији читавог Балкана али и знатно шире, у скоро сваком делу *земној шара*. Повлачење српске властеле након Косовског боја, Велика сеоба Срба, прва и друга, као и искуства примања избеглих сународника током ратних дешавања деведесетих година прошлог века, колонизација делова народа након Првог и Другог светског рата, економски и политички егзили, умногоме су уобличили наше друштво продуктом утицаја миграција условљених сложеним политичким околностима. У таквим тешким условима, у одсуству континуитета државности, под утицајем великих империја, српски народ је опстао образујући код у чијим оквирима и данас постоје неписана правила *номадске традиције* засноване на непрестаној тежњи у циљу очувања националне заједнице и основних карактеристика њеног идентитета. У сукобима су нестајале генерације, животне прилике нису биле наклоњене слабијима. Зло је често надвладало добро. Смењивање добрих и злих таласа јесте неминовност ради одржавања равнотеже. Ритам смењивања најбоље маркира проблем немогућности сагледавања шире слике у друштву, његове цикличности и математичке законитости. *Закони нас чине слободним* попут преданости изучавању ритма добра и зла, намењене реткима.

*Шаховско њоље* (кретања) тако постаје општа друштвена реалност а не недокучива тајна, смисао човековог живота на земљи. Борба супротстављених

светова. Свесни смо да сукоби изворно припадају злим снагама промене. Свакодневно видимо да су те снаге незаустављиве. Њихов карактер се кроз историју битније не мења. Једино се унапређују нијансе заступања деструктивног, уцењивачког и нехуманог. Последице замаха ових снага проузрокују обиље нових шанси уз неминовни пристанак њихових протагониста на амнезију. Заборавити родну земљу, улицу одрастања, прву љубав – *ликвидирати контекст познатој идентичности*. То је позитивни аспект миграција, напуштање из присиле ради бољег. Парадоксално, зар не?

Колико је мигрантима дозвољено право на заборав или, боље речено, колико ће у новом дому мислити о старом? Да ли ће смисао њиховог живота заправо бити непрестана мисао о дому који су изгубили и невољно напустили? Генерације ће можда сазнати одговоре а трауме кроз време трансформисаће људе у сенке *недоречене прошлости*.

Међутим, немогућност права на избор, ампутација приватних историја својствених само том подручју – завичају, празнина изгубљене заједнице ван матичне разорене државе, политичка и грађанска анонимност која ће се уливати у новооформљени корпус гласачке масе, само су неки од одлика будућег живота нових *беземљаша*, изгнаних услед супротстављених снага у сулудим окршајима. Један пријатељ ми је причао како су он и његови најближи, у малом месту одакле долази, осмислили и увели у међусобним односима порез на чуђење. Има ли смисла чудити се данас ичему? Одсуство емпатије и солидарности присутно је и међу најрођенијима. Интерес је једини покретач у безобзирној трци за профитом зарад заштићеног простора – *осирва самоће и међусобне ошћућености* чији смо деценијама добровољни таоци. Јесу ли за те последице одговорне пређашње политике или смо сви заслужни за одсуство реакције док се пред нама одиграва још један чин поништавања хуманитета?

Нисам сигуран да знамо одговоре. Ипак, у друштву постоје механизми искључиво усмерени ка коначној амортизацији и унифицирању.

## Музејски одговор

Ипак, знамо (верујемо) да музеји могу понудити квалитетне одговоре. Технологија музејске делатности управо служи сврси утврђивања појединих идентитетских слика у циљу ваљанијег разумевања историје као и нових читавања значајних визуелних, филозофских и друштвених феномена.

У распонима музејских политика могу се препознати бројни подухвати који су одавно превазишли питања естетске природе и подразумевајућа подупирања владајућих елита. Музеј постаје место сусретања и живе размене искустава, платформа демократизованих мишљења, тачка реанимације застарелих ставова и утицајни центар активности способан да помера друштво.

Унутар тако постављених ослонаца, у неопходној спреси са савременим тренутком, музеј прераста првобитни разлог свог настанка. Он није више скуп колекција смештених у замрачене и прашњаве депое из којих се повремено изнесу уметничка дела на изложбе или рестаурацију. Чвориште креативних снага, музеј делује на појединца у друштву избегавајући директне утицаје дневнополитичких наноса помоћу уметничких пракси ослобођених од рецидива *новой* академизма и других социјалних подобности, дигитално оспособљен и оснажен приливом младих, попут потенцијалне ризнице културних вредности првог реда, упркос променама којима је успешно одолео у претходним, кризним деценијама. Духовно подручје имагинативне природе у којој су синергично устројене рефлексije времена, непроменљиве категорије у тројном савезу прошлости, садашњости и будућности – музеј, то је један могући вид историје темпоралног образа који непрекидно покреће мислећег човека.

„Историја човечанства уједно представља историју миграција“, приметио је својевремено, снимајући филм на ову тему, Желимир Жилник.<sup>1</sup> Платформа медијске интердисциплинарности погодује оваквом приступу. Помоћу ње је могуће упутити и навести човека да о проблему миграција мисли вишезначно, како би се отворили и други, веома важни *коридори*, јединствени у обиљу појединачних и групних судбина – наратива. Путујући овим новонасталим *коридорима/случајевима*, које можда једино уметнички подухват може истргнути заборава, могуће је поставити темељ за трајни трезор својеврсног *културног иаиријанизма*, наслеђа које итекако може послужити потомцима.

Управо зато, комбиновањем и удвајањем, изложба „Миграције у уметности – уметност миграција” настоји да многоструким везама повеже различите уметничке појаве и идеје. Полазећи од историјских упоришта, симболичних представа карактеристичних за наше поднебље, сасвим је логично да своје заслужено место у *миграционизованом екрану* заузима чувена историјска композиција Паје Јовановића *Сеоба Срба њод иаиријархом Арсенијем III Чарнојевићем 1690. године*. Прецизније, ради се о неколико лица једне (сличне)

---

<sup>1</sup> Видети на <https://youtu.be/-UxYk9otezA>.



визуелне представе осмишљене у циљу стварања *иоџиребної* визуелног идентитета српског националног бића у оквирима Хабзбуршке монархије.

Наглашено присуство уметничких дела са мотивом *Сеобе Срба* у овом случају има вишезначну улогу која се појашњава увођењем у историјски контекст, преко настанка саме слике, затим и приказом прилика које су довеле до Велике сеобе Срба 1690. године. *Сеоба Срба*, капитално уметничко дело на изложби посвећеној теми миграција, налази се на пану патриотских икона српског народа као кључна слика за разумевање мотива грађења националног *џу-нкџирања* традиције, и то након скоро два пуна века након што се Велика сеоба Срба догодила на повесној позорници.

Конструкција поруцбине овог уметничког дела представља озбиљан пројекат и самосагледавање српског националног идентитета унутар Двојне монархије са неопходним освртом на један од



Паја Јовановић, *Сеоба Срба*, 1896.

изворних случајева *џривилеџованої* народа. У мрежи неразговорних тумачења неопходних *истџорических* докумената и казивања подједнако, на траговима утицаја између ватри великих сила, српски народ је, у потрази за новим идентитетом, успео да се позиционира на културној, политичкој и уметничкој мапи Европе, у сасвим друкчијим, незахвално наметнутим констелацијама. На том трновитом путу није било пуно савезника. Услови су диктирали путање развоја народа без државе и земље. Једино што је преостало била је будност, духовна и политичка, садржана у заједничком циљу успостављања новог културног обрасца заснованог на традиционалним вредностима и тековинама. У *џредсловију* наратива национално-миграцијских обележја важно је споменути неколико историјских чињеница ради неопходног разумевања контекста.

Познато је да су до краја XIV века постојали искључиво појединачни случајеви сеоба и да су после распада Душановог царства и након Маричке (1371) и Косовске битке (1389) сеобе постајале све бројније. Ипак, највећи

број Срба прешао је из своје постојбине Косова и Метохије приликом чувене Велике сеобе Срба 1690. године под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем. Рат између Аустрије и Турске од 1683. до 1690. године затекао је на престолу пећких патријараха Арсенија III Чарнојевића, верског поглавара и неустрашивог борца за права српског народа. Када је генерал Енеј Силвио Пиколомини доспео чак до Пећи, Срби знатно охрабрени успехом аустријске војске придружују се хришћанској војсци у намери да са територије Балкана протерају Турке. Међутим, одлучни везир Мустафа Ђуприлић потукао је Аустријанце код Качаника а уморни Аустријанци повлачили су се према северу. Са њима су кренули и Срби, плашећи се турске одмазде, кренувши преко Новог Пазара, Студенице кроз Поморавље, уклањајући се испред турске освете. „...И тое зими оста србски престол пуст...”<sup>2</sup>

У пролеће 1690. године задесили су се Срби код Београда. Знали су да ће, ако Турци дођу до Београда морати прећи под окриље аустријског цара Леополда који, да би задржао турско надирање, 6. априла 1690. године издаје проглас којим позива Србе да наставе борбу против Турака. Проглас није постигао жељену сврху јер су Срби решили да пређу у Угарску. У том циљу написали су молбу и послали је по изасланику Исаији Ђаковићу, епископу јенопољском, у Беч.

У тој молби је стајала друга и трећа тачка у којој су Срби тражили:

„...наше Србско племе самовласно бити архиепископа начинити, от нашега рода и језика српскога, греческаго закона, кога изабере вас духовни и свецки сабор... јединим словом како је и доселе било уставом и обичаем нашим да би држали и слободни били...”<sup>3</sup>

Цар Леополд I је у својим привилегијама 1690, 1691. и 1695. године изашао у сусрет српским захтевима те је на тај начин заснован нови државно-правни однос српског православног народа у Аустрији. Срби егзистирају на подручју јужне Угарске много пре ове сеобе и укључени су у живот Угарске државе када их означавају као *Rasciani scismatici*.<sup>4</sup> Колико год је пресељавање духовне организације српског народа – Пећке патријаршије на аустријско државно подручје представљало за Србе прворазредни политички догађај који

---

<sup>2</sup> Душан Н. Петровић, *Карловачка митрополија (1713–2013)*, Српска православна епархија сремска, Сремски Карловци 2013, 11–13.

<sup>3</sup> *Исто*, 11–13.

<sup>4</sup> Д. Медаковић, Д. Давидов, *Сенџандреја*, Југословенска ревија, Београд 1982, 34.

их је социјално трансформисао, ипак би трајно остајање нових избегличких маса у Подунављу, ослоњено на издате царске привилегије, било неодрживо без њиховог природног урастања у живот српског староседелачког становништва. Тај процес илуструју и сва упорна настојања да се царске повластице, издате патријарху Арсенију III Чарнојевићу, не односе на Србе староседеоце већ само на нове насељенике који су дошли са патријархом. Сву горчину новонасталих прилика у којима се обрео српски народ патријарх је исказао у потресном ламенту. У њему одзвања трагика напуштања завичаја. Попут старозаветног пророка, одбегли патријарх над рђавом судбином свога народа пише:

„...И дан и ноћ бежећи са својим осиротелим народом од места до места као лађа на пучини великог океана бегству се дајемо чекајући када ће заћи сунце и приклонити се дан и проћи тамна ноћ и зимска беда која лежи над нама...“<sup>5</sup>

### Образ патриотске иконе

43

Бекство или прелазак, изгон или привремено напуштање изворишта српске државности, једнако трагична колико и разложна одлука, морала је бити визуелно материјализована на више значењских нивоа. Сликарска медиј, равна површина платна у смислу традиционалне слике, постаје поље реализације историјских личности и догађаја. Иконичност осмишљене идеје, слојеви одабраних претпоставки археоистраживачких напора, успостављени наратив прошлости у савременом тренутку, само су неке од многобројних одлика слике *Сеоба Срба*. Највећи остварени формат историјске композиције у српском сликарству сажео је лице карактера судбине српског народа алегоричке звучности, успевши да заживи у целокупној свести визуелне културе као једна од најупечатљивијих представа монументалне снаге.

Технологија настанка ове важне слике не разликује се много од осталих, сликаних из сличних побуда на територији суседних земаља. Поновно покретање питања досељавања Срба на подручју тадашње јужне Угарске дубоко је свезано у чворишту проблематике разлога који су допринели да се Велика сеоба догоди. Јунаци ове накнадно конципиране ликовне *јријовесѝи* заправо су живи ликови модела који су послужили сликару Паји Јовановићу да оствари реалистичан утисак драматичног часа српске прошлости. Тако су се два

---

<sup>5</sup> *Исѝо*, 35.

времена, прошло и садашње, ујединила у синергичној креацији чији је главни циљ био национална репрезентација али и борба против заборава. Након што је насликао своје прво дело рађено према историјском догађају, *Таковски усџанак*, Паја Јовановић је у пролеће 1895. године преко Саборског одбора од патријарха Георгија Бранковића добио наруџбину за израду слике *Сеоба Срба* „чију славу и популарност код Срба није превазишла ниједна друга слика“<sup>6</sup>.

Верујући да је аутентичност – самосвојност (у свом блиском значењу) Јовановићевог сликарско-патриотског труда обезбеђена даровитошћу и сретним сплетом животних околности, једнако колико и огромним напором патријарха Георгија Бранковића који је ову слику наручио за Миленијумску изложбу у Будимпешти планирану за 1896. годину (где је требало да представља српски народ унутар Двојне монархије), сликар Паја Јовановић, ученик Кристијана Грипенкерла, фанатично понесеног антиком, уобличавао је задату идеју заједно са еминентним историчарима и званичним представницима цркве и државе попут Илариона Руварца и Стојана Новаковића. Исто тако, слика *Сеоба Срба* је непосредни резултат општих околности у којима је угарска влада на Миленијумској изложби желела да обележи хиљадугодишњицу покрштавања и доласка Мађара у област Паноније. За Јовановића је то била прва званична поруџбина монументалне историјске композиције. Повод за избор теме била је већ постојећа композиција *Арпад оснива Мађарску државу*, коју је за новоподигнуто здање угарског парламента насликао Михаљ Мункачи 1893. године. Организатори су најавили да ће Мункачијево дело бити изложено на овој манифестацији, те је патријарх Георгије Бранковић пожелело да се и Карловачка патријаршија појави са сличним програмским пројектом.<sup>7</sup>

У најезди „масовног измишљања традиције“<sup>8</sup> изложба је требало да популарише идеју угарског националног идентитета али и претендовање у име историјских права на територије у склопу Двојне монархије.

44



Георгије Бранковић, литографија  
Вилхелма Грунда, око 1900.

<sup>6</sup> Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд 2010, 133.

<sup>7</sup> Видети више у: М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, каталог изложбе, Галерија САНУ, Београд 2009; П. Петровић, *Паја Јовановић. Системски каталог дела*, Београд 2012, 123–124.

<sup>8</sup> М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, каталог изложбе, Галерија САНУ, Београд 2009, 124.

Био је то разлог што је део изложбе подразумевао и презентовање осталих народа који су живели у њеном „државотворном простору“. У посебним павиљонима били су представљени Хрватска, Славонија, Босна и Херцеговина. Срби у Угарској нису сматрани територијалним народом, а свако присећање на постојање Војводине Српске било је политички неподобно. Симбиоза науке и уметности, аналитичности и ликовне умешности, у дослуху са духовима прошлих времена, била је путоказ ка савладавању ове али и других поруцбина које су симболизовале званичну политику репрезентативне културе (друге слике Паје Јовановића – *Таковски усџанак* и *Крунисање цара Душана*).

Попут историографа, сликар је морао изнова да се упозна са аутентичношћу повесног догађаја који треба да представи.<sup>9</sup> Припреме за израду композиције трајале су много дуже него сама изведба слике, коју је Јовановић завршио за невероватних непуних десет месеци рада, од јесени 1895. до лета 1896. године. Оно што су данас за нас библиотеке, архиви и музеји, за Јовановића и Руварца били су фрушкогорски манастири са својим фрескама, иконостасима и ризницама. Обилазећи светиње Фрушке горе, Јовановић је бележећи, цртајући и слушајући сакупљао материјал за захтевну поручену композицију. Акумулација историјских фрагмената на сликаревом радном столу изискивала је огромну концентрацију али и велику дозу домишљавања, интерпретације замишљеног догађаја. У заоставштини нашег великог сликара сачуване су бројне скице и цртежи који говоре о великом труду научничке посвећености, у бесконачном ширењу мотива и других могућих предлога који су могли сликару да пруже охрабрујући материјал за нову слику, довољно уверљиву и веродостојну представу.

Један од тих цртежа изложен је на изложби „Миграције у уметности – уметност миграција“. То је цртеж *Јована Монастирлије на коњу*, припремна скица за коњаника изведеног на првој верзији уљане слике *Сеоба Срба* из 1896. године. Драгоцени подаци припремних радњи данас су видљиви управо у тој



Млади Иларион Руварац,  
цртеж Новака Радонића, 1855.

<sup>9</sup> Видети више у: Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006, 169. Н. Симић, *Како је њосџала слика Сеоба Срба од Паје Јовановића*, Гласник Српске православне цркве, Београд 1956, 109–113.

групи цртежа и скица. Можемо само да наслутимо детаље дугих разговора између Јовановића и Руварца који су претходили овим цртежима. Основе уметничке идеје на тај начин реализоване, биле су производ *вишеструкој аусиорсџива*, док је суштински иницијални део, наговор и вербално литерарни инпут остао у затуреном, другом плану посматрања.

На самом почетку рада настао је средишњи део композиције о чему сведочи сачуван цртеж на коме видимо изразити идеолошки оквир у коме је Сеоба приказана као војно организована акција са патријархом Чарнојевићем на челу колоне. Бочни делови слике, касније разрађени, требало је да умире милитантан тон, тако што је на десној страни композиције насликан народ у збегу, баш како је Паја Јовановић у разговору са Иларионом Руварцем и по његовим саветима учинио.

Тада се дешава драматични преокрет који ће умногоме утицати на судбину слике. Патријарх Георгије Бранковић исказао је своје незадовољство сликарским резултатом. У њиховој преписци он је истакао да он слику није поручио да би приказао Србе као чобане или избеглице, „...него да смо дошли ми народ под оружјем са уговором у руци. Ову привилегију мора Чарнојевић да има у руци (...).”<sup>10</sup>

Затражио је да се десни део композиције наново преслика и није дозвољавао увођење народа – уместо њега наредио је да се народ замени војницима. Символична фигура жене са дететом на натовареном коњу, у *Бојородичином обличју* мајчинске заштите са погнутом главом, такође је замењена представом коњаника чији је лик сачуван као посебна композиција у уљу. У средишњем делу композиције патријарх је затражио да се у руке епископа Исаије Ђаковића постави свитак, документ хабзбуршког императора Леополда I којим је званично позвао патријарха Чарнојевића да пређе у Хабзбуршку монархију. Вероватно најупечатљивији протагонист композиције *Сеоба Срба* свакако је препознатљиви лик српског сељака са шубаром и у бугар-кабаници. Паја „Јовановић је за лик сељака употребио лик Николе Ј. Игића, Сремца из Черевиха“.<sup>11</sup> Занимљиво је да ако се загледамо пажљивије у слику, чија је површина преко двадесет квадратних метара (380 × 585 cm) можемо и данас у корову и трави да назремо папке оваца и покоји овнујски рог.

<sup>10</sup> П. Петровић, *Паја Јовановић. Системски кайалој дела*, Београд 2012, 67.

<sup>11</sup> *Исјо*, 66–69.

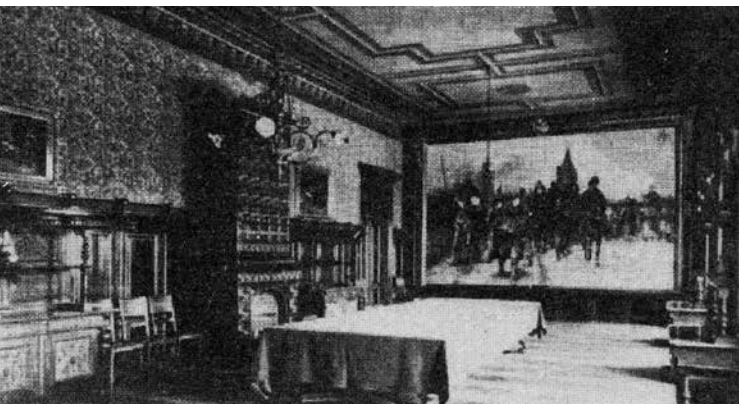


За централну фигуру читаве композиције Јовановићу је послужио лик самог патријарха Георгија Бранковића. Свакако, овим је патријарх Бранковић желео да истакне свој актуелни политички курс и сопствени значај у окриљу српског народа, чиме се тенденциозно поредио са знаменитим предводником сеобе, својим претходником. Представљен на слици прво као брижни народни пастир постао је на пресликаној верзији одважни вођа и заповедник, у истом часу идејни творац и критичар слике *Сеобе Срба*. Тврд став патријарха Бранковића довео је, у тренуцима који су уследили, да Јовановић, иако је прихватио сугестије, није успео слику да заврши како би је публика на Миленијумској изложби видела. Тако је, напослетку, Карловачка митрополија била једина званична верска институција у угарском делу Монархије која није била представљена на изложби. У исто време Јовановић је прихватио поруџбину вршачке општине и упоредо са *Сеобом Срба* окончао рад на слици *Вршачки ѿријѿиѿхон*. То је његово значајно дело које је остало у сенци политички оспораване али ликовно безрезервно хваљене *Сеобе*. Слика *Вршачки ѿријѿиѿхон* много више је одговарала државним интересима као политички неутрална слика са призорима Мађара, Немаца и Срба.<sup>12</sup>

Зна се да је Иларион Руварац „био познат као фанатичан покло-ник историјске објективности, а пре тога је објавио студију о сеоби под Чарнојевићем, која је изазвала велика негодовања у круговима цркве и народњака“. По његовом спорном виђењу, делимично можда објективном, али политички сасвим неразумном, сеоба Срба извршена је под притиском Турака у оправданом страху од њихових казни и одмазди над српским живљем. То је било сасвим супротно прагматичном политичком приказу по вољи патријарха Бранковића који је требало да докаже да се Сеоба Срба под Арсенијем III Чарнојевићем одиграла на позив аустријског цара Леополда I. Опречна мишљења оштро су се сукобила на површини платна Паје Јовановића. У простору тадашњег јавног мњења патријарху није било опроштено конзервативно замењивање народа војницима, будући да је већ ХердEROVA филозофија историје истицала народ као главну националну категорију. Све што се чинило, чинило се за народ и у име народа.<sup>13</sup> Тако коригована слика *Сеоба Срба* монументалних димензија, баш колико и хтења, од тог тренутка остаје у сенци зидова патријаршијске резиденције у Сремским Карловцима све до 1941.

<sup>12</sup> Видети више у: Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд, 2010, 140.

<sup>13</sup> М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, каталог изложбе, Галерија САНУ, Београд 2009, 126.



Слика *Сеоба Срба* изложена у резиденцији патријарха у Сремским Карловцима

године када ју је усташка власт пренела у Загреб.<sup>14</sup>

Карактеристични потез типичан за предузимљивог Јовановића изражен је у хитром продавању права на репродуковање и умножавање слике *Сеоба Срба* трговцу и родољубу Петру Николићу из Загреба 1895. године, када је Николић посетио Јовановићев атеље у Бечу, након чега је 1896. године пустио у про-

дају олеографију/хромолитографију<sup>15</sup> (вишебојни отисак) композиције. Игром судбине догодило се „да је у Патријаршиском двору који су подигли потомци Чарнојевићевих сточара тада висила убојита *Сеоба*, а по кућама грађана, који су непрестано маштали о старом српском царству и господству, висила она са сиротињском рајом“.<sup>16</sup> Власник штампарије у Загребу Петар Николић, поред *Сеобе* штампао је и дела српских и хрватских уметника махом националне садржине која су за циљ имала ширење одређених политичких идеја, нарочито код Срба који живе на територији Двојне монархије.

Репродукција слике *Сеоба Срба* овим чином постала је једна од најпопуларнијих патриотских икона чији се феномен може посматрати и као доминација капитала над политичким идејама. Захваљујући овој олеографији у свести српског народа остала је сачувана првобитна, касније преликана верзија слике и својим засебним животом доказала како свака слика има своју судбину без обзира на истоветно порекло. Олеографије су штампане на папиру и затим натезане на слепи рам и урамљиване у декоративне украсне оквире. На тај начин биле су адекватна замена за уљане слике које нису могли приуштити припадници нижих слојева друштва. Њихова техничка виртуозност у верном подражавању оригиналног предлошка заправо је говорила о замаху индустријске графике, репродукције која се налазила на зидовима многих српских домова. Техника олеографије обезбедила је апсолутну доступност и

<sup>14</sup> П. Петровић, *Паја Јовановић. Системски капитал дела*, Београд 2012, 66.

<sup>15</sup> К. Kamenov, *Oleografija u Hrvatskoj 1864–1918*, Galerija likovnih umjetnosti Osijek (katalog izložbe), Osijek 1988, 3–6.

<sup>16</sup> М. Коларић, *Овце и царске привилегије у сликарству*, Борба, Београд 14. септембар 1957.



распрострањеност уљаних слика у сасвим другом медију графичког поступка умножавања, чиме је уметност добила дотада непостојећи, популарни и популаристички предзнак.

Другу верзију *Сеобе Срба*, која је заправо првобитно уметничко решење за велики формат, Јовановић је насликао убрзо по завршетку прве, мада је није датирао. У периодици се већ 1896. године помиње да је за ову верзију, на којој су насликани жена са дететом на коњу и запрега са стадом оваца на десној страни, право на умножавање откупио од Паје Јовановића трговац Петар Николић. Разлике између веће и ове мање слике нису само у преправљеној десној страни, него и у приказу појединих личности на слици – израз лица рањеног чобанина из предњег плана, изглед патријарха Чарнојевића и Исаије Ђаковића, дечака калауза који води патријарховог коња, Монастерлије на коњу, као и неколико детаља у позадини.

## Кретање уметничког дела

Историчар уметности Никола Кусовац није са сигурношћу уверен да је реплика *Сеобе Срба*, мањег формата, која се чува у панчевачком Народном музеју, она коју је умножио Николић, ипак, додаје, да јој се не може порећи да је њој слична до детаља. Ову верзију слике *Сеобе Срба*, с друге стране, прати интригантна, новија историја, у времену с почетка седамдесетих година XX века. У архиви Галерије Матице српске налази се документација која нам открива појединости судбине верзије слике *Сеоба Срба* у власништву Народног музеја у Панчеву која је постављена на изложби „Миграције у уметности – уметност миграција“.

Наиме, у грађи се чува више дописа и других докумената упућених надлежним судским органима у периоду с краја 1971. и с почетка 1972. године. Извесни адвокат, у овом случају посредник Богољуб Станковић из Панчева понудио је Галерији Матице српске на откуп верзију слике *Сеоба Срба* (димензија 200 × 100 cm) у власништву његове школске другарице (негде пише и рођаке) која му је за то дала пуномоћ. Износ за понуђену слику *Сеоба Срба* био је 2.000.000 динара. У преписци су се две стране договориле да адвокат Станковић прода Галерији Матице српске слику до 31. децембра 1971. године, како је стајало у уговору. Међутим, слика није продата Галерији пошто је слику понуђач адвокат Станковић 30. децембра 1971. године продао Скупштини

Општине Панчево, која је дошла у посед слике по праву прече куповине, сходно основном Закону о заштити споменика културе. Иако није постојало решење надлежног Завода за заштиту споменика културе којим се слика *Сеоба Срба* проглашава спомеником културе, Галерија Матице српске сматрала је да је оштећена у овом случају. Каснији судски процес није се наставио тужбом Галерије и слика *Сеоба Срба* похрањена је у општински сеф у Панчеву због непостојања адекватних услова за њено чување.<sup>17</sup>

У тексту под насловом *Како је чувана Сеоба Срба* у београдској *Полицији* од 5. новембра 1971. године<sup>18</sup> Вукашин Кобаш је писао о овом случају. Слика се наводно налазила у Швајцарској а адвокату Богољубу Станковићу била је позната још од 6. фебрура 1941. године када су је панчевачки власници купили од наследника Петра Николића у Загребу за 100.000 динара. У тексту се спомиње и податак да је слика била у понуди у београдској антикварници још 1932. године када ју је нудио извесни странац. Ипак, сигурно је да је слика пред сами Други светски рат пренета из Панчева у Швајцарску код рођака њених панчевачких власника. После завршетка рата враћена је у Панчево када је умотана и смештена у лимену касету. Адвокат Богољуб Станковић описао је ванредно узбуђење приликом одмотавања слике из касете. У тексту пише да

је Станковић власнике наговарао да слику уступе неком од музеја али они су били упорни да слику задрже па је све до тог момента слика *Сеоба Срба* остала у анонимности.

Сплет историјских околности још једном је усложнио живот једне од најзначајнијих слика српске историје, овог пута друге (попут прве пресликане и умножене) верзије слике која је, пролазећи кроз читав XX век „мигрирала“ од Беча, Панчева до Швајцарске и назад, преко Београда и Загреба, где је умножена крајем XIX века. Ишчитавајући хронику исписану о необичном путовању слике *Сеоба Срба* потврђује се чињеница да се ова слика, осим што представља важан догађај из српске историје, одликује и



Како је чувана *Сеоба Срба*, Политика, 1971.

<sup>17</sup> Архива Галерије Матице српске, Предмет: Богољуб Станковић, адвокат Панчево, понуда за откуп слике: Паје Јовановића „Сеоба Срба“, арх. ознака 0202, 10.01.1972.

<sup>18</sup> В. Кобаш, *Како је чувана Себа Срба*, Политика, 5. новембар 1971.

веома замршеном историјом током друге половине XX века налик прворазредном трилеру.

Једна од олеографија пронашла је своје исходиште у колекцији музеја Будимске епархије у Сентандреји, месту које је било једна од важних тачака на рути српских сеоба. Приликом формирања сталне поставке у новој музејској згради ово дело је добило почасно место на прилазу и ка приказу развоја српске религиозне уметности после 1690. године.

Галерија Матице српске није прежалила што јој је измакла куповина слике *Сеоба Срба* Паје Јовановића, тако да је током 1981. године извршена међумузејска размена са Народним музејом у Панчеву на годину дана. Галерија је преузела слику *Сеоба Срба* и изложила је у оквиру сталне поставке, а предала је Музеју у Панчеву слику *Пројашење Душановој законика*. Био је то леп колегијални гест који је показао добре односе међу музејима и поверење у остварењу заједничког циља – представљање националне културне баштине публици.<sup>19</sup> На изложби „Миграције у уметности – уметност миграција” ова верзија *Сеобе Срба* у најбољој мери (ре)генерише привремени карактер уметничких дела у експозицији полифоновог призвука, у преплету уметности, историје и преко потребних нових музејских перцепција.

51

Трећа и последња варијанта *Сеобе Срба* која се налазила до средине деведесетих година XX века у Њујорку, као власништво наследника угледне вршачке породице Мандукић који су је добили од наручиоца и љубитеља уметности Миленка Чавића, настала у уметниковим позним годинама, расветљава његов став судбоносног догађаја из српске историје. Чавић је слику наручио на, срећом нетачну вест да су слику *Сеоба Срба* уништили окупатори и усташки помагачи у Сремским Карловцима. На овој слици видимо одсуство цртачке виртуозности и презицности, неубудљиву материјализацију и пренаглашену лакоћу



Паја Јовановић, *Сеоба Срба*, друга верзија, 1896.

<sup>19</sup> Т. Палковљевић Бугарски, *Галерија Матице српске. Слика културној идентитету и посредством презентације уметничких дела* (извод из докторског рада).

ликовног изражавања. И мада је Јовановић задржао првобитно решење које приказује народ у збегу а не организован војни поход, ипак се определио да патријарху да улогу одлучног вође. Свитак Исаије Ђаковића је развијен и постављен у средишту композиције. Ова верзија нарочито је значајна због сликареве забелешке у којој он појашњава ко су стварни ликови који су му послужили за сликање имагинарних протагониста *Сеобе*.

Паја Јовановић – сликар који је живео и стварао у многим светским метрополама, путник чија је уметност мигрирала и успевала да се успешно позиционира у многим земљама света тако да се његово сликарство практично огледало на међународном бојишту – уместо да постане оснивач српске модерне, одлучио се да освоји сигурне врхове европског и нашег академизма.<sup>20</sup> Услед одушевљења, савременици нису приметили проблеме исувише уједначеног светла на композицији *Сеоба Срба* у поједностављеној линији првог низа колоне избеглог српског народа, у материјализацији одевних детаља и аутентичних предмета у суморној, али поносом испуњеној атмосфери укупног ликовног приказа.

Општа персонификација слике националног знаковља у мноштву историјских чињеница познатих у правој мери само ученима, указује на несамосталност слике јер од посматрача захтева одговарајуће знање чије се значење остварује тек у мисаоном односу.<sup>21</sup> Тај мисаони однос могуће је продубљивати у коорелацијама са другим, сродним појавама у српској уметности и култури, нарочито када је у питању дисбаланс између литерарне, научне или етновизуелне основе. У распонима тих различитости могуће је пронаћи немерљивост национално-визуелних елемената оличених у широком видокругу амблематичне слике *Сеоба Срба* Паје Јовановића.

Размишљајући о овом феномену садржаном у процесима настанка историјске композиције, поменућемо и пример друге, раније, прве историјске слике у српској уметности *Мајска скуйишина 1. маја 1848. године у Сремским Карловцима*, рад новосадског сликара Павла Симића.<sup>22</sup> На начин сродан Јовановићу, на наговор Никанора Грујића, Симић је насликао многољудну

---

<sup>20</sup> Видети више у: Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века. Ликови и дела*, Прометеј, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад 2012, 382.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Retorika slike, y: Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizuelnih umjetnosti*, priр. N. Mišević, M. Zinaić, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1981, 87.

<sup>22</sup> С. Мишић, *Српска народна скуйишина 1. маја 1848. – 170 година после*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2018.

композицију српског сабора изузетне политичке важности. И на једној и на другој слици, готово у самом центру, налазе се царске привилегије. На слици *Мајска скуйшишина* повељу у руци уздиже патријарх Јосиф Рајачић у тренутку када га народ проглашава патријархом, док на првој верзији уљане слике *Сеоба Срба* Исаија Ђаковић у руци држи свитак на којем су исписане привилегије цара Леополда I дате Србима 1690. године. На последњој верзији *Сеобе* из 1945. године свитак је сасвим размотан. Исте привилегије обележавају заједничку повластицу – детаљ који, у размаку од четрдесет осам година, сугерише идентичну поруку – *йостѡаменїї срїскої леїїїимїїейїа*, војног и политичког, на територији Хабзбуршке монархије.

Революционарна икона *Мајска скуйшишина*, на којој су стварни протагонисти догађаја заједно са самим сликарем Симићем, упућује на идентично идеолошко порекло *Сеобе Срба* сликара Јовановића. Оно што их битно одваја и оно по чему се разликују јесу *времена* – *Мајска скуйшишина* настаје као визуелни докуменат одмах након догађаја проглашења Српског Војводства, док *Сеоба Срба* на своју реализацију чека скоро две стотине година. У карактеру те временске дистанце препознајемо два интензитета прокламације српског идентитета, при чему обе слике касније бивају литографски репродуковане чиме остварују право на посебан живот меркатилне природе.

Паја Јовановић је умео да послушкује сараднике који су му помагали током припреме за овај важан и тежак посао. Сигурно да се у то време сусрео са многим потешкоћама у недостатку архивских и етнографских података, свестан недокучивости времена, у кога би најрадије (неким лудим случајем!) желео да буде *їрансїонован* како би што боље дочарао сцену избегличке колоне. Имагинативни концепт морао је бити доминантан приликом припремања, све до коначног, фокусираног рада на платну у нијансираном балансирању пропорција и међусобних односа. Домишљање корпуса избегличке колоне, хоризонтална композициона схема на чијем челу се налазе предводници *одабрани од Боїа да воде срїски народ*, манифестује се у историјском одвијању натприродних димензија у домену сликарске виртуозности.

### Између култа и виртуелног

Физичко присуство монументалне верзије слике *Сеобе Срба* на изложби „Миграције у уметности – уметност миграција”, која се данас налази у

просторијама Синода у Патријаршији у Београду, одложено је због потешкоћа око ризичног пресељења у велику салу Саве Текелије у Галерији Матице српске. Због тога је, у циљу адекватне супституције, обезбеђен систем медијске подршке који је много више од преносиоца. Анимација и друге појаве нових медија у доба брзе рачунарске обраде продубили су визибилну појавност општепознате националне иконе. Документарни филм прати снимање слике и рефлексивно бележи реалне аспекте рада на припреми материјала који стреми тоталном медијском линку на дигиталној основи.<sup>23</sup> Потреба да се чувена слика (уметничко дело уопште) и на тај начин детерминише као дело чији нови живот почиње у дигиталној ери слика у свеопштој технолошкој доминацији, има своје место у савременој продукцији Галерије Матице српске последњих десетак година.

Алегоријска раван хероизованог ликовног епа о *Сеоби Срба* простире се много даље и то ка другим стожерним тачкама садржаним у симболици историјског догађаја – ка кивоту са моштима светог Кнеза Лазара (култ) и дрворезом са његовим ликом (Кефалофорос), који је настао у време Велике сеобе Срба 1690. године.

„Срби доселили се из оних српских земаља где је негда комплетан српски народ сачињавао државу. Кад су се доселили, понели су са собом и државну идеју. Особито важи то о Чарнојевићевом преселенију“ записао је Јаков Игњатовић у својим *Мемоарима*.<sup>24</sup> Миграције симбола, алегорија и метафора најснажније су уграђене у судбине људи, иницијаторе покрета животне и духовне снаге. И сам патријарх Арсеније III Чарнојевић стално је био у покрету. Најдуже се задржавао у Сентандреји, Будиму, Коморану, а походио је Беч, манастир Грабовац, Бају, Срем, Славонију. Пратиле су га идеје и верујући народ. Тек основани раваничко-рачански манастир у Сентандреји, са малим храмом посвећеним светом апостолу и јеванђелисти Луки, развијао је и таква осећања.

Ипак, остала је дубока туга у душама монаха који су градили цркву и који су, у бегу и страху од Турака, понели мошти светог Кнеза из његове славне задужбине и положили их у цркву „от древа“. Они су у другом реду, иза Монастерлије на коњу, приказани на слици Паје Јовановића *Сеоба Срба*, у скрушеном ходу свесни неизвесности избегличког хода. На том ходу, од велелепне Раванице до сентандрејске брвнаре, као да су обележили и део историјске

---

<sup>23</sup> V. DŽ. T. Mičel, *Šta slike žele? Život ljubavi i slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd 2016, 265.

<sup>24</sup> Према: Д. Давидов, *Сентандреја српске њовеснице*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, Нови Сад 2011, 38.



судбине свог народа, од Косовске битке до Велике сеобе. За досељене Србе кивот светог Кнеза био је симболично оно што и ковчег завета за Израиљце.<sup>25</sup>

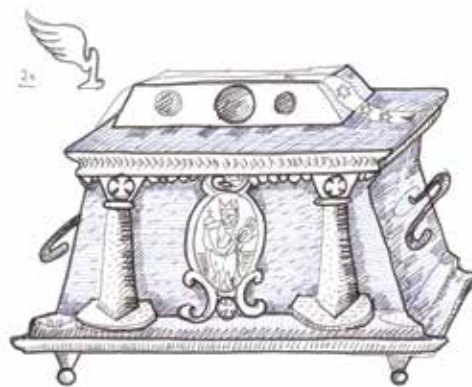
Према Старом завету. Ковчег је саградио народ Израиља ма Синајској гори после бега из Египта.

## Anex<sup>26</sup>

У непосредној близини изложене слике *Сеоба Срба* Паје Јовановића, на благо уздигнутом постољу прекривеном црвеним брокатом, постављен је квазикивот (златни ковчег), сачињен од дрвета и позлаћен. Са његових бочних страна аплициране су две дрвене шипке које служе за пренос (ко)кивота. На горњем делу, смакнута са средине, на кружном постаменту је плава кугла која симболизује *Бескрајни, њлави круи*. Обод је украшен осмокраким звездама изрезаним у стаклу огледала. У унутрашњости квазикивота положен је тираж пасоша за *Царсџво небесно* (нумерисана 33 примерка). На корицама имагинарног документа налази се приказ дрвореза са представом фигуре кнеза Лазара насталог за време Велике сеобе 1690. године. Утиснут је у злототиску на светлоплавој корици. Унутрашњи листови су странице царских привилегија које се једва назире у офу. На последњој страници пасоша за *Царсџво небесно* одштампана је скраћена верзија библијске приче *Ка обећаној земљи*.

Дијалог са прошлошћу је стално дорађивање историје, позивање на крхотине света који не постоји. Непрестано (по)кретање слика означава миграциону динамику у траговима које видимо у садашњем тренутку. Изложба „Миграције у уметности – уметност миграција” са сликом *Сеобе Срба* Паје Јовановића покушава да креативно усмери на потрагу за светлом унутар скрајнутих коридора савремених музејских настојања. До коначног обрта флуидног времена.

Свесни привременог облика живота.



Скица за уметнички објекат *(Ко)кивои* аутора Данила Вуксановића

<sup>25</sup> Према Старом завету ковчег је саградио народ Израиља на Синајској гори после бега из Египта.

<sup>26</sup> Прилог слици *Сеоба Срба* у виду уметничке интервенције (цитата, парафраза).

## Сеоба Срба

### Нарација за филм „Миграције у уметности – уметност миграција”

Како почиње да се слика пропаст света? Пожари, острва која нестају, муње, зидине, бедеми и куле што се, чудно и постепено, руше једне за другим: техничка питања, проблеми композиције.

Ханс Магнус Енценсбергер је своју прву збирку поезије објавио у години смрти великог српског сликара и у њој није било ове песме. Али као да је гледао у њега док је касније исписивао:

Сликар је остао у граду сасвим сам, напуштен од жене, ученика, послуге. Изгледа уморно, ко би то помислио, смртно уморан. Све је окер, без сенке, укочено и притајено, као у некој злој вечности; једино слика није. Слика је све већа, бива полако све мрачнија, попуњава се сенкама, челичноплаво, земљаносиво, тамнољубичасто, *caput mortuum*; попуњава се ђаволима, јахачима, покољима, све док се пропаст света срећно не заврши, а сликар, за тренутак тек, устане лака срца...

Тај срећни тренутак у коме Паја Јовановић завршава наручену слику *Сеоба Срба* ипак неће трајати дуго; замениће га неразумевање и поновно мешање боја, брисање и досликавање. А термин је утаначен – додаје Енценсбергер – најкасније до задушница...

Али до тога дана сликар ће седети у свом атељеу у Бечу у улици Марија Хилферштрасе на броју 3 усред Аустроугарске монархије незаинтересован за светковину која ће се журно припремати у Будимпешти; градњу величанственог здања мађарског парламента и организацију велике миленијумске изложбе у поводу хиљадугодишњице доласка Мађара у Карпатску котлину. Можда ће се дивити, па и завидети великом платну славног и већ оболелог Михаља Мункачија, *Арпад оснива мађарску државу* загледан у њене историјске детаље какве је и сам често оживљавао. Та изузетна слика красиће свечану салу Куће нације на обалама Дунава, а одједи њеног значаја стићи ће врло брзо и до Сремских Карловаца.

На трону Српске православне цркве седео је Георгије Бранковић, архиепископ карловачки, митрополит и патријарх српски, и чинио бројне напоре да сачува српску народно-црквену аутономију од агресивних покушаја угарске владе да је потпуно обесмисли.

Патријарх је у великој будимпештанској изложби увидео идеалну прилику да се и симболички покаже да су јужне делове Монархије северно од



Саве и Дунава вековима насељавали Срби и да историјско право на те територије не припада само Мађарима.

Георгије Бранковић је већ гледао у будућу осунчану слику славе и поноса када је пред Саборским одбором у Сремским Карловцима изговорио име Паје Јовановића и недуго потом, запечаћено писмо са жигом Патријаршије путовало је према Бечу.

Паја је верно грлио свој академски реализам, тај улепшани буржоаски свет, али и јурио у сусрет балканској егзотици. Његови професори са бечке Академије задојили су га непролазним вредностима класичне хеленске и римске уметности, а он неговао националну митологију, историју и легенде народа под турском окупацијом, понајпре свог. Био је тражени сликар европске аристократије, уметник метрополе, образован и славан.

До првих скица уметник је стигао после бројних путовања по фрушкогорским манастирима и дугих разговора са архимандритом и историчарем Иларионом Руварцем. Као да је и свештеникова рука повлачила потезе четкицом по белини платна стварајући историју огрнуту у његове критичке погледе. Када је слика после десет месеци била завршена, њена грандиозност и лепота сурвала се за само пар тренутака како су речи патријарха Георгија Бранковића сустизале једна другу: „Ја слику нисам поручио да бих приказао Србе као чобане и избеглице, него да смо дошли као народ под оружјем са угвором у руци. Ову привилегију мора Чарнојевић да има у руци...”

57

Патријарх Георгије Бранковић, насликан као предводник сеобе уместо Арсенија Чарнојевића, на слици је гледао у спасоносне даљине док је дечак који му је водио коња намах добио пушку, а Богомајка са дететом у наручју губила своје обресе и претварала се у војника. Народ и овце уступили су своје место намргођеним ратницима, а у рукама епископа Исаије Ђаковића нашао се свитак – документ цара Леополда I којим је званично позвао патријарха Чарнојевића да са својим народом дође у Хабзбуршку монархију. Сеоба више није била изнуђено спасење, већ поход позваних гостију у сасвим нове животе. Слика је изменио и небо изнад поворке кога је лишио претходног живота.

Без те првобитне снаге и због исцурелог времена, слика није успела да се нађе на великој изложби у Будимпешти и достигне жељени политички циљ. Испод скорелих остатака боја на сликаревој палети родиле су се жустре полемике на српској политичкој сцени у којима је патријарху замерано да је своју нацију лишио сопственог народа.

А сликар се вратио пред бело платно. Поновио је све ослушкујући сопствени хабитус, градећи скромније потезе, умањујући лица. Створио је ново дело које ће, у будућности, надвисити наручену одлучну сеобу. Када је буде послао у Загреб пријатељу Петру Николићу који ће је годинама умножавати, несвесно ће запосести све просторе бића свог народа који ће ту нову слику доживети као једину праву, једини споменик и крст изнад нас!

*Сеоба Срба* живеће, тако, своја два живота: један у свечаној Сали у којој заседа Синод Српске православне цркве и онај други, у панчевачком Народном музеју, али и домовима и срцима потомака прогнаног народа.

Нешто ће, ипак, сасвим приближити те непомирљиве даљине: на обе слике иза војводе Јована Монастерлије који са белог коња осматра рубове поворке, Паја Јовановић ће насликати идеју, смисао и исходиште српске државе; скрушене монахе који на раменима носе кивот са моштима светог Кнеза Лазара, звезду усред бескрајног плавог круга српских миграција, тај наш израиљски заветни ковчег.

Има сеоба и биће их вечно, записаће Милош Црњански, као и порођаја који ће се наставити. Има сеоба, али смрти нема.

*Блажо Пойовић, новинар*

## Списак илустрација

Паја Јовановић  
*Сеоба Срба*, 1896.  
уље на платну, 380 × 585 cm  
Музеј Српске православне цркве  
фото © Жељко Мандић

Георгије Бранковић  
*Вилхелм Грунд*, око 1900.  
литографија на папиру, 65,2 × 49,9 cm  
Галерија Матице српске

Новак Радонић  
*Млади Иларион Руварац*, 1855.  
оловка на папиру, 15,2 × 10,2 cm  
Галерија Матице српске

Слика *Сеоба Срба* изложена у резиденцији патријарха у Сремским Карловцима  
фотографија  
Архива Галерије Матице српске

*Како је чувана Сеоба Срба*  
чланак из новина *Полиџика* из 1971.  
Архива Галерије Матице српске

Паја Јовановић  
*Сеоба Срба*, друга верзија, 1896.  
уље на платну 127 × 190,5 cm  
Народни музеј Панчево  
фото © Жељко Мандић

Данило Вуксановић  
*Скица за уметнички објект (Ко)живоћ*, 2021.  
фломастер на папиру, 15 × 21 cm  
Љубазношћу уметника





## Лиминалност миграторне естетике. Мисли и рефлексije

Сандро Дебоно, историчар уметности  
Универзитет на Малти

*Он слика...  
Слика свим нечистиим сѣрасѣима малої јеврејскої прада  
Слика наїлашеном сексуалношћу ѿпровинцијске Русије  
За Француску...*

Блез Сандрар, *Портрети* – Марк Шагал, 1913.

61

Овај одломак из песме посвећене Марку Шагалу, коју је написао његов близак пријатељ, песник и романописац швајцарског порекла Блез Сандрар, прави је пример уметника мигранта који указује на мноштво његових идентитета. Шагалов јеврејски град Витебск, у данашњој Белорусији, Сандрар описује као место у Русији које је у погледу уметности у то време било провинција. Овакав естетски идентитет, који је уметник понео са собом у Париз као пртљак био је, према тврдњи Сандрара, од пресудног значаја за Шагалову уметност.

Шагала можемо представити као прави пример Јеврејина луталице каквог слави англосаксонска књижевност, посебно Чарлс Дикенс у својим романима и Перси Биш Шели у својим песмама. Француски уметник Гистав Доре пружа визуелизацију онога што би се могло описати као идентитет луталице утемељен на идеји домовине коју је некада представљала обећана земља Израел. Сам Шагал потврђује да је Јеврејин: „Мислим да сам насликао неколико дела која би дала право да себе називам јеврејским сликаром.”<sup>1</sup> Ово самопрокламовање нису сви увек признавали. Поједини га описују на другачији начин. Шагал је представљен као Рус у немачком часопису о уметности и

---

<sup>1</sup> B. Harshav (ed.), *Marc Chagall – On Art and Culture*, Stanford University Press 2003, 24.

књижевности *Der Sturm* из 1923. године, а као Француз у разгледници из 1937. године са Института за уметност у Чикагу.<sup>2</sup> Овакве изјаве би на први поглед могле деловати контрадикторно, али свакако покрећу бројна питања о уметничком идентитету сликара-миграната. У случају Шагала о овом питању се може расправљати. Да ли је уметник Јеврејин, како с правом тврди, или његов уметнички идентитет много више зависи од места које је одабрао за свој дом спрам државе или места из ког потиче.



Марк Захарович Шагал  
*Аутопортрет са седам прстију*, 1912–1913.

Шагалово уметничко дело које може пружити одговор на ово сложено питање је његов *Аутопортрет са седам прстију* (1912–1913) насликан у Паризу током првог боравка ван територије Русије, далеко од домовине. Шагал слика себе псеудокубистичким стилским изразом са којим је вероватно први контакт остварио непосредно по доласку у Париз. На слици приказује две десне руке, од којих једна има седам прстију, чиме алудира на изреку на јидишу „*mite alle zibn ĩnger*”, односно „са свих седам прстију”, што значи да има веште руке. На штафелају испред фигуре уметника стоји његова слика *Русији, мајарцима и осџалима* (1911), која би за француски укусу тог доба могла изгледати прилично необично. Насупрот томе, у позадини се у обла-

ку снова налази руски пејзаж, док је са леве стране прозор са ноћним призором Париза. Речи *Париз* и *Русија* исписане су на јидишу изнад уметникове главе, што је још једна, овога пута лингвистичка алузија на његов јеврејски идентитет.

Шагалов аутопортрет насликан је на прекретници његове каријере. Ово је био његов први сусрет са Паризом, у то време великим међународним центром уметничког стваралаштва и културном метрополем. И заиста,

<sup>2</sup> Исто, 22–25.

послужиће као добар пример оног што можемо описати као миграторну естетику<sup>3</sup> која се генерално доводи у везу са широким спектром образаца миграрања, од привремених путовања до сталног пресељења. Миграторна естетика односи се на „различите процесе њеног формирања, проузрокованих кретањима људи и народа: искуства транзиције као и транзиција самог искуства у нове модалитете, нова уметничка дела, нове начине постојања”<sup>4</sup>. Уместо на мобилност и кретање, миграторна естетика се фокусира на транзицију, као и начине и средства схватања националне припадности изван оквира идеала државе-нације.

У овом есеју се истражује дијалектика између уметника-мигранта и места порекла, укључујући и појам дома, као и начин на који се све ово може тумачити у контексту теорије лиминалности. Како би се допуниле тврдње и идеје којима се есеј бави, пажња је усмерена на Шагалов *Аутопортрет са седам његових људи*. Уместо детаљног проучавања, коришћен је као визуелни доказ који указује на начине и средства којима се обликује и формира естетски идентитет уметника-миграната. Наведене тврдње поткрепљују се јасном разликом између домовине као места порекла и дома као изабраног места у које се прелази. Ове идеје и визуелни доказ у виду Шагаловог аутопортрета представљају оквир за истраживање миграторне естетике, идентитета и њихове међусобне дијалектике, при чему се значење речи миграција узима у најширем облику, попут расељавања, било оно добровољно или не.

## Између дома и домовине

Реч миграција се генерално односи на расељавање или кретање људи са једне тачке на другу услед узрока који неће бити предмет овог есеја. У

---

<sup>3</sup> Термин миграторна естетика настао је и развио се у вези са транснационалним сарадничким истраживачким пројектом на ту тему, који су предводиле Мике Бал и Гризелда Полок. Од када је термин уведен око 2005. године, своје место је пронашао у стручним дискурсима на тему културе и уметности. Сарадници на пројекту унапредили су ту област развијајући иновативне оквире за разумевање како епистемолошких и естетских, тако и семиотичких и политичких димензија уметности и културе које су креирали појединци са мигрантским пореклом, или појединци који истражују тему миграција без да су и сами мигранти; у: A. Ring Petersen (ed.), *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester 2017, 56.

<sup>4</sup> W. Gui, *The Migrant Longing for Form. Articulating Aesthetics with Migration, Immigration, and Movement*, у: Pacific Coast Philology – Special Issue: *Migration, Immigration, and Movement in Literature and Culture*, Vol. 49, no. 2, 2014, 156/160.

латинском језику, одакле потиче етимолошки корен речи миграција, *migrare* се може превести директно као миграција, али се може односити и на идеју лутања или тумарања.<sup>5</sup> Између ова два значења исте речи стручњаци су идентификовали мноштво типологија миграторног кретања. Класификација какву је предложио англо-немачки географ Ернст Георг Равенштајн у својим *Laws of Migrations* (1885) представља извор вредан помена.<sup>6</sup> Равенштајнова класификација односи се на пет типова миграната. Ту спадају мигранти који се крећу унутар територије своје државе, они чије је путовање краће или дуже, они који мигрирају у етапама, као и привремени мигранти. Кроз овакву класификацију може се контекстуализовати понашање уметника-мигранта. Уз друге контексте, стручњаци су идентификовали низ трендова и образаца који се односе на контекст ране савремене Европе.<sup>7</sup> Све до половине деветнаестог века, већина уметника се на мигрирање одлучивала добровољно и, уопштено гледано, уживали су углед у месту у које су бирали да оду, поносно истичући своје место порекла приликом потписивања. У свом делу *Живојини славних сликара, вајара и архитекта* (1550), уметник и хроничар из Фиренце Ђорђо Вазари наводи да је слава ренесансног уметника Ђота ди Бондонеа у великој мери почивала на његовој способности да путовањем и кретањем стекне друштвени статус.<sup>8</sup> Највећи број таквих уметника био је подстакнут жељом за бољом будућношћу или усавршавањем сликарских вештина. Најчешће су били привучени могућношћу стицања новог покровитеља или светлима космополитских центара културе. Сликара позне ренесансе Федерико Цукари у свом делу *Il Passaggio per l'Italia* (1608) у оквиру ког су побројана многа места која је сликар видео и посетио током својих путовања, нарочито у северној Италији, забележио је „разне ствари које је искусио, видео и урадио током слободног времена проведеног у Венецији, Мантови, Милану, Павији, Торину и другим местима...”<sup>9</sup> Цртежи који се односе на места којима је пролазио стога би се могли тумачити као амалгам путовања, учења и радозналости. Такође, треба поменути да уметници-мигранти, као и оно за шта су се залагали на

---

<sup>5</sup> K. Wagner, J. David & M. Klemenčić, *Artists and Migration. Britain, Europe and Beyond 1400–1850*, Cambridge Scholar Publishing 2017, 2.

<sup>6</sup> E. G. Ravenstein, *The Laws of Migration*, y: *Journal of the Statistical Society of London*, Vol. 48, no. 2, 1885, 167–235.

<sup>7</sup> K. Wagner et al., *нав. дело*, 17–18.

<sup>8</sup> D. Y. Kim, *The Travelling Artist in the Italian Renaissance Geography*, *Mobility and Style* 2014, 72.

<sup>9</sup> *Истио*, 219.



пољу стилских иновација, нису увек били дочекани с одушевљењем. Локални уметници њихов допринос често нису сматрали позитивним. Француски критичар и дипломата Роже де Пил је у свом делу *Abrégé de la vie des peintres* (1699) изнео став да промена стила локалних сликара, као одговор на утицаје страних уметника, није увек нужно позитивна јер је често резултовала стилски двосмисленим уметничким делима чије ауторе такође није лако утврдити.<sup>10</sup> Стилски утицаји могу бити сматрани и лошим. У свом делу *Treatise on Architecture* (1464) Антонио Филарете за готски стил каже да су „само какви варвари могли тако нешто донети у Италију”.<sup>11</sup>

Занимљиво је истаћи да стручњаци такође сугеришу да су присилне миграције уметника биле врло ретка појава у раној савременој Европи. Ово је потребно контекстуализовати с обзиром на околности у којима се у нешто каснијем периоду налазила јеврејска дијаспора којој је Шагал припадао. Међутим, у новије време притисци светског уметничког тржишта могли би довести до неке врсте обавезне мобилности засноване на разлозима који се ни по чему не разликују од оних који су утицали на обрасце миграција уметника раног савременог доба. За савременог уметника притисци да се прикаже на међународној сцени и настојање да заузме своје место на светском тржишту постали су валидни разлози за кретање и миграцију.<sup>12</sup> И заиста, разлози из којих савремени уметници данас постају све мобилнији, а емиграција све више поприма облик сталног пресељења, умногоме имају везе са геоекономском светског уметничког тржишта јер кретање мора у много већој мери да „одржава корак” са повременим одржавањем међународних уметничких сајмова, бијенала и других међународних изложби.<sup>13</sup>

Важно питање личности уметника-мигранта јесте питање односа између идентитета и појма дома, који се такође односи на више од једног места.<sup>14</sup> Посматрано кроз призму дуалности појма дом, модерни уметник истовремено насељава два различита света и тиме постаје транснационална индивидуа. У случају Шагала, његов идентитет може истовремено бити препознат као

<sup>10</sup> *Исџо*, 238.

<sup>11</sup> *Исџо*, 46.

<sup>12</sup> E. Duester, *The Politics of Migration and Mobility in the Art World – Transnational Baltic Artistic Practices across Europe*, Intellect: Bristol – Čikago 2021, 2/76.

<sup>13</sup> *Исџо*, 2.

<sup>14</sup> S. Debono, *Futuring MUŽA... and a manifesto for European public art museums in Interartive #93, Malta – A Culture in Transformation*, 2017; доступно на: <http://interartive.org/2017/06/futuring-muza-sandro-debono/> [Погледано дана 15.01.2022].

јеврејски, француски и руски. Како се Шагал селио из земље у земљу, након првог четворогодишњег периода боравка у Паризу, коме припада и његов *Ауїойорџреї са сегам ѝрсїију*, сваки наредни боравак обликован је и под утицајем контекста дома који је бирао (у ком се у почетку осећао као странац, а потом, како је време одмицало, бивао све ближи и усклађенији са њим). Шагалов идентитет ће и даље у својој сржи остати јеврејски, али ће временом све више попримати обресе амалгама јеврејског, француског, руског, а касније и америчког идентитета.<sup>15</sup> Овај амалгам такође може бити разложен на више чинилаца. Без обзира на разлоге због којих је Шагал одлучио да се сели са једног места на друго, његов идентитет је са сваким одласком и пресељењем довођен у везу са идентитетом места и контекстом. Ко би у том случају био уметник? Да ли би и даље био онај који напушта родно место или би његов идентитет изменили или обликовали утицаји, везе и размене које остварује временом док се сели и успоставља однос према новом месту?

Овако сложене еволуције идентитета објашњавају се кроз шири оквир елемената идентитета који дефинишу личност мигранта, као што је на пример језик. Захваљујући ономе што се зове трансјезичност, мигрант полако али сигурно почиње да насељава два језичко-културна простора, што води од конфузије до богађења мигрантове личности, дајући му могућност да своје мисли и идеје уобличи тако што материјал црпи из обе лингвистичке традиције.<sup>16</sup> Како би мигранти, међу којима је уметник само једна од бројних категорија, били принуђени да дефинишу обим и интензитет своје трансјезичности, тако би идеја дома морала бити посматрана са становишта домовине да би се ови модели могли помирити и утицати на нову уметничку личност. Уместо да призна друге домовине, уметник би могао да, захваљујући кретању и миграцијама, на више страна пусти корене који би били комплементарни онима у његовој домовини, а самим тим и дијалектици између домовине и дома.<sup>17</sup> Ово је, додуше, врло субјективно и мења се од случаја до случаја. Место рођења или место порекла уметника може и даље да буде место са којим он осећа најјачу везу, посматрано кроз призму идентитета, што поново укључује и контекст језика. Што је већи степен мобилности, већа је и могућност да ће уметник више места доживети као дом. Када је у питању само уметничко дело,

---

<sup>15</sup> R. Doroth, *The Overt and Covert Chagall*, у: *Studia Europea Gnesnensia*, 14, 2016, 229–239.

<sup>16</sup> N. Lvovich, *Translingual Identity and Art. Marc Chagall's Stride Through the Gate of Janus*, *Critical Multilingualism Studies*, Vol 3, no. 1, 2015, 117/118.

<sup>17</sup> R. Doroth, *нав. гело*, 124.

уметник-мигрант би кроз своју праксу могао исказати шта значи дом и где би он био или могао бити.<sup>18</sup> Шагалов *Аушойорйрей са сегам йрсйицију* врло јасно илуструје ову тврдњу. Он служи као добар пример примењене трансјезичности, јер је јидиш употребљен да се њиме испишу имена два дома суштински повезана јеврејским идентитетом, а то су Русија и Париз, што може бити протумачено као два супротна пола његовог приватног и уметничког живота у том тренутку.<sup>19</sup> Такође, може бити посматрано као визуелна форма иконографске трансјезичности, с обзиром да је уметник за свој аутопортрет намерно одабрао симболе који се на њему налазе.

### Лиминалност и уметник-мигрант

Шагалов портрет служи као добар пример пролазног стања које се најбоље описује речју лиминалност. Названа и међустање постојања, лиминалност своје темеље махом проналази у оквиру студија културне антропологије, а најбоље је у својим радовима разрађују Арнолд ван Генеп (1873–1957) и Виктор Тарнер (1920–1983). Генеп дефинише лиминалност као обред преласка из једне животне доби у другу, а који се одвија у три узастопне фазе.<sup>20</sup> Прва се тиче сепарације, за којом следи маргинална или лиминална фаза, након чега долази до финалне, треће фазе агрегације. Током почетног стадијума сепарације, субјект доживљава прелазак са фиксне или претходне позиције, и пролази кроз процес одвајања. Друга фаза која наступа одмах потом подразумева обреде преласка, које Ван Генеп назива и лиминалним обредима, током којих се субјект удаљава али још није досегао други крај обредног путовања. Ова средња, односно маргинална фаза подразумева конкретан прелазак преко прага између две фазе. Трећа или финална фаза агрегације односи се на интеграцију субјекта у нову позицију или статус. Током каснијих година Виктор Тарнер дубље истражује другу фазу лиминалног обреда и његову маргиналну природу која подразумева привремено стање које се описује

<sup>18</sup> *Исцшо*, 117.

<sup>19</sup> *Исцшо*, 21.

<sup>20</sup> A. Van Gennep, *The Rites of Passage – A classic study of cultural celebrations*, University of Chicago Press, 1961 edition; R. F. Spencer, *Review of The Rites of Passage by Arnold van Gennep*, 1961, у: *American Anthropologist*, 63, 599; F. Starr, *Review of Les rites de passage by Arnold Van Gennep*, у: *American Journal of Sociology*, Vol. 15, no. 5, 2010, 708; M. Gluckman, *Les Rites de Passage*; у: Gluckman (ed.), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester University Press, 1962, 2.

и као стање „ни тамо ни овде”.<sup>21</sup> Тарнеров теоретски модел, изграђен на Ван Генеповом, посебну пажњу, између осталог, посвећује лиминалној фази као привременом одвајању од фиксних друштвених структура. Тарнер је описује као фазу сепарације од претходног статуса, коју карактерише изолација у времену и простору постављеном између онога „шта заиста јесте” и „шта ће или може бити”. Тарнер даље говори о чињеници да су обреди преласка углавном најизраженији у малим, релативно стабилним и цикличним друштвима.<sup>22</sup> Још је важније истаћи чињеницу да лиминалност може да представља трајно стање које појединац током времена доживљава смањеним или појачаним интензитетом.<sup>23</sup>

Лиминалност може да пружи прикладан теоретски оквир за изучавање миграција и миграторних транзиција, укључујући оне које су доживели уметници, као и миграторну естетику на коју лиминалност има утицаја. Док напушта домовину зарад транзиције у дом по сопственом избору, уметник се често затекне „ни тамо ни овде” у сталном стању лиминалности, док транзицију спутава снажан осећај везаности за сопствену домовину. Временом, док уметник у својим визуелним исказима прихвата различите језичко-културне просторе, повећава се и осећај креативности сразмерно отварању и прихватању места које је одабрао за свој дом. На овај начин му се излаже и са њим успоставља везу. Том приликом уметник уноси нове естетске погледе у место које је одабрао за дом.<sup>24</sup> Заиста, посматрано кроз призму лиминалности, стваралаштво уметника-мигранта у дијаспори могло би бити богатије, јасније и детаљније, јер инспирацију црпи из дома према којем се уметник окреће сопственим избором.<sup>25</sup> Језик миграторне естетике би стога био цикличан

---

<sup>21</sup> V. Turner, *Liminality and Communitas*, у: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Џикаго, Aldine Publishing 1969, 96; V. Turner, *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual. An essay in comparative symbology*, Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies 1974, Vol. 60, No. 3; V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications 1987, 29; V. Turner, *Liminal to Liminoid, Play, Flow, and Ritual. An essay in comparative symbology*, Rice Institute Pamphlet, Rice University Press 1974; V. Turner, *Betwixt and between. The Liminal Period in Rites of Passage*, у: *The Proceedings of the American Ethnological Society. Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Washington Press 1964, 4–20; B. Thomassen, *The Uses and Meanings of Liminality*, у: *International Political Anthropology*, Vol. 2, no. 1, 2009, 7.

<sup>22</sup> V. Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press 1967, 97.

<sup>23</sup> B. Thomassen, *нав. дело*, 7.

<sup>24</sup> S. Brownlie, *The Roles of Literature and the Arts in Representing the Migrant and Migration*; у: S. Brownlie & R. Abouddahab (eds.), *Figures of the Migrant – The Roles of literature and the Arts in Representing Migration*, Routledge 2022, 6.

<sup>25</sup> N. Lvovich, *нав. дело*, 119.

и експоненцијалан, док уметник у место које је одабрао за дом враћа естетски амалгам формиран и обликован његовом надасве субјективном интеракцијом са миграторном естетиком. И док се Шагал сели из дома у дом, често се крећући напред-назад, слојеви сталне лиминалности непрекидно врше утицај на његово уметничко стваралаштво, како иконографски тако и стилски. Аутопортрет сугерише снажан утицај естетике париске средине, као и уметникову жељу да оствари везу са стилским трендовима и развојем који су у то време постојали, укључујући кубизам, иако његов рад задржава дистанцу од стилске идеологије овог правца и на њу одговара надасве личним делом подстакнутим дубоком визијом и интроспекцијом.

Мера и обим лиминалности коју доживљава уметник-мигрант експоненцијално се увећава у случају вишеструких транзиција или обреда преласка који доводе уметникову домовину у везу са многобројним домовима док уметник прелази из једног у други, било циклично, линеарно или комбинацијом оба начина. У случају Шагаловог портрета, слојеви лиминалности су још изузетнији, где је приметан њихов утицај на идентитет који је, у сваком случају, много сложенији од пуког јеврејског, француског, руског и касније америчког амалгама идентитета чија је срж јеврејска. Бројне паралеле се дају повући између визуелне иконографије Шагаловог аутопортрета и уметникове транзиције из малог места у културну метрополу. Шагалов јеврејски идентитет је сам по себи лиминалан, с обзиром на то да практично не постоји домовина са којом би могао да оствари везу у том моменту своје уметничке каријере. Прихватајући статус његовог идентитета налик оном лутајућег Јеврејина, Шагалова уметничка личност може бити схваћена као „ни тамо ни овде” покушавајући да његово јеврејско бескућништво ублажи идентитетом руског простора. Шагалов јеврејски идентитет може бити схваћен и као перманентно стање лиминалности.

69

## Тумачење миграторне естетике

Шагалов *Аутопортрет са седам њрстију* представља екстреман случај комплексног и сложеног наратива идентитета који свакако не може бити узет као типичан пример најшире распрострањене миграторне естетике. Када се посматра кроз призму праксе развоја најпознатијих музејских збирки заснованих на идентитету и домовини, Шагалово дело делује као сложени

иконографски и стилски амалгам миграторне естетике. Не доводи се у питање чињеница да бројни музеји широм света прижељкују да изложе Шагалова дела. Њихово тумачење као производ лиминалне миграторне естетике може поткрепити чињеницу да смо сви ми мигранти и да је, као последица тога, естетски језик који нам постаје све блискији много хибриднији, космополитскији и надасве богатији.

Разни закључци се могу извести приликом изучавања дела мигрантске уметности кроз призму лиминалног. Што је уметник мобилнији, не само физички него и у виртуелном свету, лиминалност и естетска форма коју може да створи имају потенцијал да постану норма, доприносећи тиме историјским оквирима уметности који тако постају универзалнији. Свакако постоји потреба да се изврши усклађивање са естетским принципима широког спектра култура које доприносе настанку уметничких дела под утицајем миграција. Све се ово углавном дешава због веће мобилности, али и због нових технологија.<sup>26</sup>

Са супротне стране спектра налазе се модерне културне екологије које су све заслужније за плуралитет култура и идентитета који заједно чине лиминалне екологије. Ово посебно важи за маргиналне зоне за које се верује да имају потенцијал да посредују између два центра и притом негују и оснажују богатију културну екологију.<sup>27</sup> Балкан се истиче као добар пример маргиналне зоне, место „ни овде ни тамо”, између две цивилизације, са изобиљем хибридности које јача његов потенцијал да буде потпуно засебан уметнички центар. Појам трећег простора Хомија Бабе можемо посматрати као комплементаран концепту маргиналних зона и као место на ком се културне границе једна према другој отварају, доводећи до стварања нове хибридне културе као мешавине сличности и разлика.<sup>28</sup> Ово може да се односи на простор Балкана као једна од инхерентних карактеристика његове лиминалности. Балкан се доживљава као мост који повезује две цивилизације, али мост сам по себи може да буде тачка доласка, при чему је мост одабран као међупростор.<sup>29</sup> Овај концепт преиспитан је у студијама балканске културе. У роману Милорада Павића

---

<sup>26</sup> W. Gui, *The Migrant Longing for Form. Articulating Aesthetics with Migration, Immigration, and Movement*; у: *Pacific Coast Philology – Special Issue. Migration, Immigration, and Movement in Literature and Culture*, Vol. 49, no. 2, 2014, 156.

<sup>27</sup> A. Szkolczai, *Reflexive Historical Sociology*, London: Routledge 2000, 215–227.

<sup>28</sup> N. Bhandari, *Negotiating Cultural Identities in Diaspora. A Conceptual Review of Third Space*; у: *Curriculum Development Journal*, no. 42, 2020, 78–89.

<sup>29</sup> A. Petrunić, *No Man's Land. The Intersection of Balkan Space and Identity*, у: *History of Intellectual Culture*, Vol. 5, no. 1, 2005, 1–10.

Хазарски речник, Балкан се сматра историјским, културним и (мета)географским подручјем, које је у сваком погледу лиминални гранични простор.<sup>30</sup>

Сасвим извесно се да закључити да не може постојати само једна историја уметничке мобилности која може да изврши коначну синтезу сложености и нијанси великог броја поређења, константних преклапања и мноштва алузија које се препознају у само једној, али фантастично сложеној и софистицираној слици.<sup>31</sup> Шагалов *Аушојорџреџ са седам ѝрсџију* недвосмислено представља сложени визуелни доказ миграторне естетике. Када је реч о миграторној уметности, ово дело може представљати екстремни случај лиминалности. Управо је визуелна јасноћа овог портрета та која доводи до бољег разумевања онога што миграторна естетика представља и начина на који лиминалност може допринети њеном разумевању, препознавању и тумачењу.

## Списак илустрација

Марк Шагал  
*Аушојорџреџ са седам ѝрсџију*, 1912.  
уље на платну, 126 × 107,5 cm  
Стеделијк музеј, Амстердам  
© ADAGP, Париз, 2022.

---

<sup>30</sup> M. Karasek, *Balkan identity between the Orient and Europe in Milorad Pavić's "Dictionary of the Khazars"*; у: *World Literature Studies*, Vol. 10, no. 1, 2018, 39.

<sup>31</sup> D. Y. Kim, *нав. дело*, 6.





## Три уметника. Три мигранта. Три случаја. Ел Греко, Лебрен, Шагал

Јелена Огњановић, кустоскиња  
Галерија Матице српске

73

Миграције – феномен стар колико и човеково постојање на планети – и у XXI веку изазивају различите друштвене кризе. Зашто је то тако, одговор вероватно лежи у дуалној природи самог човека, који с једне стране има потребу за побољшањем и откривањем новог, а са друге страх од непознатог и другачијег. Миграције које су се догодиле у последњој деценији подстакле су бројне стручњаке хуманистичких и друштвених наука да дубље проучавају овај феномен, а култура и уметност неизоставан су део тих разматрања. У основи ових истраживања је потреба да се продре у дубоке и често конфликтне трансформације друштва, али и да се истакне значај миграција које доприносе укупном плурализму и културном богатству.

Светски позната имена историје уметности сведоче о константној миграцији људи и чињеници да је овај феномен обликовао Европу и европску културу. Иако ретко сагледавани из овог угла, уметност и живот Ел Грека, Виже Лебрена и Марка Шагала пружају нам могућност да размишљамо о преплитању култура, о идентитетима, осећању (не)припадности, али и о политичким и друштвеним оквирима у којима су ове личности стварале. Оне нас подсећају да су особене уметничке појаве настале управо захваљујући укрштањем култура и миграцијама појединаца.

Много је примера уметника-миграната у историји уметности, али због чега смо одлучили да истакнемо баш ова три? Ел Греко је уметник ренесансе и маниризма друге половине XVI и почетка XVII века. Виже Лебрен је уметница монархистичке Француске краја XVIII и прве половине XIX, док је Марк Шагал уметник руско-јеврејског порекла XX века. Распон од пет векова, истиче чињеницу да је кретање уметника константа сваке епохе и да је донекле неминовно. С друге стране, поводи за њихове миграције су различити и тиме могу допринети разноврсном сагледавању политичко-друштвених прилика на територији од Османског царства, преко Европе до Русије. Колику је могао Ел Греко имати енергију и жељу за усавршавањем и успехом на европској уметничкој сцени када је прешао преко 5.000 километара мора и копна у XVI веку? Какву је снагу и храброст имала Виже Лебрен да сама са кћерком напусти Париз и избегне страхове Револуције, проводећи тако једанаест година у изгнанству? И на крају, колико је духа и радости поседовао Шагал када је успео да из екстремног сиромаштва стигне у уметничку престоницу модерног света, да би пред ужасима Другог светског рата прешао и Атлантски океан? Њихове животне и уметничке приче – случајеви, одраз су наше тежње да покажемо да миграције и кретања доносе напредак културе и целокупног друштва.

74

### Случај Ел Греко

- Доменикос Теотокопоулос рођен је између 1537. и 1542. у Кандији (данашњи Ираклион), Крит.
- У Венецију је отпловио галијом на пролеће или лето 1567.
- Пролећа 1570. стигао је у Рим и остао тамо седам година.
- Са својим сапутником Франческом Превостеом је бродом, а потом на две мазге, из Рима дошао у Толедо 1576. или 1577, где ће остати до краја живота, до 1614. године.

Доменикос Теотокопоулос, познатији касније као Ел Греко, прве две деценије живота провео је на Криту, острву којим је још пре његовог доласка на свет Венеција владала три и по века. Највеће острво у Егејском мору спајало је византијску православну традицију већинског становништва и утицаје западно-европске културе, који су долазили путем богатих трговинских односа

са Млетачком републиком, државом којој је припадало. У земљи трговаца и произвођача вина, маслиновог уља и соли, оформио се и мајстор уметности Доменикос, и то већ у 22 години.<sup>1</sup> Заједно са другим иконописцима стварао је православне иконе поствизантијске традиције са упливом италијанске ренесансе који су стизали путем бројних графичких предлогака. Ова синергија култура изнедрила је тзв. итало-критски уметнички стил. У двадесет и петој години Доменикос се одлучује да, попут колега Михаила Дамаскина или Георгиоса Клодзаса, отпутује у Венецију. Тада настаје икона Богородице са Христом и сценама из њиховог живота, вероватно Доменикосов „рани рад“<sup>2</sup>. Иконографски тип Богородице утешитељке са Христом Спаситељем Света који заузимају централно место, на први поглед упућују да је у питању јасан пример поствизантијске иконе. Међутим, мање сцене које се налазе око Богородице са Христом и Распећа, откривају посебно вешт и минуциозан рад уметника. Кроз покрет фигура и драперије, као и позадине самих сцена, иконописац уноси осећање форме, простора и перспективе карактеристично за сликарство италијанске ренесансе. Спој истока и запада посебно се огледа у сцени Благовести, где је уметник у свега неколико центиметара насликао Трг Светог Марка и Дуждеву палату, одајући утисак да је ведуту Венеције видео уживо. Лакоћа цртежа, третирање светла у слици, али и научна истраживања која откривају настанак дела, иду у прилог претпоставци да би ово могло бити дело мајстора Доменикоса.<sup>3</sup> Без обзира на ауторство, икона је пример симбиозе два света – византијског и ренесансног, и одсликава дух времена у ком је започео своје сликарско умеће Доменикос Теутокопулос.



Ел Греко (Доменикос Теотокопулос)  
Богородица утешитељка, друга  
половина XVI века

<sup>1</sup> W. Scipel (ур.), *El Greco*, Kunsthistorisches museum, Wien 2001, 33.

<sup>2</sup> А. Сковран, *Две иконе два славна Крићанина*, у: Зборник Народног музеја књига XVI-2, Београд 1997, 168.

<sup>3</sup> *Истио*, 163.

На пут у Венецију кренуо је 1567. године, никад се више не осврћући за родним острвом. Путовање галијом поред Закинтоса, Кефалоније, Крфа, Драча, па дуж Јадранског мора трајало је више од месец дана уз потенцијалне недаће. Претња је стално навирала од Турака османлија, али и од ускока у Венецијанском заливу и у близини Истре, што није спречило Доменикоса да стигне до града на дрвеним стубовима, где уметност стварају чувени Тицијан, Тинторето и Веронезе.<sup>4</sup> Иако није био у могућности да лично посматра како



Ел Греко (Доменикос Теотокопоулос)  
*Тајна вечера*, 1568.

сликају ови мајстори ренесансе и маниризма, имао је прилику да проучава њихова дела у јавним просторима – попут цркава и палата. Дивећи се Тицијановој употреби боја и вешто сликаним призорима природе, Доменикос је у почетку свог новог уметничког образовања опонашао његов рад. Пред критским сликаром је био тежак уметнички пут – напустити *maniera greca*, савладати у потпуности *maniera latina* и прећи са сликања темпером на дрвету на технику уља на платну. Управо венецијанска дела говоре о Доменикосовој идентитетској трансформацији да од иконописца поста

не ренесансни сликар.<sup>5</sup> Он учи да гради слику кроз волумен, да креира простор и ухвати анатомију људског тела, што се уочава на једној од његових слика *Тајна вечера*. Креирајући тродимензионални простор још увек се у слици види византијска техника његовог грађења кроз више тачака посматрања. Самоуко усавршавање линеарне перспективе постао је један од главних Доменикосових задатака. Поред тога, убрзо је овладао и новом ликовном темом – портретом, која ће га финансијски оснажити.

Иако је лични и професионални мотив за пут у Венецију био релативно јасан – откривање ренесансе, разлог за Доменикосов одлазак у Рим можемо само да претпоставимо. С једне стране, сигурно му је било важно да настави своје школовање у духу ренесансе, али и да пронађе можда потенцијалне патроне, с којима није имао среће у Венецији. С друге, на Криту је 1570.

<sup>4</sup> F. Marias, *El Greco, Life and Work – A New History*, Thames and Hudson, London/New York 2013, 51.

<sup>5</sup> W. Scipel (ур.), *нав. дело*, 54–55.

избио устанак становника са планине Сфакије и на помолу је био рат између Млетачке републике и Отоманског царства, који је на острву почео већ следеће године.

Да сви путеви воде у Рим потврдио је тако и Доменикос, који је из Венеције до вечног града стигао претходно обилазећи Падову, Вићенцу, Верону, Мантову, Болоњу, Фиренцу, Арцо и Перуђу. О посетама италијанским градовима непосредно сазнајемо из Доменикосових бележака у књизи *Животи славних сликара, вајара и архитекта* коју је у то време објавио Ђорђо Вазари. У књизи Доменикос смело и проницљиво коментарише описе појединих уметничких дела и њихових аутора које је лично видео и тиме оставља доказ о својим путовањима. Атмосферу која је владала Римом у време када у њега стиже Доменикос, описао је француски ренесансни мислилац и књижевник Мишел де Монтењ: „Говорио сам да је једна од највећих предности Рима, између осталих, да је то најуниверзалнији град на свету, место где необичност и разлике нису важне; јер је он по својој природи град сачињен од странца; у њему се свако осећа као код куће.”<sup>6</sup> Када је на јесен 1570. ушао у Рим, Доменикос је ипак морао да, као и други путници, преда свој пртљак на преглед службеницима Инквизиције, а потом да одседне у некој од гостионица у одређеном делу града. Не желећи да се придружи другим расељеним заједницама, он је пријатељство и помоћ пронашао у сликару минијатуристи Јулију Кловићу (Ђулију Кловију). Захваљујући писму које је Кловић упутио свом патрону кардиналу Алесандру Фарнезеу, истичући да је у Рим стигао млади човек из Кандије, ученик Тицијана, и који је, по његовом мишљењу, вешт сликар, Доменикос се домогао света ренесансних интелектуалаца и писаца. Кардинал Фарнезе је у то време био највећи патрон уметности, а његов дом Палата Фарнезе стециште стваралаца хуманизма и ренесансе. Смештајући се на таван палате, Доменикос се посветио непосредном изучавању најзначајнијих дела ренесансе у колекцији Фарнезе, као и свим другим колекцијама које су му, захваљујући кардиналу, биле доступне. Поред уметничких дела, библиотека Палате била је још једно место његовог преображаја у ренесансног уметника, чему је допринело и знање матерњег грчког језика. Доменикос је временом стасао у неоплатонистичког уметника – генија, меланхоличног интроверта, детета Сатурна који остатку света делује чудно, ексцентрично и усамљено. Његово понашање и поједини испади су га зато довели и

---

<sup>6</sup> F. Marias, *нав. дело*, 79.

до избацивања из Палате Фарнезе.<sup>7</sup> Иако прави разлози због којих није успео да постане дворски сликар кардинала нису познати, у том тренутку, након већ две године проведене у Риму, одлучио се за каријеру слободног мајстора. Основао је своју радионицу у граду, где већ постоји велика конкуренција слободних мајстора за клијентелу истакнутог уметничког укуса. Уз помоћ сарадника Франческа Превостеа, који је наставио да ради са Доменикосом и касније у Шпанији, Доменикос је добио приватне поруџбине – портрете и мање



Ел Греко (Доменикос Теотокопоулос)  
*Изгон шрјоваца из храма*, око 1570–1575.

религиозне композиције намењене приватном побожништву. Потпуну уметничку трансформацију од византијског иконописца у ренесансног мајстора доказао је сликом *Изгон шрјоваца из храма*, на којој се види добра изведба перспективе, простора, покрета, тела и драперија. Знајући да не припада кругу римских колега који негују цртеж, нити Венецијанцима који, супротно, истичу боју као примарни елемент слике, Доменикос је ослободио своје око и руку и комбиновао ликовне елементе по свом осећају. На овом делу први пут је употребио сиву нијансу која ће остати доминантна боја његове палете до краја живота. Као врсту ома-

жа својим италијанским наставницима у доњем десном углу насликао је портрете Тицијана и Микеланђела, али и Јулија Кловића, свог верног пријатеља.

Након десет година проведених на Апенинском полуострву Доменикос није стекао признање италијанског сликара које је сматрао да заслужује, нити се икад уклопио у круг ренесансних уметника и интелектуалаца, чак и када је био близу важних личности папског двора, попут кардинала Фарнезеа. Шта је тачно утицало на његову одлуку да спакује кофере, четкице и боје, књиге, писма препоруке и неколико радова у нади да их прода успут или по доласку на ново одредиште – Шпанију, не може се са сигурношћу тврдити. Чињеница је била да Рим није освојио, али је био спреман и даље да се „бори”, сада на новој територији. Из Рима је на Пиринејско полуострво дошао бродом, до Картагене, одакле је заједно са Франческом Превостом на магарцу стигао до Толеда.

<sup>7</sup> *Исјо*, 92.



Прву званичну сликарску поруџбину добио је на лето 1577. године под именом Доменико Греко, од када ће постати познат под тим именом. За разлику од Италије, у Шпанији су сликари и даље сматрани занатлијама, те је Ел Греко морао поново да доказује своје сликарско умеће. Током првих година боравка добио је неколико поруџбина од највећег патрона – цркве. Из перспективе контрареформације слика је требало да има конкретну сврху како би оправдала своје постојање, што је често доводило до размирица између Ел Грека и поруџиоца. Његова позиција у друштву била је врло нестабилна – посматран као странац, без корена, није припадао ниједној заједници. Својим потписом на грчком језику разликовао се од других и представио се шпанској средини. Две године након пресељења у Шпанију, Ел Греко је добио велику поруџбину од тадашњег шпанског краља Филипа II Хабзбуршког за декорацију палате Ел Ескоријал. Била је то слика *Мучеништво Светиої Маврикија* намењена за олтар у капели посвећеној овом светитељу. Ел Греко је дозволио себи наративну слободу и, уместо да је представио сцену масакра Маврикија и његових војника, он је сцену мучеништва ставио у други план, а у првом је истакао фигуре војника у модерним униформама. Стварајући слику невероватних ликовних квалитета, особеног духа, до тада невиђеног не само у Шпанији, него и шире, Ел Греко је уложио сву своју сликарску снагу у ово дело. Идеју о томе посредно је упутио посматрачу кроз потпис на табли коју у устима држи змија, симбол мудрости. Међутим, црквена јерархија сматрала је слику неподобном за сврху коју је требало да има, јер не одсликава прецизан наратив и декорум. Сам Филип II је био задивљен сликарским умећем што потврђује и велики новчани износ који је сликар добио, али је био принуђен да се сложи са представницима Цркве. Ел Греко после тога никада више није добио поруџбину са двора.<sup>8</sup> Иако није успео да постане дворски сликар, Ел Греко је временом пронашао своје место слободног уметника међу богатом



Ел Греко (Доменикос Теотокопоулос)  
*Мучеништво Св. Маврикија*, 1580–1582.

<sup>8</sup> Исто, 148.

клијентелом Мадрида и Толеда. Након више година финансијских проблема, оформио је своју радионицу, а потом и радионицу за израду олтара, захваљујући којима је коначно био у могућности да ствара своја највећа остварења, попут чувене слике *Сахрана грофа Орјаза*. Статус „грађана” стекао је тек 1589. године.

Ел Греко представља занимљив „случај” поствизантијског иконописца који је, захваљујући својим селидбама по Европи, креирао особен уметнички израз, задржавајући опет свој грчки идентитет. Првобитно је овладао перспективом, да би у својим најзрелијим остварењима занемарио грађење простора.<sup>9</sup> Боју је проучавао гледајући у дела највећих венецијанских мајстора да би је касније интерпретирао у односу светлости и сенке и тако креирао експресивне композиције пуне емотивног набоја. Веровао је да његов сликарски задатак није да представи материјални свет, већ да успостави мост између оног што јесте и није видљиво нашем оку. То је уједно и један од основних принципа византијског иконописа. Данас можемо рећи да је Ел Греко био претеча уметника који ће се неколико векова касније дивити његовом раду, Ван Гога, Гогена и Матиса.

## Случај Лебрен

- Елизабет Луиз Виже рођена је 16. априла 1755. године у Паризу, у време владавине Луја XV.
- У жеку Француске револуције, на јесен 1789. године побегла је са кћерком Жан Жули Луиз кочијом из Париза, док је муж Жан Батист Пјер Лебрен остао у француској престоници.
- Скоро три године провела је у Италији – Риму, Напуљу, Фиренци, Торину...
- У немогућности да се врати у Париз, 1792. је отишла у Беч.
- У јулу 1795. дошла је у Русију која је, како је сама рекла, постала њена друга домовина.
- У Париз се вратила 1802. године да би убрзо потом још две године провела у Енглеској и Швајцарској.
- Умрла је 1842. у 86. години у Паризу. Француском је тада владао претпоследњи монарх Луј Филип.

---

<sup>9</sup> W. Scipel (ур.), *нав. дело*, 19.



Елизабет Луиз Виче родила се у породици уметника. Њен отац Луј Виче био је признати портретиста високог друштва који је, уочавајући њен таленат, своју кћерку упутио у ликовно стваралаштво. Након очеве смрти Виче је наставила своје сликарско образовање у приватним школама цртања и сликања, с обзиром да је курс на Краљевској академији сликарства и вајарства био недоступан женама. За разлику од њених мушких колега, морала је тематски да ограничи свој рад на портрете. Ипак, позиција у друштву јој је омогућила да посећује неке од најзначајнијих галерија и колекција тога доба, па чак и Палату Луксембург и Краљевску палату. Стасајући у вешту сликарку лепог лика, већ пре двадесете године њен дом постао је и атеље у који је долазила аристократска клијентела. Тај реноме је дуговала оцу, који је имао јаке везе у свету аристократије, али и својим познанствима са сликарима Жан Батистом Грезом, Ибером Робером и Жозефом Вернеом. Међутим, за разлику од њих, незаинтересована за идеје просветитељства, приклонила се конзервативним естетичким, али и политичким ставовима. Њено сликарско умеће у виду допадљивог и идеализованог портрета годило је високим друштвеним сталежима, али не и уметничким круговима који је нису прихватили. Све док није, уз пуно препрека, 1774. године постала члан Академије Сан Лук, уметничке установе блиске Краљевској академији. Захваљујући бројним поруцбинама и клијентели имала је добру финансијску потпору, која по законима Старог режима званично није припадала њој, већ њеном очуху. Удајом за Жан Батиста Пјера Лебрена, познатог колекционара уметнина, сматрала је да ће имати бољу будућност. Убрзо се испоставило да је то погрешна претпоставка јер, без обзира на његову збирку италијанских мајстора коју је Виче имала на располагању да проучава и копира, њеном великом зарадом управљао је сада Лебрен. У браку се 1780. године родила јединица Жан Жули Луиз, која је на неко време потпуно закупирали мајчина осећања и постала њен уметнички свет. Виче Лебрен ју је непрестано сликала, саму или у свом наручју попут аутопортрета са кћерком из 1786. или 1789. године. Уносећи у аутопортрете радост мајчинства, није превидела ни да истакне сопствену лепоту. Ову тему наставила је да слика и кроз портрете



Елизабет Луиз Виче Лебрен, *Мадам Виче Лебрен са кћерком Жан-Луис, званом Жули*, 1789.

других жена, креирајући у време верског скептицизма иконографски подсетник на слике Богородице са Христом. Својом добром репутацијом створила је услове да је ангажује и краљевска породица. Први портрет Марије Антоанете из 1778. године отворио јој је врата пријатељству са краљицом и епитету *званичне њорџреџистџкиње* који је ускоро добила. Захвљујући краљици Виже Лебрен је 1783. године примљена за члана Краљевске академије. Током година насликала је велики број формалних и неформалних портрета Марије Антоанете кроз које ју је представила као сензитивну жену, тихог али самоувереног ауторитета и достојанства. Међутим, *радосџ живљења* убрзо је нарушила политичка криза Монархије која је 1789. године ескалирала у Француску револуцију. На вече 6. октобра 1789, док је руља хрлила ка Версају, Виже Лебрен, свесна своје везе са краљевском породицом, одлучила је да у поштанској кочији са деветогодишњом кћерком и њеном гувернантом напусти Париз. Поред страха који је доживела бежећи наивна и неспремна на сурови свет с краја XVIII века, отишла је и без новца – само са двадесет франака јер је више од милион, колико је током година зарадила, њен супруг прокоцкао.

„Мој брат и супруг су ме испратили до капија града, не остављајући врата кочије отворена ни на моменат; али предграђе које ме је одувек плашило, било је тихо. Сви његови становници, радници и остали, били су у походу ка краљевској породици у Версају те их је умор задржао у крвету.”<sup>10</sup>

„Не могу да опишем осећања која сам доживела преласком преко моста Бовуазен. Тек тада сам могла слободно да дишем. Напустила сам Француску, Француску која је безмало земља мог рођења, због које сам себи замерила што сам је напустила са толико задовољства. Поглед ка планинама ме је, међутим, одвратио од мојих тужних мисли. Никада раније нисам видеала планине.”<sup>11</sup>

Сублимно, а уједно и романтично искуство које је доживела преласком преко Алпа, поткрепљено наклоношћу према књижевном делу романтичара Жана Жака Русоа, тргло ју је из депресије изгнанства и повратило јој природни оптимизам. Одлазак у Италију сада је видеала као наредни корак у стручном усавршавању, у које су се упустили бројни сликари пре ње. На путу до Рима неколико дана је провела у Торину, стецишту француских емиграната и контрареволуционара, а потом и у Парми, Модени, Болоњи и Фиренци где је

---

<sup>10</sup> V. Lebrun, *Memories*, репринт оригиналног издања из 1835, Dodo Press, Milton Keynes UK 2010, 55.

<sup>11</sup> *Исџо*, 56.

са радошћу посећивала галерије попут оне у палати Пити или Уфици. У Рим је стигла новембра 1789.

„Задовољство живљења у Риму једина је чињеница која ме је тешила од истине да сам напустила своју земљу, породицу и многе пријатеље које сам волела. Сликарски посао ме није лишио дневних шетњи по граду и његовој околини.”<sup>12</sup>

„Рим је био препун француских избеглица које сам већином познавала и са којима сам се убрзо зближила. Сусрети са толиким бројем новопридошних људи у Рим са пуно новости, свакодневно је у мени изазивало емоције.”<sup>13</sup>

Стање духа и тела Виже Лебрен одсликава *Аутијорџирей у њујном костиму* који датира из првих месеци њеног изгнанства. Несумњиво приказујући себе као млађу, у једноставној одећи путнице, заварива посматрача да је у питању слика љупке меланхолије. Међутим, овај рад у пастелу показује тренутак њене трансформације – болно искуство али и радост авантуре. Он је доказ да уметност може да ухвати хировите судбине и да реконструише увек ласкаву „представу о себи”.

Виже Лебрен је у Италији покушала да настави свој живот, сличан ономе у пререволюционарном Паризу. Захваљујући познанствима и везама добијала је бројне наруџбине, а у паузама сликарског рада обилазила је знаменитости Рима, галерије, музеје и, наравно, дивила се остварењима ренесансних мајстора Микеланђела и Рафаела. Живописни вечити град забележила је на својим скицама у пастелу и цртежу, верујући да ниједан уметник не може бити у Риму а да не осети потребу да узме боје у руке. Након осам месеци одлучила је да напусти Рим и оде у Напуљ, првенствено у потрази за новом клијентелом. У Напуљу је упознала тадашњег британског амбасадора Вилијама Хамилтона, истакнутог антиквара и археолога, који ју је ангажовао да наслика неколико портрета његове љубавнице а потом



Елизабет Луиз Виже Лебрен  
*Аутијорџирей у њујном костиму*  
1789–1790.

<sup>12</sup> *Исџо*, 58.

<sup>13</sup> *Исџо*, 62.

и супруге Емилије Харт, односно Лејди Хамилтон.<sup>14</sup> Боравак у Италији за Виже Лебрен постао је *grand tour*, јер је током три године посетила Торино, Рим, Напуљ, Сполето, Фиренцу, Сијену, Парму, Венецију, Верону и Милано. Иако је у Италији била веома поштована и цењена, одлучила је ипак да се врати у Париз. Када је стигла до Торина, при уласку у град није веровала призору пред собом:

„О небеса, шта сам видела! Улице, тргови били су препуни мушкараца и жена свих узраста, који су побегли из француских градова и настанили се у Торину у потрази за домом. Долазило их је на хиљаде. Тај приказ ми је сломио срце.”<sup>15</sup>

Штавише, 1792. године конфискована је сва имовина породице Лебрен, а она је као емигрант изгубила држављанство. Касније је супруг Лебрен морао да се разведе од сликарке како би повратио један део своје имовине. Ови догађаји одвратили су Виже и њену кћерку да се врате у Париз, те је њихово изгнанство настављено ка Хабзбуршкој монархији. Као портретисткиња Марије Антоанете, Виже Лебрен је у Бечу срдечно дочекана. Одмах је примљена у најексклузивније салоне, као и код људи на свим важним положајима, а њен живот као да је настављен по обрасцу живота у Паризу. Пошто је бечка аристократија, било да је аустријског, мађарског, руског или пољског порекла, течно говорила француски, негујући дворску етикецију, Лебрен се осећала као код куће.<sup>16</sup> Познанство са руским амбасадором грофом Андрејем Разумовским подстакло ју је да, након две и по године проведене у Бечу, размотри могућност одласка у царску Русију.

„Не мислећи да напустим Аустрију док не будем сигурно могла да се вратим у Француску, руски амбасадор и његови сународници убеђивали су ме да одем у Санкт Петербург, уверавајући ме да ће царица бити задовољна да ме види. Све што ми је принц Делињ испричао о њој, подстакло је моју неодољиву жељу да упознам ову моћну жену. Штавише, закључила сам да би кратка посета Русији допунила богатство које сам одлучила да стекнем пре трајног повратка у Париз, тако да сам одлучила да одем.”<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> G. May, *Elisabeth Vigée Le Brun : The odyssey of an artist in an age of revolution*, Michigan 2005, 90.

<sup>15</sup> V. Lebrun, *нав. дело*, 76.

<sup>16</sup> G. May, *нав. дело*, 114.

<sup>17</sup> V. Lebrun, *нав. дело*, 80

У Санкт Петербург стигла је на лето 1795. Град је један век раније постао руска царска престоница обликована идејама Петра Великог о модерној метрополи и „прозору ка Европи”. Такође, царица Катарина Велика, негујући своју љубав према уметности, учинила је да град постане културна мека, пандан Бечу и Паризу. Зато је Виже Лебрен осећала у овом граду пријатност најзглед познате градске архитектуре и атмосфере. Међутим, пред њом је био нови изазов – стећи друштвени углед и освојити нову клијентелу. Свакако јој је у томе помогло њено сликарско знање, али и способност да се шармом и манирима истакне у односу на њене француске колеге који су као и она били азиланти. Многи међу њима су чинили све да је дискредитују. Та нетрпељива атмосфера у уметничким круговима за жену-сликара у мушком свету није била новост и са њом се, као и раније, изборила. Само годину дана проведених у руској престоници и везе са аристократијом довеле су је и до Катарине Велике и поруџбине њеног портрета, који је, међутим, већ у скици прекинут смрћу руске царице. Уживала је аристократско покровитељство и добијала бројне наруџбине од богатих Руса, који су јој обезбедили велику зараду. 1800. године проглашена је за почасног члана Царске академије уметности.<sup>18</sup> На свечаној церемонији пријема, диплому јој је уручио гроф Александар Строганов, председник Академије, чију ће супругу и сина представити убрзо на портрету *Портрет и грофице Строганов са сином Александром*. Ово дело, као и друга слична, указује на неприкосновену вештину да кроз портрет изрази лепоту женског и дечјег лика и унесе потребан емотивни набој. Попут *Аушойорџреџа са кћерком*, и овај иконографски подсећа на композиције Богородице са Христом, упућујући на сввременску одредницу мајчинства и невиности. Током боравка у Русији, Урсула Замојска Мнишеч, нећака краља Пољске (Станислава Поњатовског) сликарки се у више наврата нашла као помоћ и постала добар пријатељ. Из тог плодног пријатељства настао је 1797. године портрет њене кћерке Елизабете Мнишеч са псом. Љупки портрет девојчице говори о сликаркином умећу које



Елизабет Луиз Виже Лебрен,  
*Портрет и грофице Строганов са сином Александром* око 1800.

<sup>18</sup> G. May, *нав. дело*, 114.



Елизабет Луиз Виге Лебрен,  
*Елизабетта Изабела Мнишеч*, 1797.

мајсторски прикаже не само физички изглед, већ и карактер портретисане. У нежном приказу уочавају се блаженост, спокојност пса у дечјем загрљају и тренутак игре девојчице са њеним најдражим љубимцем. Кроз овакве портрете деце, Виге Лебрен се издвојила од својих мушких колега као уметница која на суптилан начин уме да представи психологију деце.<sup>19</sup>

Док је Виге Лебрен у Русији градила реноме, њен супруг је у Паризу покушавао да јој поврати држављанство и избрише са листе емиграната. Захваљујући петицији и подршци бројних пријатеља – уметника, писаца и интелектуалаца, али и пријатеља Џозефине Бонапарте – 5. јуна 1800. Виге Лебрен је поново званично била Францускиња. Још годину дана провела је у Санкт Петербургу и Москви, да би се преко Пруске почетком 1802. коначно вратила у родни Париз.

„Нећу ни покушавати да опишем своја осећања када сам крочила на тло Француске, са којег сам била одсутна дванаест година. У мени су се мешали ужас, туга и радост. Оплакивала сам пријатеље који су умрли на губилишту, али желела сам да видим оне који су још увек живели. Ова Француска, у коју сам поново ушла, била је место страшних злочина. Али ова Француска је била моја земља!”<sup>20</sup>

Након повратка и кратког боравка у Паризу, провела је неко време у Енглеској и Швајцарској, да би се трајно вратила у престоницу Француске 1808. године.

У својим *Мемоарима* објављеним 1835. године Виге Лебрен је писаном речи романтично насликала време и друштво у којем је живела, како у Француској, тако и у изгнанству. Приказујући свој живот као улепшану стварност, брзина и успех њених сликарских и друштвених достигнућа делују нестварно. Не може се порећи њено сликарско мајсторство и углед који

<sup>19</sup> J. Baillio, K. Baetjer, P. Lang, *Vigée Le Brun*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2016, 26.

<sup>20</sup> V. Lebrun, *нав. дело*, 163.



је стекла за време „старог режима” у Француској. Међутим, „слике” имигранта увек иду испред њега и његовог првог сусрета са земљом у коју долази. Ту „слику” у облику стереотипа, предрасуда, одређене класификације и образаца препознавања, осетила је и Виже Лебрен. Због тога су је други уметници и друштво често прогањали злонамерним и увредљивим коментарима. Разлог с једне стране лежи у чињеници да је била жена, а с друге у њеном политичко-друштвеном опредељењу и везама са Француском монархијом.<sup>21</sup> Могло би се рећи да су јој италијанско, аустријско и руско друштво указали гостопримство тек онолико колико су сматрали да је довољно да се не задржи у њиховој земљи заувек. Можда им је била важна само као креатор њихове идеализоване слике, али не и као човек ван своје домовине.

Посматрано из угла историје уметности, њен стил и начин сликања није имао великог одјека у земљама у којима је дуже боравила, али је својим радом засигурно утицала да се временом конституишу у другачији поглед, репутација и позиција уметница у аристократском друштву Италије, Хабзбуршке монархије и царске Русије.

## Случај Шагал

- Марк Захарович Шагал рођен је 7. јула 1887. године у Витебску, у царској Русији.
- Од 1907. до 1910. се школовао у Санкт Петербургу.
- Из Санкт Петербурга, након четири дана путовања, стигао је у Париз где је остао пет година, до почетка Првог светског рата.
- Од 1914. до 1920. живео је опет у Санкт Петербургу, да би од 1920. до 1922. боравио у Москви.
- 1922. трајно је напустио СССР. Париз је постао његов нови дом.
- Током избијања Другог светског рата 1941. одлази из Француске у Сједињене Америчке Државе.
- У Француску се вратио 1948. године. Остатак живота провео је у месту Сан Пол де Ванс, надамак Нице.

Марк Шагал родио се као најстарије дете у сиромашној јеврејској породици у Витебску. Крајем XIX века Витебск је још увек био мали град у царској

---

<sup>21</sup> J. Baillio, K. Baetjer, P. Lang, *нав. дело*, 55.

Русији који се налазио на ушћу две реке, Двине и Витбе. Његова привреда се увелико ширила, али упркос саграђеној железничкој станици, малим индустријама и речној луци, град је и даље задржао карактеристике села. Док су му бројне цркве давале урбанији изглед, већина кућа је била од дрвета, а улице непоплочане, тако да су зими биле залеђене а у пролеће пуне воде. Од шездесетак хиљада становника, половину су чинили Јевреји, а половину православни Руси, који су живели одвојени једни од других, никад не долазећи ни у контакт ни у сукоб. Антисемитски настројена Русија ограничавала је јеврејској популацији кретање по градовима, образовање и бројна друга права.

Без обзира на ово опште друштвено стање, Шагал је наговорио мајку да га упише у приватну школу цртања и сликања код уметника Пена у Витебску. Методе мукотрпног копирања у Пеновој школи убрзо су престале да задовољавају младог Шагала<sup>22</sup> и, побунивши се против сваког учења, 1907. године одлучио је да оде у Санкт Петербург.

„Са двадесет и седам рубаља, јединих које сам у животу добио од оца, побегох још увек румен и главе у увојцима са својим другом у Петроград. Одлучено је.

Али да бих могао да станујем у Петрограду, требало је не само новаца, него и посебна дозвола. Ја сам Израелит. Дакле цар је одредио зону за становање из које Јевреји немају право да изађу.

Мој отац је добио од једног трговца привремену потврду као да ја треба да идем да за њега набавим неку робу.

Отишао сам у нови живот, у нови град.”<sup>23</sup>

Санкт Петербург је био интелектуални и уметнички центар царске Русије. Град чију је историју увек карактерисала отвореност према западној Европи. Шагалове три године тамо проведене представљале су некакву чудну мешавину сиромаштва, понижења, али и брзог уметничког напредовања.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> M. Guerman, S. Forestier, *Marc Chagall*, London/New York, 2004, 12.

<sup>23</sup> М. Шагал, *Мој животој*, Београд 1999, 67–68.

<sup>24</sup> M. Guerman, S. Forestier, *нав. дело*, 27



„Моја средства нису ми дозвољавала да изнајмим собу; морао сам се задовољавати кутовима соба. Нисам чак имао ни сопствени кревет. Морао сам да га делим са једним радником.”<sup>25</sup>

Уписао се у Школу цртања при Царском друштву за подстицање уметности, али га је и ово уметничко учење, мало другачије од онога које је понудио Пен, разочарало и чинило му се као губљење времена. Међутим, ове две године школовања омогућиле су му да упозна своје мецене и заштитнике – адвоката Голдберга и посланика у Думи Максима Винавера. Захваљујући њима Шагал је дошао до интелектуалних јеврејских кругова у Санкт Петербургу и до приватне школе Јелисавете Званцеве у којој је предавао француски образован Леон Бакст.<sup>26</sup> Шагал је коначно пронашао ону другу стварност за којом је тежио, коју је носио у себи и коју је представио кроз своје сликарство. У слободи Бакстовог учења временом је разрадио свој ликовни језик, постигао просторно овладавање бојом и изнедрио свој стил. Млади сликар, упркос свеисти о ширини и жаркој виталности руске авангарде која је тада била у зачетку, желео је да сачува свој особени израз. Изгледа да је већи утицај на њега имала француска модерна уметност, која је до њега стизала посредно, путем часописа *Злајино руно*.

89

„Пријатно ми је са свима вама. Али... да ли сте чули нешто о традицијама, о Ексу, о сликару са одсеченим увом, о коцкама, квадратима, о Паризу?”

Признајем, не бих могао да тврдим да ме је Париз силно привлачио. Нисам чак био одушевљен ни кад сам напуштао Витебск и одлазио у Петроград. Знао сам да треба отићи. Тешко ми је било да утврдим шта хоћу. Исувише сам провинцијалац кад треба то отворено да признам. Мада сам волео селидбе, сањао сам ипак о томе да будем сам у неком кавезу.

Зар је требало остати у Русији? Тамо, још као деран, на сваком кораку сам осетио – а то су се сви трудили да осетим – да сам Јеврејин. И мислио сам: то је сигурно зато што сам Јеврејин, и што немам отаџбине. Париз! Није било речи која ми је дража од ове.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> М. Шагал, *нав. дело*, 84.

<sup>26</sup> М. Guerman, S. Forestier, *нав. дело*, 15.

<sup>27</sup> М. Шагал, *нав. дело*, 106.

„1910, пошто је изабрао два моја платна, Винавер ми је обезбедио месечно издржавање које ми је омогућило да се настаним у Паризу. Отишао сам. После четири дана стигао сам у Париз. Једино ме је велика раздаљина, која раздваја Париз од мога родног града, задржала да се не вратим одмах, бар после недељу или месец дана. Желео сам чак да измислим било какав распуст, само да бих могао да се вратим. Сва ова оклевања окончао је Лувр.”<sup>28</sup>

У Паризу се Шагал сместио у чувени уметнички крај Ла Руш где су се налазили атељеи и где је убрзо пронашао и многе сународнике: Жака Липчица, Осипа Цадкина, Александра Арчипенка и Хаима Сутина. Током првих месеци боравка у француској престоници схватио је да је руска уметност у раскораку са савременом уметношћу.

„Овде, у Лувру, пред платнима Манеа, Милеа, Писароа и других, схватио сам зашто се моја веза са Русијом и руском уметношћу није учврстила. Зашто им је и сам мој језик стран. Зашто ми не поклањају поверење. Зашто ме уметнички кругови не признају. Зашто сам у Русији последња рупа на свирали. И због чега све што сликам изгледа бизарно, а све што они раде мени се чини сувишно. Не могу о томе да говорим. Волим Русију.”<sup>29</sup>



Марк Захарович Шагал, *Прегірађе Вийебска*. Скица за слику, 1914.

Није желео да се одрекне свог руског наслеђа и корена. Пред њим је био тежак задатак – да артикулише своју културу јеврејско-руског порекла и модернизам какав је открио у Паризу.<sup>30</sup> Као сликар-мигрант настојао је да се утопи у француско окружење, али и да са друге стране створи себи својствену уметност и покаже оригиналност. Сезану и кубистима дуговао је геометријски оквир својих слика и елементе пластичког изражавања, али је његова индивидуалност одолевала свим теоријским границама, што показују дела попут *Прегірађе Вийебска* и *Киша*. Свакако да је кубизам дао Шагалу

<sup>28</sup> *Истџо*, 97.

<sup>29</sup> *Истџо*, 102.

<sup>30</sup> М. Viculin, J. Foray, *Chagall – Priča nad pričama*, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb 2007/2008, 25.

основу на којој је могао да кроз просторну структуру изрази своје унутрашње искуство, али његов *credo* био је везан за византијску традицију која је предност увек давала симболима и значењу у односу на представљање и подражавање. Шагал није желео да буде ни руски, ни јеврејски, ни париски уметник. Желео је једноставно да буде раван највећима, стварајући уметност у којој су његови корени врста аутобиографског елемента. Родни Витебск и Париз су храна за сликареве снове и његову слику, али нису тема. Тема је сложени комплекс слике у којој се укрштају лична сећања, кубистичке технике, колажи слика и сам процес грађења композиције.<sup>31</sup>



Марк Захарович Шагал, *Киша*. Скица за истоимену слику, 1911.

„Уметност ми се чини, пре свега, као стање душе. А душа свију нас је света, свих двоножаца са свих тачака света. Једино је чисто срце слободно, оно има своју сопствену логику, свој разум.”<sup>32</sup>

91

Четири године проведене у Паризу и дружење са уметницима, писцима, критичарима, меценама, а међу њима и Гијомом Аполинером, омогућили су Шагалу да приреди прву самосталну изложбу, и то у Берлину. Овај уметнички узлет убрзо је прекинуо Први светски рат који га је вратио у Витебск. Тако се његова краткорочна посета дому претворила у осам година проведених у Русији, где је уместо на фронту своју војну дужност служио у канцеларији у Санкт Петербургу. У Русији је била и његова дуго ишчекивана љубав – Бела Розенфелд са којом се венчао 1915.

„Сваки неуспех армије био је за њеног шефа, великог кнеза Николаја Николајевича, изговор да оптужи Јевреје. „Протерајте их све за 24 часа. Или их стрељајте. Или и једно и друго истовремено!” Војска се приближавала, а истовремено се јеврејско становништво удаљавало, напуштајући градове и предграђа. Обузети паником, војници су ломили окна вагона, нападали на уништене возове и збијени као харинге нагннули ка градовима и већим местима. Слобода је рикала са њихових усана. Псовке су падале. Ни ја нисам остао

<sup>31</sup> *Истио*, 29.

<sup>32</sup> М. Шагал, *нав. дело*, 115.

на месту. Напуштам канцеларију, мастило и све регистре. Збогом! И ја као и други, напуштам фронт. Слобода, и крај рата. Слобода. Слобода свега. А фебруарска револуција почиње.<sup>33</sup>

Руска револуција имала је несразмеран број Јевреја међу својим вођама – Леон Троцки је био најистакнутији, што је коначно ставило тачку на деценије антисемитизма у Русији. Шагала је такође донела наду у ново достојанство и могућност његовог остварења као уметника. Анатолиј Лунчарски, новоизабрани министар културе и Шагалов познаник из Париза, понудио му је место комесара за уметност у Витебску, што је уметник са одушевљењем прихватио. Уметност као принцип развоја појединца и као средство друштвене промоције нашла је код Шагала свог најактивнијег представника. У Витебску је успоставио прве уметничке установе – музеј, академију, атеље – и створио предуслове за „револуцију душе” коју је настојао да изазове у сваком свом сународнику. Као директор Уметничке академије у провинцију каква је била Витебск довео је већ тада славне уметнике Ел Лисицког и Казимира Маљевича. Али Шагалови принципи учења и природа његове уметности убрзо ће за већину професора и ђака Академије постати застарели. Маљевич је презриво оптужио Шагала за натурализам што је био један од повода да Шагал 1919. напусти Витебск и пресели се у Москву.

92

„Нећу бити изненађен ако после дугог одсуства мој град избрише моје стопе и не сећа се више онога који је, напуштајући своје четкице, патио и трудио се да засади клицу уметности, који је сањао да претвори обичне куће у музеје, обичног становника у ствараоца.

И схватио сам онда да нико није пророк у својој земљи.

Отишао сам у Москву.<sup>34</sup>

У Москви је обновио контакт са групом јеврејских интелектуалаца и кроз позориште поново открио јеврејску културу. Сусрет са Алексејем Грановским, директором Камерног театра, омогућио му је да се опроба у сценографији и експериментира у архитектонском простору. Међутим, веома скромни приходи и сиромаштво које је задесило његову младу породицу, приморало га је на изгнанство.

---

<sup>33</sup> *Исидо*, 134–135.

<sup>34</sup> *Исидо*, 147.

„Ипак смо спавали и сањали. Моја жена, пробудивши се, моли ме: „Иди да видиш малу. Има ли много снега по њеном кревету? Покриј јој лице!” Нема пара. Нису нам ни потребне. Ничег нема да се купи.

Осмеси шарају моје лице, а црни совјетски хлеб који потмуло преживам у устима, забада ми се у срце.”<sup>35</sup>

Подршка коју је совјетска држава давала уметницима рангирана је по сврсисходности њихових дела, те је Шагал „пао” на најниже место имајући у виду да је листом управљао Маљевич. Од тада Шагал више није признавао своју Русију и зато је 1922. године одлучио да заувек оде. Као да се његова судбина уметника није могла остварити осим кроз горко искуство човека отетог из сопствене земље.<sup>36</sup> Остала су само верна сећања из детињства која је тада забележио у књизи *Мој животи*, попут оде и ламентна на време проведено у Русији.

Шагал се коначно 1923. настанио у Паризу. Године су пролазиле а он окружен пријатељима, уметницима и критичарима постао је оно што је одувек желео – признат и познат уметник, а самим тим и материјално обезбеђен. Али његова уметност и даље делује атипично, па чак и маргинално у односу на француску и европску уметничку сцену. То доказује и дело *Сељак и крава* из 1926–1927. године. Шагал као да врхом четкице додирује кубизам, експресионизам, фовизам, али заправо ствара своју логику слике и њеног значења.

Благостање живота у Француској омогућило му је да са породицом путује у Швајцарску, Палестину, Сирију, Египат, Холандију, Шпанију, Италију, самостално излаже у Паризу и Базелу и добија поруџбине за илустрације Гогољевог романа *Мртве душе*, Ла Фонтенове *Басне* и Библију. Природно, са успехом и признањем, француска држава му је 1937. године дала држављанство. Међутим, Шагалов париски живот прекинуо је



Марк Захарович Шагал, *Сељак и крава*, 1926–1927.

<sup>35</sup> *Исјо*, 160–161.

<sup>36</sup> М. Guerman, S. Forestier, *нав. дело*, 24.

Други светски рат. Још на путовању у Варшаву 1935. године први пут је осетио опасност која је претила Јеврејима. Две године потом његова дела приказана су заједно са другим модернистима на нацистичкој изложби *Дејенерисана уметности* и конфискована. Овог пута миграција је била избор између живота и смрти. Антисемитски закони Вишијеве владе 1941. године натерали су га поново на егзил и то у Сједињене Америчке Државе. У Њујорк је отишао бродом, из луке Марсеј, носећи са собом најважнији пртљаг, своје слике. Његова визија Новог света делимично је била замагљена носталгијом за изгубљеним светом.<sup>37</sup> Америка је накратко постала његов нови дом, а нажалост и место где ће скончати његова вољена супруга Бела.

Неколико година након рата трајно се вратио у Француску и од 1950. године настанио у малом месту надомак Нице – Сан Пол де Ванс. Његову позну професионалну каријеру обележиле су велике самосталне изложбе, поруџбине за мозаике и мурале значајних институција од Јерусалима до Њујорка и отварање Националног музеја библијске поруке Марка Шагала у Ници 1973. године. Исте године, само месец дана раније, Шагал ће први пут после више од педесет година посетити Русију на позив Министарства културе СССР-а, а поводом његове изложбе у Галерији Третјаков у Москви на којој су представљена дела из њихове колекције.

„Ни царској Русији, ни Русији совјета нисам потребан. Ја сам им несхватљив, стран,“<sup>38</sup> изјавио је 1922. године Шагал. Зато је изложба 1973. године и званичан позив, без којег никада не би отишао назад, значио да га је родна земља коначно прихватила и признала.

„Испружићу се поред вас. И можда ће ме Европа заволетати, а са њом моја Русија“ – овим речима завршио је књигу *Мој животи* 1922. године и прорекао да се и дан-данас човечанство диви његовом стваралаштву.<sup>39</sup>

\* \* \*

Шта нам данас описи живота и стваралаштва Ел Грека, Виже Лебрен и Марка Шагала заправо говоре? Ова три случаја нису само приче о уметности, промени стила, о утицајима на уметничке правце и на ток историје уметности. То су приче о националним, родним, верским идентитетима,

---

<sup>37</sup> М. Viculin, J. Foray, *нав. дело*, 65.

<sup>38</sup> М. Шагал, *нав. дело*, 176.

<sup>39</sup> *Исјео*, 178.



о начинима путовања и кретања, о надањима, прихватању и неприхватању, о друштвима и њиховој (не)флексибилности, али и о човековој спремности да мења себе и свет око себе. Сваки од ових уметника, као вероватно и многи други кроз историју, имали су пред собом исти животни изазов као и мигрант ХХI века. Без обзира на цивилизацијски развој транспорта и комуникација, осећај је исти – страх, неизвесност, опасност. Али од чега? Пре свега, од Другог. Миграције у уметности и уметност миграција отварају нам простор да кроз прошлост мислимо о садашњости и делујемо за будућност. Да, свесни савремених миграција, кроз ове три приче, размишљамо о појединцу као човеку и његовој позицији у друштву из ког долази и у које долази. И коначно, да освестимо да су човекова миграција, као што је историја света показала, наша константна потрага за бољим животом.

## Списак илустрација

95

Ел Греко (Доменикос Теотокопулос)  
*Бојородица ујешиниљка*, друга половина XVI века  
темпера на дасци, 103,8 × 106 cm  
Српска православна црква Св. Јована у Бенковцу  
Далматинска епархија  
фото © Жељко Мандић

Ел Греко (Доменикос Теотокопулос)  
*Тајна вечера*, 1568.  
уље на платну, 43 × 52 cm  
Национална пинакотека Болоње  
фото ©The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke  
der Malerei, distributed by Directmedia Publishing  
GmbH

Ел Греко (Доменикос Теотокопулос)  
*Изгон шривоаца из храма*, око 1570–1575.  
уље на платну, 116,84 × 149,86 cm  
Институт за уметност Минеаполис, Фонд Виљема  
Худа Данвудија  
фото © јавно доступно

Ел Греко (Доменикос Теотокопулос)  
*Мучеништво Св. Маврикија*, 1580–1582.  
уље на платну, 445 cm × 294 cm  
Манастир Сан Лоренцо Ел Ескоријал, Мадрид  
фото © јавно доступно, национално наслеђе  
Шпаније

Елизабет Луиз Виче Лебрен  
*Мадам Виче Лебрен са кћерком Жан-Луси,*  
*званом Жули*, 1789.  
уље на дрвету, 130 × 94 cm  
Музеј Лувр, Париз  
photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)  
/ Tony Querrec

Елизабет Луиз Виче Лебрен  
*Ауђиојорјреј у џућном костиму*, 1789–1790.  
пастел на папиру, 50 × 40 cm  
приватна колекција  
Фотографија љубазношћу Јозефа Баила  
© сва права задржана

Елизабет Луиз Виче Лебрен  
*Портрет професе Сјројанов са сином Александром*  
око 1800.  
уље на платну, 39 × 35 cm  
Државни музеј лепих уметности Пушкин, Москва  
фото © Државни музеј лепих уметности Пушкин

Елизабет Луиз Виче Лебрен  
*Елизабета Изабела Мнишеч*, 1797.  
уље на платну, 48,5 × 44,2 cm  
Народна галерија Словеније  
фото © Народна галерија, Љубљана / Бојан Салај

Марк Захарович Шагал  
*Предјрађе Вишебска. Скица за слику*, 1914.  
акварел, графит и оловка на папиру, 23 × 33,6 cm  
Државна галерија Третјаков, Москва  
© ADAGP, Париз, 2022.

Марк Захарович Шагал  
*Киша. Скица за истоимену слику*, 1911.  
гваш, графит и оловка на папиру, 23,7 × 31 cm  
Државна галерија Третјаков, Москва  
© ADAGP, Париз, 2022.

Марк Захарович Шагал  
*Сељак и крава*, 1926–1927.  
темпера и гваш на папиру, 49 × 65 cm  
Народни музеј Србије, Београд  
© ADAGP, Париз, 2022.





## Миграције – шта уметност може да учини?

Лука Кулић, кустос-уметник  
Галерија Матице српске

97

Свет се мења. То није новост, али повремено имамо потребу да то истакнемо, као новостечену свест о околностима наше стварности. XXI век је, поред великих друштвених и политичких промена, донео и велику експанзију интернета и неисцрпних интернет ресурса, учинивши практично цео свет (информација) доступним. Управо је употреба интернет ресурса и информација најзаслужнија за обликовање индивидуалне и друштвене свести данас. Актуелна европска и светска мигрантска криза последица је бројних ратова, турбулентних друштвених и економских промена, чији су обим и одјек значајно појачани деловањем масовних електронских медија. Никада се раније нисмо срели са овом количином информација и дезинформација које утичу на наше сагледавање стварности чије су присуство и утицај саставни део убрзања друштвене еволуције. Убрзање подразумева сталне промене које последично стварају несталност мишљења и ставова, како појединаца, тако и већих друштвених групација. Несталност и честе промене информација и ставова дале су простор за свеприсутност сумње. За појединца који је свакодневно бомбардован новим, често контрадикторним информацијама постаје врло тешко да одреди њихову веродостојност и заузме чврст и аргументован став о одређеној појави. У друштвима где се сумња као алат манипулације користи свакодневно и која су непрестано оптерећена подстицањем страхова на

разним нивоима, долази до приhvатања информација на основу веровања, а не аргументације и провере аутентичности. Параноја се нормализује, критичко мишљење и веродостојност информација постају сметња. Парадоксално је да данас, када је широко познато да се електронски медији служе манипулацијама, манипулација има толико моћно дејство. Можда је управо парадоксалност најтачније обележје мигрантске кризе. Европа и као унија и као територија бележи и слави друштвени, културолошки и историјски диверзитет као своју темељну вредност. Историја Европе је обележена бројним друштвеним променама (миграцијама) које су довеле до данашње стварности. Историја Европе је историја светских миграција. Практично да нема континента или краја света са којег се на простор Европе нису доселили људи. Поводи су бројни али узрок је исти – потрага за бољим животом. Немамо ли сви право да желимо боље? Који је разлог за миграције оправдан? Када је прихватљив? Ко то може да одреди?

Проблематичан однос (друштва) према феномену миграција ствара низ заблуда и ставова који се пласирају у друштва подложна манипулацијама као последица информацијске какофоније. Један од основних проблема је нејасно разграничење који су све разлози за емиграцију и које групе називамо мигрантима. Многи људи су мигранти на одређени начин, на микро или макро плану. Мењамо градове, државе и континенте у потрази за бољим образовањем, послом, климом и општим условима за живот, стварајући партнерске односе и породицу, истражујући нова пространства, културе и народе, из радозналости или досаде, бежећи од опасности, лошег друштва, рата. Сви су разлози за пресељење једнако оправдани, заблуда је да су то само неки. Страхови су разумљиви, али то не значи и да су оправдани. Људи се плаше непознатог, али плаше се и најмање промене. Досељавање нових људи другачије вере, нације, културе, навика и обичаја, жеља и потреба, мишљења и ставова, извесно ће довести до друштвених промена. Промене су, међутим, неминовне, оне се дешавају и у друштвима где нема великих досељења становништва. Општи страх од сваке промене је бесмислен. Чак иако разумемо изворе страхова, оно што посебно забрињава је одсуство емпатије. Не могу се захтевати одређени услови за емпатију, она мора бити универзална и везана за човека као биће, а не за ситуацију или за припадника одређене друштвене групе, по било ком основу. Изједначавањем свих појединаца називом *мигранџи*, појединачне судбине се деперсонализују и бришу, утапају се у једну заједничку причу, најчешће у функцији стварања негативне слике.

Шта (савремена) уметност може да учини за друштво, посебно поводом феномена миграција? Која је у том смислу улога уметности? Може ли уметност бити средство за преко потребно преиспитивање наше стварности? Уметничко стваралаштво, због своје природе, има могућност да врло снажно, понекад и експлицитно илуструје друштвене појаве и проблеме чинећи их мање апстрактним за разумевање и на тај начин доприноси развоју друштвеног дијалога, а понекад иницира промене у друштву. Много је примера када су уметничка дела имала снажан утицај на друштво – развој архитектуре који је утицао на трансформацију просторних уређења насељених места, бројни филмски ствараоци, књижевници, музичари, визуелни и многи други уметници које је тешко све навести не само да су обликовали културу и уметничко стваралаштво наше историје, већ су и утицали на стварање друштва каквим га данас знамо. У том контексту занимљив је и пројекат који спроводи Британска галерија модерне уметности Тејт Модерн, а који представља интернет платформу за истраживање утицаја уметности на друштво.<sup>1</sup> Највећу улогу у формирању друштвене свести данас свакако имају масовни електронски медији – новинске и ТВ куће, инфо портали, друштвене мреже и појединци који делују у простору електронских медија. У поређењу са тим, уметност можда има скроман учинак у смислу распрострањености, али не и потенцијала. Конципирање проблемске изложбе или уметничког пројекта је сложен процес. Бављење осетљивим друштвеним темама је посебно захтевно јер подразумева одговоран однос према теми. Циљ пројекта *Миграције у уметности* – *уметности миграција* није да понуди одређене ставове поводом феномена миграција, већ да кроз селекцију репрезентативних и занимљивих примера уметничког стваралаштва креира простор за друштвени дијалог о феномену, у којем је могуће суочити се са појмовима попут страха, (одсуства) емпатије, неразумевања, контрадикторности и људскости, како бисмо кроз покушај разумевања феномена у ширем контексту могли да изградимо одговоран однос према миграцијама. На том пољу уметност може имати изузетно велики утицај. Селекција уметничких радова за сегмент изложбе који се кроз савремено уметничко стваралаштво бави феноменом миграција у контексту актуелне, европске друштвено-политичке кризе у ширем смислу конципирана је као избор релевантних уметничких пројеката из региона и иностранства који су медијски разноврсни, проблемски се баве темом изложбе а нису директно

<sup>1</sup> <https://www.tate.org.uk/art/tate-exchange/can-art-change-society>

међусобно повезани, како би се сугерисала различитост тачака гледишта и понудио простор за сагледавање феномена из различитих углова. Објективност у уметности не постоји, али је могуће тежити јој кроз преиспитивање оквира друштвеног мишљења и подстицање друштвеног дијалога. Уметничко мишљење од општег није различито у полазној тачки, оквири су исти, али могућност уметности да кроз уметнички медиј комуницира идеје са публиком на више нивоа чини уметност моћним алатом за дијалог.

Масовни проток информација о свету данас, као и експанзија потребе за новим информацијама одлике су нашег времена. Интернет дневно пренесе преко четрдесет зетабајта (један зетабајт је хиљаду милиона терабајта) информација.<sup>2</sup> Слично је и са информацијама о светској мигрантској кризи. Процењује се да тренутно постоји преко 272 милиона миграната на светском нивоу, што је око 3,5 % светске популације.<sup>3</sup> Од 1970. године број људи који живе у другој земљи од оне у којој су се родили се утростручио. Број миграната на светском нивоу стално прогресивно расте, без обзира на различитост друштвених промена које стварају бројне поводе за емиграцију. Нумерички подаци откривају масовност и бруталност феномена миграција. Форензичка архитектура (ФА) је истраживачка агенција са седиштем на Универзитету Голдсмитс у Лондону која истражује кршења људских права, укључујући насиље које су починиле државе, полицијске снаге, војске и корпорације. ФА ради у партнерству са институцијама и организацијама цивилног друштва широм света, како би се спровеле истраге са и у име заједница и појединаца погођених сукобима, полицијском бруталношћу, граничним режимима и насиљем у друштвеној средини. У оквиру Форензичке архитектуре делује и одељење Форензичка океанографија<sup>4</sup> које критички истражује милитаризовани режим контроле граница у Средоземном мору, анализирајући просторне и политичке услове који су проузроковали преко 16.500 регистрованих смртних случајева на поморским границама Европе у последњих 20 година. Пројекат Форензичке океанографије *Течно насиље* (Liquid Violence) обухвата неколико истрага реализованих и представљених кроз уметнички видео, анимацију, графички приказ, просторну инсталацију или интернет страну на којој се комбинују сведочења о кршењу људских права са дигиталним технологијама

---

<sup>2</sup> Извор: <https://seedscientific.com/how-much-data-is-created-every-day/>

<sup>3</sup> Извор: <https://www.weforum.org/agenda/2020/01/iom-global-migration-report-international-migrants-2020/>

<sup>4</sup> <https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography>

као што су сателитски снимци, подаци о праћењу пловила, геопросторно мапирање и моделовање заношења, креирајући информацијску уметничку форму бруталног садржаја. Кроз детаљну анализу и нумеричке податке, пројекат приказује трагичне размере мигрантских жртава на Средоземном мору и представља један од значајних (уметничких) пројеката који се баве феноменом миграција. Нажалост, није било могуће укључити га у ову изложбу.

Манипулације и погрешне интерпретације медијских садржаја прате актуелну европску и светску мигрантску кризу од самог почетка те теме. Уместо да се ставови друштва граде на основу верификованих информација у оквирима образованог и одговорног друштва, неутемељена предубеђења се потврђују бирањем непроверених информација које су компатибилне са првобитно формираном (негативном) идејом. Ова појава није везана само за актуелну мигрантску кризу, али је нешто што на њу има изузетно велик утицај. Управо због питања (погрешне) интерпретације изабран је уметнички видео *Baiga* руске уметнице Таус Макачеве, који се не бави директно питањем миграција, али на духовит начин приказује процес интерпретације – у овом случају интерпретирање једног уметничког рада, на основу општег и уметничког образовања појединца, предубеђења и унапред изграђених ставова – на врло сличан начин као што су људи склони да интерпретирају разлоге или „оправдање“ за емиграцију. Видео приказује дијалог публике 57. Венецијанског бијенала (2017. година) која одлази да присуствује перформансу који је требало да се одржава свакодневно током трајања бијенала на отвореним водама Јадранског мора, где је неколико извођача требало да се појави и нестане под преврнутим чамцем, превезеним из Каспијског мора у Дагестану на отворено море испред Венецијанске лагуне. Рад је настао из бројних разговора које је уметница водила са рибарима који живе у селу Стари Терек у Дагестану и рибарима на Каспијском мору. Мотив који се понављао у њиховим причама је ризик да се изгубе на мору и да их никада не пронађу. У случају да се чамец преврне, рибари се везују за прамац како би њихове



Таус Макачева, *Baiga*, 2017.

породице могле да пронађу њихова тела и сахране их. Видео је рефлексија крхкости људских живота који се боре за опстанак, против економских и природних сила. Иако се видео не бави директно феноменом миграција и причама миграната, занимљиве су паралеле које можемо извући. Појмови чамца (брода), опасности морског путовања и примораности да се ризикује живот, страха и преживљавања заједнички су дагестанским рибарима и мигрантима који прелазе Средоземно море и друге велике водене површине. У случају овог рада, аналогно (не)разумевању питања миграција је (не)схватање уметничког рада. Врло често се дешава да публика негативно реагује на уметничко дело које не разуме, а да не жели да уђе у аналитички дијалог како не би дошла у ситуацију да преиспитује своје ставове из емотивне повезаности са (погрешно) изграђеним убеђењима. Погрешне интерпретације, саставни део феномена актуелне мигрантске кризе, такође су повезане и са карактером комуницирања савремене уметности са широком публиком. Уметнички видео *Баида* руске уметнице Таус Макачеве на занимљив начин илуструје управо оквир погрешних интерпретација.

Патња човека је нешто што га прати од самог постанка и она повезује све људе. Поред историјске и судбинске везе, представља једну од честих тема у историји уметности. Емпатија је човекова способност да се емотивно повеже са другима, али и својеврсна обавеза да се други разуме и прихвати. Емпатија у човеку је оно што га чини друштвеним бићем, посебно у патњи. У свакој великој друштвеној кризи, човечанство се ставља на испит људско-

102



Сафет Зеџ, Полиптих *Брод*, из циклуса „Егзодус“, 2017–2019.

сти. Можемо ли се за тренутак искључити из околности наше стварности и замислити се у ситуацији миграната? Шта ако бисмо се и сами у непосредној будућности нашли у таквој ситуацији? Полиптих *Брод* Сафета Зеџа представља слику брода пренатрпаног измученим мигрантима на неизвесном путу ка бољем (или безбеднијем) животу. Ова монументална слика својом натприродном величином и импозантном композицијом руши баријеру између посматрача/публике и електронских медијских слика

миграната и њихових патњи, креирајући драматичну и уверљиву представу тешких судбина пред којом је тешко остати равнодушан. Та сцена нам је вишеструко позната – не само кроз медијске приказе актуелне мигрантске кризе, већ и зато што је то још једна интерпретација теме бродоломништва која је кроз историју често била мотив уметничког стваралаштва. Бројни су примери ове теме – Тинторетов *Свети Марко сјасаво Сарацена од бродолома*, слике *Преживели* и *Талас* Ивана Аизовског, *Бродолом* Вилијама Тарнера, *Силав медуза* Теодора Жерикоа, *Свети Никола сјасаво бродоломнике* Уроша Предића и многи други. О чему говори слика *Силав медуза* Теодора Жерикоа, која је, поред фотографија миграната који прелазе Средоземно море, послужила као инспирација за слику *Брод* Сафета Зеца? Историјски је важна како због своје посебности и техничке изврности, као пример врхунског француског, европског и светског сликарства романтизма, тако и због универзалности и убедљивости наратива – приказа човековог страдања, патње, човекове судбине која се понавља и манифестује у увек актуелном и добро познатом облику. На њој је представљена ситуација у којој можемо да се замислимо и са којом можемо да саосећамо. Исто је и са уметничким радом Сафета Зеца. Важно је напоменути и утицајност сликарства као врсте уметничког стваралаштва. Без обзира на новије уметничке медије, технолошки и технички развој уметности, сликарски приступ, када је добро изведен, и даље има јединствено моћан утицај на публику/посматрача. Сафет Зеца, кроз свој експресивни, али и импресионистички сликарски израз комуницира искрен и лични доживљај теме у свом раду. Његове теме су актуелне и болне, израз му је аутентичан, а порука универзална – пробудити хуманост у човеку.

Питање политичности уметности у ширем смислу се тиче политичке писмености друштва. Савременост уметности се огледа у актуелности тематских оквира савременог друштва које уметност анализира и преиспитује покушавајући да разуме нашу стварност. Када је политичка писменост друштва ниска, потреба за уметничким стваралаштвом које преиспитује друштвене политике је већа, а када је политичка писменост друштва развијена, простор за деловање ове врсте уметности је шири. Потреба за политичном уметношћу је константна. Бертолд Брехт, велики драмски стваралац, писац и теоретичар XX века, сматрао је да је најгора врста неписмености политичка неписменост. „Политички неписмена особа не чује, не говори, не учествује у политичким дешавањима. Она не зна да трошкови живота, цена пасуља, рибе, брашна, станарине, ципела, лекова, зависе од политичких одлука.” Политичност и



аполитичност друштва, а посредно и уметности, данас се често погрешно доводи у везу са страначким политикама, чиме се одвраћа пажња са потенцијала утицаја уметничког стваралаштва на друштво. У државним политичким уређењима која се користе масовним манипулацијама и контролом друштва, интелектуална, ангажована и политична уметност је непожељна. Одлика политички неписменог друштва и појединца је пре свега апатичност, која умањује потребу за информисаношћу, образовањем и последично води до десоцијализације појединаца и умањења моћи друштва да утиче на промене. Одговорно друштво је образовано и политички освешћено друштво. Политичност или ангажованост уметности није облик стваралаштва својствен само модерном добу, уметност је на одређене начине одувек била политична. Узмимо за пример *Вилендорфску Венеру*. Она у својој једноставној форми садржи много тога – религијски оквир кроз идеју божанства плодности, утилитарност уметничких предмета преко њихове претпостављене обредне намене, естетске норме и друштвене улоге кроз представу атрибута тела, као и друга савремена значења. Није ли комплетно историјско религиозно стваралаштво заправо питање односа религије, морала и друштва? Није ли развој уметничких праваца и стилова кроз историју заправо питање развоја друштва и друштвених идеја? Практично је сваки аспект уметничког стваралаштва могуће посматрати кроз његову политичност. Политичност уметности се тиче самог смисла уметности – да комуницира са друштвом на више нивоа, да отвара питања, инспирише и провоцира, обогаћује човека на индивидуалном и друштвеном плану, да преиспитује нашу стварност у циљу унапређења човечанства. Потреба за стварањем је потреба за комуникацијом. Оно што дефинише актуелност уметности јесте актуелност њене политичности, била та уметност и само естетска ако није већ аналитичка и проблемска. У свом уметничком раду Рена Редле и Владан Јеремић, кроз трансформативну уметничку праксу<sup>5</sup> истражују управо однос уметности и политике, суочавајући и анализирајући осетљиве друштвене теме актуелног времена – питање права радника, екологије, положаја угрожених друштвених група и мањина, питање друштвених идентитета, односа капитализма и друштва, како у локалном друштвеном контексту, тако и у ширем географском окружењу. У последњих неколико година овај уметнички пар је развио специфичан илустративни приступ креирању критичких графичких наратива,

---

<sup>5</sup> Појам који Рена Редле и Владан Јеремић користе за опис своје праксе.



дефинисан монохромним експресивним, готово стрипским сликама<sup>6</sup> које на једноставан, али директан начин успостављају везе између информација, симбола и наративних композиција, стварајући својеврсну савремену иконографију. Једноставност графичког и визуелног израза појачава ефекат експлицитног критичког садржаја, свдећи га на наративну поруку и критику друштвеног деловања кроз интерпретацију информација о проблематичним ситуацијама мигрантске кризе. У темељу њиховог стваралаштва стоји идеја да се уметношћу може (и мора) утицати на друштво, а употребом сирових и сурових слика отвара се простор за суочавање са кризом друштвених вредности и питањима која се избегавају у јавном дискурсу. Смисао њиховог уметничког рада је у указивању на могућност преобликовања стварности уметничким средствима.<sup>7</sup> Не можемо са дистанце приступити овој друштвеној кризи јер се тиче и нас – ми смо њен саставни део.

105

Када мислимо о политичности уметности, јавља се и питање њене функционалне вредности. Која је њена сврха – да ли нам она служи да обогати наше друштво и наше животе? Која је сврха преиспитивања наше стварности, анализа психологије и социологије човека кроз уметничко стваралаштво? Имају ли уметници и уметност одговорност према друштву? Саставни део функције уметности је питање шта уметност конкретно може да учини за друштво. Бављење осетљивим друштвеним темама у уметничком стваралаштву је увек клизав терен – како се бавити овим питањима на одговоран и адекватан начин? Како избећи експлоатацију теме у личне или уметничке сврхе? Један од одговора на питање шта уметност конкретно може да учини даје уметник Младен Миљановић својом уметничком инсталацијом *Дидактички зиг*, али и својим целокупним уметничким стваралаштвом. Миљановић је уметник који у свом уметничком раду преиспитује друштвене конвенције, менталне и физичке границе друштва кроз суочавање са траумама, полазећи од личног друштвеног контекста и друштвених појава непосредног географског окружења. Па ипак,



Рена Редле и Владан Јеремић, *Разграничење*, 2022.

<sup>6</sup> Слика као приказ, представа, визуелна репрезентација.

<sup>7</sup> Маја Ђирић, *Израда Трансформаторијума*, каталог изложбе „Трансформаторијум“, стр. 27, МСУВ Нови Сад, 2021.



Младен Миљановић, *Дидактички зид*, 2019–2021.

теме којима се бави, колико год личне биле, заједничке су свима нама. Инсталација *Дидактички зид*, премијерно изложена у Бихаћу 2019. године, у тренутку када је у том граду боравило неколико хиљада миграната на путу ка западноевропским земљама, састављена је од пиктограмског цртежа на мермерним плочама (материјал који Миљановић често користи у свом уметничком раду због карактера инертности и мо-

нументалности), едукативног је карактера и дидактичке структурне форме, а саставни део рада је и штампана публикација *Приручник*, који кроз ангажоване илустрације представља скуп конкретних и врло корисних упутстава како се оријентисати и кретати у природи, прећи просторне препреке, избећи или повећати видљивост, пружити или примити прву помоћ. *Приручник* је намењен свима којима је садржај користан, а илустрације коришћене у приручнику позајмљене су из војних приручника за преживљавање некадашње Југословенске народне армије, чиме се војна обука и едукација (кроз коју је Младен Миљановић прошао у школи за резервне официре) трансформише у општу грађанску. Овај субверзивни и врло лични уметнички рад превазилази оквире ангажованог уметничког дела и постаје практично средство за помоћ мигрантима на њиховом опасном путу ка бољим животним условима. Субверзивност уметничког концепта Младена Миљановића манифестује се у чињеници подривања идеје границе као симбола државотворне моћи, која се лако веже за идеје националне и територијалне суверености.<sup>8</sup> Ситуација мигрантске кризе и турбулентна ратна прошлост Босне и Херцеговине мотивисала је уметника да реагује и делује конкретно, а не да експлоатише осетљиву друштвену тему зарад уметничке промоције. На отварању изложбе/инсталације у Бихаћу, поред грађанства и стручне јавности били су позвани и мигранти којима је подељен *Приручник*. Уметнички рад *Дидактички зид* је деловао и

106

<sup>8</sup> Ирфан Хошић, *Увод* каталога за изложбу „Дидактички зид“, стр. 9, Градска Галерија Бихаћ, 2019.

на другим пољима – поред медијске видљивости и различитих званичних реакција, грађани који су посетили изложбу или су чули о њој имали су прилику да кроз разговор са својим окружењем преиспитају свој однос према положају и личним причама миграната, као и да учествују у стварном друштвеном дијалогу о осетљивим темама. Едукативна и употребна форма уметничке инсталације специфичан је и одговоран начин уметничког (и друштвеног) деловања у и потврђује тезу да уметност има моћ да мења друштво.

Када размишљамо о феномену миграција, не смемо заборавити да је кретање природна људска потреба, а слобода кретања основно људско право. Разлога за миграције је све више, оне су саставни део наше стварности, као што смо и ми саставни део промена које се и без обзира на миграције, у друштву дешавају, те стога нема разлога да се тих промена плашимо. Оно што можемо јесте да покушамо да их боље сагледамо, разумемо, помогнемо онима којима је помоћ потребна и да утичемо на стварање бољих услова за друштвену интеграцију. Одговорност сваког од нас је да кроз разумевање развијамо емпатију, јер је она универзална човекова вредност, без обзира на околности. На том путу нам уметност, као моћно средство преношења порука, може помоћи.

Свет се стално мења, то се не може и неће променити, али то није лоше само по себи.

107

## Списак илустрација

Таус Макачева  
*Баида*, 2017.  
видео-документација перформанса, колор, звук, 15 мин. 31 сек.  
Љубазношћу уметнице

Сафет Зеџ  
Полиптих *Брод*, 2017–2019.  
из циклуса „Егзодус”  
темпера на папиру и платну, 340 × 1100 cm  
Љубазношћу уметника  
фото © Франческо Алегрето

Рена Редле и Владан Јеремић  
*Разјраничење*, 2022.  
акрилик на текстилу, различите димензије  
Љубазношћу уметника

Младен Миљановић  
*Дидактички зид*, 2019–2021.  
инсталација, гравирани цртеж на мермеру, објекти, приручници  
Љубазношћу уметника



## Сеобе, страхови... ...и уметност као заустављени тренутак наших вечних лутања

Др Владимир Гвозден, теоретичар књижевности  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

109

Свет је пун субјеката на чекању који су уклештени између земаља, живота и транзиција. Одавно је прошло доба сеоба народа, већ дуго смо сведоци сеоба људи, индивидуа. Како се чини, такве сеобе на српском језику радије зовемо именицом миграције, потеклом из латинског језика. Актери миграција су, просто речено, мигранти. Уз извесне ограде могло би се тврдити да је учесник сеобе мноштво, а миграција једнина. Реч сеобе зато везујемо готово искључиво за прошлост, сетимо се чувене слике Паје Јовановића и уклетог јуриша једног народа на таму. Та слика у први план издваја историјске фигуре – сеобе имају вође! – али мноштво вреба из позадине: хиљаде фигура јашу коње или иду пешке пре него што се коначно стопе са хоризонтом.

Данас слушате вести на телевизији, читате новине, проводите сате на интернету и друштвеним мрежама. Док одасвуд надиру речи мигрант и миграције, загонетну реч сеобе ћете чути доиста веома ретко. Стиче се зато утисак да се миграције, за разлику од сеоба као важних, па чак и пресудних историјских збивања, дешавају свакога дана. Или то, ипак, није само утисак. Према расположивим подацима, један од тридесет и пет људи у свету данас је интернационални мигрант. Иако је то свега три одсто светског становништва, чињеница је да миграције утичу, нарочито од осамдесетих година прошлог столећа, на много више људи. Упркос многобројним праволинијским и

„свезналачким” ставовима о миграцијама и мигрантима, мора се узети у обзир да је у питању сложен феномен, препун разноликости. Комплексност је, уз општи делиријум интерпретација, можда један од разлога зашто данас влада „страх од миграната”, праћен епизодама насиља, па и трагичним губицима живота у морима и на границама. (Према неким подацима, око две хиљаде нерегуларних миграната страда годишње у Средоземном мору, а око четиристо у покушају да пређу границу САД/Мексико.)

Не сме се заборавити чињеница да су сеобе својствене човеку, миграције су у неку руку правило, а не изузетак. Оне су и у самом језгру врсте – човек потиче из долине Рифт у Африци, одакле се ширио у правцу данашње Европе, а потом на остале континенте у дугом раздобљу између 1.500.000 и 5.000 година пре наше ере, у време *Homo erectus*-а и *Homo sapiens*-а. Познато је и то да су процеси колонизације у Старој Грчкој и експанзија Рима, као и његова пропаст, зависиле од сеоба, слично се може рећи за изгнанство Јевреја, пловидбе викинга или ширење Нормана или Хуна по Европи, сеобу Срба из 1690. и низ других познатих или мање познатих догађаја... Европска експанзија је повезана са добровољним сеобама колонизатора из Европе. Но постоји од почетка и тамна страна – миграције милиона робова везане за присилан рад. После великих миграција робова наступиле су и велике миграције радника из Европе, Кине, Индије, Јапана у Сједињене Америчке Државе које су постајале водећа индустријска сила у свету (од 1850. до Велике депресије тридесетих око 12 милиона миграната се искрцало на острво Елис у Њујорку), а потом је сама Европа, као и друге развијене економије, постала одредиште миграната. Било је и политичких пресељења после мировних споразума или услед ратних дејстава (Грчка, Турска, Палестина, Израел, бивша Југославија).

Миграције су правило а не изузетак. Њихова свеprisутност мења однос према пореклу, припадности, дому и домовини. Али вратимо се на тренутак смислу самих речи, јер су сеобе, као и миграције, систематски повезане с језиком и културом толико да је тешко доћи до универзалног појма. Како на једном месту каже Хана Арент: „На речи се можемо ослонити једино ако смо сигурни да је њихова функција откривање а не скривање.” Шта су, у ствари, сеобе и миграције? Постоји тенденција да се очекује превише и премало од сеоба, односно да се оне посматрају било као сврха по себи и израз аутентичности, било као кретање које нарушава устаљени поредак држава и друштвених и политичких позиција. За једне су сеобе невесело сељење или чак реметилачки фактор, док други верују у утопију сеоба као величанствених превода

култура без којих би свет био немогућ (Имануел Кант је, на пример, чврсто веровао у то да културне разлике и живо надметање међу културама делују у интересу прогреса). Још екстремније: дивинизација другог значи добровољно покораване, о којем је писао Франц Фанон у познатој књизи *Црна лица, беле маске*; дијабелизација другог значи његово искључење и истребљење.

Мора се признати да реч миграције у себи садржи нешто заиста битно и формативно за европску модерност. *Migrare* (лат.) значи „лутати” или „кретати се”, па се може посматрати и као кретање по себи, а не само кретање са неким јасним циљем. Древна фигура скитнице и луталице била је, а понекад је и данас, добра за мишљење. Ова романтична фигура налази своје поборнике у Бајрону, Љермонтову, Бодлеру, Валтеру Бенјамину; Ниче је означио контемплативни живот као „шетњу са мислима и пријатељима”. „Трансцендентно бескућништво идеја”, о којем је говорио Лукач, одводи нас у лавиринт странца и страности. Амерички проучавалац Хари Левин у раду „Књижевност и егзил”, приписује ауторима у егзилу повлашћени положај сведока о људском искуству. Егзил је, по њему, епохално искуство, што не треба да нас чуди ако узмемо у обзир чињеницу да је текст писан педесетих година прошлог столећа, након Другог светског рата који је одаслао по свету на десетине хиљада миграната, посебно из Европе у Сједињене Државе. То да исељеници постају битне фигуре модерне културе осетио је и учени Данац Георг Брандес кад је увод у своју капиталну књигу *Главни тјокови у књижевности деветнаестог века*, објављену 1872. године, насловио „Емигрантска књижевност”. Слично томе, Џорџ Стејнер је у *Extraterritorial* тврдио да има смисла говорити о књижевности XX века као о засебном екстратериторијалном жанру који пишу песници без дома, луталице међу језицима. Жан Пол Сартр ће на једном месту измештеност мигранта разумети као јамство слободе: „Изван света, изван прошлости, изван себе: слобода је изгнанство, и осуђен сам да будем слободан.” Сетимо се колико су Овидије, Данте, Пастернак и Црњански чезнули за домовином и надали се повратку. Џејмс Џојс је супротан пример: добровољно изгнанство је сматрао истинским темељом своје сложене и величанствене уметности.

Набрајању нема краја: Албер Ками је био *pied noir*, Бен Окри и Салман Ружди су мигрантски аутори познати широм света, музички стилови као што су дез или реге потичу од миграната, а сигурно није потребно да говоримо о савременом спорту – погледајте само саставе фудбалских тимова! Према позитивном гледишту, мигранти обогаћују друштва и културе тако што стварају

нове вредности и нове транснационалне идентитете (о чему, на пример, врло добро сведочи важно место Цинцара у политичкој и културној историји Србије у другој половини XIX столећа). Постоји, међутим, ту ипак још нешто, нешто више. У *Размишљањима о изјансџиву* Едвард Саид је амбивалентан у својој оцени егзила и његових последица: „Ако је истинско изгнанство стање коначног губитка, зашто се оно толико лако преображавало у моћан, чак обогаћујући, мотив модерне културе?” Какви се то увиди стичу губитком дома, традиције, породице, језика? У потрази за одговором, сетимо се како је у Андрићевој Травничкој хроници описан „илирски доктор” Ђовани Марио Колоња:

„Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати и један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, колебати се и поводити целог века, бити код два завичаја без иједнога, бити свуда код куће и остати заувек странац; укратко: живети разапет, али жртва и мучитељ у исто време (...) вечити тумачи и посредници, а који у себи носе толико нејасности и недоречености (...) То је трећи свет у који се слегло све проклетство услед подељености земље на два света. То је...”

„Изгнанство је истовремено необично привлачна тема за размишљање и ужасан доживљај у људском искуству,” рећи ће Саид. Па ипак, иако морамо бити опрезни са тврдњом да је изгнанство привилегија, чињеница је да је перспектива изгнанника помогла да се створи алтернативна визија модерног света.

Међутим, у данашњем свету реч мигрант је изгубила много од романтике и у први план доводи очигледне сигнале насиља, рата, криминала, немира, грађанских ратова и екстремизма. Мигранти се често посматрају као људи (за неке и подљуди) који ремете уобичајено стање ствари. Притом се потцењује или чак прикрива разноликост и сложеност самих миграција које могу бити присилне или добровољне, регуларне и нерегуларне, политичке или економске, легалне или илегалне, привремене или сталне, „наше” и „њихове”... Све ове категорије упрошћавају сложену стварност могућег мигрантског искуства. Утисак је да се реч мигрант толико проширила да више нема никакво значење, односно да се њено значење редукује према потребама и циљевима говорника. Доминантни или они најгласнији доживљаји миграната само су још један од симптома такозваног „ужаса” постмодерне у којем било шта може да се спарује са било чим, што већ сада, како се чини, оставља несагледиве последице. Усред силних сумњи у бинарне опозиције појавила се фигура мигранта, а кроз



ту фигуру постало је очигледно да су „западни” скупови опозиција – као што су другост и истост, домаће и страно, црно и бело – и даље делотворни. И даље се конституишемо кроз спољашњост, али та спољашњост је флуидна па је потребно да је компензујемо, а то чинимо тако што налазимо некакав еквивалент стабилног Другог у различитим фигурама које стварамо. Мржња према сеобама не значи да су оне бесмислене. Штавише, можда би у њима требало трагати за пореклом значења.

Свака естетизација миграција се одбацује кад су у питању економски мигранти који – како се одавно нашалио Гистав Флобер у одредници „Исељеници” коју налазимо у *Речнику оштрцаних идеја*, тој великој и дубокој критици грађанске митологије – „зарађују за живот давањем часова гитаре и мешањем салата”. У богатим или богатијим земљама највећи број досељеника ради у областима пољопривреде, шумарства, тешке индустрије, грађевине и кућних послова. У судбинама миграната велике приче теоретске узрочности замењене су малим причама практичних могућности, јер јефтина пица почиња на јефтином раду. Универзална историја бави се великим повесним кризама, док се сфера свакодневног живота поред повесних криза носи и са изазовима овоземаљског, обичног живота и опстанка. Као што је на једном месту рекао Макс Фриш: „Тражили смо раднике, добили смо људе.”

113

Но уколико мигранти обележавају историју и пошто их и иначе на демографски дефицитарном Западу, као и у богатим државама Азије и другде, има толико много, како то да се јавља страх од миграната? Моја теза је (разуме се, не само моја) да је мржња према мигрантима знак нечег сасвим другог. Не кажем да је страх увек неоправдан, нити да мигранте треба увек и свуда волети, али бих желео да преиспитам редуктивну фигуру мигранта коју смо створили због властитих проблема. Први проблем је са придевом „економски” који се често с презиром, па и са страхом додаје овој речи. У сваком случају, постоји тенденција да се мигранти, без обзира да ли су регуларни или нерегуларни, мрзе управо зато што ће пореметити економију, одузети послове домаћем становништву, кластеризовати се по градским четвртима и коначно превладати у политичком и јавном животу. Не бих улазио у све аспекте овог страха, али чини се да мржња против економских миграната открива неразумевање једног од стубова идеологије капитализма, а то је веровање да је економија аутономна, одвојена од других људских активности и вредности. Укратко, економски мигранти никада нису само економски, као што ни ми, упркос свему, нисмо искључиво економски људи.

Према подацима од пре неколико година, више од пола милијарде људи зарађује мање од једног долара на сат. Није само пука самоникла неразвијеност, пренасељеност или рђава власт узрок миграције, већ су то и разлике између делова света. Избеглица је, у том смислу, симболичко наличје политике територијалног устројства која нам свима виси над главом као Дамоклов мач. Но и овде су разумевање и утицај миграната двојаки и односе се како на спољашње тако и на унутрашње границе које су узрок наше анксиозности. Схваћена на овај начин, фигура мигранта погађа наше политичко несвесно. Данас се у овој теми откривају границе свеprisутности државе, која намеће своју контролу и регулативу у свим сегментима живота, а не само на граничним прелазима.

Реалност модерне државе-нације у простору била је њена територија. Урпкос томе што су зидови и политике оградивања наизглед доминантни, управо њихово постојање указује на чињеницу да нас избеглица на граници парадоксално опомиње да је сам појам границе током протеклих деценија доживео велики преображај. Подизањем зидова и ограда према споља савремене државе и капиталистичка моћ прикривају много опаснију претњу: можда смо укинули границе према споља, омогућили наводно несметан проток роба, људи и капитала, али смо те границе надоместили бескрајним умножавањем унутрашњих граница и ограничења. Биополитичка стратегија таквих граница мобилише страх и производи у нама осећај кривице. Избеглица нас подсећа да су границе свуда, у банкама, супермаркетима, на аутопутевима где наплатне рампе, како каже Пол Вирилио у маестралном *Кријичком њросџору*, „подсећају на аутентичне капије града”. Додуше, у град се не улази више кроз капије, али је, како се чини, постао неминован ритуал „електронског саслушања” у којем поглед и мобилни телефон воде мртву трку ко ће постати наш најбољи инспектор. Прелаз више није према споља, ритуал прелаза постао је, како закључује Пол Вирилио, иманентан.

Сходно томе, фигура избеглице нас на огољен начин подсећа да простор „наше” територије није континуалан, већ да се он састоји од размештања, од серија прекида (затварања фабрика, незапослености, повремених и привремених послова), сукцесивних или истовремених „чинова ишчезавања”. Како надаље примећује Вирилио, у простору савремене оптичке илузије, „људи заузимају транспортно и трансмисионо време уместо да настајују простор”. Људско биће не стоји на линији, оно само је линија, зона настајања могућег

која се не може прескочити, јер у данашњем свету се крећемо и кад мирујемо. Људи прелазе границе, али и границе пролазе кроз људе.

Француски филозоф Жак Дерида тврди да су нове технологије – телевизија, видео, биоскоп, факс, и-мејл, интернет – дубоко измениле економију сопства, дома, радног места и политику државе-нације. Нове технологије нарушиле су економију која се темељила на чврстој дихотомији унутрашњег и спољашњег – *unheimlich* „други” ступио је у приватност дома. У ствари, све то је пореметило традиционално разумевање културе. Сопство није више везано за место које је укоренењено у култури, оно не учествује у *једној* култури, заштићеној од *друјости*. Дерида посебно оспорава плодотворност таквог обескоренења сопства, јер сматра да је главна последица овог процеса политичке природе – процес парализује могућу политичку акцију јер је лишава топографске локације унутар нације-државе са чврстим етничким или културним јединством (тај скуп претпоставки он назива *ontopolitologie*). Према Дериди, једна од реакција на овакво дислоцирање, обескоренења и замагљивање граница је повратак екстремних национализама, идеје етнички чистих нација, фанатичних милитантних религија.

115

Мигрант можда показује и оно место које дисциплинарно друштво није успело у потпуности да колонизује. У том случају, он се може посматрати као симбол недиференцираног демоса који би могао да нахрупи у политику и поремети односе моћи. Мигранти се из угла чврстог концепта заједнице – једног од древних митова Запада – посматрају као хетерогени блескови отргнути из „хомогеног” поретка друштва. Ми је увек везано за стратегије искључивања: ми смо ми, јер нисмо други, и други нису ми. Фантазија о заједници у свету себичних капиталистичких интереса често служи само као алиби деловања најкрупнијег капитала и његовог настојања да све обухвати и подреди себи. Али у покушају да ништа не буде изостављено налази се, како је одавно приметио Морис Бланшо, „здрав корен најболеснијег тоталитаризма”. Зато заједница лукаво успоставља одсуство заједнице, увек нешто остаје „изван”, а фигура мигранта је, како се чини, опомена на то одсуство. Насупрот фантазијама о хомогеној заједници, како пише Мишел Ажије у књизи *Нове сеобе народа, нови космополиитизам*, фигура избеглице симболизује „одсуство везе између људи и тиме представљају сажету слику света данас” у којем људи пролазе теже него роба под коју покушавају да се сакрију. Ажије то зове „политика равнодушности”, „која слави индивидуализам и усмерена је на одбрану тела, територије и приватне својине од света схваћеног као беда и наметљивост”.

Према Ренеу Жирану, жртва служи да заштити заједницу од њеног сопственог насиља, она подстиче целу заједницу да одабере жртве изван себе. Али заједница сачувана жртвом предодређена је за смрт, јер је жртва као таква дело смрти. Фантазам „о потпуној непропусности” о којем говори Ажије, као и пратећи мит о изолацији и чистоти завршиће дизањем индивидуалних (а не колективних, како многи верују) зидова око себе, као што се то већ дешава у многим деловима света. У нашем свету завичај, према речи-ма немачког филозофа Бернарда Валденфелса, све више „постаје пројекција она равна регресивних нагонских пражњења. (...) У политичком смислу то значи враћање на претполитичко стање *oikosa* (...), домаћинства које се svelo на дом невелике породице. Домаћи микрокосмос је постао замена за изгубљени космос у великом.” Као што упозорава поменути аутор, „завичајни свет из којег би сва туђост била уклоњена не би више био животни свет него маузолеј”. Претпоставка о затвореној индивидуалности супротна је древној Аристотеловој претпоставци о човековој природној друштвености. Фигура мигранта тако постаје симбол политике страха у маузолеју савремености, односно знамен „свепрожимајућег осећаја исцрпљености и дистанцирања који утичу на јавни живот”. А како каже један од великих истраживача ове теме, Френк Фуреди, „покушај претварања страха у неку позитивну вредност за последицу има његову нормализацију“.

116

Проблем о којем говоримо је јасно и разговетно изразио Калид Косер у књизи *Међународне миграције* (2007): „Имиграције и имигранти пружају видљиво, опипљиво и убедљиво објашњење слабости модерног друштва.” Страх од миграната као такав не би требало потцењивати, јер је његов допринос нормализацији страха огroman. Још једном морам да подвучем да овде уопште није предмет дискусије оправданост или неоправданост појединих аспеката страха од миграната (економски, религијски, демографски...), већ онај владајући страх који служи да постигне лажни консензус поводом питања које је у сваком случају секундарно у односу на порекло проблема. Савремена политика страха се фокусира, како тврди Жижек, „на одбрану од потенцијалне виктимизације и прогона”, односно од страха индивидуе да не буде искључена из сфере рада и хоризонта економски прихватљивог и ситуираног субјекта. Мигрант на граници или онај крај аутопута је нелагодни симбол претње – и то претње упућене свима! – искључивањем из економског поретка. У том кључу, рекло би се да кроз фигуру избеглице одлазимо даље од основаног страха, као што је Роберто Еспозито написао поводом неизбежног Хобса: „Ми се

бојимо страха, могућности да је страх наш, да смо ти заиста ми који страхујемо.” А све то води корак даље, ка страху од ексцесивног стања и последичној манипулацији параноичним мноштвом, тим „страшним окупљањем уплашених људи” који не подносе кад их нешто узнемирава.

Па ипак, не заборавимо да постоји и пут којим се ређе иде, а који је предочио Фуреди у драгоценој књизи *Политика страха* (2006): „Уместо да играмо улогу публике која је присиљена гледати још једну представу политике страха, можемо покушати променити услове који су довели до њеног настанка.” Кад је о фигури мигранта реч, верујмо заједно са Агамбеном да смо на терену можда најзначајнијег и најнелагоднијег сведочанства о модерном свету, оног у којем се сабирају сва друга сведочанства. Потребно је зато, уколико још увек имамо снаге, размишљати о структуралности насиља, насупрот владајућој слици о његовој ирационалности, арбитрарности и фигуративности. Као што мигрант јуриша на таму, тако и наша тама задобија име мигрант и јуриша на нас.

\* \* \*

117

Савремена криза етичких и естетских референци изражена је, како каже Вирилио, у „неспособности да се ускладимо са догађајима у околини у којима су појаве против нас”. Ко је тај апсолутни, сувишни и прекобројни странац, мигрант, субјект сеоба? Иако није лако једнозначно одговорити на ово питање, утисак је да је он у нашој свести, али и у политичком несвесном много више фигура него стварно људско биће од крви и меса. А кад је о фигурама реч, не очекујемо ли да уметност пронађе начин да изрази њихову неухватљиву слојевитост и парадоксалност? Разуме се да сви ми осећамо да свет на неки чудан начин истовремено повезује и раздваја људе. Исто тако, рекло би се да су сеобе део уобичајеног тока ствари, а ипак доживљавамо их и као прекид тог истог тока. У уметности се сеобе зато могу видети на веома различите начине: деструктивно, агонистички, привлачно, болно, продуктивно, фасцинантно... Ако постоји, као што смо већ рекли, опасност да претерано естетизујемо мигрантско искуство, сигурно није ваљан пут да одбацимо сваку естетику уз порицање било какве улоге миграната у процесу културне размене. Ако уметност говори о начинима на које доживљавамо свакодневицу, онда свакако ту свакодневицу није добро ни одбацити ни романтизовати. Што је

поглед охолији мање се виде разлике: како смо могући ми, ако поричемо могућност мноштва и разноликости кад се у стварности суочимо са њима?

Па ипак, чини се да стварном мигранту припада епизодна улога „сувишног човека”. Беживотно тело трогодишњег дечака Алана Курдија пронађено је 2. септембра 2015. на плажи у Турској у близини Бодрума, познатог летовалишта. Призор је потресао светску јавност. Фотографија преминулог дечака који потрбушке лежи на обали изазвала је код многих вртоглавицу, nelaгодан осећај неукорењености, неутемељености, потонулости... Омер Саријаки, аутор филма о овом догађају, рекао је недавно да је оно што се догодило била срамота целог човечанства, и потом додао:

„Од тада се није ништа променило. За мене је ово срамота Уједињених нација. Хиљаде (...) беба нажалост је изгубило животе у овим морима од тог дана. Надамо се да свет више неће затварати очи пред овим трагедијама и да се тако нешто више никада неће поновити.”

Али наслови бледе, прекрива их тама заборав. Ваља се бавити својим послом, зарадити плату, вратити се „нормалном” животу.

Но тај повратак ипак не значи да фигура мигранта неће лебдети над нашим главама, јер она је nelaгодна опомена упућена наводно идеалном пост-идеолошком свету у којем су проблеми представљени као сметње, а не као конститутивни део егзистенције који тражи озбиљан политички одговор. Стварни живот не говори сам за себе, казује нешто тек кад је претворен у приче и заплете. Ступањем на тле уметности увећавамо шансе да оставимо по страни наша свакодневна веровања и прихватамо могућност да нека друга овладају нама. Зато ми се чини да је важнији дубински, непредстављачки рад миграција у уметности, а не само њихова непосредна тематизација. Како примећује Валденфелс у својим рефлексцијама о страном: „Завичај није никаква идила, он увек има нешто од онога што је избегнуто.” Уметност као материјална пракса мора бити везана за специфично место. Бити код куће значи бити нормалан, ментално здрав. Бити код куће значи и осећати се сигурно и заштићено, значи такође добро познавати нешто. Али та одомаћеност не мора нужно бити пријатна. Увек постоји резидуум сеоба, нема обухвата, увек постоје остаци, а где су остаци ту се отвара простор за рад уметности. Тај не-закључиви остатак навео је Милоша Црњанског да величанствену *Друју књију Сеоба* оконча телеграфским реченицама, језичким сечивима: „Има сеоба. Смрти нема!”

Људско стање у модерности је *terra infirma*, земља се непрестано тресе под нашим ногама. Да ли миграције можемо да разумемо боље кроз естетске праксе? Није ли, како се пита савремени филозоф Роберто Еспозито, „предуслов суђења можда усвајање гледишта других, превладавање партикуларности сопствене перспективе”. Мишел Ажије је ново тумачење космополитизма повезао са пограничним ситуацијама, са искушавањем стварности и грубости света. Француски песник Едмунд Жабес је сматрао да је егзистенција након Холокауста без места, а то немање места је управо услов да се буде уметник, да се има место из којег се пише: „То потврђује да је књига моје једино станиште, прво али и последње. Место ширег не-места у којем живим.” У свету нема извесности, осим извесности да је све неизвесно. „Свако питање одговара другим питањем” и „Нема места за питања које такође није питање места”, рећи ће Жабес. Постоји уметност која оспорава оно што „знамо”, узнемирује нас, удаљава од сигурности дома као егзистенцијалне стварности и као идеолошке метафоре. Може ли уметничко дело кроз различите детериторијализације и ретериторијализације да обезбеди место које је наш прави дом? Онда када одбацимо тамни плашт савремених политика страха, јавља се спасоносна могућност да створимо или искусимо уметничко дело као заустављени тренутак наших вечних лутања.





## Уместо поговора Изводи из рецензија

121

Као једна од најактивнијих установа културе српског културног простора, Галерија Матице српске је у оквиру програма Нови Сад 2022 – Европска престоница културе осмислила и реализовала пројекат „Миграције у уметности – уметност миграција”. Самим избором теме, те начинима њене мултиперспективне и трансмедијалне обраде (изложба и публикација), Галерија је показала како може да се мери са врхунским европским музејским институцијама и да остварује пројекте који су дубоко актуелни, те неопходни за критичку рефлексију о феноменима савремене светске цивилизације који изазивају најдубље контроверзе не само на дневнополитичком плану већ и у научним приступима и сагледавањима њихових различитих последица на друштвено ткиво.

Феномен миграција је управо један од тих кога данас чешће везујемо за појам *кризе* но за појам *прожимања култура*, иако је баш српска уметност умела да много сложеније и дубље приступи појму *миграција – сеоба*, а да се уметност сама управо миграцијама развијала – од првих одлазака уметника на школовање у свет, преко превођења дела светске културе на наш језик (миграције културних добара), до довођења светских уметника у наше крајеве и у наше институције, што је изузетно обogaћивало и уметничке праксе и хоризонте очекивања публике. [...]

[...] У целини, публикација *(П)оілеги ка миірацијама. Есеји о феномену* доноси нам мултиперспективистички поглед на савремена, али и прошла, кретања људи изазвана различитим несрећама, од климатских промена и природних катастрофа, до ратова и избеглиштва проузрокованих политичким прогонима. Нису заборављене ни оне миграције које су биле изазване амбицијом и људским тежњама ка стварању бољег и различитог света. Наравно да је уметничка перспектива била кључ за разумевање ове потребе за прелажењем граница, а велики број радова посветио је пажњу и начину како је уметност конструисала и кодификовала колективно сећање народа на те феномене преласка, миграција, одласка у изгнанство и сеоба. У XXI веку и један наш аутор пореклом из Новог Сада, Драган Клаић, написао је књигу *Вежбање еїзила* која, нажалост, након објављивања на енглеском није добила своје српско већ само хрватско издање. Надам се да ће можда и овај пројекат бити подстицај за њено српско издање на чијим би корицама требало да стоји фотографија чувеног рада Емилије и Иље Кабакова *Вечни емигрант* (*Eternal Immigrant*, 1995/2004) која представља скулптуру тела пребаченог преко зида који нити га може прећи нити се може вратити. Овај вечни емигрант заувек остаје у лиминалном простору свог путовања. Насупрот њему стоји фигура грађанина који немо гледа и не реагује. Током својих живота видели смо много таквих вечних емиграната, стешњених на клупама аеродромских прелаза, у имиграционим прихватилиштима, по градским парковима и железничким станицама. Надам се, стога, да ће и овај пројекат и ова књига допринети да се страх од миграција и миграната смањује, не злоупотребљава у дневнополитичке сврхе и допринесе да се онај укочени грађанин из инсталације Кабакових покрене на деловање, а важна књига сведочанство егзила Драгана Клаића објави и код нас, на нашем језику на коме још увек чекамо интерпретације „миграција“ које су доводиле и одводиле људе из Србије деведесетих.

122

*Проф. емер. Милена Драјићевић Шешић*  
*Универзитет уметности у Београду*

\* \* \*

Публикација пред нама представља, у изванредним и провокативним околностима, свеобухватан преглед, мултиперспективни поглед на увек актуелну тему. Но оно што публикацију чини посебном је то што, у ограниченом простору од корице до корице, сагледава питање сеоба, миграција, лутања, сељења и пресељења, индивидуалних и групних измештања и премештања и то не само кроз путање и разлоге кретања, већ и интерпретације које их прате. А у постмодерном пастишу се, како сасвим прецизно тумачи Владимир Гвозден, све може спојити са свачим, а интерпретација миграција етикетира у зависности од потреба заједница „првих“, те су они „други“, мигрирајући, увек предмет расправе, без стварног права на реч. Али, свет није бинарно конципиран само кроз „прве“ и „друге“ а интерпретација, или право на њену валидност, је тек игра моћи. Тако ни питање миграција није само бинарно – из једног „места“ у друго“, нити је пука демонстрација права на говор. Нијансе последица мигрирања виђамо свакодневно, наталожене у архитектури, уметности, друштвеним односима, културама, али и страховима и стрепњама, политикама, резолуцијама, стратегијама.

123

Суштинско питање свих померања, индивидуалних и колективних, представљају границе – фиктивне, стварне, реалне, дигиталне, цивилизацијске, временске. У свету у којем је потреба изједначена са жељом не бисмо ни разговарали о мигрирању које данас има тако негативну конотацију. А то је зато што смо ради заштите друштвених вредности онога што називамо савременом цивилизацијом, коју смо тако суптилно увезали у политичке одлуке, административне заврзламе и економске и финансијске трансакције, одлучили да миграције могу бити само и једино контролисане до нивоа сваког појединца, његових потреба, статуса, лајкова који одражавају његов потенцијални допринос друштву у које ће се у будућности евентуално интегрисати. Данашња конотација миграција има изразиту црту колективног класизма, неједнакости које разједа структуру света. То је прилично једностран поглед усмерен из очију неемпатичног белог и боље ситуираног гласача у чијим се очима чита страх који нагони на заштиту сопствених интереса под изговором заштите колективног „сопства“ развијеног света. Публикација пред нама демистификује овај став и разлаже његову нелогичност на психолошком, антрополошком, археолошком, генетском, социолошком, историјском, уметничком, културном нивоу. Није и не може се проблем посматрати кроз призму једноставности гласачке кутије и бинарног (да – не) кода. Аутори који потписују безброј нијанси сивих тонова миграција које су многи, па и они сами,

препознали у публикацији су: Алексеј Кишјухас, Бранко Бешлин, Данило Вуксановић, Јелена Огњановић, Лука Кулић, Владимир Гвозден.

Није у заједничком тексту обједињујућа ствар јасан став, напротив. Како је речено, питања, и аутора и многих претходника и савременика, се нижу једна за другим. Нећемо, наравно, бити ни ближе одговорима, ни даље од решења. Идеја је, пак, разумети сву комплексност сеоба између удаљених полова – од оних романтизованих и фриволних попут дигиталних номада или туристичких инфлуенсера (ако су заиста стварни) до оних трагичних (који су више него стварни) попут трогодишњег дечака чије је тело испливало на обалама Турске, али и реалности вредносног система њихове интерпретације. Но, у индивидуалним случајевима и колективним феноменима који се нижу на страницама публикације, у судбинама људи, уметничких дела, стања духа и свести, у потребама и жељама појединаца и заједница, читамо сву сложеност вечите људске потребе да се помера, да трага за бољим, за другачијим. Како видимо у тексту Алексеја Кишјухаса који цитира Бруса Спрингстина (*Born to Run*) и идеје мигрирају – и то је сасвим природно стање и „судбина“ не само човека, већ и његових мисли и дела.

Најбоље примере видимо у текстовима Бранка Бешлина, који историјски прецизно анализира (највеће) национално измештање, као и симболичку представу која га је унела у митски корпус једног народа. Овај ток мисли даље разрађује Данило Вуксановић којем није у фокусу само географски „нестални“ дух уметника који је произвео и кога је произвело вероватно његово највеће дело, већ и сами миграторни путеви различитих верзија уметничког дела Паје Јовановића. „Селидба“ значења и вредности које се заступају или ће бити заступљене и запамћене можда представљају већи миграторни талас који ће (поново) преобликовати један народ („племе“) у нацију. Личне путеве троје светских уметника које повезује стални пут говоре о већ помињаним границама – уметност их далеко мање (пре)познаје, ако то уопште и чини, а судбине троје људи сведоче о животним околностима које су их натерале (или приволеле) да им уметност постане „виза за улазак“ у друге и другачије „прве светове“ онда када њихови колабирају (макар то било у естетском и етичком систему вредности). Са овим путешествијама, својевољним или изнуђеним, „суочава“ нас текст Јелене Огњановић, док текст Луке Кулића продубљује ову полемику већ самим питањем из наслова. Закључак да уметност може, чинила је и чиниће свет проходнијим местом потврђује тезу из текста Алексеја Кишјухаса да се миграције рефлектују у нашим телима и геномима, мислима,

аспирацијама и осећањима, те да су људи одувек били у покрету. Ако су нам у томе својевремено помагали добри кануи (Француска Полинезија – Ускршње острво), или невероватан осећај за навигацију („откриће Америке“), развијање технологија (пут на Месец), креативност и уметност су били константе које су најлакше проналазиле пукотине у мање или више развијеним системима заштите од „других“. Разлог је зато што су стваралаштво и уметност стално и били они „други“ у било ком садашњем тренутку – примат су увек имали рат и економија (који су, опет, изазивали друге и другачије миграције). Но, посматрано у огромном историјском распону улоге се мењају јер цивилизацијске вредности вреднујемо културним дометима – заоставштином која нас обликује и дефинише ментално, интелектуално, емотивно, као појединце и као чланове заједница. Али, пошаст савремености (садашњег тренутка уметности и стваралаштва) увек је ту – чак и када су култура и уметност, па сходно томе и музеји, као што то веома успешно чини Галерија Матице српске, изнашли могућност и способност да се баве сваким сегментом друштва користећи памћење као моћно оружје да активирају сећање зарад избегавања да (по)чинимо исте грешке. Зато ову публикацију не чине само *Поїледи* ка миграцијама, нити су текстови тек *есеји о феномену*. То су пре свега *Оїледи* из лабораторије производње сећања о томе како можемо један *Феномен* разумети као вишеслојну реалност, као универзалну људску потребу и жељу да тежи бољем.

*Проф. др Никола Крсћковић, музеолог  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду*

\* \* \*

Пројекат „Миграције у уметности – уметност миграција“ који се реализује у оквиру програма Нови Сад 2022 – Европска престоница културе, а који прати публикација под називом *(П)оїледи ка миграцијама. Есеји о феномену*, на веома специфичан начин говори о феномену друштвених миграција. Преиспитујући историјски и садашњи контекст, разлоге и ефекте миграција на друштва и појединце, аутори текстова проф. др Алексеј Кишјухас, проф. др Бранко Бешлин, проф. др Владимир Гвозден, еминентни стручњаци из области хуманистичких наука, и стручњаци из Галерије Матице српске мр Данило Вуксановић, Јелена Огњеновић и Лука Кулић, су са својих

различитих позиција посматрања промишљали о феномену времена у коме данас живимо, а које је захватила велика светска миграцијска криза. [...]

Миграције као и сваки други социјални процес имају своју генезу са узроцима и последицама те своје специфичности према простору и времену у коме су се десиле. Диспропорција коју је с једне стране изазвала нагла индустријализација, концентрација капитала и технолошки раст, пратио је с друге стране распад традиционалних економија. Због чега нам се данас поново актуелизује Маркова мисао изречена у *Капиталу* да је сваки посебан начин производње имао своје посебне историјски важеће законе кретања становништва, на основу чега можемо рећи да је свако време имало своје миграције.

Публикација *(П)ошледи ка миграцијама. Есеји о феномену* фокусира се на истраживања која су усмерена ка преиспитивању спона које повезују историјски развој демографских, друштвених и економских појава спрам масовних и индивидуалних миграцијских кретања. Изложба и публикација отварају само један мали микрокосмос велике области теме миграција, јер готово свако поглавље има потенцијал да постане део засебног и далеко ширег и опсежнијег истраживања.

Отварајући ову тему Галерија Матице српске актуелизује друштвено горућу тему Европе и европских простора, на начин који говори о миграцијама као процесу интегрисања у различите економске, политичке, социјалне, дипломатске и културне процесе. Данас се Европа сусреће са огромним изазовом у коме се мора показати спремност за изналажење нових и прагматичних решења. Поштујући темељна начела на којим је заснована као што је поштовање културне разноликости, солидарности, слободе кретања људи и идеја, морамо бити фокусирани на позитивне промене и развој које миграције доносе, али и на демистификацију миграција, као процеса који је дубоко укорењен у сваком друштву.

*Др Сариша Вујковић*  
*директорка Музеја савремене умјетности Републике Српске*







## Foreword

Tijana Palkovljević Bugarski, PhD  
The Director of the Gallery of Matica Srpska

In the process of putting together the application for the European Capital of Culture, the cultural scene of Novi Sad was faced with the question of what the current social topics were and how to best present them through programs of cultural institutions, while ensuring that both European and domestic audiences found them up-to-date. The Gallery of Matica Srpska, as a museum with profound connections to the past through its collection, and a powerful presence in the current moment and the city life through its ideas, concept of action and exhibition and display policies, found the answer in this very distinctiveness. As custodians of national identity and a vault of artistic treasure, we searched for a current topic in a wider European context, which we could highlight through works from our collection, artworks from European museums and, lastly, through current artistic practice. Being a museum where every story about the collection begins with the story of the Great Migration of Serbs, as an event which paved the way for the initial steps in the development of Serbian national art in modern times, this important historical event was where we found our connection with today's social, political and artistic issue of Europe as a whole. The topic of relocation of population, exoduses and migrations proved to be a link between our institution, and thereby, national art, and the current European agenda.

The fact that the Gallery of Matica Srpska collects, presents and preserves works of Serbian art created on the territories north of the Danube inhabited by Serbs after the Great Migration of 1690, indicates the importance of this historical event. It tells us that the migration of the Serbian people from the Ottoman Empire to the Habsburg Monarchy, as a harrowing experience in which they abandoned their homes and sacred places, eventually led to a unique historical situation characterized by economic and social revival and flourishing of art. A new environment, new territory and new opportunities stimulated the development of society, but also the renaissance of artistic expressions in literature and art.

One painting, one could say a national icon painted in several versions, stands as testimony to this extraordinary event. The famous painting Migration of the Serbs, by Paja Jovanović, was our starting point for developing the story of migrations. The positive example of the outcome of that particular migration prompted us to contemplate the positive outcomes of migrations as a phenomenon and the benefits they brought and the turning points they made possible. All of this led us to conclude that movements of the population do not have an a priori adverse effect, but on the contrary, that they can be widely positive and contribute to the development of society and art.

Such thoughts led us to the second topic covered by this exhibition, and that is the great influence that migrations have had on artists, as well as the important role these artists played in the development of art, as a consequence of their own personal migrations. This motivated us to ponder on the extent to which artists, moving across the European continent for various reasons, have contributed to the development of national artistic practices and styles. We analyzed the different reasons for the movement of artists - political, educational or life circumstances. Some of them set off on a quest for better opportunities for education, others for a better quality of life, while a number of them fled from political regimes which they opposed. In new environments, their dreams came true, they achieved what they had been aspiring to, but they also left their mark on history, which is worthy of attention to this very day. Essentially, as troubled as their personal destinies might have been, in the end they left a valuable trace on the history of mankind. Such traces, in the form of artworks preserved by great European museums, are being displayed in Serbia for the first time on the occasion of the exhibition on migrations.

And, with these ideas based on a segment of national history – the Great Migration of the Serbs of 1690, and selected examples of European art history, we contemplated the attitude towards migrations, migrants and their destinies today,

during the migrant crisis of the second decade of the 21<sup>st</sup> century. Why is the current attitude towards migrations so negative when the past and art prove us wrong? At the same time, we wondered how contemporary artists react to this topic, what kind of messages they are trying to convey with their works and what kind of questions they raise with their interpretations of the said topic.

By presenting different perspectives of one and the same phenomenon, by contemplating migrations in art and the art of migration, we have offered various answers and examples, but only one indisputable truth – We are all migrants because there has always been and there will always be movements. It is up to us as protagonists of the current moment to accept, encourage, support and take from them what is best for the societies we live in, the territories we inhabit and the moment in history we all share. Lastly, we can ask ourselves what the current artistic practice will pass on to future generations about us as witnesses of the great migrations of our time.

Throughout the entire process of re-examining the topic of migrations, we were curious as to the point of view of other professions. On the basis of our close cooperation with the Faculty of Philosophy in Novi Sad, we invited three professors – historian Branko Bešlin, sociologist Aleksej Kišjuhas and expert in literary theory Vladimir Gvozden, to be part of this project and to contribute to articulating a more comprehensive view of this current topic. Each of them provided interpretations from the standpoint of their professions, their interests and their personal perception of the migration phenomenon. Sandro Debono, art historian from Malta, who was at the same time the expert advisor on the project, has contributed by providing his perspective on the topic.

Along with their texts, the publication also includes texts written by three curators/conservators of the Gallery of Matica Srpska, Danilo Vuksanović, MSc, Luka Kulić and Jelena Ognjanović. In his text, Danilo Vuksanović discusses the origin, social role and emblematic symbolism of the painting *Migration of the Serbs* by Paja Jovanović, as a unique national icon. Jelena Ognjanović covers three selected cases of artists - migrants who lived in three different epochs, through the analysis of their unique destinies and contributions to the history of European art. El Greco, Vigée Le Brun and Marc Chagall represent three examples of different reasons for migrating and different accomplishments resulting from migrations. Luka Kulić focuses on contemporary art, topics, questions and answers given by the current art scene and artists from various parts of Europe in diverse forms of expression.



# We, the migrants? Patterns and causes of human migrations as a great leap forward

Aleksej Kišjuhas, PhD, sociologist  
Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

*Because tramps like us,  
Baby, we were born to run*  
– Bruce Springsteen, 1975

133

We are all migrants. As humans, i.e., *Homo Sapiens*, our migrations distinguish us from other primates, as unmistakably and as characteristically as do our opposable thumb, developed cerebral cortex, or even language or art. Even our distinctive upright walk on two legs most likely evolved only in order to facilitate the crossing of greater distances in search for food and prosperity<sup>1</sup> - in order to migrate. Today, our closest living relatives are the three surviving types of hominids or apes: the gorilla, the chimpanzee and the bonobo. These living species, however, have remained restricted to life in African ecosystems. On the other hand, humans have gradually migrated to every corner of the planet Earth, including research stations in Antarctica, and have even made several visits to the Moon. The migrations of our ancestors are reflected in our bodies and genomes, but also in our thoughts, aspirations and emotions. Simply put, humans have always been on the move.

The origins of human history date back to approximately 7 million years ago in Africa. Fossils indicate that the abovementioned upright posture and two-legged gait, also known as bipedalism, first appeared around 4 million years ago, while a more significant relative enlargement of the human body and brain occurred around 2.5 million years ago. Hence, first we began covering greater distances by walking

---

<sup>1</sup> L. A. Isbell and T. P. Young, *The evolution of bipedalism in hominids and reduced group size in chimpanzees*; in: *Journal of Human Evolution* 30 (5), 1996, 389-397.

upright, and only later did we begin covering greater distances intellectually, by reaching conclusions, thinking and creating technology and art. It was during this period that our ancestor, the *Homo Habilis*, started making and using simple tools. However, during the first five or six million years of their history, (early) humans and their habitats were restricted exclusively to life on the African continent. This is precisely why human migrations represent a certain cognitive, as well as historical and cultural *great leap forward*.

## We, the migrants?

The first human ancestor to migrate outside of Africa approximately 1.8 million years ago was most likely the *Homo erectus*, as evidenced by fossils found on the island of Java in Southeast Asia. As for Europe, the earliest known evidence of humans on the supposedly “Old” continent dates back to approximately half a million years ago (although humans are believed to have lived in Europe even prior to that). What stands out is the fact that the first migrations of these early hominids coincide with the development and enlargement of their brains.

However, these were not the *Sapiens*, but some other human species, which is (unfortunately) extinct today.<sup>2</sup> At least nine different human species walked the Earth, some even up until 300 thousand years ago, while Europe abounded in *Homo Neanderthalensis*, as recently as merely 40 thousand years ago.<sup>3</sup> What is interesting to note is that, contrary to popular belief, these humans, the famous Neanderthals, definitely possessed the cognitive capacity for symbolical thinking, as well as different aesthetic practices, that is to say they most probably created art.<sup>4</sup>

As is probably already known, our own human species, the *Homo Sapiens*, also originated in (Eastern) Africa, approximately 200 to 300 thousand years ago. These first modern humans, in terms of their anatomy, then left the African continent around 70 to 100 thousand years ago. It was the most extensive migration in human history and possibly the most remarkable experience humankind had ever had, because, over the course of merely several tens of thousands of years, human beings managed to inhabit almost every inhabitable corner of the planet, adapting

---

<sup>2</sup> Y. N. Harari, *Sapiens: Kratka povijest čovječanstva*, Fokus, Zagreb 2015.

<sup>3</sup> E. Seghers, *A Tale of Two Species: The Origins of Art and the Neanderthal Challenge*; in: *Evolutionary Studies in Imaginative Culture* 2 (2), 2018, 83–102.

<sup>4</sup> T. Higham et al., *The timing and spatiotemporal patterning of Neanderthal disappearance*; in: *Nature* 512 (7514), 306–309.

themselves and modifying their new habitats, creating immense ecological and historical impact along the way. It is also interesting to note that the majority of today's so-called indigenous peoples have very clear and consistent explanations for inhabiting a certain area, that is to say their new homelands.

Today, archaeologists, anthropologists, biologists, geneticists, linguists, (art) historians and other scientists are diligently and meticulously trying to reconstruct this magnificent endeavor and global process, that is, to provide answers to the questions how, when and why people migrated in the first place.<sup>5</sup> Incidentally, the Homo Sapiens of Africa encountered other human species along the way, such as the aforementioned Neanderthals of Europe, and *made love and waged war* with them. In other words, there is unequivocal evidence of their interbreeding and mating (which is why modern humans carry 3-7% of Neanderthal genes in their genome today)<sup>6</sup>, but also of displacement, extermination or even *wars between hominids*.<sup>7</sup>

The chronology of early human migrations, determined upon a detailed analysis of distribution of the so-called mitochondrial haplogroups, points to the fact that “our” Homo Sapiens spread or migrated all across Africa almost immediately. For example, some of the oldest human remains were discovered in 2007 in present-day Morocco, quite far from the original Garden of Eden of Tanzania and Ethiopia.<sup>8</sup> Although scientists are still debating the exact dates, (there are two hypotheses titled *Out of Africa* and *Out of Africa II*), modern humans most likely left Africa approximately 125,000 years ago and first arrived in the Middle East (present-day Yemen and Palestine) and the Arabian Peninsula.<sup>9</sup>

On the other hand, as recently as in July 2019, archaeologists and anthropologists seem to have discovered fossils of Homo Sapiens, dating back to 210,000 years ago, in a cave in southern Greece (Apidima).<sup>10</sup> All of this leads to the conclusion that

---

<sup>5</sup> E. Seghers, *A Tale of Two Species: The Origins of Art and the Neanderthal Challenge*; in: *Evolutionary Studies in Imaginative Culture* 2 (2), 2018, 83–102.

<sup>6</sup> K. S. Coates, *Peopling the Earth: The Greatest Migration*. in: K. S. Coates (ed.), *A Global History of Indigenous Peoples*, London 2004, 25–41.

<sup>7</sup> K. Lohse, L. A. F. Frantz, *Neandertal Admixture in Eurasia Confirmed by Maximum-Likelihood Analysis of Three Genomes*; in: *Genetics* 196 (4), 2014, 1241–1251.

<sup>8</sup> T. M. Smith et al., *Earliest evidence of modern human life history in North African early Homo sapiens*; in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 104 (15), 2007, 6128–6133.

<sup>9</sup> S. Lopez, L. van Dorp, G. Hellenthal, *Human Dispersal Out of Africa*; in: *A Lasting Debate. Evolutionary Bioinformatics* 11 (S2), 2016, 57–68.S.

<sup>10</sup> K. Harvati et al., *Apidima Cave fossils provide earliest evidence of Homo sapiens in Eurasia*; in: *Nature* 571 (7766), 2019, 500–504.

human migrants from Africa might have appeared in Europe about 150 millennia *before* it was initially assumed (which is approximately 45,000 BC). The epic journey of mankind does not cease to surprise us and is as fascinating as it is exciting.

After Africa, the Middle East and southern Europe, the *Homo Sapiens* continued slowly and cautiously along the coasts of present-day India and Southeast Asia (Indonesia), and even reached Australia about 50,000 years ago. The other division or wave of *Homo Sapiens* migrants courageously trod the much colder Europe and Russia, arriving all the way to Siberia about 40,000 years ago.<sup>11</sup> These were the legendary *Cro-Magnons*, incidental inventors of the original fur coats and refrigerators - by sewing clothes from animal fur and storing food on ice.

Lastly, the two Americas, which were undoubtedly the last to be inhabited for obvious reasons in the form of geographical obstacles. Despite all that, humans and migrants of the Ice Age gradually crossed the then-frozen Bering Strait between Kamchatka and Alaska and inhabited, or truly “discovered America” some 14,000 years ago. Only several thousand years later, did they reach the very south of the continent, that is, the Land of Fire (Tierra del Fuego) - the southern tip of Chile and Argentina, about 11,000 years ago (Spread of the *Homo Sapiens*, see image on p. 14).

Finally, around 1200 AD, using skillfully built canoes and impressive navigation skills, the brave people of Polynesia migrated all the way to the Easter Islands, also known as the *Navel of the World*. Thus, the “great migrations” era was symbolically over, given that all the larger accessible geographical areas on planet Earth had been peopled by that time<sup>12</sup>, that is to say, the *Homo Sapiens* inhabited almost every inhabitable corner of the world. Should we really be surprised then, that these migrants had erected their magnificent anthropoid stone sculptures, known as *moai*, in the Easter Islands?

Soon after the Polynesians had settled the Easter Islands, the Europeans embarked on *their own* enormous new wave of migrations during the so-called Age of discovery, towards the end of the 15<sup>th</sup> century. Approximately 2.6 million Europeans are believed to have migrated to America in three waves or stages between 1492

---

<sup>11</sup> P. Pavlov, J. I. Svendsen, S. Indrelid, *Human presence in the European Arctic nearly 40,000 years ago*; in: *Nature* 413 (6851), 2001, 64–67.

<sup>12</sup> W. H. McNeill, *Human migration in historical perspective*; in: *Population and Development Review* 10 (1), 1984, 1–18.



and 1820.<sup>13</sup> The next wave of migration took place in the 19<sup>th</sup> century, an “American fever” of sorts, which resulted in around 55 million Europeans migrating across the Atlantic between 1846 and 1940, primarily to the United States and to South America. There are testimonies of entire villages being left completely deserted at the time. Over the period between 1880 and 1940, about 5 million people from the Austro-Hungarian Empire alone (which makes up for 7-8% of the total population) left for America in search of a better life, mostly from poorer areas of this dual monarchy, such as Galicia and southern Hungary and/or Vojvodina.<sup>14</sup> Hence, it was *Europeans* who migrated world-wide during the last large wave of modern migrations.

Certainly, numerous other migrations took place before this age of global migrations and the process of the so-called *Columbian Exchange* of populations, technologies and (agri) cultures<sup>15</sup>. For example, the so-called Migration period between the 4<sup>th</sup> and the 8<sup>th</sup> century was known by medieval Europeans as the time of mass migrations which ensued after the fall of the Western Roman Empire, which had far-reaching consequences for both European and global history. Moreover, starting from the 7<sup>th</sup> century, Arab tribes led by Muhammad and his successors began spreading Islam and their culture through military conquests and trade, which took them all the way to Spain in the west and Persia and India in the middle east of Eurasia. From the 2<sup>nd</sup> century BC until the 18<sup>th</sup> century AD, migrations of people from Eurasia along the so-called Silk Road were characterized by significant commercial, technological and cultural exchanges.<sup>16</sup> Lastly, as is probably known, in the 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> century, Slavic tribes from Central Europe migrated en masse towards the east and the south, even towards the Balkan Peninsula, that is, to these regions. We too, are in many ways descendants of these migrants.

---

<sup>13</sup> I. Altman, J. Horn (eds.), *To make America: European emigration in the early modern period*, Berkeley/Los Angeles, 1991.

<sup>14</sup> T. Zahra, *The Great Departure: Mass Migration from Eastern Europe and the Making of the Free World*, New York, 2016.

<sup>15</sup> A. W. Crosby, *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*, 30th Anniversary Edition. Westport 2003.

<sup>16</sup> P. Frankopan, *The Silk Roads: A New History of the World*. London 2015.

## Why do humans migrate?

The Homo Sapiens were the biggest migrants among the species, while the biggest migrants among the Homo Sapiens were most probably the Europeans, which begs the question *why* the migratory processes of the human animal occur at all, or to put it more precisely - *why do humans migrate?* Generally speaking, the rise of the human history began about 50-70,000 years ago with a phenomenon which biologist, geographer and anthropologist Jared Diamond calls the *Great leap forward*, while popular historian and author Yuval Noah Harari uses the term *Cognitive revolution*.<sup>17</sup> This is the reason why a multitude of artefacts from this period, such as standardized stone tools, the first preserved jewelry, but genuine works of art as well, were found in East Africa, the Middle East and in Southeast Europe or – right here.

At that time, a more complex language developed, most likely due to a random genetic mutation. This meant that people became able to make plans and solve problems in a more advanced manner, as well as to create a more complex social organization, i.e., groups of about 150 members.<sup>18</sup> These evolutionary and cognitive changes enabled the creation of fiction and myths, as well as gossip.<sup>19</sup> We will never know for sure why exactly the Homo Sapiens left Africa (it was probably due to scarcity of and/or increased competition for resources such as food). However, once humans were able to communicate these issues and plan how to address them, many of them estimated that abandoning existing habitats, despite the accompanying risks and an ever-rising uncertainty, could result in significant evolutionary, social, and personal benefits.

It is also interesting that the said *Great Leap Forward* coincided with the first evidenced expansion of the geographical area which humans occupied upon migrating to Eurasia. It was a migratory arrival to Australia and New Guinea, which involved the earliest known use of vessels or ships in human history. The first reliable evidence of vessels in other parts of the world, in the Mediterranean to be precise, can be found only 30,000 years later. Historian Harari found this precarious journey

---

<sup>17</sup> J. Diamond, *The World Until Yesterday: What Can We Learn From Traditional Societies?* London 2004, 34; also see: Y. N. Harari, *Ibid.*

<sup>18</sup> R. I. M. Dunbar, *Neocortex size as a constraint on group size in primates*; in: *Journal of Human Evolution* 22 (6), 1992, 469–493.

<sup>19</sup> M. Škorić, A. Bilinović Rajačić, A. Kišjuhas, *Small Talk Grooming: Social and Evolutionary Functions of Gossip*; in: *Anthropos* 114 (2), 2019, 481–488.

of the first humans to Australia to be one of the most significant events in global history, equal to man's landing on the Moon, as it was the first time that humans had left the Afro-Asian ecosystem.<sup>20</sup> In other words, modern-looking skeletons, superior weapons, advanced vessels, developed social networks, as well as magnificent cave paintings, such as the one in Lascaux cave, can all be attributed to humans of the cognitive revolution. Life-sized bulls and horses painted on the cave walls undeniably imply that their creators were modern, or similar to us, in terms of their way of thinking, as well as the shape and size of their bodies.

At the same time, it is human bodies that reveal our migratory past, but also the universal human tendency to migrate.<sup>21</sup> The molecular revolution of the 1980s and the mapping of the human genome (in 2003) provided reliable data required for the analysis of *Homo Sapiens* migrations. With regard to the said data, *genetic variations* are being cited as one of the causes of human migrations, particularly variations of a certain D4 dopamine receptor.<sup>22</sup> According to these scientific studies, individuals who migrate display different genetic characteristics on this (DRD4) receptor, at least compared to individuals who are predominantly sedentary. The causes of human migration might be hidden in our genetics then, if not even in the so-called "migration gene"<sup>23</sup>. Incidentally, we never embarked on these journeys alone. Today, scientists reach conclusions regarding the patterns of early human migrations even on the basis of a detailed analysis of the bacteria which cause chronic gastritis and stomach ulcer (*Helicobacter pylori*) in humans, and which have apparently always accompanied humans inside their intestines.<sup>24</sup>

In this regard, migrations are detected in both our primal and modern diet as omnivores (surprisingly inclined towards animal proteins), which is indicated by the shape of our teeth and the human digestive system, as well as by certain cultural symbols and norms.<sup>25</sup> Simply put, during their evolutionary history, humans were forced to *search for food* in their surroundings. Since their prey was mostly mobile,

---

<sup>20</sup> Y. N. Harari, *Ibid*, 81.

<sup>21</sup> P. Hunter, *The genetics of human migrations*; in: *EMBO Reports* 15 (10), 2014, 1019–1022.

<sup>22</sup> C. Chen, M. Burton, E. Greenberger, J. Dmitrieva, *Population Migration and the Variation of Dopamine D4 Receptor (DRD4) Allele Frequencies Around the Globe*; in: *Evolution and Human Behavior* 20 (5), 1999, 309–324.

<sup>23</sup> E. Wang, *The genetic architecture of selection at the human dopamine receptor D4 (DRD4) gene locus*; in: *American Journal of Human Genetics* 74 (5): 2004, 931–944.

<sup>24</sup> D. Falush et al., *Traces of Human Migrations in Helicobacter pylori Populations*; in: *Science* 299 (5612), 2003, 1582–1585.

<sup>25</sup> N. Fiddes, *Meso: Prirodni simbol*, Zagreb 2004.

it drove humans-migrants to spread and occupy larger spaces, change their habitat and search for new ecosystems.

When talking about the migratory behavior of individuals, psychologists often focus on certain points of view, values and perceptions, but also on certain personality types or features as alleged causes of migration.<sup>26</sup> They particularly focus on certain personality traits, such as the need for achievement, search for new, risk-taking, extraversion, openness to experience, and the like.<sup>27</sup> Psychologists with different theoretical and ideological perspectives also conduct detailed studies of the psychological experiences of migrants, their (dis) satisfaction with life, mental health, reactions to various cultural stressors in the new environment etc.<sup>28</sup> However, whether there really is (or could be) such a thing as a “migrant personality” (just like the “migration gene”) or whether this is oversimplification and a banalization of sorts, remains the subject of dispute.

Lastly, sociologists are scientists who do not view migrations as an individual activity, but as a social act or phenomenon. Instead of focusing, for example, on migrants’ personal decision to stay or to leave, sociology studies migration flows and entire populations, as well as ritual interactions between the migrant and non-migrant population which can lead to social conflicts, but also to fresh and creative ideas.<sup>29</sup> Even classical sociological theorists, such as Georg Simmel, in the context of sociology of space, wrote about the sociological category of „Stranger“, as a person who „comes today and stays tomorrow“. <sup>30</sup> In other words, a stranger (or a migrant) is an element of the group itself, although not a part of it entirely. Precisely for this reason, the stranger has been assigned a role in society which could not be played by anyone else in the group. He or she possesses objectivity regarding social matters, is perceived as a trustworthy person with a much wider individual autonomy. <sup>31</sup> In that

---

<sup>26</sup> J. T. Fawcett, *Migration psychology: New behavioral models*; in: *Population and Environment* 8 (1/2), 1985, 5–14.

<sup>27</sup> M. Jokela, *Personality predicts migration within and between U.S. states*; in: *Journal of Research in Personality* 43 (1), 2009, 79–83.

<sup>28</sup> M. Y. Hernandez, *Psychological theories of immigration*; in: *Journal of Human Behavior in the Social Environment* 19 (6), 2009, 713–729.

<sup>29</sup> A. Kišjuhas, *Ideje, sukobi i rituali: integrisana teorijska sociologija Rendala Kolinsa*, Novi Sad 2019.

<sup>30</sup> M. Škorić, A. Kišjuhas, J. Škorić, “Excursus on the stranger” in the context of Simmel’s sociology of space; *y: Sociológia – Slovak Sociological Re-view* 45 (6), 2013, 589–602.

<sup>31</sup> G. Simmel (a.), A. J. Blasi, A. K. Jacobs, and M. Kanjirathinkal (eds.), *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms*, Leiden/Boston 2009.

sense, migrants are often individuals characterized by both a mental and a social leap forward.

## Migrations, society and humans

Populist and anti-immigrant sentiments are on the rise in modern and developed societies in Europe and America, as a form of specific cultural retaliation for ongoing globalization.<sup>32</sup> Racism towards immigrants was a decisive factor in the 2016 US presidential elections, even when other variables are excluded or controlled.<sup>33</sup> Immigration was the key issue for as many as 87% of Donald Trump's voters in the 2020 presidential elections.<sup>34</sup> Trump's explicit calls for racial and ethnic discontent were the reason why many white American workers, as well as owners of small and medium enterprises, were attracted to his politics and personality.<sup>35</sup> Trump's victory in 2016 was not only the result of people's loss of trust in politics or democracy, but precisely of the racist and anti-immigrant sentiments.<sup>36</sup> In this regard, the most significant element of his communication (on Twitter) was the ethnic nationalism and the narrative of a white majority threatened by groups of immoral outsiders, migrants or foreigners.<sup>37</sup>

This matter was also the central socio-political issue in almost all of the recently held elections in Europe, such as the presidential elections in France (in 2017) or the parliamentary elections in Germany (in 2017) and Italy (in 2018). Extremist right-wing political parties, whose main socio-political topic is immigration, are also on the rise: AfD in Germany, Lega Nord in Italy, The National Rally (former National Front) in France, Freedom Party of Austria and The Party for Freedom in the Netherlands, the ruling Fidesz in Hungary, etc. People's grossly distorted

---

<sup>32</sup> P. Norris and R. Inglehart, *Cultural Backlash: Trump, Brexit, and Authoritarian Populism*, Cambridge 2019.

<sup>33</sup> N. Lajevardi, M. Abrajano, *How Negative Sentiment toward Muslim Americans Predicts Support for Trump in the 2016 Presidential Election*; in: *The Journal of Politics* 81 (1), 2019, 296–302

<sup>34</sup> <https://www.npr.org/2020/11/03/929478378/understanding-the-2020-electorate-ap-votecast-survey>

<sup>35</sup> A. Abramowitz, J. McCoy, *United States: Racial Resentment, Negative Partisanship, and Polarization in Trump's America*; in: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 681 (1), 2018, 137–156.

<sup>36</sup> M. Hooghe and R. Dassonneville, *Explaining the Trump Vote: The Effect of Racist Resentment and Anti-Immigrant Sentiments*; in: *PS: Political Science & Politics* 51 (3), 2018, 528–534.

<sup>37</sup> R. Schertzer and E. Woods, *#Nationalism: the ethno-nationalist populism of Donald Trump's Twitter communication*; in: *Ethnic and Racial Studies*, 2020, 1–20.

perceptions of migrations and the exact share of the migrant population in their countries are a contributing factor.<sup>38</sup> For example, United States citizens claimed that immigrants account for 33% of their population, while the actual share amounts to approximately 14%. French and German citizens believed this share to be 26% (the actual percentage is 12%), while citizens of Serbia stated 22% (the actual share is only 6%).<sup>39</sup>

Therefore, we find the natural and historical fact that humans originated from Africa, as well as that they migrated from Africa to Europe, Asia, Australia and America, to be somewhat ironic in socio-political terms. It is also ironic that they were met in Eurasia, as newcomers or outsiders, by other human species, with whom they both made love and waged wars. Moreover, it was the Europeans who, using violence, but science and culture as well, very frequently migrated all over the Mediterranean in ancient times, reaching Persia and India, as well as the British Isles and areas inhabited by Germanic “barbarians” across the Danube and Rhine. Hence, it is saddening to witness the Mediterranean, once the highway of ancient civilization, becoming a sort of anti-civilization cemetery for migrants on their latest journey to Europe.<sup>40</sup>

As previously mentioned, the Middle Ages were also known for the so-called Migration period, while the Modern Period or Modern Era commenced with the so-called Age of discoveries or migrations which expanded overseas. These were all major steps forward for humans and their societies, as it drove them to creatively adapt to new environments, as well as to come up with fresh and creative ideas upon encountering other cultures, behaviors and diets. After all, shall we try to imagine Eurasian cuisines without these transatlantic migrations and encounters? Italian cuisine without tomatoes, German cuisine without potatoes or Indian without chili peppers – all of which arrived from the Americas?

Even today, migrations are viewed as a big step or leap forward for human societies. In fact, they can be observed as a sort of natural experiment in the field of artificial selection.<sup>41</sup> Let us imagine that we could divide a country’s population into two groups. The first group would mostly consist of the youngest, healthiest, most

---

<sup>38</sup> B. Duffy and T. Frere-Smith, *Perceptions and Reality: Public Attitudes to Immigration*, London 2014.

<sup>39</sup> B. Duffy, *The Perils of Perception: Why We’re Wrong About Nearly Everything*, London 2019.

<sup>40</sup> <https://www.danas.rs/kolumna/aleksej-kisjuhas/autoput-civilizacije/>

<sup>41</sup> <https://www.danas.rs/kolumna/aleksej-kisjuhas/migranti-dobro-dosli/>

courageous, audacious, diligent, ambitious, innovative and creative individuals – while the other group would include everyone else. The next step would be to move or transplant the first group, comprised of the most talented individuals, to another country, while the second group stays put in their homeland. Wouldn't the society into which we transplanted this group of ambitious, courageous and creative individuals prosper, while the society they left comparatively lags behind? Migrations are in fact the selective transplant in real history and the reason why migrants have always been an exceptional advantage for a certain country and society.

Therefore, it is not (and should not) be surprising that, for example, one third of all American Nobel Prize winners were not born in America, that is, more than half of American Nobel laureates are either migrants or children of migrants.<sup>42</sup> Nobel prize-winning scientific research requires qualities equal to those possessed by most migrants - courage, the propensity to take risks, exceptional diligence and willingness to work hard, ambition, innovation and creativity. Similarly, in the 118 year-long history of the New York Philharmonic (1891-2009), migrants have been principal conductors for as many as 106 years.<sup>43</sup> Furthermore, the creator of the Google search engine and the founder of the Google Company (Sergey Brin) and its current CEO (Sundar Pichai) are both migrants and so are the creators and founders of YouTube, Yahoo, PayPal and WhatsApp. Other renowned migrants include Albert Einstein, Nikola Tesla, Irving Berlin, Joseph Pulitzer, Levi Strauss, to name just a few.

The story of the human race is the story of remarkable success. Migrations are precisely the key to this success or big leap forward, because all humans living on planet Earth, from New York to Ulaanbaatar, from Paris to the Andes, or from Novi Sad to New Guinea, are in fact descendants of one common ancestor, that is, of a small group of bold adventurers or migrants who at one point in the past left Africa. As previously mentioned, they most likely first arrived to the Middle East, some of them then headed northwest to Europe, while a few continued to the northeast, towards India. They managed to reach Australia remarkably quickly and successfully and one group, from the real *land of fire and ice*, crossed over Siberia to

---

<sup>42</sup> J. Diamond, *Upheaval: How Nations Cope With Crisis and Change?*, New York 2019, 340.

<sup>43</sup> E. Glaeser, *Triumph of the City*, New York 2012, 78.

America. Both our fossils<sup>44</sup> and our DNA<sup>45</sup> bear testimony to this common origin and spectacular journey. Details and chronologies may be confusing<sup>46</sup> at times, but the basic story is as true as it is magnificent.

It is safe to say that humans were migratory even before they left Africa, that is to say, from the very moment they became fully human. This claim is attested to by the speed with which hunter-gatherer groups occupied all the continents, in just about 50,000 years. No other dominant living species, except microorganisms (such as the currently present pathogens SARS-CoV-2), had ever spread so fast and so far around the world. Our migratory ancestors broke through geographical and climatic barriers thanks to the invention of warm clothing and housing which enabled them to create a tropical or ancestral microclimate for their almost hairless skins, regardless of the conditions which prevailed in the environment they inhabited.<sup>47</sup>

Over 95% of their actual history as living beings, humans had lived as hunter-gatherers. The life of hunter-gatherers was practically based on spatial mobility, that is, on migrations. The first traces of agriculture date back to about 11,000 years ago, in confined areas such as Mesopotamia. Until that time, humans had actually been moving from one habitat to another. They had been doing this for the 200,000 years of their existence as a biological species, while early agricultural societies, as well as (of course) pastoral ones or those which practiced animal husbandry, were also characterized by the great spatial mobility of their members. Global history has been shaped and essentially *made up* of military and economic (trade) migrations - since the discovery of agriculture all the way to modern times.

We, the humans, as a biological and social species have only very recently settled in one place, almost as if it were only yesterday,<sup>48</sup> while even today we again travel extensively and migrate in search of a better life and prosperity. We still carry those wandering brains from the Pleistocene or Stone Age in our skulls, as well as in our genomes, accompanying bacteria, our diets, tourism, cultures and symbols. However, unlike our closest relatives, such as the chimpanzees with which we share

---

<sup>44</sup> C. B. Stringer, P. Andrews, *Genetic and fossil evidence for the origins of modern humans*; *y: Science* 239 (4845), 1988, 1263–1268.

<sup>45</sup> R. L. Cann, M. Stoneking, A. C. Wilson, *Mitochondrial DNA and human evolution*; *y: Nature* 325 (6099), 1987, 31–36.

<sup>46</sup> L. Pagani et al., *Genomic analysis inform on migration events during the peopling of Eurasia*; *y: Nature* 538 (7624), 2016, 238–242.

<sup>47</sup> 47 W. H. McNeill, *Ibid*, 1.

<sup>48</sup> J. Diamond, *Ibid*, 2012.



98% of the genome, our upright-walking, nude or hairless primate whom we call the wise human, peopled the planet in an incredible adventure. In the words of famous American singer, songwriter and philosopher Bruce Springsteen - *Because tramps like us, baby, we were born to run.*<sup>49</sup> To migrate means to be human and to be human means to migrate.

---

<sup>49</sup> B . Sprinsteen, *Born to Run*, New York 2016.



## Migrations as a permanent feature

Branko Bešlin, PhD , historian  
Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

Humans have been on the move since the dawn of time. Individuals, smaller or larger communities, even entire nations change their dwelling place. Such movements can happen swiftly and abruptly or at a slower pace, spanning centuries. Migrations are a permanent feature of human behavior and, therefore, of history. The initial migrations took place several millions of years ago - when the first hominins gradually inhabited various parts of the planet - and have continued to this day. Europe is currently in the midst of a large wave of migrations as hundreds of thousands of people from the Middle East and North Africa simultaneously flock to its borders. However, over a period of approximately one hundred years, between 1820 and 1940, about 60 million people left the Old Continent and moved overseas. Means of transportation have been developed and perfected throughout history, enabling the crossing of larger distances faster and making it easier to overcome nature's obstacles. One thing remains unchanged: all those who leave their homeland do so in hope of a better life for themselves, or at least for their offspring. What does "better" mean? Refugees forced out of their homeland by invaders, wars and famine hope for nothing more than to save their own lives. Those who willingly leave their homes expect to find safety and prosperity at their new destination. Scientists, artists and other individuals gifted with exceptional talents, knowledge and skills have always been on the move, in search of better conditions in which they could thrive or a new environment where they would be more respected and rewarded.

Apart from being a highly agricultural region, Vojvodina has been and remains exposed to immigrations. During the past two millennia, the structure of its population has undergone several radical changes. This fact in itself is not attention-worthy if we take into account that similar processes have taken place in other parts of Europe and the world, as previously mentioned. However, the population of this part of Pannonia underwent several dramatic changes in terms of its ethnicity, religion, linguistics and culture within a relatively short period of time, from the 16th century until today.

Traces of human presence in southeastern Pannonia date back to the Middle Paleolithic, 70-50,000 BC; however, permanent settlement began only around 6,000 BC. People who took up agriculture, domesticating and raising animals during the Neolithic period, moved to areas where conditions were suited to such activities. Migrations continued during the Copper, Bronze and Iron Ages.

“The power of attraction which these horizons of Vojvodina have can only be compared to the magnetism of the open sea. Just as the sea lures a man into sailing away from confined shores, so did Vojvodina, since the earliest of times and with an irresistible force, attract the population living in hilly, often passive areas of Central and Southeastern Europe to flock to its fertile plains. The peaceful landscape of Vojvodina must have seemed like the promised land to prehistoric man, a place where one could live a content and tranquil life with minimum effort.”

148

If these words of famous Serbian archaeologist Dragoslav Srejskić were to be published in any of today's electronic media, they would undoubtedly draw attention and inspire all sorts of comments on social networks. People have been moving and continue to move from mountainous regions to lowlands, with a varying frequency, consequently fanning the flames of long-standing and never-ending debates between natives and newcomers. According to the former, the coarse and brutish mountain people overpower the civilized and hard-working people from the plains, while according to the latter, those who are stronger and more capable infuse “fresh blood” into the softer and slower ones.

Just like their modern counterparts, prehistoric migrations should not be interpreted as invasions, and reduced to a simplified narration of “conquerors who overthrew each other”, subjugated or even exterminated and exiled the existing population. Admittedly, there have been such invasions, but the newcomers often settled gradually, in smaller groups, and only after a long time did they outnumber the natives - in any case, they mixed with them. Archaeological findings from the Bronze and Iron Ages can more or less reliably be linked (however, not completely

attributed) to the Dacian, Illyrian and Celtic tribes of whom we learned from the works of ancient writers.

The Roman conquest of these areas commenced at the turn of the ancient era, which contributed to the positioning of these regions among developed ancient civilizations. The Romans lingered in Srem for the longest period – half a millennium – and that is where they left the most traces. Among others, colonists from Italy were sent to settle here, as well as numerous legionaries from remote parts of the Empire whose service had ended. Banat remained under the Romans' rule for a significantly shorter period of time – one and a half centuries. They did not manage to conquer Bačka as, around the year 20 AD, the plain between the Danube and the Tisa was settled by a Sarmatian tribe of Iazyges, equestrians whose homeland can be traced back to the steppes around the Black and the Caspian Sea.

The migrations which took place between the last decades of the 4th and the end of the 10th century caused such intense disruptions on the Old Continent that they entered history textbooks under the term *Migration Period*. During those centuries, numerous peoples passed through and temporarily stayed in the southern part of Pannonia, with the end goal of reaching wealthy urbanized areas on the shores of the Mediterranean. The Slavs settled permanently, followed by the Hungarians, whose migration (in 896) is considered the end of this great migration process. The Hungarians established a powerful state in which they were initially a minority which ruled over the existing, predominantly Slavic, population. The population blended over time and it served as an important ethnic foundation for the birth of the Hungarian nation. Over several of the following centuries, people continued to inhabit Hungary slowly and spontaneously: arriving from both Western Europe and the Balkans, as well as from the steppes beyond the Carpathians.

From the beginning of the 16th until the end of the 17th century, the Ottoman conquest and rule caused a drastic reduction of the Hungarian population. The demographic catastrophe was only partially mitigated by newcomers from the Balkans, among whom the number of Christians, mostly Serbs, was higher than that of Muslims. During the 18th century, once the rule of the Habsburgs had been established, Serbs, Germans, Hungarians, Slovaks, Rusyns, Romanians and other peoples settled in these war-torn areas, both spontaneously and through systematic colonization carried out by the state. The region became highly multi-ethnic and would remain so for the next 200 years. Minor changes regarding ethnicity occurred after the First World War when the region became a part of Serbia, and then Yugoslavia, while much larger changes took place post-1945. At that time,

the country permitted people from mountainous areas of Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, as well as a smaller number from Serbia and Macedonia, to settle in towns previously inhabited by Germans, who had either fled or had been driven out and who had accounted for approximately one third of the population of Vojvodina. The same type of migrations continued at a much slower pace up until the 1990s when, once again, their intensity heightened, becoming dramatic. During armed conflicts which followed the breakup of Yugoslavia, the largest number of Serbian refugees from war-ravaged areas settled in Vojvodina.

The province remained multiethnic, however with a predominant Serb majority. In any case, a significant portion of today's local population of Vojvodina can trace their roots back to the first, second or third generation of immigrants. Among the Serbs themselves, the "natives" became the minority in relation to the newcomers ("outsiders"). It is indicative that even those who care deeply about their roots in Vojvodina will not call themselves autochthonous, being aware that "we all arrived from somewhere else at one point or another". However, what matters to them is – "when".

A "native" of average education often stresses that his ancestors "arrived way back with Čarnojević", that is, during the "Great Migration of Serbs", led by Patriarch Arsenije III Crnojević in 1690. Many "Serbs of Čarnojević" reference the "family tradition" and claim to have originated from Kosovo. It would be an actual miracle for those stories to have been passed on from one person to another, family after family, and preserved for three centuries, particularly if we bear in mind that the majority of "natives" are not actually the descendants of those who arrived in 1690. Serbs had lived in these areas during the Middle Ages, and their numbers increased owing to large-scale immigration in the 15th and 16th century, whereas the movements of the population from the Ottoman to the Habsburg Empire intensified throughout the 18th century. However, these facts were and remain known only to historians and those with a keen interest in history. In today's public discourse, the story of "arriving with Čarnojević" sounds completely plausible to many. This can be explained by the fact that the "Great Migration" was indeed one of the turning points in Serbian history and, by the mid-19th century, it became "official" as such, through various historical narratives and the educational system. Many people created a notion about their own origins based on what they had learned in school, read or heard from more educated contemporaries, and passed it on to their children and grandchildren. Amateur native researchers took such "family stories" for granted and wrote them down without any prior analysis, fueling their popularity

and making them sound even more convincing, because their accuracy could be verified in books. The monumental composition painted in 1896 by Paja Jovanović - "Migration of the Serbs" – the most well-known history-themed work of Serbian painting, whose reproductions of different quality and value have adorned not only numerous homes of *Prečani* (Serbs who lived outside the borders of the Kingdom of Serbia), but public spaces as well: from schools to taverns – significantly, if not crucially contributed to the perception of the "Great Migration" as a drama not only related to national history, but also to numerous family histories, being deeply entrenched in the collective memory. The scene depicted in the painting, as well as the story of its origin, are very indicative of the manner in which this event is perceived. What actually happened?

The Great Migration is the most dramatic and most significant in a series of migrations in Pannonia and the Balkans, triggered by wars fought between the Ottomans and the Habsburgs during the last decades of the 17th and the first decades of the 18th century. The Turks were ousted from most of the Pannonian Basin, which they had ruled for more than one hundred and fifty years, and their power was steadily declining. The border between the two empires would be established on the banks of the Sava and the Danube and would be considered the line which separated two different civilizations. The migration led by Čarnojević took place during the first of three armed conflicts, the Great Turkish war, which started in 1683 with the siege of the Habsburg capital, and ended in 1699 with a treaty signed in Sremski Karlovci. Emperor Leopold I, assisted by the Polish king John III Sobieski, won the battle near Vienna, and his army, driving the Turks out of Pannonia, fought its way into Serbia in 1688, where it was joined by a large number of insurgents. The troops continued to fight during the following year – across Niš to Vidin on one side and across Kosovo and Metohija to Skopje on the other. However, the French king Louis XIV, an enemy of the Habsburgs, waged a war against them in Western Europe. Forced to fight on two battlefields simultaneously, the Habsburgs reduced the number of soldiers in the southeast, where the Ottomans launched a counterattack at the end of 1689, forcing them to withdraw. Fearing retaliation, a significant fraction of the Serbian population started moving towards the Danube and the Sava. The largest group gathered in the vicinity of Belgrade, with Patriarch Arsenije III, church dignitaries and elders arriving as well. Serbian chronicles had not contained as many lamentations in the previous two centuries, as they did at the time. They were brief, because the tormented and troubled monks did not have time to compile a detailed narration of all the horrors. However, the pain in their words resonates to

this very day. They depicted images similar to those of the most horrific barbarian invasions ever documented in history: corpses of slain people or those who had died of the plague strewn everywhere, villages torched to the ground, churches where the hoofbeats and neighing of the conquerors' horses echoed among sacred objects.

“Terrible fear and misery everywhere; a mother separated from her child, a father from his son; the young enslaved, the elderly stabbed and strangled. People invoking death, rather than living under the damned Turks and Tatars. Alas, the cruel misery!” “What all did the Lord unleash upon the Serbian land: death, and then again sword and death together, and plunder and terrible famine, such famine that Serbs ate dog flesh and flesh of dead people who had starved to death... and the streets of glorious Belgrade paved with the corpses of dead Serbs, covering all its soil, and on all its roads lay the dead. And none were buried. And those who walked, no human traits or beauty on them, faces dark with famine, resembling Ethiopian faces.”

A movement of large masses of people across the Danube and Sava began during the month of September of 1690. The Patriarch and his entourage left Belgrade. Some refugees sailed upstream on hundreds of vessels: ships, large or very small boats. Others traveled by wagon, on horseback or on foot, with or without personal belongings, often herding cattle along the way. Monks carried with them church relics, books and relics of Serbian saints. Refugees crossed two, three, four hundred kilometers, driven by fear, while struggling to find food and shelter in the war-ravaged, uncultivated and sparsely populated plain. They settled way up north: in the vicinity of Buda, Komarno, while some of them managed to reach even more remote parts of northern Hungary. How many left Serbia? A figure often mentioned was 70,000 families, which is why some historians and authors spoke of 200 to 300 thousand individuals, taking into account the patriarchal community. Those numbers are exaggerated however, since there were approximately that many people in the total population of Serbia. A more plausible figure is that of 70-80,000 men, women and children who crossed onto Hungarian territory over the entire duration of the war and not in one single wave. All things considered, the country suffered a demographic catastrophe. Contemporary sources, both Christian and Ottoman, say that many of its parts became completely deserted - apart from the exiled, many people had died as a consequence of violence, famine and plague.

Contemporaries were also aware that this migration differed from many previous ones. Back in 1721, Cyril, prohegumen of the Hopovo monastery in Fruška Gora, comparing it to the biblical Exodus, wrote the following:



“His holiness Patriarch Arsenije led the crowd, like Moses had led the Israelites across the Red Sea: Moses had carried the bones of Joseph, while his holiness the Patriarch led Christians across the glorious Danube River carrying chests containing saints’ relics.”

Historians agree that the importance of the “Great Migration” lies not so much in the number of exiled citizens, as in the fact that almost all those who represented the social elite - church dignitaries, elders of patriarchal communities, wealthy merchants – were among them. The center of Serbian religious and political life shifted from the south, where it had stood for centuries, to the north, to the Habsburg Monarchy. The geographical distance could be viewed as insignificant, since many Europeans moved all the way across the ocean during this period, while the rivers Danube and Sava were all that physically separated many Serbs from their old homeland. However, as previously mentioned, these two rivers separated not only the two empires, but the two civilizations as well, which is why the Great Migration would have far-reaching consequences for Serbs who found themselves in a new political, legal, social and cultural environment to which they gradually adapted.

153

“The entire spiritual life of the Serbian people, from the moment they appeared on the historical stage of Europe, until the 18th century, remained in the sphere of Byzantine culture.”<sup>1</sup> However, during the period following the Great Migration, in a “whirlpool caused by a vast array of events, Serbs adapted to Western European culture in the Danube region (...) In a broader sense, in recent Serbian history, our once exclusively Byzantine and medieval spiritual orientation irreversibly vanished from this area (...) In short, it was on the roads along the Danube that the modern Serbian culture was born.”

However, a lot was and still is disputable. How many people were actually displaced? Apart from Serbs, how many other nationalities from the Balkans were there? The question of all questions which directly impacted politics in the 18th and 19th century was whether this was a spontaneous mass escape or an organized exodus initiated by the Viennese Court. During the Great Turkish War, mass migrations of Serbs began in 1686 - after the fall of Buda, a large number of them moved from Banat to the territory occupied by the Austrian army. During the siege of Belgrade

---

<sup>1</sup> R. Samardžić, *Baroque and Serbs (1683-1739)*, in: *Western European Baroque and the Byzantine World*, Proceedings of the science conference held from 10th to 13th of October 1989, Belgrade 1991, p. 14-15.

in 1688, and further progress of the imperial army towards the south, many Serbs decided to join in. However, their religious and political leader, Patriarch Arsenije III was not inclined towards Austria. His attitude only changed at the end of 1689, when he was forced to leave Montenegro where he had taken refuge, due to open threats he had received from the imperial military leader Aeneas Piccolomini, and arrived in Peć. Merely several weeks later, once the Ottoman army began to push back the Austrians, the Patriarch left Kosovo and headed north, along with the fleeing masses. In April 1690, Emperor Leopold I issued a proclamation calling on Christians from the Balkans (not only Serbs) to accept his protection, that is, to side with him. The Patriarch received the proclamation while in Belgrade, which was already crowded with refugees. It was uncertain whether the Austrian army would be able to hold back the Ottomans and he was planning on crossing the Danube and Sava along with other people struck by misery. Prior to the possible exodus, he and the church hierarchy wanted to ensure autonomy for the Orthodox Church, not unlike the autonomy it had enjoyed under the Ottoman Empire, where the Serbian people had *de facto* been represented by the Patriarchate of Peć, and to that end, bishop Isaija Đaković was dispatched to Vienna. Burdened with problems, Emperor Leopold agreed in principle to the Serbian demands and issued a decree on August 21<sup>st</sup> 1690, as a guarantee. It was only in November of the same year, in Komarno, that Isaija delivered it to the Patriarch, once the “Great migration” had already ended. The *Invitatoria* is the first in a series of documents to which Serbs in Hungary later referred when defending their religious and educational autonomy and other general demands related to their national identity. Even though it explicitly appealed to the people *not to abandon their homeland*, for the next two centuries, Serbian politicians, attorneys and historians claimed that this segment of the document needed to be interpreted in interdependence with the promised protection and subsequently granted privileges. There were also those who simply ignored the “*not*” part. This means that the Serbs had not arrived as refugees, as the Hungarian nobility claimed from the beginning, as well as historiography at a later stage, but as war allies - an organized group of people headed by their patriarch and leaders. Emperor Leopold had invited them to relocate because he needed them as soldiers who would defend the borders of the Western world from the danger imposed by the Ottomans, and that is why he guaranteed them a special status.

The story of the creation and immediate reception of the famous painting by Paja Jovanović provides another testimony to all of the above. The Great Exhibition was to be held in Budapest in 1896, marking a thousand years since the immigration

of Hungarians to Pannonia, which is when the question of who arrived to Pannonia and when, gained relevance. The Hungarian government considered it necessary for ethnic minorities to participate as well. However, in August of 1895, the Congress of Nationalities met in Budapest and condemned the “Millennium” exhibition as “a deception of Europe” highlighting that it protested “against such celebration and a ceremony which would depict us as defeated and subjugated peoples.”

However, in 1895, at the initiative of Patriarch Georgije Branković, members of the Serbian Church and National Council in Sremski Karlovci decided that Serbs would be represented at the Millennium exhibition by a painting which would clearly reflect their views of history and politics. The job was entrusted to Paja Jovanović, a young but already widely acclaimed painter. Jovanović set to work, which required prior preparations, including a more thorough familiarization with the particular historical event and its participants. Archimandrite Ilarion Ruvarac was assigned as his advisor. Ruvarac, a prominent historian, had been entrenched in a long-standing debate with those who romanticized the nation’s past. In this debate, he was both uncompromising and ruthless. He did not hesitate to hurt the deepest national feelings of the majority of Serbs for the sake of what he considered to be the truth, or to ridicule other historians by calling them ignorant. He extensively argued that the “Great Migration” had simply been flight in fear of retaliation and, among other things, highlighted the following: *“From 1691 until 1699, Serbs were nothing but visitors in Hungary, and given that no one had invited them to Hungary, unwelcome visitors at that.”*

The scene painted by Jovanović is quite dramatic: the Patriarch, church dignitaries, soldiers, children, a flock of sheep – an entire population on the move, an Exodus. However, Patriarch Georgije Branković seemed to mind the flock of sheep and those who were not soldiers, as this could lead an observer to interpret the situation as nothing more than an escape. He banned the “Great Migration” from being displayed in Budapest and Jovanović’s fee was paid after a series of difficulties, with the government of the Kingdom of Serbia having to mediate eventually. The artist altered the painting: Arsenije Čarnojević was still depicted in the image of Patriarch Branković, but his troubled facial expression had been replaced by a determined one. He placed a charter in bishop Isaija Đaković’s right hand, which he was showing to the Patriarch by pointing with his right index finger. That is how the *Invitoria* ended up in the very center of the painting. A rifle was added onto the shoulder of a young man leading the horses. Instead of a woman carrying a child, he painted a striking young leader with a mace in his hand. The flock of sheep and the covered

wagon were replaced by soldiers who walked with resolute looks on their faces. This “politically correct” version of the painting was not submitted for exhibition either.

The altered version of the “Great Migration” practically remained out of the public eye and never became as widely known as the original version - many are not even aware of its existence. The painting was hung in the dining room of the Patriarchate Court in Sremski Karlovci; during World War II, the authorities of the Independent State of Croatia took it to Zagreb; in 1946 it was brought to Belgrade and displayed in the National Museum; it was finally moved to the Patriarchate building, to the hall where the Synod meets, and has remained there to this day. However, back in 1895, Jovanović sold the right to reproduce the “Great Migration” to Petar Nikolić from Zagreb, hence oleographs quickly entered into circulation. To this day, it has not been determined whether this is the original version or a smaller, completely identical replica painted by the artist in 1896, which is kept in the museum in Pančevo. If the Patriarch was not fond of it, the liberal citizenry certainly was, the very same citizenry who, for more than three decades, had been leading the fight against the conservative clergy and the army, for predominance in the cultural and political life of Serbs in the Monarchy. Being fervent supporters of nationalism themselves, the liberals concurred that the arrival of Serbs had been organized and had taken place upon invitation from the Emperor. However, according to them, archbishops and military commanders were not the only ones who had fought for the rights of Serbs in Hungary, but the people as well, with all they had sacrificed. This is why liberal journalists who had the opportunity to see both versions favored the first one, which has remained the preferred one to this day.

Thanks to historical narratives, but also to Jovanović’s painting, The Great Migration of 1690 became etched in the historical memory of Serbs. Perhaps we could say that it overshadowed all preceding and subsequent migrations in the Balkans and Pannonia, and perhaps even - that it became the paradigm of all these numerous migrations.





## Migration as a case study in art. *Migration of the Serbs by Paja Jovanović*

Danilo Vuksanović, MSc, curator - artist  
The Gallery of Matica Srpska

*...Fleeing day and night...*

### Movement on a chess board

159

In an age dominated by the media and all sorts of intentions which it is impossible to approach objectively, at a time when we skeptically analyze the things we hear and see several times a day, overwhelmed by the amount of grim news, front-page news stand out amount countless pieces of topical information, leading the phalanx of the world of information manipulation. Over recent decades, we have witnessed a new wave of refugees and have often been instructed on the meaning of terms such as political immigrant, migrant, refugee, asylum seeker, what exile is and what the crucial differences in their meanings are. In a century in which the world and humanity have undergone technological transformations, the surface of our own palm holds scores of videos and images of the exiled, oppressed and murdered, in some seemingly distant corner of the world. By pinpointing the geographical location of the difficulties which befell these people, we attempt to shed some light on the reasons for the misfortunate event at the center of the spoken and written word. Initially stunned by the indescribable injustice inflicted on the less fortunate part of the human race, we begin to wonder how far from us those war-torn regions actually are, in order to determine our own safety, thinking only of ourselves, suddenly fearful for the comfort we bask in.

Are we really who we think we are? In the multitude of crime columns, in an epidemic-scale organization of universal danger, where medical and political regimes are rigorously applied, migrant crisis sounds like a cleverly coined phrase which stands for a temporary and soon-to-be neutralized issue. It seems as if this image of crisis has been bestowed with the right to a happy, or at least a definitive ending, a priori, following the precise agenda of democratic social functionalities of the modern world. The manifestation of problems in modern society actually represents a clear-cut methodology of forming public opinion and the point of view on a given issue. Everything about that methodology of hinted resolution is *transparent*. And each new piece of information about it drives us further from the essence of the problem. The transfer of information regarding the reasons for expelling people from their hometowns targets a certain audience and has a slightly hypocritical ring to it when it implies and emphasizes how the unfortunate are to be accepted and embraced, without delving deeper into the reasons for and consequences of the resulting issue. This, too, is proof of firm politics, skillfully positioned on all levels, creating a powerful system of persuasion, in the alternation of good and evil.

Throughout history, the Serbian people have experienced numerous exoduses bearing a *stormy* omen and there is hardly a period in the turbulent Serbian history unmarked by long lines of refugees and constant migrations all over the Balkans, and much further as well, to almost every corner of the globe. The withdrawal of the Serbian nobility after the Battle of Kosovo, the Great Migration of the Serbs, both the first and the second, as well as the welcoming of compatriots exiled during the war conflicts of the 1990s, colonization of parts of the population after the First and Second World War, economic and political exiles, all of this has played an important part in shaping our society as a product of the impact of migrations caused by complex political circumstances. In such difficult conditions, lacking the continuity of statehood, under the influence of great empires, the Serbian people managed to survive by creating a code which, to this day, contains unwritten rules of the *nomadic tradition*, based on an incessant aspiration to preserve national unity and basic traits of its identity. Entire generations vanished in the conflicts, and the circumstances in which life went on were not merciful to the weak. Evil often overpowered good. The alternation of waves of good and evil remains inevitable in order to maintain balance. The alternation rhythm is best shown by society's inability to grasp the big picture, its cyclical nature and mathematical laws. *Laws make us free*, such as the commitment to studying the rhythm of good and evil, meant for rare privileged individuals.



Moving on a *chess board* thus becomes a general social reality and not a well-kept secret, the meaning of human life on earth, a clash between opposing worlds. We are aware that conflicts are intrinsically linked to the evil forces of change. We witness the unstoppable nature of these forces every day. Their character has not changed significantly throughout history. Only the nuances of advocating for destructive, blackmailing and inhumane behavior become more prominent. The consequences of the momentum these forces have gained are reflected in an abundance of new opportunities, coupled with the inevitable consent of their protagonists to amnesia. To forget one's homeland, childhood alley, first love - *to annihilate the context of a familiar identity*. The positive aspect of migrating is forced abandonment of the present for a better future. Paradoxical, isn't it?

To what extent are migrants permitted to forget; or rather, how often will they think back to their old home while living in a new one? Will the constant thought of the home they lost and reluctantly abandoned actually become the meaning of their life? Coming generations might learn the answers while traumas transform people over time into shadows of an *unfinished past*.

However, the absence of freedom of choice, the amputation of personal histories unique solely to that particular region - the homeland, the void of the lost community outside the devastated motherland, political and civilian anonymity which will seamlessly blend into the newly formed electoral body, are merely some of the features of the future life of new *people without a land*, exiled by senseless clashes between opposing forces. A friend told me how he and his immediate circle living in a small town devised and introduced a tax on being appalled. Is there any sense in being appalled by anything today? A lack of empathy and solidarity is present even among the closest of kin. Interest is the only driver in the ruthless race for profit for the sake of protected space - an *island of solitude and mutual alienation*, whose voluntary hostages we have been for decades. Should previous politics be held accountable for such consequences or are we all responsible for the absence of reaction while another act of annihilation of humanity takes place before our very eyes?

I am not sure whether we know the answers. However, society does have mechanisms geared solely towards ultimate amortization and unification.

## Museum response

However, we do know (believe) that museums are able to provide quality responses. The museum activity technology serves the very purpose of determining certain images of identity with the aim of better understanding history, as well as offering a new perspective on important visual, philosophical and social phenomena. It is possible to recognize numerous endeavors in various museum policies, ones which have long since surpassed matters of aesthetics and implicit support to the ruling elites. The museum is becoming a place of encounters and lively exchange of experiences, a platform for democratized opinions, a point where outdated perspectives are resuscitated and an influential center of activities capable of moving the society.

Surrounded by such means of support, in necessary unison with the contemporary moment, the museum is outgrowing its original purpose. It no longer represents a series of collections housed in dark and dusty depots from which artworks are occasionally taken to exhibition halls or for restoration. A hub of creative forces, the museum affects the individual within a society, steering clear of direct impacts of piles of daily political news, through artistic practices freed from the residue of *new* academicism and other social suitability, digitally enabled and empowered by the influx of young people, like a potential treasure trove of first-rate cultural values, in spite of the changes it has successfully withstood in previous, tumultuous decades. A spiritual area of imaginative nature in which reflections of time are synergistically arranged, unchangeable categories in a trilateral pact between past, present and future – the museum is one possible form of history of a temporal image which continuously inspires the thinking human.

“The history of humanity is also the history of migrations“, Želimir Žilnik once remarked while shooting a movie on the same topic.<sup>1</sup> The media interdisciplinarity platform works in favor of such an approach. Using the said platform, it is possible to guide and lead a person to contemplate the problem of migrations from numerous aspects, with the aim of opening other, crucial *corridors*, unique within the multitude of individual and group fates - narratives. By roaming these newly created *corridors/cases*, which can be torn from oblivion perhaps only by artistic endeavor, one is able to lay the foundations of an everlasting treasury of a certain *cultural patriotism*, a heritage that could very well be put to good use by one’s descendants.

---

<sup>1</sup> See <https://youtu.be/-UxYk9otezA>.

Therefore, by combining and multiplying, the exhibition “Migrations in Art – the Art of Migrations” strives to establish multiple connections between various artistic phenomena and ideas. Taking historical strongholds, symbolic images typical of our region as its starting point, it makes perfect sense that the famous historical composition by Paja Jovanović, “*Migration of the Serbs under Patriarch Arsenije III Čarnojević in 1690*” occupies its well-deserved place on the *migration screen*. More precisely, there are several versions of one (similar) visual representation, devised with the aim of creating the *much-needed* visual identity of the Serbian national entity within the Habsburg Monarchy.

The role of the highlighted presence of artworks with the *Migration of the Serbs* motif in this case is multifaceted and is clarified by being placed in a historical context, through the creation of the painting itself, followed by the presentation of circumstances which led to the Great Migration of Serbs in 1690. *Migration of the Serbs*, a major work of art in an exhibition dedicated to the theme of migration, is located on the panel of patriotic icons of the Serbian people, as a key image for understanding the motives behind intertwining tradition with the national sentiment, nearly two whole centuries after the Great Migration of Serbs took place (Paja Jovanović, *Migration of the Serbs*, 1896, see image on p. 41).

163

The manner in which this artwork was commissioned represents a serious project and self-perception of the Serbian nation within the dual monarchy, with the necessary reference to one of the original cases of *privileged* people. In a web of unclear interpretations of both necessary *historical* documents and narrations, influenced by the crossfires exchanged by great powers, the Serbian people, in search of a new identity, managed to position themselves on the cultural, political and artistic map of Europe in completely different, inconveniently imposed constellations. There were very few allies along that rocky road. The directions in which the people without a country and land would develop were dictated by circumstances. The only thing they had left was vigilance, both spiritual and political, contained in the common goal of establishing a new cultural pattern based on traditional values and legacies. In the *preface* to the narrative of national and migration features, it is important to mention several historical facts necessary for understanding the context.

It has been established that until the end of the 14th century, there were only individual cases of migrations and that after the fall of Dušan’s empire, following the Battle of Marica (1371) and the Battle of Kosovo (1389), migrations began to occur more and more frequently. However, the largest number of Serbs left their homeland of Kosovo and Metohija during the famous Great Migration of Serbs in 1690, led by

Patriarch Arsenije III Čarnojević. During the war between Austria and Turkey from 1683 to 1690, Patriarch Arsenije III Čarnojević, a church dignitary who fearlessly fought for the rights of the Serbian people, was the head of the Patriarchate of Peć. When General Enea Silvio Piccolomini reached as far as Peć, the Serbs, greatly encouraged by the success of the Austrians, joined the Christian army with the intention of expelling the Turks from Balkan territory. However, the determined vizier Mustafa Ćuprilić defeated the Austrians near Kačanik, and the exhausted Austrians began retreating towards the north. The Serbs joined them, fearing Ottoman reprisals, moving across Novi Pazar, Studenica through Pomoravlje, fleeing from Turkish retaliation. “...*And that winter, the Serbian throne was left empty...*”<sup>2</sup>.

In the spring of 1690, the Serbs found themselves in the vicinity of Belgrade. They knew that if the Turks reached Belgrade, they would have to seek protection from the Austrian Emperor Leopold, who, in order to repel the Turkish invasion, issued a proclamation on April 6<sup>th</sup>, 1690, calling on the Serbs to continue the fight against the Turks. The proclamation did not have the desired outcome, as the Serbs decided to cross over to Hungary. To that end, they drafted a petition and the emissary Isaija Đaković, Bishop of Jenopolje, took it to Vienna.

The second and third item of the petition contained the following request made by the Serbs:

“... our Serbian tribe, to elect its own archbishop, one of our own and he who speaks the Serbian language, under the Greek law, elected by the church and secular council ... in the only possible way as it has always been in our laws and customs, to live and be free...”<sup>3</sup>

In 1690, 1691 and 1695, Emperor Leopold I *met* the Serbian demands and granted them privileges, thus establishing a new legal status of the Serbian Orthodox people within the Austrian state. Serbs had existed in the area of southern Hungary long before this migration and had been included in the life of the Hungarian state where they were labeled as Rasciani scismatici.<sup>4</sup> As much as the relocation of the religious organization of the Serbian people - the Patriarchate of Peć, to the Austrian state represented a first-class political event for the Serbs, one which transformed

---

<sup>2</sup> Dušan N. Petrović, *Karlovačka mitropolija (1713–2013)*, Serbian Orthodox Eparchy of Srem, Sremski Karlovci 2013, 11-13.

<sup>3</sup> Ibid, 11–13

<sup>4</sup> D. Medaković, D. Davidov, *Sentandreja*, publishing house “Jugoslovenska revija”, Belgrade 1982, 34.

them socially, the permanent stay of new refugee masses in the Danube region, relying on privileges granted by the emperor, would not be sustainable without their natural blending with the life of the Serbian indigenous population. This process is illustrated by all of the persistent efforts to ensure that the privileges granted to Patriarch Arsenije III Čarnojević would not apply to the Serbian indigenous population, but only to the new settlers who arrived with the patriarch. The patriarch expressed all the harshness of the new circumstances in which the Serbian people found themselves in a poignant lament. It resonated with the tragedy of leaving their homeland. Like an Old Testament prophet, the exiled patriarch wrote about the evil fate of his people:

“...Fleeing day and night, with my people stricken by poverty, from place to place like a ship on the great wide ocean, we flee waiting for the sun to set and the day to take its bow and the dark night and winter misery hovering over us to pass...”<sup>5</sup>

### Image of a patriotic icon

Fleeing or crossing over, exile or temporary abandonment of the heart of the Serbian statehood, a decision as tragic as it is reasonable, needed to be visually materialized on multiple levels of meaning. The painting medium, the flat surface of the canvas in the sense of a traditional painting, became a field where historical figures and events came to life. The iconic nature of the conceived idea, layers of selected assumptions generated through archeological and research efforts, the narrative of the past established in the present moment, constitute just a portion of the numerous features of the painting *Migration of the Serbs*. The largest realized format of historical composition in Serbian painting summarized the nature of the Serbian people’s fate with an allegorical ring to it, and successfully came to life in the overall consciousness of visual culture as one of the most impressive representations of monumental power.

The technology used to create this significant painting does not differ substantially from others, painted from similar urges on the territory of neighboring countries. Bringing up the subject of immigration of the Serbs to the area which was then known as southern Hungary, is deeply rooted in the issue regarding the reasons which contributed to the Great Migration originally taking place. The heroes

---

<sup>5</sup> Ibid, 35

of this subsequently conceived artistic *account* are in fact living characters of the models which helped the painter Paja Jovanović to achieve a realistic impression of a dramatic moment in Serbian history. Thus, the two periods, past and present, were united in a synergistic creation whose main goal was national representation, as well as the fight against oblivion. In the spring of 1895, after Paja Jovanović had painted his first artwork depicting a historical event, *the Takovo Uprising*, Patriarch Georgije Branković (*Georgije Branković*, lithography by Wilhelm Grund, ca. 1900, see image on p. 44), through the Council Committee, commissioned *Migration of the Serbs*, “whose fame and prominence among Serbs has never been surpassed by any other painting<sup>6</sup>.

Believing that the authenticity – independence (in its closely related meaning) of Jovanović’s effort as a painter and a patriot was provided by his talent and a lucky turn of life events, as much as by the great effort of Patriarch Georgije Branković who commissioned this painting for the Millennium Exhibition in Budapest planned for 1896 (where it was intended to represent the Serbian people within the dual monarchy), painter Paja Jovanović, a student of Christian Griepenkerl, who was fanatically obsessed by ancient history, shaped the given idea together with prominent historians and official representatives of the church and the state, such as Ilarion Ruvarac and Stojan Novaković. Similarly, the painting *Migration of the Serbs* is a direct result of the general circumstances in which the Hungarian government wanted to mark the 1000<sup>th</sup> anniversary of the christianization and arrival of Hungarians into the Pannonian basin at the Millennium Exhibition. It was the first official commissioning of a monumental historical composition for Jovanović. The theme was selected based on the existing composition “Conquest”, painted by Mihaly Munkacsy for the newly-erected building of the Hungarian Parliament in 1893. The organizers had announced that Munkacsy’s work would be exhibited at this event, hence Patriarch Georgije Branković wished for the Patriarchate of Karlovci to participate with a similar program project.<sup>7</sup>

In an onslaught of “mass fabrication of tradition”<sup>8</sup>, the exhibition was meant to popularize the idea of Hungarian national identity, as well as their claim to territories within the Dual Monarchy, in the name of historical rights. It was the reason why one part of the exhibition included the presentation of other peoples who lived

---

<sup>6</sup> N. Kusovac, *Paja Jovanović*, Belgrade City Museum, Belgrade 2010, 133

<sup>7</sup> See more in: M. Timotijević, *Paja Jovanović*, exhibition catalogue, SASA Gallery, Belgrade 2009; P. Petrović, *Paja Jovanović, Sistemski katalog dela*, Belgrade 2012, 123–124.

<sup>8</sup> M. Timotijević, *Paja Jovanović*, exhibition catalogue, SASA Gallery, Belgrade 2009, 124.

in the “area which constituted the state”. Croatia, Slavonia, Bosnia and Herzegovina were represented in separate pavilions. Serbs in Hungary were not considered people with their own territory, and any reminder of the existence of Serbian Vojvodina was politically inappropriate. The symbiosis of science and art, analytical and artistic skills, together with the spirits of bygone times, was a landmark for completing this and other commissioned works which symbolized the official policy of the culture of representation (other paintings by Paja Jovanović – *The Takovo Uprising* and *Coronation of Emperor Dušan*).

Just like a historian, the painter needed to reacquaint himself with the authenticity of the historical event he was to depict.<sup>9</sup> Preparations for creating the composition took a lot more time than the act of painting itself, which was completed by Jovanović in an incredibly short period of just under ten months, from the fall of 1895 until the summer of 1896. The monasteries of Fruška Gora, with their frescoes, iconostasis and treasuries, were for Jovanović and Ruvarac what libraries, archives and museums are for us today (*The Young Ilarion Ruvarac*, drawing of Novak Radonić, 1855, see image on p. 45). While visiting the monasteries of Fruška Gora, Jovanović took notes, made sketches and listened, thus collecting material for the challenging commissioned composition. Large amounts of historical fragments accumulated on the painter’s work desk required immense concentration, but also a great deal of contemplation and interpretation of the imagined event. Numerous sketches and drawings have been preserved as part of our great artist’s legacy, and bear witness to the immense effort and dedication typical of a scientist in the endless expansion of motifs and other possible templates which could provide the painter with encouraging material for a new painting, a sufficiently convincing and credible representation.

One of such drawings is displayed at the exhibition “Migrations in Art – The Art of Migrations”. It is a drawing of *Jovan Monasterlija on horseback*, a draft sketch of the horseman painted in the first version of the oil painting *Migration of the Serbs* from 1896. This set of drawings and sketches holds precious information on the preparatory works. We can only guess at the details of the long conversations between Jovanović and Ruvarac, which preceded the creation of these drawings. The basics of the artistic idea realized in this way were the product of *multiple authorship*, whereas

---

<sup>9</sup> See more in: N. Makuljević, *Umetnost i nacionalna ideja*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Belgrade 2006, 169. N. Simić, *Kako je postala slika Seoba Srba od Paje Jovanovića*, Glasnik Srpske pravoslavne crkve, Belgrade 1956, 109–113.

the essentially initial part, persuasion and verbal and literary *input* remained in the background, neglected.

The central portion of the composition was the first to be created, as evidenced by the preserved drawing in which we see a distinct ideological framework in which *Migration* is depicted as a military act with Patriarch Čarnojević leading the masses. The side portions of the painting, subsequently elaborated, were meant to tone down the militant air, by depicting people on the run on the right-hand side of the composition, and Paja Jovanović did just that, as advised by Ilarion Ruvarac during their conversations.

That was when a dramatic turn of events, which would greatly affect the fate of the painting, took place. Patriarch Georgije Branković was displeased with the final version of the painting. He argued in their correspondence that he had not commissioned the painting to have Serbs depicted as shepherds or refugees, „...we arrived armed and holding a contract in our hands. Čarnojević must hold this privilege in his hand (...).”<sup>10</sup>

He requested the right-hand side portion of the composition to be redone and did not permit ordinary men and women to be depicted - instead he ordered for the ordinary people to be replaced by soldiers. The symbolic figure of a woman holding her child on a loaded horse, assuming the position of maternal protection representative of the *Virgin Mary* with her head bowed, was also replaced by a horseman whose image has been preserved as a separate oil painting. The patriarch requested for a charter, a document issued by the Habsburg Emperor Leopold I officially summoning Patriarch Čarnojević to cross over to the Habsburg monarchy, to be placed in the foreground, in the hands of Bishop Isaija Đaković. The recognizable image of a Serbian villager wearing a fur hat and a *bugar* woolen coat is probably the most prominent protagonist of the composition *Migration of the Serbs*. “Paja Jovanović painted the villager in the image of Nikola J. Igić from Čerević.”<sup>11</sup> What is interesting is that, if we look closely at the painting, whose surface area is over twenty square meters (380 x 585 cm), we can still see traces of sheep’s hooves and an occasional ram’s horn among the weeds and grass.

Jovanović used the image of Patriarch Georgije Branković himself as the central figure of the entire composition. It is safe to say that this was how Patriarch Branković wanted to highlight his current political course and his own significance

---

<sup>10</sup> P. Petrović, *Paja Jovanović, Sistemski katalog dela*, Belgrade 2012, 67.

<sup>11</sup> Ibid, 66–69.



among the Serbian people, intentionally comparing himself to the prominent migration leader, his predecessor. Initially depicted as a caring shepherd of the nation, he turned into a courageous leader and commander in the retouched version, simultaneously the one who came up with the idea for the painting *Migration of the Serbs* and the one who criticized it. In the moments that followed, the firm stand taken by Patriarch Branković resulted in the fact that Jovanović, although having accepted the suggestions, did not manage to complete the painting in time for the audience to see it at the Millennium Exhibition. Thus, in the end, the Metropolitanate of Karlovci was the only official religious institution in the Hungarian part of the monarchy which was not represented at the exhibition. At the same time, Jovanović accepted the work commissioned by the municipality of Vršac and, along with *Migration of the Serbs*, completed the painting *Vršac Triptych*. It is an important artwork of his that remained in the shadow of the politically disputed, but artistically unreservedly praised *Migration*. The painting *Vršac Triptych* was seen as more favorable to state interests as a politically neutral painting depicting scenes of Hungarians, Germans and Serbs.<sup>12</sup>

It is well-known that Ilarion Ruvarac “was famed for being a fanatical lover of historical objectivity, and before that he had published a study on the migration under Čarnojević, which caused great discontent in the circles of the church and the populists.” According to his disputable point of view, which might be considered objective to a certain extent, but politically utterly unreasonable, the migration of the Serbs took place due to pressure from the Turks, in justified fear of their reprisals and retaliation against the Serb population. Such point of view was contrary to the pragmatic political presentation, which Patriarch Branković favored, and which was meant to prove that the migration of Serbs under Arsenije III Čarnojević took place at the invitation of the Austrian Emperor Leopold I. Paja Jovanović’s canvas was the arena in which conflicting opinions fiercely clashed. The public opinion at the time was not willing to forgive the patriarch for having conservatively replaced people with soldiers, given that Herder’s philosophy of history had already emphasized people as the main category of a nation. Everything that was done was done for the people and in the name of the people.<sup>13</sup> Thus, from that moment onwards, the amended version of *Migration of the Serbs*, with its monumental size and carrying equally monumental desires, remained enclosed by the walls of the Patriarchate

<sup>12</sup> See more in: N. Kusovac, *Paja Jovanović*, Belgrade City Museum, Belgrade, 2010, 140

<sup>13</sup> M. Timotijević, *Paja Jovanović*, exhibition catalogue, SASA Gallery, Belgrade 2009, 126

Court in Sremski Karlovci until 1941, when the Croatian fascist movement Ustaše took it to Zagreb (The painting *Migration of the Serbs* exhibited in the Residency of the patriarch in Sremski Karlovci, see image on p. 48).<sup>14</sup>

As well-organized and efficient as he was, Jovanović quickly sold the rights to reproduction and multiplication of *Migration of the Serbs* to Petar Nikolić, a merchant and patriot from Zagreb, when Nikolić visited Jovanović's atelier in Vienna in 1895, and soon after, in 1896, released an oleograph/chromolithograph<sup>15</sup> (multicolored print) of the composition for sale. It just so happened that “the murderous version of *Migrations* adorned the walls of the Patriarchal Court, constructed by the descendants of the cattlemen who had arrived with Čarnojević, whereas the one depicting poverty-stricken masses hung in the homes of people who had never stopped dreaming of the old Serbian empire and its opulence”.<sup>16</sup> In addition to *Migrations*, the owner of the printing house in Zagreb, Petar Nikolić, also printed works of Serbian and Croatian artists, whose content was predominantly bursting with national sentiment, with the aim of spreading certain political ideas, especially among the Serbs living in the Dual Monarchy.

The reproduction of *Migration of the Serbs* thus became one of the most popular patriotic icons, whose phenomenon can also be interpreted as the domination of capital over political ideas. Thanks to this oleograph, the original version of the painting, which was later retouched, remained preserved in the minds of the Serbian people and, while living a life of its own, proved that each painting has its own destiny, regardless of an identical origin. Oleographs were printed on paper and then stretched on stretcher bars and framed in decorative frames. Thus, they became adequate substitutes for oil paintings which those of lower social status could not afford. Their technical virtuosity in producing faithful copies of the original artwork actually spoke volumes of the momentum of industrial graphics, a reproduction which adorned the walls of countless Serbian homes. The oleograph technique provided absolute availability and distribution of oil paintings using an entirely different medium in the graphic process of reproduction, which is how art became popular and popularized, as it had never been before.

---

<sup>14</sup> P. Petrović, *Paja Jovanović, Sistemski katalog dela*, Belgrade 2012, 66

<sup>15</sup> See more in: K. Kamenov, *Oleografija u Hrvatskoj 1864–1918*, exhibition catalogue, The Gallery of Fine Arts Osijek, Osijek 1988, 3–6

<sup>16</sup> M. Kolarić, *Ovce i carske privilegije u slikarstvu*, Borba magazine, Belgrade, September 14<sup>th</sup> 1957

Jovanović painted the second version of *Migration of the Serbs*, which was in fact the artist's original solution for the large format, soon after he had completed the first one, although it remained undated. Data say that as early as in 1896, the merchant Petar Nikolić bought the reproduction rights from Paja Jovanović for this version, which depicts a woman with a child on a horse and a wagon with a flock of sheep on the right-hand side. The differences between the larger and this smaller version were not only in the right-hand side which was retouched, but also in the way certain characters were depicted - the facial expression of the wounded shepherd in the foreground, the appearance of Patriarch Čarnojević and Isaija Đaković, the young guide leading the Patriarch's horse, Monasterlija on horseback, as well as several background details.

### Whereabouts of the artwork

Art historian Nikola Kusovac is not fully convinced that the smaller replica of *Migration of the Serbs*, kept in the National Museum of Pančevo, is the one that was reproduced by Nikolić; however, he adds that it undeniably resembles the said painting down to the last detail. On the other hand, this version of *Migration of the Serbs* has an intriguing, recent history, dating back to the early 1970s. The archive of the Gallery of Matica Srpska contains documentation which reveals the details regarding the fate of *Migration of the Serbs* owned by the National Museum of Pančevo, which is displayed at the exhibition "The Art of Migrations. Migrations in art".

Namely, several letters and other documents sent to the competent judicial authorities in the period between the end of 1971 and the beginning of 1972, are kept in the archive. A certain attorney, in this particular case a mediator, Bogoljub Stanković from Pančevo, contacted the Gallery of Matica Srpska and offered to sell them a version of *Migration of the Serbs* (dimensions 200 x 100 cm), owned by his school friend (some documents also say relative) who gave him the power of attorney. He asked for the amount of 2,000,000 Serbian dinars for the painting *Migration of the Serbs*. The correspondence shows that the two parties agreed for the attorney Stanković to sell the painting to the Gallery of Matica Srpska by December 31st 1971, as specified in the contract. However, the attorney Stanković did not sell the painting to the Gallery because he sold it to the Municipal Assembly of Pančevo on December 30th 1971, which came into possession of the painting based on priority of purchase right in accordance with the basic Law on Protection of Cultural

Monuments. Although there was no decision adopted by the competent institute for the protection of cultural monuments, declaring the painting *Migration of the Serbs* a cultural monument, the Gallery of Matica Srpska considered itself the injured party in this particular case. The Gallery subsequently initiated court proceedings which, however, did not continue and the painting *Migration of the Serbs* was placed in the safe of the Pančevo municipality as there were no adequate conditions for its storage.<sup>17</sup>

On November 5<sup>th</sup> 1971<sup>18</sup>, Vukašin Kobaš wrote an article about this event in the Belgrade daily newspaper *Politika*, titled *How the Migration of the Serbs was preserved* (*Kako je čuvana Seoba Srba*, newspaper *Politika* 1971, see image on p. 50). The painting was allegedly located in Switzerland and the attorney Bogoljub Stanković had been aware of its whereabouts since February 6<sup>th</sup> 1941, when the owners from Pančevo purchased it from one of the descendants of Petar Nikolić in Zagreb for 100,000 dinars. The article goes on to mention that the painting had been offered by a certain foreigner to a Belgrade antique store back in 1932. What remains certain, however, is that the painting had been taken from Pančevo to Switzerland, to the relatives of its owners from Pančevo, just before the Second World War. Once the war had ended, it was brought back to Pančevo, where it was wrapped and placed in a metal container. Attorney Bogoljub Stanković described the unprecedented excitement he felt while removing the painting from its container and unwrapping it. The article adds that Stanković tried to persuade the owners to relinquish the painting to one of the museums, but they were persistent in keeping it; therefore, *Migration of the Serbs* remained anonymous until that moment.

The life of one of the most significant paintings in Serbian history was once again made more complicated by a set of historical circumstances, this time its second version (retouched and multiplied like the first one), which spent the entire 20<sup>th</sup> century “migrating” from Vienna, Pančevo to Switzerland and back, through Belgrade and Zagreb, where its copies were made at the end of 19<sup>th</sup> century. Having read the chronicle of the unusual journey of *Migration of the Serbs*, one can confirm that this painting, apart from depicting an important event in Serbian history, is also characterized by a rather complicated past during the second half of the 20<sup>th</sup> century, resembling a well-made thriller.

---

<sup>17</sup> The Archive of the Gallery of Matica Srpska, Subject: Bogoljub Stanković, attorney from Pančevo, offer for purchase of the painting: Paja Jovanović “Seoba Srba”, archive code 0202, 10.01.1972

<sup>18</sup> V. Kobaš, *The way in which Migration of the Serbs was stored*, *Politika*, November 5<sup>th</sup> 1971

One of the oleographs found its origin in the collection of the Eparchy of the Buda Museum in Szentendre, one of the important points on the route of Serbian migrations. During the setting up of the permanent exhibition in the new museum building, this artwork was assigned an honorable place at the entrance and was made part of the presentation of the development of Serbian religious art post-1690.

The Gallery of Matica Srpska has always regretted the fact that it missed the opportunity to purchase the painting *Migration of the Serbs* by Paja Jovanović; hence, in 1981, an exchange with the National Museum of Pančevo took place for a period of one year. The Gallery took over the painting *Migration of the Serbs* and displayed it as part of its permanent exhibition and in return, lent the painting *Proclamation of Dušan's Code* to the Museum in Pančevo (Paja Jovanović, *Migration of the Serbs*, second version, 1896, see image on p. 51). This was a nice gesture among colleagues which demonstrated good relations between the museums and trust in achieving a common goal – presenting the national cultural heritage to the audience.<sup>19</sup> At the exhibition “Migrations in Art – the Art of Migrations”, this version of *Migration of the Serbs* (re)generates in the best possible way the temporary character of artworks in the exposition of polyphonic melodies, in the intertwining of art, history and much-needed new museum perceptions.

The third and last version of *Migration of the Serbs*, located in New York up until the mid-1990s, owned by descendants of the prominent Mandukić family from Vršac, who had received it from Milenko Čavić, a patron and art lover, created during the artist's late years, sheds light on his perspective on the fateful event of Serbian history. Čavić commissioned the painting upon hearing the, fortunately false, news that *Migration of the Serbs* had been destroyed by the occupiers and aides of Ustaše in Sremski Karlovci. In this painting, one can observe the absence of drawing virtuosity and precision, an unconvincing materialization and an exaggerated ease of artistic expression. Although Jovanović stood by the initial solution, which showed fleeing people and not an organized military campaign, he still decided to assign the role of the determined leader to the patriarch. The scroll held by Isaija Đaković was spread and placed in the foreground of the composition. This version holds particular significance because of the painter's note in which he explained the identity of real-life persons who had inspired him to paint the imaginary protagonists of *Migrations*.

---

<sup>19</sup> T. Palkovljević Bugarski, *Galerija Matice srpske. Slika kulturnog identiteta posredstvom prezentacije umetničkih dela* (excerpt from doctoral thesis).

Paja Jovanović - a painter who lived and worked in numerous large cities all over the world, a traveler whose art migrated and managed to successfully position itself in many countries, so that his work became known internationally - instead of becoming the founder of Serbian modernism, opted for the safe peaks of European and domestic academicism.<sup>20</sup> Due to their initial enthusiasm, contemporaries failed to notice the light in *Migration of the Serbs* which lacked nuances, within the simplified outline of the first row of the exiled Serbian people, in the materialization of clothing details and authentic objects in an atmosphere of the overall artistic presentation, which was gloomy yet filled with pride.

The overall personification of the image of national symbols in a multitude of historical facts, appreciated only by scholars, indicates the painting's *lack of independence*, as it requires that an observer possess appropriate knowledge whose meaning can truly be grasped only once the relationship of reflection has been established.<sup>21</sup> Such a relationship of reflection can be deepened in correlation with other, related phenomena in Serbian art and culture, especially when it comes to the imbalance between the literary, scientific or ethnic and visual basis. Within the ranges of these differences, one is able to identify how immeasurable national and visual elements are, embodied in the broad *perspective* of the emblematic image of Paja Jovanović's *Migration of the Serbs*.

As we reflect on this phenomenon contained in the processes of creating the historical composition, we shall mention the example of another, earlier, first historical painting in Serbian art, titled *The May Assembly in 1848 in Sremski Karlovci*, painted by Pavle Simić, an artist from Novi Sad.<sup>22</sup> Just like Jovanović, Simić, prompted by Nikanor Grujić, painted a composition of the Serbian Assembly of exceptional political importance, where he included a large number of protagonists. Both paintings placed the imperial privileges almost in the very center. In the painting *The May Assembly*, Patriarch Josif Rajačić raises the charter at the moment of being pronounced patriarch by the people, whereas in the first version of the oil painting *Migration of the Serbs*, Isaija Đaković holds the scroll with the privileges granted to the Serbs in 1690 by Emperor Leopold I, written on it. In the last version of

---

<sup>20</sup> See more in: D. Medaković, *Srpski slikari XVIII-XX veka. Likovi i dela*, Prometej, The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments, Novi Sad 2012, 382

<sup>21</sup> R. Barthes, *Retorika slike in Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizuelnih umjetnosti*, edited by N. Mišćević, M. Zinaić, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1981, 87

<sup>22</sup> S. Mišić, *Srpska narodna skupština 1. maja 1848 – 170 godina posle*, The Gallery of Matica Srpska, Novi Sad 2018

*Migrations* from 1945, the scroll is fully unrolled. The same privileges mark a common benefit - a detail which, forty-eight years apart, conveys an identical message – *the pedestal of Serbian legitimacy*, both military and political, in the Habsburg monarchy.

The revolutionary icon of *The May Assembly*, which includes the real-life protagonists of the event, along with the painter Simić himself, makes reference to the identical ideological origin of Jovanović's *Migration of the Serbs*. What sets them apart significantly is the *time passed* - *The May Assembly* was created as a visual document immediately after the proclamation of the Serbian Vojvodina, whereas *Migration of the Serbs* had waited for almost two hundred years for its realization. The temporal distance enables us to discern two different paces at which the Serbian identity was proclaimed, with both images later being reproduced as lithographs, thus partaking in the right to a separate life of mercantile nature.

Paja Jovanović knew how to listen to his companions who assisted him during preparations for this important and difficult task. He had most certainly encountered many difficulties at that time due to the lack of archival and ethnographic information, aware of his inability to fully comprehend the past to which he would have gladly (by some unrealistic turn of events!) been *transposed* in order to better portray the scene of refugee masses. The imaginative concept had to prevail during the preparation process, until the moment he commenced the final stage of focused work on the canvas, which involved a nuanced balancing of proportions and relations between objects. The manner in which the painter depicted the large mass of refugees, the horizontal scheme of the composition headed by the leaders *chosen by God to lead the Serbian people*, is manifested in the supernatural dimensions present in a historical framework in the domain of painterly virtuosity.

### Between the cult and the virtual

The physical presence of the monumental version of *Migration of the Serbs*, which is currently located in the Synod in the Patriarchate in Belgrade, at the exhibition “The Art of Migrations. Migrations in Art” had to be postponed due to difficulties involved in the risky transportation to the great hall of “Sava Tekelija” of the Gallery of Matica Srpska. Therefore, a media support system has been provided as an adequate substitution, and it represents much more than just means of transmission. Animation and other new media phenomena in the age of fast computer

processing have expanded the visibility of the well-known national icon. The documentary follows the process of filming the painting and reflectively records the real aspects of the work on the preparation of the material whose aim is to be fully linked to the media on a digital basis.<sup>23</sup> The need for the famous painting (work of art in general) to be determined as an artwork whose new life begins in the digital era of images, in the overall dominance of technology, has found its place in the modern production of the Gallery of Matica Srpska over the last ten years.

The allegory of the heroic art epic about the Migration of Serbs extends much further towards other foundation points contained in the symbolism of the historical event – toward the relics of holy Prince Lazar (cult) and his image carved in a woodcut (Cephalophore), created at the time of the Great Migration of Serbs in 1690.

*“Serbs arrived from those Serbian lands where the entire Serbian people once made up the state. When they moved, they brought with them the idea of the state. This is especially true of Čarnojević’s relocation”*, Jakov Ignjatović wrote in his *Memoires*.<sup>24</sup> Migrations of symbols, allegories and metaphors are most intensely embedded in the fates of the people, those who had initiated the movement of life and spiritual strength. Patriarch Arsenije III Čarnojević himself had constantly been on the move. He stayed in Szentendre, Buda and Komarno the longest, but he also spent time in Vienna, the monastery of Grabovac, Baja, Syrmia and Slavonia. He was accompanied by ideas and people who believed. The newly founded monastery in Szentendre, named after the monasteries Ravanica and Rača, with a small temple dedicated to the holy apostle Luke the Evangelist, helped develop such feelings.

However, the souls of the monks who had built the church remained filled with profound sorrow, as they were the ones who, fleeing from the Turks, had taken the relics of the Holy Prince from his glorious foundation and laid them in a church “made of wood”. They are shown in the painting of Paja Jovanović *Migration of the Serbs*, in the second row, behind Monasterlija on horseback, walking fearfully, aware of the uncertainty of the refugees’ walk. It seems as if, during that walk from the magnificent monastery of Ravanica to the log cabin in Szentendre, they left their mark on a part of the historical fate of their people, from the Battle of Kosovo to the

---

<sup>23</sup> W. J. T. Mitchell, *Šta slike žele? Život ljubavi i slika*, Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Belgrade 2016, 265.

<sup>24</sup> According to: D. Davidov, *Sentandreja srpske povesnice*, Serbian Academy of Sciences and Arts, Prometej, The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments, Novi Sad 2011, 38.



Great Migration. The relics of the Holy Prince symbolized to Serbian settlers what the Ark of the Covenant had symbolized to the Israelites.<sup>25</sup>

### Enclosure<sup>26</sup>

In the immediate vicinity of the exhibited painting *Migration of the Serbs* by Paja Jovanović, on a slightly elevated pedestal covered in red brocade, stands the replica of the coffin containing relics (the golden coffin, made of wood and gilded. Two wooden bars, used for transferring the coffin, have been installed on its sides. At the top, removed from the middle, on a circular pedestal stands a blue ball symbolizing the *Endless Blue Circle*. The rim is decorated with eight-pointed stars carved out of mirror glass. Inside the replica of the coffin lie the passports for the *Kingdom of Heaven* (33 numbered copies). Covers of the imaginary document show the woodcut depicting the figure of Prince Lazar, created during the Great Migration of 1690. It is embossed in gold color on a light blue cover. The inner pages are pages of imperial privileges, barely visible. An abbreviated version of the biblical story *Towards the Promised Land* is printed on the last page of the passport for the *Kingdom of Heaven*. (A sketch for artistic object *Kvazi kivot* by the author Danilo Vuksanović, see image on p. 55).

To have a dialogue with the past means to constantly refine history, to make references to remnants of a world which no longer exists. The constant movement of paintings, as well as the act of setting them in motion, represents the migratory dynamics in the traces we see at the present moment. What the exhibition “Migrations in Art – The Art of Migrations” is trying to achieve using the painting *Migration of the Serbs* by Paja Jovanović, is to shift the focus, in a creative manner, toward the search for light within the marginalized *corridors* of contemporary museum tendencies. Until the final turn of fluid time.

Knowing that life’s form is temporary.

---

<sup>25</sup> According to the Old Testament, the Ark of the Covenant was built by the people of Israel on Mount Sinai, after fleeing Egypt.

<sup>26</sup> Enclosure to the painting *Migration of the Serbs* as artistic intervention (quotations, paraphrase).

## Migration of the Serbs

### Narration for the movie "Migrations in Art - the Art of Migrations"

How do you go about painting Doom? The conflagrations, the vanishing islands, the lightning, the walls and towers and pinnacles crumbling ever so slowly: nice points of technique, problems of composition.

Hans Magnus Enzensberger published his first collection of poems in the year of the death of the great Serbian painter and this poem was not included in it. However, it was as if he was looking at him as he later wrote:

The women have left, the servants, the disciples. In the forlorn town, only the Master remains. He looks tired. Who would have thought that he, of all people, would look dead tired? Ochre — everything seems ochre now, shadowless, standing still, transfixed in a kind of evil eternity, except the picture. It grows and darkens slowly, absorbing shadows, steel-blue; livid, dull violet, *caput mortuum*, absorbing demons and horsemen and massacres, until Doom is happily consummated and the artist, for a brief moment, is, like a child, unmindfully merry...

That moment of happiness in which Paja Jovanović completed the commissioned painting *Migration of the Serbs* would not last long; instead, his work would be contested and he would have to mix colors again, erase and retouch. And the deadline was agreed upon – added Enzensberger – no later than by “zadušnice”... (the holiday which celebrates the souls of the departed, prim. prev.).

However, until that day, the painter would sit in his atelier in Vienna, on Maria Hilfer Straße number 3, in the middle of the Austro-Hungarian monarchy, with no interest whatsoever in the celebration whose fast-paced preparations were taking place in Budapest; the construction of the magnificent Hungarian Parliament building and the organization of the large Millennium Exhibition on the occasion of marking one thousand years of the arrival of the Hungarians to the Carpathian Basin. Perhaps he would admire, even envy the great canvas of the famous and already ailing Mihály Munkacsy, “Árpád foundation of Hungarian country”, gazing at its historical details, which he himself had often brought to life. That extraordinary painting would adorn the ceremonial hall of the House of the Nation on the banks of the river Danube and echoes of its significance would soon reach Sremski Karlovci.

Georgije Branković, archbishop of Karlovci, metropolitan bishop and Serbian patriarch was the leading figure of the Serbian Orthodox Church, doing everything

in his power to protect the Serbian national and church autonomy from the aggressive attempts of the Hungarian government to strip it of any meaning.

The Patriarch saw an ideal opportunity in the great exhibition in Budapest to send a symbolic message that the southern parts of the monarchy, north of the rivers Sava and Danube, had been inhabited by Serbs for centuries and that the historical right to those territories did not belong solely to Hungarians.

Georgije Branković already had in his mind the future bright image of glory and pride when he uttered the name of Paja Jovanović before the Council Committee in Sremski Karlovci, and shortly afterwards, a letter sealed with the Patriarchate's stamp was on its way to Vienna.

Paja remained loyal to his academic realism, the embellished world of bourgeoisie, but at the same time, did not hesitate to delve into the Balkan exotics. His teachers at the Academy of Fine Arts in Vienna had instilled in him the timeless values of classical Hellenic and Roman art, while he cherished the national mythology, history and legends of the peoples, primarily his own, under Turkish occupation. He was a sought-after painter among the European aristocracy, an artist of the metropolis, well-educated and renowned.

The artist made the first sketches following numerous trips to the monasteries of Fruška Gora and long conversations with Archimandrite and historian Ilarion Ruvarac. It was as if the priest's hand was placing brush strokes on the white canvas, creating history wrapped in his critical standpoints. Ten months later, once the painting had finally been completed, all of its grandeur and beauty vanished in just a few moments as the words of Patriarch Georgije Branković started pouring out: "I did not commission the painting to have Serbs depicted as shepherds and refugees, we arrived armed and holding a contract in our hands. Čarnojević must hold this privilege in his hand...".

In the painting, Patriarch Georgije Branković, painted as the leader of the migration instead of Arsenije Čarnojević, looked into the distance meant to bring salvation, while the boy leading his horse suddenly received a rifle, and the woman resembling Virgin Mary with a child in her arms had her contours blended and turned into a soldier. People and sheep gave way to scowling warriors, and a scroll was placed in the hands of Bishop Isaija Đaković - the document issued by Emperor Leopold I as an official invitation to Patriarch Čarnojević to come to the Habsburg monarchy with his people. The migration was no longer a coerced salvation, but the march of welcome visitors toward brand new lives. The painter also altered the sky above the procession, depriving it of the life it had previously had.

Without its original force and due to the lack of time, the painting never found its place at the large exhibition in Budapest and failed to accomplish the desired political goal. Beneath the remnants of dried-up colors on the painter's palette, heated discussions were stirred up on the Serbian political scene, in which the patriarch was reproached for depriving his nation of its own people.

In the meantime, the painter stood once again in front of the white canvas. He repeated everything while listening to his own habitus, using modest brush strokes, making faces smaller. He created a new artwork which would, in the future, survive the commissioned resolute migration. When he sent it to Zagreb to his friend Petar Nikolić, who would spend years reproducing it, he would unknowingly occupy every corner of his people's being, the people who would perceive this new painting as the only true one, the only monument and cross above our heads!

That is how *Migration of the Serbs* went on to live its two lives: one in the ceremonial hall where the Synod of the Serbian Orthodox Church sits, and the other in the National Museum of Pančevo, but also in the homes and hearts of descendants of the exiled people.

Something will, however, bring those irreconcilable differences closer: in both versions of the painting, behind vice-voivod Jovan Monasterlija watching the sides of the procession on a white horse, Paja Jovanović painted the idea, the meaning and the origin of the Serbian state; humble monks carrying the coffin with the relics of holy Prince Lazar on their shoulders, a star in the middle of the endless blue circle of Serbian migrations, our Israeli Ark of the Covenant.

There are and there always will be migrations, wrote Miloš Crnjanski, as well as births which will go on. There is no death, only migrations.

*Blažo Popović, journalist*

## List of illustrations

Paja Jovanović  
*Migration of the Serbs*, 1896  
oil on canvas, 380 x 585 cm  
Museum of Serbian Orthodox Church  
photo © Željko Mandić

Wilhelm Grund  
*Georgije Branković*, ca. 1900  
lithography on paper, 65,2 x 49,9 cm  
The Gallery of Matica Srpska

Novak Radonić  
*The Young Ilarion Ruvarac*, 1855  
pencil on paper, 15,2 x 10,2 cm  
The Gallery of Matica Srpska

The painting *Migration of the Serbs*  
exhibited in the Residency of the patriarch in  
Sremski Karlovci  
photograph  
Archive of the Gallery of Matica Srpska

*Kako je čuvana Seoba Srba*  
newspaper article "Politika" from 1971  
Archive of the Gallery of Matica Srpska

Paja Jovanović  
*Migration of the Serbs*, second version, 1896  
oil on canvas, 127 x 190,5 cm  
National Museum in Pančevo  
photo © Željko Mandić

Danilo Vuksanović  
A sketch for artistic object *Kvazi kivot*, 2021  
marker on paper, 21 x 15 cm  
Courtesy of the artist



## The Liminality of migration aesthetics. Thoughts and reflections

Sandro Debono, art-historian  
University of Malta

*He paints...  
With all the dirty passions of a little Jewish town  
With all the exacerbated sexuality of provincial Russia  
For France...*

*Blaise Cendrars, Portrait – Marc Chagall 1913*

This excerpt from a poem dedicated to Marc Chagall written by a close friend, the Swiss born writer and novelist Blaise Cendrars, is but a description of the quintessential migrant artist and his multiplicity of identities. Chagall's Jewish town is but the city of Vitebsk in modern day Belarus, which Cendrars describes within the remit of what was then artistically provincial Russia. This aesthetic luggage of identity, carried by the artist to Paris, is what Cendrars claims to inform Chagall's art.

Chagall can be described as the quintessential wandering Jew, celebrated in Anglo-Saxon literature particularly in Charles Dickens' novels and Percy Bysshe Shelley's poems. The French artist Gustav Dore provides the visualisation of what can be described as a homeless identity nurtured by the idea of homeland that was once the promised land of Israel. Indeed, the artist himself claims to be Jewish claiming that "*I think that perhaps I created a few pictures that might give me the right to call myself a Jewish painter*".<sup>1</sup> This self-declaration was not always acknowledged by all and sundry. Others describe him otherwise. Chagall is described as Russian in the 1923 edition of the art and literary magazine *Der Sturm* German and French in a 1937 postcard of the Art Institute of Chicago.<sup>2</sup> Such statements might come across as contradictory on first impression but certainly raise questions around the artistic

---

1 B. Harshav (ed.), *Marc Chagall - On Art and Culture*, Stanford University Press 2003, 24.

2 *Ibid*, 22–25.

identity of migrant artists. In the case of Chagall the question beckons. Is the artist Jewish as he rightly claims or would his artistic identity be much more informed by his choice of home as against his homeland or place of provenance?

The work of art by Chagall that may provide the answer to this complex question is his *Self-portrait with Seven Fingers* (Marc Chagall, *Self-portrait with Seven Fingers*, 1912–1913, see image on p. 62) painted in Paris during his first sojourn outside Russian territory, away from his homeland. Chagall paints himself in a pseudo-cubist stylistic idiom which he had probably just come in touch with in Paris. He sports two right hands one of which has seven fingers possibly referring to the Yiddish idiom ‘*m ite alle zibn únger*’ translated as ‘with all seven fingers’ and hence doing things well. On the easel in front of him stands his own painting *To Russia, Asses and Others* (1911) which would have come across as a highly unusual painting for French contemporary taste. By contrast, the background refers to a Russian landscape encapsulated within a dream cloud with a Parisian night scene visible through the window on the left. Both Paris and Russia are inscribed in Yiddish letters above the artist’s head which is yet again one other reference to his Jewish identity, this time linguistic.

Chagall’s self-portrait was painted at a crucial time in his career. This was the first encounter with Paris, then the major international centre of artistic production or cultural metropolis. Indeed, it stands for a good example of what I shall describe as migration aesthetics generally associated with a broad range of migration patterns from the temporary itinerant to permanent relocation. The aesthetics of migration refers to “the various processes of becoming that are triggered by the movement of people and peoples: experiences of transition as well as the transition of experience itself into new modalities, new artwork, new ways of being.”<sup>3</sup> Rather than focus on mobility and movement, migration aesthetics would instead focus on transition and the ways and means citizenship is questioned beyond the ideals of the nation-state.

In this essay I shall explore the dialectic between the migrant artist and place of origin, also understood to mean home, and how this can be interpreted through the lens of liminal theory. I choose to focus on Chagall’s *Self-Portrait with Seven Fingers* as a visual case study to complement the arguments explored and the ideas presented. Rather than focusing on a proper study of this portrait, I shall use it as

---

3 W. Gui, *The Migrant Longing for Form: Articulating Aesthetics with Migration, Immigration, and Movement*, in: *Pacific Coast Philology - Special Issue: Migration, Immigration, and Movement in Literature and Culture*, Vol. 49, No. 2, 2014, 156/160.



visual evidence to underpin the ways and means how the aesthetic identity of migrant artists is shaped and formed. A clear distinction to underpin the arguments explored is the one between homeland, understood as place of origin, and home, understood as the outcome of a choice of place where to transition. The ideas explored and the visual evidence which Chagall's self-portrait can provide may serve the purpose of a wireframe approach to explore migration aesthetics, identity and the dialectic between the two, with migration understood within the broadest possible meaning of the word akin to displacement, be it voluntary or otherwise.

### Between home and homeland

Migration is generally understood to refer to the displacement or movement of persons from one point to another other in response to reasons that go beyond the scope and purpose of this essay. In the Latin language, from where the etymological roots of the word migration originates, *migrare* can be strictly translated to migration but could also refer to the idea of wander or to roam.<sup>4</sup> In between these two meanings of the same word, scholarship has identified a multiplicity of typologies of migratory movement. The classification proposed by the Anglo-German geographer Ernst Georg Ravenstein in his *Laws of Migration* (1885) is perhaps the source to cite here.<sup>5</sup> Ravenstein's classification refers to five categories of migrants. These would include the local, the short-journey and the long journey migrants, those migrating in stages and the temporary migrants. Within the broader remit of this seminal classification, one can also contextualise the behaviour of the migrant artist. Scholarship has identified a series of trends and patterns with reference to early modern Europe, amongst other contexts.<sup>6</sup> Up to the middle years of the nineteenth century, most of the artists that chose to migrate would do so voluntarily and were generally held in high esteem in the place they chose to go to, taking pride in signing with reference to their place of origin. In his *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects* (1550), the Florentine artist and chronicler Giorgio Vasari claims that the fame of Renaissance artist Giotto da Bondone rested very much on

---

4 K. Wagner, J. David & M. Klemencic, *Artists and Migration: Britain, Europe and Beyond 1400-1850*, Cambridge Scholar Publishing 2017, 2.

5 E. G. Ravenstein, *The Laws of Migration*, in: *Journal of the Statistical Society of London*, Vol. 48, No. 2, 1885, 167–235.

6 Wagner et. Al, supra, note 4, 17–18.

his ability to acquire social status through travel and movement.<sup>7</sup> Most were motivated by a desire for a better future or to improve their artistic skills, attracted by a new patron or the lure of a cosmopolitan cultural centre. The Late Renaissance artist Federico Zuccari would note “*the various things experienced, seen and done in his leisure in Venice, Mantua, Milan, Pavia, Turin, and other parts...*” in the title of his *Il Passaggio per l’Italia* (1608) which includes the many things the artist saw and visited during his travels, particularly in Northern Italy.<sup>8</sup> The drawings pertaining to his itinerary would be thus construed as an amalgam of travel, learning and curiosity. It is also the case that migrant artists and what they stood for in terms of stylistic innovation were not always welcomed and celebrated. Local artists too oftentimes did not see their input as a positive contribution. The French critic and diplomat Roger de Piles notes, in his *Abrégé de la vie des peintres* (1699) considers this change in style by local artists in response to foreign artistic influences as not always being a happy one and oftentimes leading to ambiguous stylistic works of art whose authorship is also difficult to pin down.<sup>9</sup> Stylistic influences might also be acknowledged as corruptive. Antonio Filarete’s *Treatise on Architecture* (1464) does state that with regards to the Gothic style “*only barbaric people could have brought it into Italy.*”<sup>10</sup>

Interestingly enough, scholarship also suggests that forced migration of artists was rarely the case in Early Modern Europe, even though this needs to be contextualised appropriately in such circumstances as the Jewish diaspora to which Chagall belongs, albeit much later in time. In more recent times, however, global art market pressures might be inducing a compulsory form of mobility informed by reasons that are no less different from the ones that informed the migration patterns of early modern artists. In the case of the contemporary artist, the pressure to perform internationally and to aspire to position oneself on the global market have become valid reasons for mobility and migration.<sup>11</sup> Indeed, the reasons why contemporary artists are becoming more mobile today, and emigration taking on much more the role and vestiges of constant and continuous relocation, has much to do with the geoeconomics of the global art market as movement needs to be much

---

7 D. Y. Kim, *The Travelling Artist in the Italian Renaissance Geography, Mobility and Style* 2014, 72.

8 *Ibid*, 219.

9 *Ibid*, 238.

10 *Ibid*, 46.

11 E. Duester, *The Politics of Migration and Mobility in the Art World - Transnational Baltic Artistic Practices across Europe*, Intellect: Bristol – Chicago 2021, 76.

more 'in tune' with the circuit of international art fairs, biennales and other international shows happening from time to time.<sup>12</sup>

A pertinent question within regards to the migrant artist persona is the relationship between identity and the notion home, which could also refer to more than one place.<sup>13</sup> Seen through the lens of the duality of home, the modern artist inhabits two different worlds at the same time and, by consequence, becoming a transnational individual. In the case of Chagall, the artist may be recognised as of Jewish, French and Russian identity all at the same time. As Chagall moved from country to country, following his first four-year stint in Paris to which his *Self Portrait with Seven Fingers* belongs, each successive stay would have been shaped and informed by the context which he would choose from time to time as home, alien to it at first but closer and more in synchrony with the passing of time. Chagall's identity would still remain Jewish at core but increasingly morphing over time into a Jewish, French, Russian and later American amalgam of identity.<sup>14</sup> This amalgam too can be unpacked further. Irrespective of the reasons why Chagall decided to move from one place to another over time, his identity is negotiated with that of place and context with every move and displacement. Who would the artist then be? Would he still be the one leaving his place of origin or would the influences, connections and exchanges happening over time as he moves and connects with new places transform or shape his identity?

Such complex evolutions of identity can also be read and understood within the broader remit of identity constructs that define the migrant's persona such as language. Thanks to what is generally referred to as translingualism, the migrant slowly but surely comes to inhabit two lingua-cultural realms, which could at first lead to mental chaos but which would enrich the migrant's persona over time as he draws from both linguistic traditions to shape his thoughts and ideas.<sup>15</sup> Much as migrants, of which the artist is but one category out of many more, would be pressured to define the extent and intensity of his translingualism, so too would the idea of home have to be negotiated from the standpoint of homeland and how the two would reconcile and inform a renewed artistic persona. Indeed, rather than

---

<sup>12</sup> *Ibid*, 2.

<sup>13</sup> S. Debono, *Futuring MUŻA ... and a manifesto for European public art museums in Interartive #93, Malta – A Culture in Transformation*, 2017; available at: <http://interartive.org/2017/06/futuring-muza-sandro-debono/> [Accessed on 15.01.2022].

<sup>14</sup> R. Doroth, *The Overt and Covert Chagall*, in: *Studia Europea Gnesnensia*, 14, 2016, 229–239.

<sup>15</sup> N. Lvovich, *Translingual Identity and Art: Marc Chagall's Stride Through the Gate of Janus*, *Critical Multilingualism Studies*, Vol 3, No. 1, 2015, 117/118.

acknowledging second homelands, the artist might grow multiple roots thanks to movement and migration that would complement those of his original homeland and hence, the dialectic between homeland and home.<sup>16</sup> This however is rather subjective and may vary from case to case. Indeed, the artist's birthplace or place of origin might still be the one with which he connects most through the lens of identity and that would also include language. The greater the mobility however, the greater the possibility for the artist to recognise more places as home. With regards to artistic output, the migrant artist might certainly consider his practice as a way to negotiate the meaning of home and where that would, could or might be.<sup>17</sup> Chagall's *Self-portrait with Seven Fingers* illustrates this argument rather succinctly. It stands for a good example of applied translanguaging as Yiddish is used to script the two homes to which core Jewish identity now connects, these being Russia and Paris, and which can also be understood as standing for the two poles of his personal and artistic life at that point in time.<sup>18</sup> It can also be read in terms of a visual form of iconographic translanguaging given the signifiers that inhabit the painting deliberately chosen by the artist for his self-portrait.

### Liminality and the migrant artist

188

Chagall's portrait also stands for a good example of a transitory state of being best described as liminality. Described also as an in-between state of being, liminality is mostly grounded within cultural anthropology studies and best discussed in the work of Arnold van Gennep (1873-1957) and Victor Turner (1920-1983). Gennep defines liminality as a rite of passage happening in three successive stages.<sup>19</sup> The first concerns separation, followed by a state of in-betweenness also described as liminal, leading to a final and third stage of aggregation. During the initial stage of separation, the subject experiences transition away from a fixed or previous position, going through the process of separation. The second and successive stage concerns

---

16 E. Duester, *supra*, note 11, 124.

17 E. Duester, *supra*, note 11, 117.

18 R. Doroth, *supra*, note 14, 21.

19 A. Van Gennep, *The Rites of Passage – A classic study of cultural celebrations*, University of Chicago Press, 1961 edition; R. F. Spencer, *Review of The Rites of Passage by Arnold van Gennep*, 1961, in: *American Anthropologist*, 63, 599; F. Starr, *Review of Les rites de passage by Arnold Van Gennep*, in: *American Journal of Sociology*, Vol. 15, No. 5, 2010, 708; M. Gluckman, *Les Rites de Passage*, in: Gluckman (ed.), *Essays on the Ritual of Social Relations*. Manchester University Press, 1962, 2.

transition rites, also described by Van Gennep as liminal rites, as the subject moves further away but has not yet reached the other end of the ritual journey. This middle stage, or state of in-betweenness, implies an actual passing through the threshold in between two phases. The third or final stage of aggregation concerns the subject's integration into the new position or status. In later years Victor Turner explores further the second stage of the liminal ritual and its in-between character of the transitory state which he also describes as a 'betwixed and between' condition.<sup>20</sup> Turner's theoretical model, built on Van Gennep's, is particularly concerned, amongst other things, with the liminal phase as a temporary disunion from fixed social structures. Turner describes this phase as one of separation from a previous status, marked by seclusion happening within a time space wedged between 'what is' and 'what can or will be'. Turner also comments further about the fact that rites of passage tend to reach their boldest expression in small, relatively stable and cyclical societies.<sup>21</sup> What's more important to underpin is the fact that liminality can be a permanent state experienced in varying grades and stages of intensity over time.<sup>22</sup>

Liminality can provide a most appropriate theoretical framework for the study of migration and migratory transitions, including those experienced by artists and the migration aesthetics that liminality informs. As the artist departs from the homeland to transition to a home of choice, he is oftentimes caught betwixt and between in a permanent state of liminality as the transition is kept in check by a strong attachment to his homeland. By time, as the artist comes to inhabit the two lingua-cultural realms of translingualism in its visual state, hybridity exponentially breeds a heightened sense of creativity as the artist opens up to, absorbs from and connects with choice of home. In doing so, however, the artist also injects new aesthetic perspectives into his choice of home.<sup>23</sup> Indeed, when seen through the lens

---

20 V. Turne, *Liminality and Communitas*, in: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing 1969, 96; V. Turner, *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An essay in comparative symbology*, Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies 1974, Vol. 60, No. 3; V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications 1987, 29; V. Turner, *Liminal to Liminoid, Play, Flow, and Ritual: An essay in comparative symbology*, Rice Institute Pamphlet: Rice University Press 1974; V. Turner, *Betwixt and between: The Liminal Period in Rites of Passage*, in: *The Proceedings of the American Ethnological Society: Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Washington Press 1964, 4-20 ; B. Thomassen, *The Uses and Meanings of Liminality*, in: *International Political Anthropology*, Vol. 2, No. 1, 2009, 7.

21 V. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press 1967, 97.

22 B. Thomassen, *supra*, note 20, 7.

23 S. Brownlie, *The Roles of Literature and the Arts in Representing the Migrant and Migration*, in: S. Brownlie & R. Abouddahab (eds.), *Figures of the Migrant - The Roles of literature and the Arts in Representing Migration*, Routledge 2022, 6.

of liminality, the diaspora production of the migrant artist might be richer, more articulate and elaborate as it draws from the home towards which the artist would have chosen to gravitate.<sup>24</sup> The language of migration aesthetics would be thus cyclical and exponential as the artist yields back into his chosen home the aesthetic amalgam that is shaped and formed by his very subjective engagement with migration aesthetics. As Chagall moves from home to home, oftentimes iterating back and forth, layers of permanent liminality continuously inform his artistic production ranging from the iconographical to the stylistic. The self-portrait suggests the strong impact of the Parisian aesthetic milieu and the artist's willingness to connect with the stylistic trends and developments happening at that point in time, including cubism, even if his work remains aloof from the stylistic ideology behind it and instead react to it with a very personal assemblage informed by a deep vision and an introspective perception of the self.

The measure and extent of liminality experienced by the migrant artist also heightens exponentially in the case of multiple transitions or rites of passage that can connect the artist's homeland to a multiplicity of homes as the artist transitions from one to the other be it in a cyclical, linear or a combination of both manners. In the case of Chagall's portrait, the liminal qualities are even much more extraordinarily layered, informing an identity that is, to all intents and purposes, much more complex than just being a Jewish, French, Russian and later American amalgam of identity with a Jewish core. There is much to compare between the visual iconography in Chagall's self-portrait and the artist's transition from a backwater to a cultural metropolis. Chagall's Jewish identity is, in itself, liminal too given that there is practically no homeland that to connect with or at that point in time of his artistic career. By acknowledging his identity status as being akin to that of a wandering Jew, Chagall's artistic persona can also be understood as being a case of betwixt and between negotiating his Jewish homelessness with Russian space of identity. Indeed, Chagall's Jewish identity can also be read and understood in terms of a permanent state of liminality.

---

24 N. Lvovich, *supra* note 15, 119.

## Interpreting the aesthetics of migration

Chagall's *Self-Portrait with Seven Fingers* is an extreme case of a complex and compounded identity narrative that is certainly not representative of mainstream migration aesthetics. When read through the lens of mainstream museum collections development practices informed by identity and homeland, Chagall's work comes across as a complex amalgam of migration aesthetics not only in iconography but also in style. There is no question that Chagall's paintings are the desired ambition of many museums all over the world. It is their interpretation as the product of liminal migration aesthetics that can underpin the fact that we are all migrants and, by consequence, the aesthetic language that we increasingly relate to is much more hybrid, cosmopolitan and certainly richer.

There are indeed conclusions to draw when examining portfolios of migrant art through the lens of the liminal. As the artist becomes increasingly mobile, not only physically but also virtually, liminality and the form of aesthetics that it can breed hold potential to become norm and mainstream, contributing to art historical frameworks that can be much more universal. There is certainly the need to align with the aesthetic principles of the broad range of cultures that contribute to works of art informed by migration. Most of this is happening because of greater mobility but also because of new technologies.<sup>25</sup>

At the other end of the spectrum stand modern cultural ecologies that increasingly hold a plurality of cultures and identities that collectively constitute liminal ecologies in their own right. This is particularly the case of marginal zones seen as having the potential to mediate between centres and, in doing so, foster and empower a richer cultural ecology.<sup>26</sup> The Balkans do stand out as a good example of a marginal zone, a place betwixt and between two civilisations that has all the richness of hybridity that underpins its potential to be an artistic centre in its own right. We can take Bhabha's notion of the third space as complementary to the concept of marginal zones and a place where cultural borders open up to each other leading to the creation of a new hybrid culture which blends in features and differences.<sup>27</sup> This may well refer to Balkan space as one of the inherent characteristics of its liminality.

---

25 W. Gui, *The Migrant Longing for Form: Articulating Aesthetics with Migration, Immigration, and Movement*, in: *Pacific Coast Philology - Special Issue: Migration, Immigration, and Movement in Literature and Culture*, Vol. 49, No. 2, 2014, 156.

26 A. Szkolczai, *Reflexive Historical Sociology*, London: Routledge 2000, 215–227.

27 N. Bhandari, *Negotiating Cultural Identities in Diaspora: A Conceptual Review of Third Space*, in: *Curriculum Development Journal*, No. 42, 2020, 78–89.

Indeed, the Balkans are also understood and recognised as a bridge connecting two civilisations, but the bridge can also be in itself a point of arrival, choosing the bridge as an in-between space.<sup>28</sup> This is concept has been, indeed, also explored in Balkan culture studies. Milorad Pavić's literary novel "Dictionary of the Khazars" understands the Balkans as a historical, cultural and (meta)geographical area which is to all intents and purposes a liminal frontier space.<sup>29</sup>

One can certainly conclude that there cannot be one single history of artistic mobility that can decisively synthesise the complexities and nuances of so much cross referencing, continuous overlapping and plurality of references that can be even read from just one painting, albeit a splendidly complex and sophisticated one for that matter.<sup>30</sup> Chagall's *Self-Portrait with Seven Fingers* is indeed a complex visual piece of evidence of migration aesthetics. It may well be an extreme case of liminality as far as migrant art is concerned. It is but the visual clarity of this portrait which makes a case for a better understanding of what the aesthetics of migration stand for and what liminality can contribute towards their understanding, recognition and interpretation.

## List of illustrations

192

Marc Chagall  
*Self-portrait with Seven Fingers*, 1912  
oil on canvas, 126 × 107,5 cm  
Collection Stedelijk Museum Amsterdam  
© ADAGP, Paris, 2022

---

28 A. Petrunic, *No Man's Land: The Intersection of Balkan Space and Identity*, *History of Intellectual Culture*, Vol. 5, No. 1, 2005, 1–10.

29 M. Karasek, *Balkan identity between the Orient and Europe in Milorad Pavić's "Dictionary of the Khazars"*, in: *World Literature Studies*, Vol. 10, No. 1, 2018, 39.

30 D. Y. Kim, *supra*, note 7, 6.







## Three artists. Three migrants. Three case studies. El Greco, Le Brun, Chagall

Jelena Ognjanović, curator  
The Gallery of Matica Srpska

195

Migrations – a phenomenon as old as mankind, are still the cause of various social crises in the 21<sup>st</sup> century. Why this is the case, the answer probably lies in the dual nature of humans themselves, who on the one hand feel the need for improvement and the urge to discover new things, and on the other, fear the unknown and different. The migrations which have taken place over the last decade have prompted many experts in the field of human and social sciences to further study this phenomenon, while culture and art comprise an indispensable part of these studies. The need to explain profound and often violent transformations of society lies at the very heart of this research, but also the desire to emphasize the importance of migrations which contribute to an overall pluralism and cultural wealth.

The names of world-renowned artists who shaped the history of art, bear witness to the constant migration of people and the fact that this phenomenon helped form Europe and European culture. Although seldom considered from this angle, the art and life of El Greco, Vigée Le Brun and Marc Chagall offer us an opportunity to contemplate the intertwining of cultures, identities, the feeling of (not) belonging, but also the political and social circumstances in which they created art. They remind us that unique artistic phenomena were precisely the results of cultures crossing paths and individuals migrating.

Art history provides us with numerous examples of artists who were migrants, but why did we decide to assign a special place to these three? El Greco was an artist of the Renaissance and Mannerism of the second half of the 16<sup>th</sup> and the beginning of the 17<sup>th</sup> century. Vigée Le Brun created art under the French Monarchy at the end of the 18<sup>th</sup> and the first half of the 19<sup>th</sup> century, whereas Marc Chagall was a 20<sup>th</sup> century artist of Russian-Jewish origin. The span of five centuries emphasizes the fact that the movement of artists is a constant of every epoch, one which is somewhat inevitable. On the other hand, the reasons for their migrations were different and thus contribute to a more diverse view of political and social circumstances on the territory stretching from the Ottoman Empire, across Europe and all the way to Russia. How much energy and desire for improvement and success on the European art scene must have El Greco had, to traverse more than 5,000 kilometers of sea and land in the 16<sup>th</sup> century? What kind of strength and courage must have driven Vigée Le Brun to leave Paris alone with her daughter and escape the clutches of the Revolution, thus spending 11 years in exile? And lastly, how much spirit and joy must have Chagall had when he managed to leave extreme poverty behind and arrive at the art capital of the modern world, and then cross the Atlantic Ocean fleeing from the horrors of World War II? Their stories of life and art – their *cases* – are a reflection of our aspiration to show that migrations and movements bring progress to culture and society as a whole.

### El Greco case

- Domenikos Theotokopoulos was born between 1537 and 1542 in Candia (present-day Heraklion), Crete.
- He sailed to Venice on a galley in the spring or summer of 1567.
- In the spring of 1570, he arrived in Rome and stayed there for seven years.
- With his companion Francesco Prevoste, he sailed from Rome on a ship, and then riding two mules, reached Toledo in 1576 or 1577, where he remained for the rest of his life, until 1614.

Domenikos Theotokopoulos, who later became known as El Greco, spent the first two decades of his life on Crete, an island which had been ruled by Venice for three and a half centuries before he was even born. The largest island in the Aegean Sea served as the link between the Byzantine Orthodox tradition of the

majority population and the influences of Western European culture, which arrived through abundant trade relations with the country to which the island belonged - the Venetian Republic. In the land of merchants, wine, olive oil and salt, at the age of only 22, Domenikos was already a formed art master.<sup>1</sup> Together with other icon painters, he painted Orthodox icons of the post-Byzantine tradition, influenced by the Italian Renaissance, which found its way through numerous graphic templates. This synergy of cultures gave rise to the so-called Italo-Cretan art style. At the age of twenty-five, following in the footsteps of his peers Michael Damaskinos and Georgios Klontzas, Domenikos decided to set off for Venice. That was when the icon depicting the Virgin Mary with Christ and scenes from their lives was created, most likely as part of his “early work”<sup>2</sup> (El Greco, *The Virgin of Tenderness*, second half of the 16th c, see image on p. 75). At first glance, one might find the iconographic type of the Virgin of Tenderness with Christ the Savior, who occupy the foreground, to be a clear example of a post-Byzantine icon. However, smaller scenes surrounding the Virgin with Christ and the Crucifixion, reveal the particularly skillful and meticulous work of the artist. Through the movement of figures and drapery, as well as the backgrounds of the scenes themselves, the icon painter brings a sense of form, space and perspective typical of Italian Renaissance painting. The blend of East and West is particularly visible in the scene of the Annunciation, where the artist painted St Mark’s Square and the Doge’s Palace within the space of just a few centimeters, giving the impression that he had seen the view of Venice in person. The ease of drawing, the way the light was treated in the painting, as well as the scientific research which reveals the origin of the artwork, all support the assumption that this might be the work of master Domenikos.<sup>3</sup> Irrespective of the authorship, the icon is an example of the symbiosis of the two worlds – the Byzantine and the Renaissance world, and it reflects the spirit of the time in which Domenikos Theotokopoulos developed his painting skills.

He set off for Venice in 1567, never looking back on his native island. The galley journey, which took him past the islands of Zakynthos, Cephalonia, Corfu, the city of Durres and along the Adriatic Sea, took more than a month, with various adversities lurking in the background. The constant threat from the Ottomans, but also from groups of Uskoks in the Gulf of Venice and around Istria, did not prevent

---

<sup>1</sup> W. Scipel (yp.), *El Greco*, Kunsthistorisches museum, Vienna 2001, 33.

<sup>2</sup> A. Skorvan, *Dve ikone dva slavna Kričanina*, in: Zbornik Narodnog muzeja, volume XVI-2, Belgrade 1997, 168.

<sup>3</sup> *Ibid*, 163.

Domenikos from reaching the city residing on wooden pillars, where famous artists such as Titian, Tintoretto and Veronese created art.<sup>4</sup> Even though he was not able to watch in person these masters of the Renaissance and Mannerism as they painted, he had the opportunity to study their works in public spaces - such as churches and palaces. Admiring Titian's use of colors and skillfully painted scenes of nature, Domenikos emulated his work during the early stage of his new artistic education. The Cretan painter found himself before a difficult artistic path – he was to abandon *maniera greca*, fully master *maniera latina* and shift from using tempera on wood to the oil on canvas technique. It is his Venetian works that speak of Domenikos's identity transformation from an icon painter to a Renaissance one.<sup>5</sup> He learned how to construct an image using volume, to create space and to capture the anatomy of the human body, which can be seen in one of his paintings, *The Last Supper* (El Greco, *Last Supper*, 1568, see image on p. 76). By creating a three-dimensional space, the image still reveals the Byzantine technique of its construction through several points of view. Self-taught improvement of the linear perspective became one of Domenikos's principal tasks. In addition, he soon mastered a new artistic theme – the portrait, which would provide him with a stable source of income.

Although his personal and professional motive for traveling to Venice was relatively clear – the discovery of the Renaissance, we can only guess at the reason for Domenikos's departure for Rome. On the one hand, it was undoubtedly important for him to continue his education in the spirit of the Renaissance, but also to perhaps find potential patrons, whom he had been unable to find in Venice. On the other hand, in 1570 an uprising broke out in Crete among the people living in the mountainous area of Sfakia, along with the impending war between the Venetian Republic and the Ottoman Empire, which began on the island the following year.

Hence, Domenikos was yet another one to confirm the notion that all roads lead to Rome, arriving to the Eternal city from Venice, visiting Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Bologna, Florence, Arezzo and Perugia on his way. We are able to learn about his visits to Italian cities directly from Domenikos's notes in the book *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, published at that time by Giorgio Vasari. In the said book, Domenikos boldly and insightfully described certain artworks and their authors, which he had had the chance to see in person, and thus left proof of his travels. The atmosphere which Domenikos came across

---

<sup>4</sup> F. Marias, *El Greco, Life and Work – A New History*, Thames and Hudson, London/New York 2013, 51.

<sup>5</sup> W. Scipel (ed.), *supra*, note 1, 54–55.

in Rome at the time of his arrival was described by the French Renaissance philosopher and writer Michel de Montaigne: “I have always said that one of the biggest advantages of Rome, among others, is that it is the most universal city in the world, a place where strangeness and differences are considered least; for by its nature it is a city pieced together out of foreigners; everyone is as if at home”.<sup>6</sup> In the autumn of 1570, when he entered Rome, Domenikos, like all other travelers, had to hand over his luggage for examination by the Inquisition authorities, and then to stay in one of the guest houses in a certain part of the city. Not wishing to join other displaced communities, he found friendship and support in miniaturist Giulio Clovio. Thanks to the letter that Clovio sent to his patron, Cardinal Alessandro Farnese, pointing out that a young man from Candia, a disciple of Titian, and, in his opinion, a skilled painter, had arrived to Rome, Domenikos gained access to the world of Renaissance scholars and authors. Cardinal Farnese was the greatest patron of the arts at the time, and his home, the Farnese Palace, was a meeting place for artists of humanism and the Renaissance. Settling in the attic of the palace, Domenikos immersed himself into the direct study of the most significant works of the Renaissance housed in the Farnese collection, as well as all other collections made available to him thanks to the cardinal. In addition to artworks, the Palace library was another place where his transformation into a Renaissance artist took place, aided by his knowledge of Greek as his mother tongue. Over time, Domenikos grew into a Neoplatonic artist - a genius, a melancholic introvert, a child of Saturn who seemed peculiar, eccentric and lonely to the rest of the world. His behavior and some of his outbursts thus led to his expulsion from the Farnese Palace.<sup>7</sup> Although we do not know the real reasons behind his failed attempt to become the cardinal’s court painter, at that time, after having spent two years in Rome, he decided to pursue a career as a freelance master. He set up a workshop in the city which was already home to a large number of freelance masters competing for clientele with sophisticated taste in art. With the help of his companion Francesco Prevoste, who continued working with Domenikos later in Spain, Domenikos received private commissions - portraits and smaller religious compositions intended for private devotion. He demonstrated his complete artistic transformation from a Byzantine icon painter to a Renaissance master with the painting *Christ Driving the Money Changers from the Temple*, which displayed well-executed perspective, space, movement, bodies and drapery (El Greco, *Christ*

---

<sup>6</sup> F. Marias, *supra* note 4, 79.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 92.

*Driving the Money Changers from the Temple*, ca. 1570–1575, see image on p. 78). Knowing that he did not belong to the circle of Roman peers who were fond of drawing, or to the Venetians who, on the contrary, emphasized color as the primary element of painting, Domenikos freed his eye and hand of any constraints and followed his own feeling when combining artistic elements. This artwork was the first time he used gray color, which would remain the dominant color of his palette for the rest of his life. As a sort of homage to his Italian tutors, he painted portraits of Titian and Michelangelo, but also of his loyal friend Giulio Clovio, in the bottom right-hand side corner.

After ten years spent on the Apennine Peninsula, Domenikos did not gain the recognition of an Italian painter he believed he deserved, nor did he ever manage to fit into the circle of Renaissance artists and intellectuals, even while he was in close proximity to important figures of the Papal Court, such as Cardinal Farnese. What exactly influenced his decision to pack his suitcases, brushes and paints, books, letters of recommendation and several pieces he hoped to sell along the way or upon arrival at his new destination - Spain, we cannot say with certainty. The fact was that he had failed to conquer Rome, but he was ready to continue his “fight”, this time on new territory. Setting out from Rome, he arrived by boat to the Iberian Peninsula, to Cartagena, from where, together with Francesco Prevoste, he reached Toledo riding a mule. He received his first official painting commission in the summer of 1577 under the name Domenico Greco, and since then he would be known by that name. Unlike their status in Italy, painters in Spain were still considered craftsmen, so El Greco had to prove his painting skills all over again. During the early years of his stay, the greatest patron - the church - commissioned several works from him. From the perspective of the Counter-Reformation, a painting was supposed to have a specific purpose in order to justify its existence, which often led to disputes between El Greco and his clients. His position in society was precarious - perceived as a foreigner, with no roots, he did not belong to a particular community. His signature in the Greek language set him apart from others and introduced him as such to the Spanish public. Two years after moving to Spain, El Greco received a large commission from then king, Philip II of Spain, to decorate the El Escorial Palace. It was the painting *The Martyrdom of Saint Maurice* intended for the altar in the chapel dedicated to this saint (El Greco, *The Martyrdom of Saint Maurice*, 1580–1582, see image on p. 79). El Greco permitted himself some narrative freedom and, instead of depicting the scene of the massacre of Maurice and his soldiers, he painted the scene of martyrdom in the background, while placing the figures of soldiers in modern uniforms in the foreground. Creating a painting of remarkable artistic qualities, of



particular spirit, hitherto unseen in Spain and beyond, El Greco poured all his artistic energy into this work. He presented the idea to the observer indirectly, through a signature on a board held by a snake, a symbol of wisdom, in its mouth. However, the church hierarchy found the painting unsuitable for the intended purpose, as it lacked a specific narrative and decorum. Philip II himself was impressed by artistic prowess, which was confirmed by the large amount of money paid to the painter, yet he was forced to concur with the Church representatives. After that, El Greco never received another commission from the court.<sup>8</sup> Although he never succeeded in becoming a court painter, El Greco eventually found his place as a freelance artist among the wealthy clientele of Madrid and Toledo. After several years of financial struggles, he set up his own workshop, followed by an altar-making workshop, thanks to which he was finally able to create his greatest accomplishments, such as the famous painting *The Burial of the Count Orgaz*. He acquired the status of “citizen” only in 1589.

El Greco represents an interesting “case” of a post-Byzantine icon painter, who, thanks to his travels around Europe, created a specific artistic expression, without compromising his Greek identity. He initially mastered the perspective, only to neglect the construction of space altogether in his late works.<sup>9</sup> He studied color by observing the works of the greatest Venetian masters, and later interpreted it in relation between light and shadow, thus creating expressive emotionally-charged compositions. He believed that his task as an artist was not to depict the material world, but to build a bridge between what our eyes could and could not see. It was also one of the basic principles of Byzantine icon painting. Today, we can say that El Greco was the forerunner of the artists who would admire his work several centuries later, such as Van Gogh, Gauguin and Matisse.

### Le Brun case

- Élisabeth Louise Vigée Le Brun was born on April 16<sup>th</sup> 1755 in Paris, under the rule of Louis XV.
- At the height of the French Revolution, in the autumn of 1789, she fled Paris in a coach with her daughter Jeanne-Julie-Louise, while her husband Jean-Baptiste Pierre Le Brun remained in the French capital.

---

<sup>8</sup> *Ibid*, 148.

<sup>9</sup> W. Scipel (yp.), *supra* note 1, 19.

- She spent nearly three years in Italy – in Rome, Naples, Florence, Turin...
- Unable to return to Paris, she went to Vienna in 1792.
- In July 1795, she arrived to Russia which, in her own words, became her second home.
- She returned to Paris in 1802, and soon after went to spend another two years in England and Switzerland.
- She died in 1842 in Paris, at the age of 86. At the time, France was ruled by the second to last king, Louis Philippe.

Élisabeth Louise Vigée was born into a family of artists. Her father, Louis Vigée, was a renowned portraitist of high society, who noticed his daughter's talent and introduced her to artistic creation. After her father's death, Vigée continued her artistic education in private drawing and painting schools, since women were not permitted to attend courses at the Royal Academy of Painting and Sculpture. Unlike her male counterparts, she had to limit the theme of her work to portraits. Nevertheless, her position in society enabled her to visit and see some of the most important galleries and collections of the time, including the Luxembourg Palace and the Royal Palace. Growing up into a skilled painter with a beautiful face, before her twentieth birthday, her home had already become an atelier frequented by aristocracy. She owed such reputation to her father, who had strong connections in the world of aristocracy, but also to her acquaintances with painters Jean-Baptiste Greuze, Hubert Robert and Joseph Vernet. However, unlike them, uninterested in the ideas of the Enlightenment, she opted for conservative aesthetic and political views. Her painting skills in the form of an appealing and idealized portrait pleased high society, but not the artistic circles which were unaccepting of her, until 1774 when, having encountered numerous obstacles along the way, she became a member of the Academy of Saint-Luc, an art institution close to the Royal Academy. Thanks to numerous commissions and clients, she earned substantial amounts of money which, according to the laws of the Old Regime, did not technically belong to her, but to her stepfather. She believed that marrying Jean-Baptiste Pierre Le Brun, a renowned art dealer, would bring her prospects of a brighter future. That assumption soon turned out to be wrong because, despite the collection of Italian masters that Vigée had at her disposal to study and copy, Le Brun was the one managing her large earnings. In 1780, her only daughter Jeanne-Julie-Louise was born and for a period of time, became the center of all her feelings and her artistic world. She was depicted in all of Vigée Le Brun's paintings, alone or in her mother's arms, such

as self-portrait with her daughter from 1786 or 1789 (Élisabeth L. Vigée Le Brun, *Madame Vigée-Le Brun with her Daughter, Jeanne-Lucie, called Julie*, 1789, see image on p. 81). Bringing the joy of motherhood into self-portraits, she did not miss the opportunity to highlight her own beauty. She continued to paint this motif through portraits of other women, creating an iconographic reminder of images of the Virgin Mary with Christ, in a time of religious skepticism. Her good reputation led the royal family to hire her. Her first portrait of Marie Antoinette from 1778 paved the way for friendship with the queen and earned her the title of *official portraitist*. Thanks to the queen, in 1783 Vigée Le Brun became a member of the Royal Academy. Over the years, she painted a large number of formal and informal portraits of Marie Antoinette, through which she depicted her as a sensitive woman of quiet but confident authority and dignity. However, the *joie de vivre* was soon disrupted by political crisis in the monarchy, which escalated into the French Revolution in 1789. On the evening of October 6<sup>th</sup>, 1789, while the mob was charging at Versailles, Vigée Le Brun, aware of her affiliations with the royal family, decided to leave Paris in a mail coach with her nine-year-old daughter and her governess. In addition to the fear she felt as she fled, naive and unprepared for the harsh world of the late 18<sup>th</sup> century, she left with no money – all she had was twenty francs because her husband had squandered more than a million francs she had earned over the years, on gambling.

“My brother and my husband escorted me as far as this gate without leaving the door of the coach for a moment; but the suburb that I was so frightened of was perfectly quiet. All its inhabitants, the workmen and the rest, had been to Versailles after the royal family, and fatigue kept them all in bed.”<sup>10</sup>

I cannot describe the emotions I felt in passing over the Beauvoisin Bridge. Then only did I breathe freely. I had left France behind, that France which nevertheless was the land of my birth, and which I reproached myself for quitting with so much satisfaction. The sight of the mountains, however, distracted me from all my sad thoughts. I had never seen high mountains before.”<sup>11</sup>

The sublime and romantic feeling she experienced crossing the Alps, bolstered by her affection for the literary work of the romantic Jean-Jacques Rousseau, helped her recover from the depression of exile and regain her natural optimism. She regarded the departure to Italy as the next step in her professional development,

---

<sup>10</sup> V. Le Brun, *Memoirs* (reprint of the original edition from 1835), Dodo Press, Milton Keynes 2010, 55.

<sup>11</sup> *Ibid*, 56.

undertaken by many painters before her. On her way to Rome, she spent a few days in Turin, a hub for French emigrants and counter-revolutionaries, and then in Parma, Modena, Bologna and Florence, where she joyfully visited galleries like the one in Palazzo Pitti or Uffizi. She reached Rome in November 1789.

“The pleasure of living in Rome was the only thing that consoled me for having left my country, my family, and so many friends I loved. My work did not deprive me of the daily diversion of going about the city and its surroundings.”<sup>12</sup>

Rome was full of French refugees, whom I knew for the greater part, and with whom I soon made friends. The arrival to Rome of so many people bringing so much news made me undergo different emotions every day.”<sup>13</sup>

Vigée Le Brun’s state of mind and body is best reflected in *Self-Portrait in Traveling Costume* which dates back to the first few months of her exile (Élisabeth L. Vigée Le Brun, *Self-Portrait in Traveling Costume*, 1789–1790, see image on p. 83). Undoubtedly portraying herself as younger than she actually was, wearing the simple attire of a traveler, she deceived the observer into thinking that it was an image of sweet melancholy. However, this pastel work shows the moment of her transformation - a painful experience, but the joy of adventure as well. It serves as proof that art can capture unpredictable fates and reconstruct the ever-flattering “perception of oneself”.

Vigée Le Brun attempted to resume in Italy a life similar to the one she had led in pre-revolutionary Paris. Thanks to her contacts and connections, she kept on receiving numerous commissions, and in her spare time she visited the sights of Rome, galleries, museums and, of course, admired the works of the Renaissance masters, Michelangelo and Raphael. She drew the picturesque eternal city in her pastel sketches and drawings, believing that no artist could spend time in Rome without feeling the urge to pick up his paints and brushes. After eight months, she decided to leave Rome and go to Naples, primarily in search of new clients. That is where she met the then British Ambassador William Hamilton, a prominent antiquarian and archaeologist, who hired her to paint several portraits of his mistress and later his wife, Emily Hart, or Lady Hamilton.<sup>14</sup> For Vigée Le Brun, her sojourn in Italy turned into a *grand tour* because over the course of three years she visited

---

<sup>12</sup> *Ibid*, 58.

<sup>13</sup> *Ibid*, 62.

<sup>14</sup> G. May, *Elisabeth Vigée Le Brun : the Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*, Michigan 2005, 90.

Turin, Rome, Naples, Spoleto, Florence, Siena, Parma, Venice, Verona and Milan. Although she was respected and held in high esteem in Italy, she decided to return to Paris, nevertheless. When she reached Turin, she could not believe the scene she saw on entering the city:

“Great heavens! What did I behold! Streets, squares, were all filled with men and women of all ages who had fled from French towns and come to Turin in search of a home. They were coming in by thousands, and the sight broke my heart.”<sup>15</sup>

Moreover, in 1792, the entire property of the Le Brun family was confiscated, and as an emigrant, she lost her citizenship. Her husband Le Brun had to divorce her later in order to have a portion of his property returned to him. These events deterred Vigée and her daughter from returning to Paris, and their exile continued in the direction of the Habsburg Monarchy. As a portraitist of Marie Antoinette, Vigée Le Brun received a warm welcome in Vienna. She was immediately accepted into the most exclusive salons, as well as by people in high places, and her life seemed to continue, reminiscent of her life in Paris. The fact that the Viennese aristocracy, whether of Austrian, Hungarian, Russian or Polish origin, spoke fluent French, thereby cultivating court etiquette, made Le Brun feel at home.<sup>16</sup> The acquaintance with the Russian ambassador, Count Andrey Razumovsky, prompted her to consider the possibility of moving to the Russian Empire after two and a half years spent in Vienna.

“Not thinking of leaving Austria before I could safely return to France, the Russian Ambassador and some of his compatriots urged me strongly to go to St. Petersburg, where, they assured me, the Empress would be pleased to see me. Everything that Prince de Ligne had told me about Catherine II inspired me with an irrepressible desire to get a glance at that potentate. Moreover, I reasoned correctly that even a short stay in Russia would complete the fortune I had decided to make before resuming residence in Paris. So, I made up my mind to go.”<sup>17</sup>

She reached St. Petersburg in the summer of 1795. A century earlier, the city had become the Russian imperial capital, shaped by the ideas of Peter the Great about a modern metropolis and a “window to Europe”. Moreover, Empress Catherine the Great championed arts and turned the city into a mecca of culture, a counterpart

---

<sup>15</sup> V. Lebrun, *supra*, note 10, 76.

<sup>16</sup> G. May, *supra*, note 14, 114.

<sup>17</sup> V. Lebrun, *supra*, note 10, 80.

to Vienna and Paris. That is why Vigée Le Brun felt the charms of the seemingly familiar city architecture and atmosphere in St. Petersburg. However, she was faced with a new challenge – the one of earning a social reputation and attracting new clientele. Her artistic prowess certainly came in handy, as did her ability to use her charm and manners in order to stand out among her French peers who, like her, were asylum seekers. Many among them did everything in their power to discredit her. Such a hostile atmosphere in artistic circles towards a female painter in a male world was something she was familiar and found ways to cope with. Only a year spent in the Russian capital and her ties with the aristocracy led her to Catherine the Great and the commission of her portrait, which, however, never became more than a sketch as the Russian Empress passed away. She enjoyed patronage by aristocrats and received numerous commissions from rich Russians, which provided her with a large income. In 1800, she was awarded honorary membership in the Imperial Academy of Arts.<sup>18</sup> At the reception ceremony, the diploma was presented to her by Count Alexander Stroganov, chairman of the Academy, whose wife and son she would soon after depict in the portrait *Portrait of the Countess Stroganov with her Son Alexander* (Élisabeth L. Vigée Le Brun, *Portrait of the Countess Stroganov with her Son Alexander*, ca. 1800, see image on p. 85). This piece, like other similar ones, demonstrates her superior skill of using the portrait as a means of expressing the female and child's beauty and adding the necessary emotional charge. Like *Madame Vigée-Le Brun with her Daughter, Jeanne-Lucie, called Julie*, this painting is also reminiscent of compositions of the Virgin Mary with Christ, in terms of iconography, invoking the timeless premises of motherhood and innocence. Urszula Zamoyska Mniszech, niece of the Polish King (Stanislaw Poniatowski), came to the painter's aid on several occasions and the two forged a close bond during Le Brun's stay in Russia. Their friendship led to the creation of a portrait of her daughter *Elisabetha Isabella Mniszech*, with a dog, painted in 1797. The adorable portrait of the girl bears witness to the painter's ability to masterfully depict not only the face, but also the character of the portrayed. This gentle scene captures bliss, the dog's serenity in the child's arms and the girl's play with her favorite pet. Such portraits of children distinguished Vigée Le Brun from her male counterparts as an artist capable of subtly depicting children's psychology<sup>19</sup> (Élisabeth L. Vigée Le Brun, *Elisabetha Isabella Mniszech*, 1797, see image on p. 86).

---

<sup>18</sup> G. May, *supra*, note 14, 140.

<sup>19</sup> J. Baillio, K. Baetjer, P. Lang, *Vigée Le Brun*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2016, 26.

While Vigée Le Brun was building her reputation in Russia, her husband was trying to get her citizenship back in Paris and have her name erased from the list of emigrants. Thanks to a petition and the support of numerous friends - artists, writers and intellectuals, but also friends of Joséphine Bonaparte - on June 5<sup>th</sup> 1800, Vigée Le Brun officially became a French citizen again. She spent another year in St. Petersburg and Moscow, before returning to her native city of Paris via Prussia in early 1802.

“I will not attempt to describe my feelings at setting foot on the soil of France, from which I had been absent for twelve years. I was stirred by terror, grief and joy in turn. I mourned the friends who had died on the scaffold; but I was to see those again who still lived. This France, that I was entering once more, had been the scene of horrible crimes. But this France was my country!”<sup>20</sup>

After her return and short stay in Paris, she spent some time in England and Switzerland, only to permanently settle in the French capital in 1808.

In her *Memoirs* published in 1835, Vigée Le Brun used words to paint a romantic image of the time and society in which she had lived, both in France and in exile. Depicting her life as an embellished reality made the speed and the success of her artistic and social accomplishments seem unreal. One cannot deny her mastery of painting and the reputation she had had under the “old regime” in France. However, the “images” of a migrant always precede the migrant and the migrant’s initial encounter with the country to which he or she has arrived. Vigée Le Brun was not spared of such an “image” in the form of stereotypes, prejudice, a particular classification and pattern of recognition. That is why other artists and society in general often inflicted malicious and offensive remarks on her. On the one hand, the reason lies in the fact that she was a woman, and on the other, in her political and social orientation and affiliations with the French monarchy.<sup>21</sup> One might believe that the Italian, Austrian and Russian societies extended their hospitality only insofar as they considered it enough for her not to overstay her welcome. Perhaps they cared about her only as a person who created their idealized image, but not as a person who had found herself in a foreign country.

From the perspective of art history, her style and method of painting did not gain serious momentum in those countries where she had spent longer periods of

---

<sup>20</sup> V. Lebrun, *supra*, note 10, 163.

<sup>21</sup> J. Baillio, K. Baetjer, P. Lang, *supra*, note 19, 55.

time, but her work certainly did influence the formation of a different perception, reputation and position of female artists in the aristocratic societies of Italy, the Habsburg Monarchy and the Russian Empire.

### Chagall case

- Marc Zakharovich Chagall was born on July 7<sup>th</sup> 1887 in Vitebsk, Tsarist Russia.
- From 1907 to 1910, he was educated in St. Petersburg.
- After leaving St. Petersburg and traveling for four days, he arrived to Paris where he stayed for five years, until World War I broke out.
- From 1914 to 1920, he lived in St. Petersburg again, followed by two years in Moscow, between 1920 and 1922.
- In 1922, he left the Soviet Union for good. Paris became his new home.
- Prodded by World War II, in 1941, he left France for the United States.
- He returned to France in 1948. He spent the rest of his life in Saint-Paul-de-Vence, a small town near Nice.

Marc Chagall was the eldest child in a poor Jewish family from Vitebsk. In the late 19<sup>th</sup> century, Vitebsk was still a small town in the Russian Empire, located at the confluence of two rivers, the Western Dvina and the Vitba. Its economy was already booming, but despite the construction of a railway station, small industries and a river port, the town's features still resembled those of a village. While its many churches gave it a more urban appearance, most of the houses were made of wood and the streets were unpaved, thus becoming frozen in winter and flooded in spring. Jews, as one half of its sixty thousand inhabitants, and Orthodox Russians, as the other, lived separate lives, without any contact or conflict. The Jewish population had their movement in cities restricted by anti-Semitic Russia, as well as their education and many other rights.

Despite the overall social circumstances, Chagall managed to persuade his mother to enroll him in a private school of drawing and painting with the artist Pen in Vitebsk. Soon, the young Chagall was no longer content with the laborious copying methods employed at Pen's school<sup>22</sup>, and in 1907, rebelling against any kind of tuition, he decided to go to St. Petersburg.

---

<sup>22</sup> M. Guerman, S. Forestier, *Marc Chagall*, London/New York 2004, 12.



“Armed with my twenty-seven rubles, the only ones I received from my father in my life, I disappear, still rosy-cheeked and curly-haired, to St. Petersburg, accompanied by my friends. The die is cast.

But in order to live in Petersburg, one needs not only money, but also a special permit. I am an Israelite. And the Czar had set aside a certain residential zone in which Jews were obliged to stay.

From a tradesman, my father obtained a provisional certificate as though I had been commissioned to go and fetch certain merchandise for him.

I left for a new life in that city.”<sup>23</sup>

St. Petersburg was the intellectual and artistic hub of Tsarist Russia, a city which, throughout its history, had always been open toward Western Europe. Those three years which Chagall spent there were an odd mixture of poverty, humiliation, but also rapid artistic progress.<sup>24</sup>

“My means did not permit me to rent a room; I was forced to content myself with nooks and alcoves. I didn’t even have a bed to myself. I had to share it with a workingman.”<sup>25</sup>

He was admitted to the Drawing School at the Imperial Society for the Encouragement of the Arts, but this kind of artistic teaching, only slightly different from the one provided by Pen, disappointed him and seemed like a waste of time. However, those two years spent in school brought him encounters with his patrons and benefactors – attorney Goldberg and a member of the Duma, Maxim Vinaver. Thanks to them, Chagall was able to find his way into the circles of Jewish intellectuals of St. Petersburg and to the private art school of Elizaveta Zvantseva, where French-educated Léon Bakst was one of the teachers.<sup>26</sup> Chagall had at last found the other reality he was aspiring to, the one he carried inside him and which he presented in his painting. The freedom provided by Bakst’s teaching allowed him to develop his artistic expression over time, to grasp the concept of color in space and to create his own style. Although aware of the broadness and fervent vigor of the Russian avant-garde which was at its initial stage at the time, the young painter still wanted

---

<sup>23</sup> M. Chagall, *Moj život*, Belgrade 1999, 67–68.

<sup>24</sup> M. Guerman, S. Forestier, *supra*, note 22, 27.

<sup>25</sup> M. Chagall, *supra*, note 23, 84.

<sup>26</sup> M. Guerman, S. Forestier, *supra*, note 22, 15.

to preserve his distinctive expression. French modern art, which he read about in the magazine *Golden Fleece*, seemed to have had more influence on him

“I am very happy with all of you. But... have you heard of traditions, of Aix, of the painter with severed ear, of cubes, of squares, of Paris?

To tell the truth, I cannot say for sure that I was swept up by a spontaneous urge to go to Paris. I didn't have that feeling when I went from Vitebsk to Petersburg either. I just knew I had to go. I could hardly determine what I really wanted. It would sound too “provincial” if I had confessed it openly. Enamored of wandering, I still dreamed of being satisfied with a much smaller cage.

Was I to stay in Russia? Back there, still a boy, at every step I felt – or rather, people made me feel - that I was a Jew. And I thought to myself: it must be because I'm Jewish and I have no homeland. Paris! No word sounded sweeter to me.<sup>27</sup>

In 1910, after he had selected two pictures, Vinaver guaranteed me a monthly subsidy that would permit me to live in Paris. I set out. Four days later, I arrived in Paris. Only the great distance that separates Paris from my native town prevented me from returning to it immediately or at least after a week or a month. I even wanted to invent some sort of holiday as an excuse to go home. The Louvre put an end to all those hesitations.”<sup>28</sup>

In Paris, Chagall settled into the famous artistic community of La Ruch, which hosted a great many ateliers and where he soon encountered many of his compatriots: Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Alexander Archipenko and Chaïm Soutine. During his first months in the French capital, he came to the realization that Russian art was at odds with contemporary art.

“Here, in the Louvre, before the canvases of Manet, Millet, Pissarro and others, I understood why I could not ally myself with Russia and Russian art. Why my very speech is foreign to them. Why they do not trust me. Why artists circles ignored me. Why, in Russia, I am only the fifth wheel. And why everything I do seems eccentric to them and everything they do seems superfluous to me. I cannot speak about that. I love Russia.”<sup>29</sup>

He had no desire whatsoever to renounce his Russian heritage and roots. A difficult task stood before him – to articulate his Jewish-Russian culture and the

---

<sup>27</sup> M. Chagall, *supra*, note 23, 106.

<sup>28</sup> *Ibid*, 97.

<sup>29</sup> *Ibid*, 102.

modernism he came across in Paris.<sup>30</sup> As a migrant painter, he attempted to blend into the French environment, but also to create his own art and demonstrate originality. He owed the geometric frame of his paintings and elements of plastic expression to Cézanne and the Cubists, but his individuality resisted all theoretical boundaries, as shown by pieces such as *Outskirts of Vitebsk* and *Rain* (Marc Zakharovich Chagall, *Outskirts of Vitebsk. A sketch for the painting*, 1914, see image on p. 90; Marc Zakharovich Chagall, *Rain. A sketch for the eponymous painting*, 1911, see image on p. 91). It goes without saying that Cubism provided Chagall with a foundation on which he was able to base and express his inner experience through spatial structure, but his *credo* remained linked to the Byzantine tradition, which had always favored symbols and meaning over representation and imitation. Chagall never wished to be labeled as a Russian, Jewish or Parisian artist. He simply wanted to be on par with the greatest, creating art in which his roots represented an autobiographical element of sorts. His native Vitebsk and Paris inspired the painter's dreams and paintings, but were never the theme. The theme was a complex painting composite in which intimate memories, cubist techniques, collages of images and the composition construction process are intertwined.<sup>31</sup>

“Art seems to me to be above all a state of soul. All souls are sacred, the soul of all the bipeds in every quarter of the globe. Only the upright heart that has its own logic and its own reason is free.”<sup>32</sup>

After four years spent in Paris socializing with artists, writers, critics, patrons, among them Guillaume Apollinaire, he was able to organize his first solo exhibition in Berlin. This artistic ascent was soon interrupted by World War I, which took him back to Vitebsk. Thus, the short visit to his home country turned into eight years spent in Russia, where instead of on the battle front, he completed his military service in an office in St. Petersburg. Bella Rosenfeld – the object of his affection whom he missed greatly - was in Russia as well, and they got married in 1915.

“Each setback to the Army was an excuse for its chief, the Grand Duke Nicholas Nicolaevitch, to blame the Jews. „Get them all out in twenty-four hours. Or have them shot. Or both at once!” The army advanced, and as they advanced, the Jewish population retreated, abandoning towns and villages. Seized with panic, soldiers

---

<sup>30</sup> M. Viculin, J. Foray, *Chagall – Priča nad pričama*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2007/2008, 25.

<sup>31</sup> *Ibid*, 29.

<sup>32</sup> M. Chagall, *supra*, note 23, 115.

break car windows, take the demolished trains by assault and, piling in like herrings, rush towards the cities, towards the capital. Freedom roared in their mouths. Oaths hissed. I don't stay either. I desert my office, inkwell and all the records. Good-bye! I, too, along with the others, quit the front. Freedom and the end of the war. Freedom. Freedom for all. The February Revolution breaks out."<sup>33</sup>

The Russian Revolution had a large number of Jews among its leaders - Leon Trotsky as the most prominent, which finally put an end to decades of anti-Semitism in Russia. It also brought hopes of a restored dignity to Chagall, as well as the possibility of realizing his full potential as an artist. Anatoly Lunacharsky, the newly-elected minister of education and an acquaintance of Chagall's from Paris, offered him the position of commissioner for art in Vitebsk, which the artist gladly accepted. Art as a principle of individual development and means of social promotion found its most determined representative in Chagall. He set up the first art institutions in Vitebsk – museums, academies, ateliers - and paved the way for the “revolution of the soul” which he sought to provoke in each of his compatriots. As the chairman of the Academy of Arts, he managed to bring already well-known artists such as El Lissitzky and Kazimir Malevich to the small town that Vitebsk was at the time. However, Chagall's educational principles and the nature of his art would soon become outdated for the majority of professors and students of the Academy. Malevich contemptuously accused him of naturalism, which was one of the reasons why Chagall left Vitebsk in 1919 and moved to Moscow.

212

“I won't be surprised if, after I have been absent a long time, my town obliterates all traces of me and forgets the man who, laying aside his own paint brushes, worried, suffered and took the trouble to implant art there, who dreamed of making ordinary houses into museums and the average citizen into a creator.

And I understood then that no man is a prophet in his own country.

I went to Moscow.”<sup>34</sup>

In Moscow, he got back in touch with a group of Jewish intellectuals and re-discovered Jewish culture through theater. The encounter with Alexis Granowsky, the director of the Chamber Theater, gave him an opportunity to try his hand at set

---

<sup>33</sup> *Ibid*, 134 –135.

<sup>34</sup> *Ibid*, 147.

designing and to experiment in architectural space. However, the meagre income and poverty which struck his young family forced him into exile.

“Nevertheless, we slept and dreamed. On awakening my wife urged me: “Go and look at the baby. Is there much snow in her bed? Cover her mouth!” No money. We didn’t need any – there was nothing to buy.

Smiles crease my face and the black Soviet bread I put in my mouth seems to burden my heart.”<sup>35</sup>

The means of support provided to artists by the Soviet state were allocated according to how purposeful their work was, hence Chagall ended up the very last ranked, since the list was managed by Malevich. From that moment onwards, Chagall never again acknowledged Russia as his own and decided to leave for good in 1922. It was as if the bitter experience of a man torn from his own country was the only way for his fate as an artist to be realized.<sup>36</sup> All that remained were faithful childhood memories, which he put on paper in his autobiography *My Life*, like an ode or a lament for the time spent in Russia.

Chagall ultimately settled in Paris in 1923. The years went on and, surrounded by friends, artists and critics, he became what he had always wanted - a recognized and renowned artist, thus financially secure. His art, however, still seemed atypical, even marginal in relation to the French and European art scene, as evidenced by his piece *A Peasant and a Cow* from 1926-1927 (Marc Zakharovich Chagall, *A Peasant and a Cow*, 1926–1927, see image on p. 93). It was as if Chagall was dipping the tip of his brush into cubism, expressionism, fauvism, but was, in fact, creating his own logic of the painting and its meaning.

The prosperous life he led in France provided him with an opportunity to travel with his family to Switzerland, Palestine, Syria, Egypt, the Netherlands, Spain, Italy, to have solo exhibitions in Paris and Basel, and to receive commissions to illustrate works such as Gogol’s *Dead Souls*, La Fontaine’s *Fables* and the Bible. Naturally, with success and recognition, came French citizenship, granted by the state in 1937. However, Chagall’s Parisian life was interrupted by World War II. His trip to Warsaw in 1935 was the first time he felt the threat the Jewish people were exposed to. Two years later, his works were displayed together with other modernists at an exhibition organized by the Nazi party, called *Degenerate Art*, and then

---

<sup>35</sup> *Ibid*, 160–161.

<sup>36</sup> M. Guerman, S. Forestier, *supra*, note 22, 24.

confiscated. This time, migration was a choice between life and death. The anti-Semitic laws of Vichy France in 1941 forced him once more into exile, this time to the United States. He departed for New York by boat, from the port of Marseille, carrying with him the most precious luggage, his paintings. His vision of the New World was somewhat blurred by nostalgia for the lost world.<sup>37</sup> America would briefly become his new home, but unfortunately also the place where his beloved wife Bella would breathe her last.

Several years after the war had ended, he permanently returned to France and in 1950 settled in a small town near Nice - Saint-Paul-de-Vence. The late years of his professional career were marked by major solo exhibitions, commissions for mosaics and murals of relevant institutions spanning from Jerusalem to New York, and the opening of the Marc Chagall National Museum of the Biblical Message in Nice in 1973. In the same year, just one month earlier, Chagall would visit Russia for the first time in more than fifty years, at the invitation of the Soviet Ministry of Culture, on the occasion of his exhibition at the Tretyakov Gallery in Moscow, which displayed works from its collection.

„Neither Imperial Russia, nor the Russia of the Soviets needs me. They don't understand me. I am a stranger to them.”<sup>38</sup>, said Chagall in 1922. That was why the exhibition in 1973 and the official invitation, without which he would have never gone back, meant that his native country had finally embraced and recognized him.

„I shall lie down near you. And perhaps Europe will love me and, with her, my Russia” – were the final lines of his book *My Life* from 1922 and a prophecy that, even today, mankind would admire his work.<sup>39</sup>

\* \* \*

What do the descriptions of the lives and opus of El Greco, Vigée Le Brun and Marc Chagall actually tell us today? These three cases are not just tales of art, changing style, influences on art movements and the course of art history. They are tales about national, gender and religious identities, the ways of traveling and moving, about hopes, acceptance and the lack thereof, about societies and their (in)flexibility, but also about one's willingness to change oneself and the world around oneself.

---

<sup>37</sup> M. Viculin, J. Foray, *supra*, note 30, 65.

<sup>38</sup> M. Chagall, *supra*, note 23, 176.

<sup>39</sup> *Ibid*, 178.

Each of these artists, like many others throughout history, were faced with the same challenges of life as the 21<sup>st</sup> century migrant. Regardless of the fact that the progress of civilization brought the development of transport and communications, the feeling remains the same - fear, uncertainty, danger. But of what? Of Other, more than anything else. Migrations in art and the art of migrations provide us with a space where we are able to look back at the past as we contemplate the present and act for the sake of the future. Indeed, aware of modern-time migrations, through these three stories, we ponder on the individual as a human being and his position in the society from which and to which he comes. And lastly, we come to the realization that human migration, as shown by the history of the world, represents our constant search of a better life.

## List of illustrations

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)  
*The Virgin of Tenderness*, second half of the 16<sup>th</sup> c.  
tempera on wood, 103,8 × 106 cm  
Serbian Orthodox Church of St. John in Benkovac,  
Eparchy of Dalmatia  
photo © Željko Mandić

Élisabeth Louise Vigée Le Brun  
*Self-Portrait in Traveling Costume*, 1789–1790  
Pastel on paper, 50 × 40 cm  
Private collection  
Photograph courtesy of Joseph Baillio  
©All rights reserved

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)  
*Last Supper*, 1568.  
oil on canvas, 43 × 52 cm  
Pinacoteca Nazionale di Bologna  
photo ©The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei, distributed by Directmedia Publishing GmbH

Élisabeth Louise Vigée Le Brun  
*Portrait of the Countess Stroganov with her Son Alexander*, ca. 1800  
oil on canvas, 39 × 35 cm  
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow  
photo © The Pushkin State Museum of Fine Arts

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)  
*Christ Driving the Money Changers from the Temple*, ca. 1570–1575  
oil on canvas, 116,84 × 149,86 cm  
The Minneapolis Institute of Art, The William Hood Dunwoody Fund  
photo © Public Domain

Élisabeth Louise Vigée Le Brun  
*Elisabetha Isabella Mniszczek*, 1797  
oil on canvas, 48,5 × 44,2 cm  
National Gallery of Slovenia  
photo © National Gallery of Slovenia / Bojan Salaj

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)  
*The Martyrdom of Saint Maurice*, 1580–1582  
oil on canvas, 445 × 294 cm  
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid  
photo © Public Domain, National Heritage of Spain

Marc Zakharovich Chagall  
*Outskirts of Vitebsk. A sketch for the painting*. 1914  
watercolour, graphite, pencil on paper, 23 × 33,6 cm  
The State Tretyakov Gallery, Moscow  
© ADAGP, Paris, 2022

Élisabeth Louise Vigée Le Brun  
*Madame Vigée-Le Brun with her Daughter, Jeanne-Lucie, called Julie*, 1789  
oil on wood, 130 × 94 cm  
Musée du Louvre, Paris  
photo ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

Marc Zakharovich Chagall  
*Rain. A sketch for the eponymous painting*, 1911  
gouache, graphite pencil on paper, 23,7 × 31 cm  
The State Tretyakov Gallery, Moscow  
© ADAGP, Paris, 2022

Marc Zakharovich Chagall  
*A Peasant and a Cow*, 1926–1927  
tempera and gouache on paper, 49 × 65 cm  
National Museum, Belgrade  
© ADAGP, Paris, 2022





## Migrations – What can art do?

Luka Kulić, curator – artist  
The Gallery of Matica Srpska

217

The world is changing. This is nothing new, although we occasionally feel the need to highlight the fact as a sort of newly acquired awareness of the circumstances of our reality. In addition to massive social and political shifts, the 21<sup>st</sup> century has been marked by the considerable expansion of the Internet and countless Internet resources, thus making the entire world (of information) available. It is the use of Internet resources and information that takes the credit for shaping individual and social awareness today. The current European and global migrant crisis is a consequence of numerous wars, turbulent social and economic changes, whose scope and impact have been significantly increased by the influence of mass electronic media. We have never before been faced with such an immense amount of information and misinformation which affect our perception of reality and whose presence and influence have become an integral part of the *acceleration* of social evolution. Acceleration implies constant changes which consequently create a volatility of opinions and standpoints, both of individuals and of larger social groups. Volatility and frequent changes of information and perspectives have paved the way for the ubiquity of doubt. It is becoming increasingly difficult for an individual, bombarded with new, often contradictory information on a daily basis, to determine its credibility and to take a firm and reasoned stand on a certain issue. In societies where doubt is used every day as a manipulation tool, and which are constantly burdened with fear induced on multiple levels, information is accepted on the basis of trust

rather than arguments and verification of authenticity. Paranoia becomes normalized, whereas critical thinking and credibility of information become a hindrance. It is rather paradoxical that in this day and age, when it is widely known that electronic media resort to manipulation, it can have such a powerful effect. Paradoxical might just be the word which most accurately describes the migrant crisis. Europe, both as a Union and as a territory, recognizes and celebrates social, cultural and historical diversity as its fundamental value. The history of Europe has been marked by a great many social changes (migrations) which have led to present-day reality. The history of Europe is the history of global migrations. There is virtually no continent or corner of the world from which people have not migrated to Europe. The reasons are numerous, but the cause remains the same - the search for a better life. Aren't we all entitled to wish for something better? What are justified reasons for migration? When does it become acceptable? Who can determine that?

The problematic attitude (of society) towards the phenomenon of migrations creates a wide array of misconceptions and points of view, served to societies susceptible to manipulation as a consequence of the cacophony of information. One of the main issues is the ambiguous delineation of what constitutes reasons for migration, as well as which groups we can call migrants. Many people are considered migrants in one way or another, on a micro or macro level. We swap cities, countries and continents, searching for better education, jobs, climate and general living conditions, forming partnerships and families along the way, exploring new territories, cultures and nations, out of curiosity or boredom, fleeing from danger, corrupt society or war. All of the reasons for relocation are equally justified, not just certain among them. Fears are understandable; however, this does not make them justified. People fear the unknown, but they also fear the slightest of changes. The settlement of new people of different faiths, nations, cultures, habits and customs, needs and desires, opinions and attitudes, will necessarily lead to changes in society. Changes, however, are inevitable, and even societies unhampered by mass immigration are subject to them. The general fear of any kind of change is pointless. Despite our understanding of the origins of such fear, the lack of empathy is alarming. Empathy must not hinge upon specific circumstances, it must be universal and related to humans as beings, and not to a situation or a member of a particular social group, on any grounds. The labeling of all individuals as "migrants", depersonalizes and erases individual destinies and blends them into a common storyline, typically used for the purpose of creating a negative image.

What can (contemporary) art do for society, particularly with regard to the phenomenon of migrations? What is the role of art in that sense? Can art be used as tool for the much-needed re-examination of our reality? Due to its nature, artistic creation has the ability to provide a powerful, at times even explicit illustration of social phenomena and problems, making them less abstract and easier to understand, and thus contributes to the development of social dialogue, while every so often changes in society are initiated by art itself. There are plenty of examples where artworks have had a strong impact on society - the development of architecture which, in turn, influenced the transformation of spatial planning of inhabited areas, numerous film-makers, writers, musicians, visual artists and countless others, have not only helped shape culture and artistic creation in our history, but have also influenced the creation of society as we know it today. In this context, a particularly interesting project is the one being carried out by the British Gallery of Modern Art Tate Modern, which represents an internet platform for research of the impact of art on society.<sup>1</sup> Mass electronic media - newspapers and TV stations, news portals, social networks, as well as individuals who operate within the space of electronic media – definitely play the most significant role in the formation of social awareness today. In comparison, art may not be as influential or as widespread, but it is certainly not lacking in potential. Conceiving a thematic exhibition or an art project is a complex process. Addressing sensitive social topics is particularly challenging, as it requires a responsible approach to the topic. The aim of the project *Migrations in Art - the Art of Migrations* is not to provide viewpoints on the phenomenon of migrations, but to create a space for social dialogue regarding the phenomenon, through the selection of representative and interesting examples of artistic creation. Such a space would enable us to take on notions such as fear, (lack of) empathy, misunderstanding, contradiction and compassion, and thus adopt a responsible approach toward migrations as we attempt to comprehend the phenomenon in a broader context. Art can have a tremendous influence in that field. In a broader sense, the selection of artworks for the exhibition segment which, through modern artistic creation, addresses the migration phenomenon in the context of the current European socio-political crisis, has been conceived as a selection of relevant art projects coming from the region and abroad, diverse in terms of media, which explore the topic of the exhibition without being directly interlinked, with the aim of demonstrating the diversity of perspectives and providing space for analyzing

---

1 <https://www.tate.org.uk/art/tate-exchange/can-art-change-society>

the phenomenon from different angles. Although objectivity does not exist in art, one could still strive for it by re-examining the framework of social thinking and encouraging social dialogue. The starting point of the artistic thought and general thought is the same, and so is the framework; however, the ability of art to communicate ideas with the audience through its medium on multiple levels, makes it a powerful tool for establishing dialogue.

Modern age is characterized by the mass flow of data regarding the world today, as well as by the ever-increasing need for new information. The Internet generates over forty zettabytes of data per day (one zettabyte equals one billion terabytes).<sup>2</sup> The news regarding the global migrant crisis follow a similar pattern. According to estimates, there are currently more than 272 million migrants in the world, which is approximately 3.5% of the global population.<sup>3</sup> Since 1970, the number of people living in a country other than the one they were born in has tripled. The number of migrants on the global level keeps growing progressively, regardless of how diverse the social changes causing migrations are. Numbers show just how widespread and brutal the migration phenomenon is. Forensic Architecture (FA) is a research agency based at Goldsmiths, University of London, which investigates instances of violation of human rights, including violence committed by states, police and military forces and corporations. FA works in partnership with institutions and organizations of civil society groups across the globe, with the aim of investigating with and on behalf of communities and individuals affected by conflicts, police brutality, border regimes and violence in the social environment. The Forensic Oceanography Department, among others, operates within Forensic Architecture<sup>4</sup>, and critically investigates the militarized border regime imposed across the Mediterranean Sea, analyzing the spatial and political conditions which have caused over 16,500 registered deaths at Europe's sea-borders over the last 20 years. *Liquid Violence*, one of the projects of Forensic Architecture, includes several investigations conducted and presented through art video works, animation, graphics, spatial installation or a web page where testimonies of human rights violations are combined with digital technologies such as satellite imagery, vessel tracking data, geospatial mapping and wind and sea-current data, thus creating an information art form whose content is brutal. By means of detailed analysis and numerical data, the project shows just

---

2 Source: <https://seedscientific.com/how-much-data-is-created-every-day/>

3 Source: <https://www.weforum.org/agenda/2020/01/iom-global-migration-report-international-migrants-2020/>

4 <https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography>

how tragic the situation regarding migrant victims in the Mediterranean Sea is, and finds its place among relevant (artistic) projects which address the phenomenon of migration. Unfortunately, it could not be included in this exhibition.

Manipulations and misinterpretations by the media have gone hand in hand with the current European and global migrant crisis since the very beginning. Instead of social standpoints adopted on the basis of information verified within an educated and responsible society, unfounded preconceptions are validated instead, by choosing unverified information compatible with the preconceived (negative) idea. This occurrence is not linked only to the current migrant crisis, but the impact it has had on the crisis is undoubtedly immense. The matter of (mis)interpretation is the very reason why the artistic video work *Baida* by Russian artist Taus Makhacheva has been selected, a video which, although it does not directly tackle the issue of migrations, takes a humorous approach to the interpretation process – in this particular case, the interpretation of an artwork, based on an individual's general education and knowledge of art, prejudices and preconceived notions – very similar to the manner in which people tend to interpret reasons for or to “justify” migrations (Taus Makhacheva, *Baida*, 2017, see image on p. 101). The video shows the dialogue between the members of the audience of the 57<sup>th</sup> Venice Biennale (2017) attending the performance that was to take place daily during the Venice Biennale in the open waters of the Adriatic Sea, where several performers were supposed to appear and disappear on a capsized boat transported from the Caspian Sea of Dagestan to the open sea in front of the Venice Lagoon. The work evolved from multiple conversations that the artist had had with fishermen living in the village of Starri Terek in Dagestan and working on the Caspian Sea. A recurrent motif in their stories is the risk of being lost at sea and never being found. In the event that a boat capsizes, the fishermen tie themselves to the prow so as to enable their families to find their bodies and bury them. The video is a reflection of the fragility of human lives fighting for survival against economic and natural forces. Although the video does not directly address the phenomenon of migrations and the stories of migrants, we are able to draw some interesting parallels. What Dagestani fishermen and migrants crossing the Mediterranean and other large water bodies have in common are the notions of boat (ship), dangers of traveling by sea and the compulsion to risk one's life, as well as fear and survival. In case of this particular work, (mis)understanding the work itself is analogous to (mis)understanding the issue of migrations. The audience often have a negative reaction to a work of art they do not understand, without any desire whatsoever to engage in analytical dialogue, as it may put them

in a situation where they would have to re-examine their points of view arising from emotional attachment to (mis)conceived convictions. Misinterpretations, as an integral part of the phenomenon of the current migrant crisis, are also related to the way in which contemporary art communicates with the wider audience. Precisely this framework of misinterpretations is illustrated by the art video *Baida* by the Russian artist Taus Makhacheva.

Suffering has been a permanent feature of human lives since the very beginning, as well as a universal link between all people. In addition to being a common thread of human history and destinies, it has been one of the recurring themes in the history of art. Empathy is the human ability to establish an emotional connection with others, as well as an obligation of sorts to understand and accept them. Human empathy is what makes us social beings, especially in times of suffering. During every great social crisis, humanity's compassion is put to the test. Are we able to leave the circumstances of our reality aside for a moment and put ourselves in migrants' shoes? What would happen if we found ourselves in the same situation in the near future? The polyptych *Boat* by Safet Zec is a painting of a ship overcrowded with tormented migrants who have embarked on a treacherous journey to a better (or a safer) life (Safet Zec, *Boat* polyptych, from "Exodus" cycle of paintings, 2017–2019, see image on p. 102). Due to its colossal size and fascinating composition, this monumental painting breaks down the barrier between observers/the audience and electronic media images of migrants and their suffering, while creating a dramatic and convincing depiction of human misery which does not leave anyone indifferent. We have already had a chance to see that scene from multiple sources - not only through media coverage of the current migrant crisis, but also because it represents yet another interpretation of the shipwreck theme, which has often been the motif of artistic creation throughout history. The examples are numerous – *St Mark Saving a Saracen from Shipwreck* by Tintoretto, paintings *Survivors* and *Wave* by Ivan Aivazovsky, *The Shipwreck* by William Turner, *The Raft of the Medusa* by Théodore Géricault, *St Nicholas Rescuing the Shipwrecked* by Uroš Predić, and many more. What is Théodore Géricault's *The Raft of the Medusa* about, the painting which, along with photographs of migrants crossing the Mediterranean Sea, served as an inspiration for *Exodus* by Safet Zec? Its historical relevance is reflected both in its uniqueness and technical excellence, as a superior example of Romantic art in France, Europe and the entire world, and in its universal and compelling narrative – the depiction of human agony, suffering, the human destiny which reoccurs in an ever-current and well-known form. It shows a situation in which we could picture

ourselves and which could provoke sympathy. The artwork of Safet Zec does the same thing. The influence of painting as a type of artistic creation needs to be mentioned as well. Regardless of the more recent art media, technological and technical development of art, when executed well, painting still has a uniquely powerful impact on the audience/observer. Through his artistic expression, influenced by both Expressionism and Impressionism, Safet Zec conveys an honest and intimate perception of the theme in his work. His themes are current yet painful, his expression authentic and his message universal – the need to arouse compassion in humans.

The political nature of art in its broader sense is a matter of the political literacy of any given society. The contemporary nature of art is reflected in the relevance of the thematic frameworks of modern society, which are analyzed and re-examined by art as it attempts to fathom our reality. When the political literacy of a society is low, the need for artistic creation which re-examines social politics is greater, whereas when the political literacy of a society is developed, the area for this type of art to operate in becomes wider. The need for art with a political nature is constant. Bertolt Brecht, a great playwright, author and theorist of the 20<sup>th</sup> century, considered political illiteracy to be the worst kind of illiteracy. “The worst illiterate is the political illiterate, he doesn’t hear, doesn’t speak, nor participates in the political events. He doesn’t know the cost of life, the price of the bean, of the fish, of the flour, of the rent, of the shoes and of the medicine, all depends on political decisions.” Today, the political or apolitical stance of society and, indirectly, of art is often mistakenly associated with the politics of political parties, thereby deflecting attention from the potential impact which artistic creation might have on society. In state political systems which are prone to mass manipulation and control of society, intellectual, socially engaged and political art is unwelcome. One of the features of a politically illiterate society and individuals is, above all, apathy, which mitigates the need for information and education, and consequently leads to the desocialization of individuals and the reduction of the power society has to bring about changes. In order to become responsible, society needs to be educated and to demonstrate political awareness. Political or socially engaged art is not a form of creation typical solely of the modern age; in one way or another, art has always been political. Let’s look at *Venus of Willendorf* for example. As simple as its form may be, many layers are hidden underneath - the religious framework seen in the idea of the goddess of fertility, the utilitarian nature of art objects through their presumed ritual purpose, aesthetic norms and social roles through the representation of body features, as well as other modern meanings. Isn’t the entire historical religious creation actually a

reflection of the relations between religion, morality and society? Isn't the development of artistic movements and styles throughout history actually the issue of the development of society and social ideas? Virtually every aspect of artistic creation can be observed through its political nature. The political nature of art stems from the very purpose of art - to communicate with society on multiple levels, to raise questions, to inspire and provoke, to ennoble humans on an individual and social level, to re-examine our reality with the aim of making the world a better place. The need to create is the need to communicate. Art is current only insofar as it is political, even if such art is solely aesthetic and not analytical or thematic. In their artistic work, Rena Rädle and Vladan Jeremić explore the very relation between art and politics through transformative artistic practice<sup>5</sup>, tackling and analyzing sensitive social issues of the present time – the issue of workers' rights, ecology, the position of vulnerable social groups and minorities, the issue of social identities, the relationship between capitalism and society, both in the local social context and in the broader geographical environment. Over the course of the last several years, this artistic couple has developed a specific illustrative approach to the creation of critical graphic narratives, defined by monochrome expressive images<sup>6</sup> reminiscent of comic books, which in a simple yet direct manner establish connections between information, symbols and narrative compositions, thus creating a contemporary iconography of sorts (Rena Rädle and Vladan Jeremić, *Delimitation*, 2022, see image on p. 105). The simplicity of graphic and visual expression intensifies the effect of explicit critical content, reducing it to a narrative message and criticism of social actions through the interpretation of information about difficult situations regarding the migrant crisis. At the very core of their work, we find the idea that art can (and must) be used to influence society, while the use of raw and graphic images opens a field in which the crisis of social values and questions avoided in public discourse can be addressed. The purpose of their artistic work is to point out the possibility of reshaping reality with the help of art.<sup>7</sup> We cannot view this social crisis from afar because it concerns us as well - we are an integral part of it.

When we ponder on the political nature of art, we encounter the question of its functional value as well. What is the purpose of art - is it to enrich our society and our lives? What is the purpose of re-examining our reality, analyzing

---

5 Term used by Rena Raedle and Vladan Jeremić to describe their practice.

6 Image as a scene, portrayal, visual representation

7 Maja Ćirić, *The Making of Transformatorijum*, "Transformatorijum" exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art of Vojvodina, Novi Sad, 2021, 27.



the psychology and sociology of humans through artistic creation? Should artists and art feel responsible toward society? The question of what art can do for society makes an integral part of the function of art. Dealing with sensitive social issues through artistic creation has always been a slippery slope - how does one responsibly and appropriately address these issues? How does one avoid exploiting the topic for personal or artistic purposes? With his art installation *Didactic Wall*, but with his entire artistic creation as well, the artist Mladen Miljanović offers one possible answer to the question of what art can do (Mladen Miljanović, *Didactic Wall*, 2019–2021, see image on p. 106). In his artistic work, Miljanović re-examines social conventions, the mental and physical boundaries of society through acknowledgment of traumas, starting from the personal social context and social phenomena of the immediate geographical surroundings. Nevertheless, the topics that he covers, no matter how personal, are something we all have in common. The installation *Didactic Wall*, originally exhibited in Bihać in 2019, at a time when several thousand migrants were staying in that city on their way to Western European countries, is composed of a pictogram on marble slabs (a material often used by Miljanović in his artistic work due to its inert and monumental nature), with an educational character and didactic structural form, and the printed publication *Handbook* as an integral part of the artwork, whose socially engaged illustrations provide a set of precise and rather useful instructions on how to navigate and move in nature, overcome spatial obstacles, reduce or increase visibility, administer or receive first aid. The *Handbook* is intended for anyone who might find the content useful, and the illustrations used in the handbook were taken from military survival manuals of the former Yugoslav People's Army, thereby transforming military service and education (undergone by Mladen Miljanović during his time at the reserve officers training) into a general civilian one. This subversive and very personal work of art goes beyond the scope of a socially engaged work of art and becomes a practical tool for helping migrants on their dangerous journey to better living conditions. The subversiveness of Mladen Miljanović's artistic concept is seen in the fact of his undermining the idea of borders as a symbol of state-building power, which is so easily linked to modern ideas of national and territorial sovereignty.<sup>8</sup> The migrant crisis and the turbulent past of Bosnia and Herzegovina have motivated the artist to react and to take specific action, and not to exploit a sensitive social topic for the sake of his own artistic

---

<sup>8</sup> Irfan Hošić, Introduction to the catalogue of the exhibition "Didactic Wall", City Gallery Bihać, 2019, 9.

promotion. Along with citizens and experts in the field, migrants were also invited to the opening of the exhibition/installation in Bihać, where they all received the *Handbook*. The impact of the artwork *Didactic Wall* spread across several fields - in addition to being present in the media and the topic of various official reactions, citizens who visited the exhibition or heard about it were given the opportunity, in conversations with each other, to re-examine their standpoint on the position and personal stories of migrants, as well as to participate in actual social dialogue on sensitive topics. The educational and practical form of the artistic installation is a particular and responsible manner of artistic (and social) action which confirms the argument that art has the power to change society.

As we contemplate the phenomenon of migrations, we must not forget that movement is a natural human need, while freedom of movement is a basic human right. The reasons for migrations are becoming more numerous, they have become part of our reality, just like we have become part of the changes happening in society, irrespective of migrations, and therefore we should not be afraid of those changes. What we can do is try to better analyze and understand them, help those in need of help and influence the creation of better conditions for social integration. Each of us is responsible for developing empathy through understanding, because it is a universal human value, regardless of the circumstances. Art, as a powerful channel for conveying messages, can help us along the way.

The world is constantly changing, it always has and it always will, but that in itself is not a bad thing.

## List of illustrations

Taus Makhacheva  
*Baida*, 2017  
fictional video documentation of performance, colour,  
sound, 15 min. 31 sec.  
Courtesy of the artist

Safet Zec  
*Boat Polyptych*, 2017-2019  
from "Exodus" cycle of paintings  
tempera on paper and canvas, 340 × 1100 cm  
Courtesy of the artist  
photo © Francesco Allegretto

Rena Rädle & Vladan Jeremić  
*Delimitation*, 2022  
Acrylic on textiles, different dimensions  
Courtesy of the artists

Mladen Miljanović  
*Didactic Wall*, 2019-2021  
intallation, engraved drawing on marble, handbooks,  
ready made  
Courtesy of the artist





## Migrations, fears... ... and art as a moment of our endless wanderings frozen in time

Vladimir Gvozden, literary theorist  
Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

229

The world is full of subjects on hold, caught between countries, lives and transitions. Long gone is the age when entire nations migrated, and for a long time, we have been witnessing exoduses of people, individuals. It seems that, in Serbian, we prefer to call such exoduses - migrations, a noun derived from Latin. Simply put, those who migrate are called migrants. One could claim, with certain reservations, that a participant in an exodus is a multitude, whereas a migration, on the other hand, is singular. Hence, we associate the word exodus almost exclusively with the past, it calls to mind the famous painting of Paja Jovanović and the cursed charge of one people at the darkness. That painting places historical figures in the center – exoduses had leaders! - with a multitude lurking in the background: thousands of figures riding horses or walking before they ultimately become one with the horizon.

Today you listen to the news on the television, read the newspapers, spend hours on the Internet and social networks. While you hear the words migrant and migrations from every direction, the mysterious word exodus is hardly ever heard. Therefore, it seems that migrations, unlike exoduses, which are viewed as important, if not crucial historical events, take place every day. Or perhaps this is more than just an impression. According to available data, one in every thirty-five people in the world today is an international migrant. Although this number accounts for only three percent of the global population, the fact is that many more people have

been affected by migrations, particularly since the 1980s. Despite numerous linear and “omniscient” views on migrations and migrants, we must bear in mind that it is a complex phenomenon full of diversities. Complexity, along with the general delirium of interpretations, might be one of the reasons why the “fear of migrants” prevails today, accompanied by episodes of violence and even tragic losses of lives at seas and on borders. (According to certain data, approximately two thousand irregular migrants drown in the Mediterranean each year and around four hundred more die while attempting to cross the US/Mexico border.)

We must not forget the fact that exoduses are a trait of human beings, and migrations are, in a sense, a rule and not an exception. They are also in the very essence of the species - humans originated in Africa’s Great Rift Valley, from where they spread toward present-day Europe, and then to other continents over the lengthy period between 1,500,000 and 5,000 BC, during the *Homo Erectus* and *Homo Sapiens* era. We also know that the colonization processes in Ancient Greece and the expansion of Rome, just like its downfall, depended on migrations. The same could be said about the exodus of Jewish people, the sailing of Vikings or the spread of Normans or Huns across Europe, the migration of Serbs in 1690 and many other better or lesser-known events... European expansion is linked to the voluntary migrations of European colonizers. However, from the beginning, there has been a dark side as well – the migrations of millions of slaves related to forced labor. Following the great migrations of slaves, mass migrations of workers from Europe, China, India and Japan to the United States took place as well, as the country slowly became the leading global industrial power (between 1850 and the Great Depression of the 1930s, about 12 million migrants disembarked onto Ellis Island in New York City), and then Europe itself, as well as other developed economies, became a destination for migrants. There have been political relocations as well, following peace treaties or caused by war conflicts (Greece, Turkey, Palestine, Israel and former Yugoslavia).

Migrations are a rule and not an exception. Their ubiquity is changing our attitude towards origin, inclusion, home and homeland. However, let us go back for a moment to the meaning of the words themselves, because exoduses, just like migrations, have systematic ties with language and culture, so much so that it is difficult to come up with a universal term. As Hannah Arendt once said: “Words can be relied on only if one is sure that their function is to reveal and not to conceal”. What are, in fact, exoduses and migrations? There is a tendency to expect too much and too little from migrations, that is, to view them either as a purpose in itself and

an expression of authenticity, or as a movement which undermines the established order between countries and social and political positions. For some, migrations represent an unwilling change of place of residence or even a disruption, whereas others believe in the utopia of migrations as magnificent conveyances of cultures without which the world would not exist (Immanuel Kant, for example, firmly believed that cultural differences and lively competition between cultures acted in the interest of progress). To put it in even more extreme terms: divinization of the other signifies voluntary submission, as described by Frantz Fanon in his well-known book *Black Skin, White Masks*; the demonization of the other signifies its exclusion and extermination.

We must admit that the word migrations contains something truly meaningful and formative for European modernity. *Migrare* (lat.) means “to wander” or “to move”, therefore it could be interpreted as movement itself and not just movement with a clear goal. The ancient figure of vagabond and wanderer was, and sometimes still is, useful for the thinking process. This romantic figure found its supporters in Byron, Lermontov, Baudelaire, Walter Benjamin - Nietzsche described the contemplative life as a “stroll with thoughts and friends”. “The transcendental homelessness of ideas”, a term coined by Lukacs, transports us into a labyrinth of foreigner and foreignness. In his essay “Literature and Exile”, American scholar Harry Levin attributes the privileged position of witnesses to human experience to exiled authors. In his opinion, exile is an epic experience, which should not be surprising if we take into account the fact that the said essay was written in the 1950s, in the aftermath of World War II which resulted in the relocation of tens of thousands of migrants across the world, in particular from Europe to the United States. Danish literary scholar Georg Brandes also sensed that immigrants had become relevant figures in modern culture when he titled the first volume of his magnum opus *Main Currents in 19<sup>th</sup> Century Literature*, published in 1872, “The Emigrant Literature”. Similarly, George Steiner argued in *Extraterritorial* that one could speak of 20th century literature as a separate extraterritorial genre written by poets with no home, vagabonds among languages. Jean-Paul Sartre on one occasion characterized the displacement of a migrant as the promise of freedom: “Outside the world, outside the past, outside myself: freedom is exile and I am condemned to freedom”. Let us recall how much Ovid, Dante, Pasternak and Crnjanski yearned for their motherland and hoped to one day return. James Joyce was the opposite example: he considered voluntary exile to be the true essence of his complex and magnificent art.

The list goes on: Albert Camus was  *pied noir*, Ben Okri and Salman Rushdie are globally acclaimed migrant authors, musical genres such as jazz or reggae arrived with migrants, and it goes without saying that this applies to modern sports as well - just look at the line-ups of today's football teams! From a positive point of view, migrants enrich societies and cultures by creating new values and new transnational identities (as evidenced, for example, by the important position which Aromanians held in the political and cultural history of Serbia in the second half of the 19<sup>th</sup> century). There is, however, something else there, something more elevated. In his *Reflections on Exile*, Edward Said takes an ambivalent stand when analyzing exile and its consequences: "But if true exile is a condition of terminal loss, why has it been transformed so easily into a potent, even enriching motif of modern culture?" What kind of insights does one gain by losing their home, tradition, family, language? In our search for an answer, let us reflect on how Andrić described the "Illyrian doctor" Giovanni Mario Cologna in his *Bosnian Chronicle*:

"No one knows what it means to be born and to live on the borderline between two worlds. What it means to know and understand the one and the other and yet be unable to do anything that might help them explain themselves to each other or bring them closer together, to waver between the two and imitate now one now the other. To have two homes and yet none, to be at home everywhere and yet remain a stranger forever. In short, to live crucified, but as victim and torturer at one and the same time (...) eternal interpreters and go-betweens, who carry within them so much that is unclear and inarticulate (...) They are the third world, a repository of the curse and damnation which the cleaving of the earth into two worlds has left in its wake. They are..."

"Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience", argued Said. However, we must tread with caution when claiming that exile is a privilege, the fact is that an alternative vision of the modern world was created through the perspective of the exiled.

However, in today's world, the word migrant has lost much of its romantic ring and shifted the focus to the obvious signals of violence, war, crime, unrest, civil wars and extremism. Migrants are often seen as humans (even as less than humans for some) who disrupt the normal order of things. At the same time, the diversity and complexity of migrations themselves are underestimated or even disguised, migrations which can be forced or voluntary, regular and irregular, political or economic, legal or illegal, temporary or permanent, "ours" and "theirs"... All these categories tend to simplify the complex reality of a possible migratory experience.



We are under the impression that the sense of the word migrant has become so vast that it no longer has any meaning, that its meaning is being reduced to meet the needs and serve the intentions of the speaker. The predominant, or at least the most vocal perceptions of migrants are just another symptom of the so-called “horror” of the postmodern era in which all sorts of pairings are possible, which is, as it seems, already leaving profound consequences. Amid numerous doubts about binary oppositions, the migrant figure has emerged and made it evident that “western” sets of oppositions, such as otherness and likeness, domestic and foreign, black and white, still apply. We still determine ourselves based on the exterior, but such exterior is fluid, therefore we feel the urge to compensate for that, and we do so by identifying some sort of equivalent to a stable Other in various figures we create. Hatred toward migrations does not make them devoid of meaning. What’s more, perhaps we should seek the origin of their meaning precisely therein.

Any aestheticization of migrations is rejected when it comes to economic migrants who - as Gustave Flaubert long ago jokingly noted while explaining the term “Emigrants” in his *Dictionary of Accepted Ideas*, that great and profound critique of civic mythology - “earn their livelihood by giving guitar lessons and mixing salads”. In affluent or somewhat wealthy countries, the majority of immigrants work in the sectors of agriculture, forestry, heavy industry, construction and household chores. When it comes to the fate of migrants, great stories of theoretical causality have been replaced by modest stories of practical possibilities, because low-cost pizza depends on low-cost labor. Universal history studies large-scale historical crises, while the sphere of everyday life, in addition to historical crises, takes on the challenges of earthly, ordinary life, as well as survival. As Max Frisch once said: “We asked for workers, we got people instead”.

However, if migrants do leave their mark in history and if they are already so numerous in the West, characterized by demographic deficit, as well as in wealthy Asian countries and elsewhere, why do people fear migrants? My thesis (clearly, not just mine) is that hatred towards migrants signifies something entirely different. I am not trying to say that fear is always unjustified or that everyone everywhere should express nothing but affection towards migrants, but I would like to reassess the reductive *figure* of the migrant we have created based on our own issues. The initial issue lies in the adjective “economic”, which is often contemptuously, even fearfully, attached to this word. In any case, there is a tendency to despise migrants, be they regular or irregular, precisely because they are the ones who will disrupt the economy, take away jobs from the local population, form clusters across cities

and ultimately become the predominant power in political and public life. I have no intention of analyzing every aspect of this fear, but it seems that hatred toward economic migrants has exposed our inability to grasp one of the pillars of the capitalist ideology - the belief that the economy is autonomous, separate from other human activities and values. To put it briefly, economic migrants are never solely economic, just as we, despite everything, are not solely economic people.

According to data from several years ago, more than half a billion people earn less than one dollar per hour. Migrations are not caused only by mere self-created underdevelopment, overpopulation or corrupt governments, but also by differences between various regions of the world. In that sense, a refugee represents the symbolic underbelly of the territorial structure policy which hangs over our heads like the sword of Damocles. However, once again the perception and impact of migrants is dual here, and pertains both to external and internal frontiers which provoke our anxiety. Perceived in this manner, the migrant figure affects our political unconscious. Today, this topic exposes the limits of the omnipresence of the state, which imposes its control and regulation in all segments of life, not only at border crossings.

The spatial reality of the modern nation state used to be its territory. Despite the fact that walls and fence-building political agendas seem to prevail, their existence is precisely what points to the fact that the refugee at the border is a paradoxical warning that the very notion of border has undergone a tremendous transformation over the past decades. By erecting walls and fences towards the outside world, modern states and capitalist power conceal a much more dangerous threat: we might have erased borders towards the outside, permitted the supposedly unobstructed flow of goods, people and capital, but we have replaced those borders with endlessly multiplying internal frontiers and restrictions. The biopolitical strategy of such frontiers mobilizes fear and awakens a sense of guilt in us. The refugee reminds us that borders are everywhere, in banks, supermarkets, on highways where tollbooths, as noted by Paul Virilio in his masterpiece titled *Critical Space*, “resemble ancient city gates”. Admittedly, one no longer enters a city through gates; however, the ritual of “electronic interrogation”, where our eye and our cell phone battle for the title of main inspector, seems to have become inevitable. We no longer cross towards the outside; the ritual of crossing has become immanent, as concluded by Paul Virilio.

Therefore, the refugee figure offers a stripped-down reminder that the space of “our” territory is not continuous, but instead consists of displacements,

series of interruptions (factory lock-outs, unemployment, sporadic and temporary jobs), successive or simultaneous “disappearing acts “. As Virilio goes on to add, within the place of modern optical illusion, “people occupy transportation and transmission time instead of inhabiting space.” A human being does not stand on the line, the human being is the line, the zone in which the possible begins, and one which cannot be overlooked, because in today’s world we move even when we are motionless. People cross borders, but borders permeate them as well.

French philosopher Jacques Derrida argues that new technologies - television, video, cinema, fax, e-mail, the Internet - have profoundly altered the economy of selfness, home, workplace and politics of the nation state. New technologies have disrupted the economy based on a solid dichotomy of the internal and the external – “*unheimlich*, ‘other’ has invaded the privacy of home”. In fact, all of this has disrupted the traditional understanding of culture. Selfness is no longer linked to a place rooted in culture, it does not participate in *single* culture, protected from *otherness*. Derrida particularly disputes the fruitfulness of such rooting out of selfness, because he finds the main consequence of this process to be of political nature - the process paralyzes any potential political action because it deprives it of its topographical location within a nation state, firmly unified both ethnically and culturally (he refers to this set of assumptions as *ontopolitique*). According to Derrida, one of the reactions to such dislocation, rooting out and blurring of borders is the reappearance of extreme nationalisms, the idea of ethnically pure nations and fanatic militant religions.

The migrant may also be indicative of the place which the disciplinary society failed to colonize entirely. In that case, the migrant may be considered a symbol of an undifferentiated demos which could barge into politics and upset power relations. The solid concept of community - one of the ancient myths of the West – views migrants as heterogeneous flashes torn from “homogeneous” social order. The ‘we’ is always linked to exclusion strategies: we are we, because we are not others, and others are not we. The fantasy of a community within a world of selfish capitalist interests often serves as nothing but an alibi for actions taken by the largest capital and its tendencies to encompass and subject everything to itself. However, as Maurice Blanchot observed long ago, “the seemingly healthy origin of the sickest totalitarianism” lies in that very attempt not to leave anything out. That is why the community deviously establishes the absence of community, something is always left “out”, and the migrant figure seems to represent a warning of such absence. Contrary to fantasies of a homogeneous community, as described by

Michel Agier in his book *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition*, the refugee figure symbolizes “the absence of connection between humans and therefore represents a summary of the world today” in which people have a harder time going unobserved than the merchandise among which they try to hide. Agier calls it the “politics of indifference”, “which praises individualism and is oriented towards defense of bodies, territories and private properties from the world perceived as miserable and intrusive”.

According to René Girard, a victim serves to protect the community from its own violence, it incites the entire community to choose victims from the outside. However, a community kept together through victimization is destined to die, because the victim as such is an act of death. The phantasm of “complete impermeability”, mentioned by Agier, as well as the accompanying myth of isolation and purity will end in erection of individual (rather than collective, as many believe) walls around oneself, which is already taking place in many parts of the world. According to German philosopher Bernhard Waldenfels, in our world, the homeland is increasingly “becoming a projection surface of regressive instinctual discharges. (...) In the political sense, it means restoring the pre-political state of *oikos* (...), a household reduced to the home of a small family. The domestic *microcosm* has become a replacement for the lost macrocosm”. As the aforementioned author warns, “the native world devoid of all foreignness would no longer be a world of life, but would become a mausoleum instead”. The assumption of closed individualism is contrary to Aristotle’s ancient assumption of natural sociability of mankind. The migrant figure thus becomes a symbol of the politics of fear in the mausoleum of modernity, that is, a sign of “an all-pervading sense of exhaustion and distancing which affects public life”. As one of the great researchers of this topic, Frank Furedi, puts it, “if we attempt to turn fear into something positive, we end up normalizing it”.

Khalid Koser clearly and unambiguously expressed the issue being discussed here in his book *International Migration: A Very Short Introduction* (2007): “Immigration and immigrants provide a tangible, visible and convenient explanation for the malaises of modern society”. The fear of migrants as such should not be underestimated, because its contribution to the normalization of fear is immense. I must once again emphasize that the subject of our discussion here is not whether certain aspects of fear of migrants are justified or not (economic, religious, demographic...), but that prevailing fear whose purpose is to help reach a false consensus on an issue which is in any case secondary in relation to the origin of

the problem. Žižek argues that the modern politics of fear focus “on defense against potential victimization and persecution”, that is, against an individual’s fear of being excluded from the sphere of work and the horizon of an economically acceptable and financially secure subject. A migrant at the border or one on the side of the highway represents an unsettling symbol of threat - a threat to everyone at that! - of being excluded from the economic order. According to this pattern, one could say that we use the refugee figure to move away from justified fear, as Roberto Esposito once wrote when discussing the inevitable Hobbes: “We are afraid of our fear, of the possibility that fear is ours, that it is really we ourselves who have fear”. All this takes us one step further, towards the fear of an excessive state and the consequent manipulation of paranoid crowds, that “horrifying gathering of frightened people” who cannot tolerate anything disturbing.

Nevertheless, let us not forget that there is also a road less traveled, set out by Furedi in his invaluable book *Politics of Fear* (2006): “Instead of playing the role of spectators forced to watch yet another show of the politics of fear, we can try to change the conditions which led to its creation”. When it comes to the migrant figure, let us join Agamben in his belief that we are currently witnessing what is probably the most significant and most disconcerting testimony to the modern world, the one in which all other testimonies are brought together. It is therefore necessary, if we still have the strength, to contemplate the structurality of violence, as opposed to the prevailing perception of it being irrational, arbitrary and figurative. Just as a migrant charges at darkness, so does our darkness take the name migrant and charge at us.

\* \* \*

As Virilio puts it, there is a crisis of ethical and aesthetic references today, which is reflected in “the inability to come to terms with events in an environment where the appearances are against us”. Who is that absolute, superfluous and redundant foreigner, migrant, subject of migrations? Although it is not easy to answer this question unambiguously, the general impression is that our consciousness, but the political unconscious as well, perceives it much more as a figure than as an actual flesh-and-blood human being. And when it comes to figures, aren’t we expecting art to find a way of expressing their elusive paradoxicality and their many layers? Clearly, we all feel that, in some bizarre way, the world brings

people together and keeps them apart at the same time. Similarly, one could say that migrations are part of the usual flow of things, and yet we perceive them as an interruption of that same flow. Therefore, in art, migrations are depicted in many different ways: as destructive, agonistic, attractive, painful, productive, fascinating... If there is, as previously mentioned, a risk of an excessive aestheticization of the migratory experience, shunning all aesthetics while denying any role of migrants in the process of cultural exchange is surely not the road we should be taking either. If art speaks of the ways in which we perceive everyday life, then such everyday life should certainly not be rejected or romanticized. The vainer the perspective, the more difficult it becomes to spot the differences: how can we exist if we deny the existence of multitude and diversity when faced with them in reality?

Nevertheless, it seems that the real migrant is destined to play the supporting role of “superfluous man”. The lifeless body of a three-year-old boy named Alan Kurdi was found on September 2<sup>nd</sup> 2015, washed up on a beach near Bodrum, a well-known Turkish holiday destination. This image shook people all over the world. The photograph of the dead boy, lying face down on the shore, made many people nauseous, triggered an uneasy sense of having no roots, no foundation, of drowning... Omer Sarikaya, who wrote and directed the movie about this event, recently said that what happened was a disgrace to all of humanity, and then added: “Nothing has changed since then. In my opinion, this is a disgrace to the United Nations. Sadly, thousands (...) of children have lost their lives in these seas since that day. We remain hopeful that the world will no longer keep on closing its eyes to these tragedies and that no such thing will ever happen again”. But headlines fade, covered by darkness of oblivion. There are jobs to be done, salaries to be earned, “normal” life to go back to.

However, going back to “normal” does not mean that the migrant figure will no longer hover over our heads, because it sends out an unsettling warning to the supposedly ideal post-ideological society in which problems are presented as obstacles and not as a constitutive element of existence which requires serious political reaction. Real life does not speak on its own, it can be heard only once translated into stories and plots. By stepping into the realm of art, we increase the chances of setting aside our everyday beliefs and accepting the possibility of embracing some other beliefs. Hence, I find the in-depth, non-representative work of migrations in art to be more important than their mere immediate thematization. As observed by Waldenfels in his reflections on the alien: “Homeland is no idyll, it always holds something that has been avoided”. Art as a material practice must be

linked to a specific place. To be at home means to be normal and sane. To be at home also means to feel safe and protected, as well as to know something well. However, such a sense of familiarity does not necessarily have to be pleasant. A residue of migrations always exists, as does an absence of inclusion, remnants never disappear, and where there are remnants, a space for art to do its thing, opens up. Such an inconclusive remnant inspired Miloš Crnjanski to conclude his magnificent *Second Book of Migrations* using jarring telegraphic sentences: “There is no death. There are only migrations!”

The human condition in modernity is *terra infirma*, the earth is constantly shaking beneath our feet. Would we be able to better comprehend migrations through aesthetic practices? To quote the question posed by the contemporary philosopher Roberto Esposito, don't we “perhaps have to accept opinions of others, to overcome the particularity of our own perspective in order to judge”. Michel Agier linked the new interpretation of cosmopolitanism to the situation at the borders, to the way reality is tempted and the harshness of humanity. French poet Edmond Jabès considered the post-Holocaust existence to be without place, and such absence of place is indeed a precondition for becoming an artist, for having a place to write from: “It confirms that the book is my only habitat, the first and also the final. Place of a vaster non-place where I live”. There is no certainty in this world, except the certainty that everything is uncertain. “Every question is answered with another question” and “There is no place for the question which is not also a question of place”, Jabès would say. There is an art which challenges what we “know”, agitates us, removes us from the safety of our home as an existential reality and an ideological metaphor. Can a work of art, through various deterritorializations and reterritorializations, provide us with a place that is our true home? The moment we shed the dark cape of modern politics of fear, we may find salvation in an opportunity to create or experience a work of art as a moment of our endless wanderings frozen in time.





## In place of afterword

### Extracts from reviews

241

As part of the program of the European Capital of Culture – Novi Sad 2022, the Gallery of Matica Srpska, being one of the most active cultural institutions of the Serbian cultural space, has devised and delivered the project “Migrations in Art – the Art of Migrations”. By selecting this specific topic, as well as through the transmedia storytelling and the multi-perspective manner in which the topic is covered (exhibition and publication), the Gallery has demonstrated its ability to rival top-tier European museums and realize projects in keeping with current trends, necessary for critical reflection on the phenomena of modern global civilization which give rise to profound controversies, not only on the daily political level, but also in scientific approaches and considerations of various consequences they have for society.

Nowadays, the phenomenon of migrations is one of those more commonly associated with the term *crisis* than the term *intertwining of cultures*, even though Serbian art itself had a much more complex and profound approach to the terms *migrations - exoduses*, while art itself developed precisely through migrations - from the first departures of artists to schools abroad, through the translation of literary works from all over the world into our language (migration of cultural goods), to bringing artists from around the world to our region and our institutions, which greatly enriched both artistic practices and the expectations of various audiences. [...]

[...] As a whole, the publication *(Re)views of Migrations. Essays on the Phenomenon* offers us a multi-perspective view of people's movements, both present and past, caused by various misfortunes, from climate changes and natural disasters to wars and political persecutions. Migrations prompted by ambition and the aspiration to create a better and different world have also been addressed. Certainly, the artistic perspective is crucial for comprehending this urge to cross borders, while a large number of works also focuses on the manner in which art has constructed and codified people's collective memory of these phenomena of border crossing, migrations, exile and exodus. In the 21<sup>st</sup> century, Dragan Klaić, one of our own authors, originally from Novi Sad, wrote a book titled *Exercises in Exile*, which, after being published in English, unfortunately never received its Serbian edition, only the Croatian one. My hope is that this project might result in the publication of the Serbian edition, whose covers ought to be illustrated by a photo of the famous work of Emilia and Ilya Kabakov, *Eternal Emigrant* (1995/2004), which represents a sculpture of a figure trying to climb over a wall, unable to cross it or to go back. This eternal emigrant remains forever trapped in the liminal space of his journey. Opposite him, we see the figure of a citizen, watching unresponsively and silently. In the course of our lives, we have seen a great many eternal emigrants similar to the one above, crammed on benches at airport checkpoints, in immigration shelters, in parks and at train stations. Therefore, I remain hopeful that this project and the said book will help mitigate the fear of migrations and migrants, prevent it from being abused for daily political purposes, and spur that paralyzed citizen from the Kabakov installation into action. I also hope that such an important book, the testimony of Dragan Klaić's exile, will be published in our country, in our language in which we have yet to receive interpretations of the "migrations" which took people to and from Serbia during the 1990s.

*Prof. emer. Milena Dragičević Šešić*  
*University of Arts in Belgrade*

The publication standing before us presents, in rather extraordinary and thought-provoking circumstances, a comprehensive overview, a multi-perspective view of the ever-current topic. However, what singles this publication out is that, within the space limited by the front and the back cover, it manages to analyze the issue of exodus, migrations, wanderings, moving and resettling, of individual and collective displacements and relocations, not only through the routes of and reasons for movement, but also through the accompanying interpretations. And in the postmodern pastiche, as pinpointed by Vladimir Gvozden, any two things can be coupled, while migrations are interpreted and labeled depending on the needs of the “original” communities, leaving the “others”, the migrants, the eternal subject of debate, without the right to be heard. However, the concept of the world is not binary, consisting only of the “original ones” and the “others”, whereas interpretation, or the right to its validity, is nothing but power play. Thus, the question of migrations is not purely binary either - from “one” place to the “other”, nor is it a mere demonstration of the right to speak. We are able to see the nuances of the consequences of migrations on a daily basis, accumulated in architecture, art, social relations, cultures, but also in fears and anxieties, politics, resolutions, strategies.

243

Borders - fictitious, actual, real, digital, related to civilization or time - are the essential issue of all movements, both individual and collective. In a world where need equals desire, we would not even be discussing migrations, which have such a negative connotation nowadays. That is because, in order to protect the social values of what we refer to as modern civilization, which we have ever so subtly incorporated into political decisions, administrative conundrums and economic and financial transactions, we have decided that migrations can only be controlled on the level of each individual, their needs, status, likes which reflect their potential contribution to society into which they might one day become integrated. Today’s connotation of migrations has a distinct note of collective classism, an inequality that erodes the structure of the world. It is a rather one-sided point of view coming from a non-empathetic white and financially stable voter whose eyes give away the fear pushing him to protect his own interests under the pretext of protecting the collective “selfness” of the developed world. This publication demystifies such an approach and dissects its illogicality on a psychological, anthropological, archeological, genetic, sociological, historical, art and cultural level. The problem does not lie in and cannot be viewed through the prism of the simplicity of the ballot box and the binary (yes – no) code. The authors of those countless shades of the gray color of

migrations, which many, including themselves, have identified in the publication, are: Aleksej Kišjuhas, Branko Bešlin, Danilo Vuksanović, Sandro Debono, Jelena Ognjanović, Luka Kulić, Vladimir Gvozden.

An unambiguous point of view is not what these texts have in common - on the contrary. As previously mentioned, the questions asked by the authors, as well as by many other predecessors and contemporaries, are numerous. Clearly, they will not bring us any closer to the answers or further away from the solutions. The main idea, however, is to fully grasp the complexity of migrations between polar opposites - from romanticized and frivolous ones, such as digital nomads or travel influencers (if they are, in fact, real) to tragic ones (which are very much real), such as the three-year-old boy whose body was found washed up on the shores of Turkey, but also the complex reality of the value system used in their interpretation. Nevertheless, in individual cases and collective phenomena portrayed on the pages of the publication, in the destinies of people, artworks, the state of spirit and mind, in the needs and desires of individuals and communities, we are given the opportunity to fathom the complexity of the everlasting human need to move, to search for something better and different. As we are able to see in the text written by Aleksej Kišjuhas, where he quotes Bruce Springsteen (Born to Run), ideas also migrate - and that is an entirely natural state and “destiny”, not only of humans, but of their thoughts and actions as well.

We find the best examples in the texts written by Branko Bešlin, who provides us with a historically accurate analysis of the (greatest) national displacement, as well as the symbolic representation which introduced it into the mythical corpus of a nation. Such train of thought is further elaborated by Danilo Vuksanović, who focuses not only on the geographically “elusive” spirit of the artist who created and who was created by his greatest work, but also on the migratory routes of the different versions of Paja Jovanović’s artwork. The “migration” of meanings and values which have been or will be represented and remembered, perhaps signifies a larger migratory wave that will (again) transform one people (“tribe”) into a nation. The personal journeys of three artists, connected by perpetual travel, speak of the abovementioned borders - they have been recognized by art far less (if at all), and the destinies of these three people bear witness to the life circumstances which forced (or prompted) them to use art as their “entry visa” into other and different “original worlds” when theirs collapsed (even as part of the aesthetic and ethical system of values). We are “confronted” with these travels, voluntary or forced, in the text written by Jelena Ognjanović, whereas Luka Kulić’s text takes this discussion

one step further with the very question posed in the title. The conclusion that art can make, has made and will continue to make the world a more tolerable place backs up the argument of Aleksej Kišjuhas, who says that migrations are reflected in our bodies and genomes, thoughts, aspirations and feelings, and that people have always been on the move. If at one time we were assisted by solid canoes (French Polynesia - Easter Islands), or a remarkable sense of navigation (“the discovery of America”), the development of technology (the trip to the Moon), creativity and art have always been constant values able to discover cracks in more or less developed systems of protection from “others”. The reason lies in the fact that creativity and art themselves have always been the “others” at any given moment – priority has always been given to war and economy (which, in turn, have caused other and different types of migrations). However, on a vast historical scale, roles have changed because we measure civilization values by cultural achievements - a legacy that shapes and defines us spiritually, intellectually, emotionally, both as individuals and as members of communities. Nevertheless, the menace of modernity (the present moment in art and creativity) is always present - even when culture and art, and accordingly museums, have found the way and ability, just like the Gallery of Matica Srpska, to cover every segment of society using the powerful weapon of memory in an attempt to activate recollection as a way of preventing us from making the same mistakes again. That is why this publication does not only consist of *(Re)views* of migrations, nor are the texts merely *essays on the phenomenon*. These are, primarily, experiments from the memory lab which guide us in our understanding of a single *Phenomenon* as a multi-layered reality, as the universal human need and desire to strive for something better.

*Nikola Krstović, PhD*  
*Faculty of Philosophy, University of Belgrade*

\* \* \*

The project “Migrations in Art – the Art of Migrations”, realized within the program of the European Capital of Culture – Novi Sad 2022, and accompanied by the publication titled *(Re)views of Migrations. Essays on the Phenomenon* provides a distinctive overview of the phenomenon of social migrations. By examining the historical and present context, as well as the reasons for migrations and the effects they have had on society and individuals, text authors Prof. Aleksej Kišjuhas, Prof.

Branko Bešlin, Prof. Vladimir Gvozden, Prof. Sandro Debono, eminent experts in the field of human sciences, together with experts from the Gallery of Matica Srpska, Danilo Vuksanović, MSc, Jelena Ognjanović, and Luka Kulić, have adopted various perspectives and pondered on the phenomenon of the age in which we live, affected by a great global migration crisis. [...]

Migrations, like any other social process, have their genesis, causes and consequences, as well as their particularities depending on the region and the period during which they took place. The disproportion caused by rapid industrialization, concentration of capital and technological growth on the one hand, led to the collapse of traditional economies on the other. That is the reason why Marx's argument from *Capital* that every production method had its particular laws of population movement, applicable to that particular moment in history, is once again becoming relevant today. Based on what has been said, it is safe to conclude that every period has had its migrations.

The publication *(Re)views of Migrations. Essays on the Phenomenon* focuses on research whose aim is to examine the links between the historical development of demographic, social and economic phenomena on one side, and mass and individual migratory movements on the other side. The exhibition and the publication provide a glimpse of a small microcosm of the very broad topic of migrations, since almost every chapter has the potential to become part of a separate and far wider and more extensive study.

By bringing up this topic, the Gallery of Matica Srpska puts the burning social issue of Europe and its territories into the spotlight, describing migrations as a process of integration into various economic, political, social, diplomatic and cultural processes. Today, Europe is faced with a colossal challenge in which it must demonstrate readiness to arrive at new and pragmatic solutions. While adhering to its fundamental principles, such as respect for cultural diversity, solidarity, freedom of movement of people and ideas, we must remain focused on the positive changes and development brought by migrations, but also on demystifying migrations and showing them as they really are - a process deeply rooted in every society.

*Sarita Vujković, PhD*  
*director of the Museum of Contemporary Art of Republika Srpska*

**(П)ОГЛЕДИ КА МИГРАЦИЈАМА  
ЕСЕЈИ О ФЕНОМЕНУ**

**Галерија Матице српске**  
Трг галерија 1, Нови Сад  
www.galerijamaticesrpske.rs

За издавача  
**Др Тијана Палковљевић Бугарски**  
Управница Галерије Матице српске

Лектура и коректура српског текста  
**Јелица Недић**

Превод на енглески језик  
**Бојан Стефановић**

Лектура и коректура енглеског текста  
**Снежана Митић**

Графички дизајн  
**Мирјана Душић**

Штампа  
**Сајнос д.о.о. Нови Сад, 2022.**

Тираж  
**750 примерака**

---

---

**(RE)VIEWS OF MIGRATIONS  
ESSAYS ON THE PHENOMENON**

**The Gallery of Matica Srpska**  
Trg galerija 1, Novi Sad  
www.galerijamaticesrpske.rs

For Publisher  
**Tijana Palkovljević Bugarski, PhD**  
Director of the Gallery of Matica Srpska

Proofreading in Serbian texts  
**Jelica Nedić**

Translation of English  
**Bojan Stefanović**

Proofreading of English texts  
**Snežana Mitić**

Graphic Design  
**Mirjana Dušić**

Print  
**Sajnos d.o.o. Novi Sad, 2022.**

Print run  
**750 copies**

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

314.15(082)

(П)ОГЛЕДИ ка миграцијама : есеји о феномену = (Re)views  
of migrations : essays on the phenomenon / [editor-in-chief  
Тијана Палковљевић Бугарски ; превод на енглески језик Бојан  
Стефановић]. - Нови Сад : Галерија Матице српске, 2022 (Нови  
Сад : Сајнос). - 247 стр. : илустр. ; 26 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 750. - Стр. 7-9:  
Предговор / Тијана Палковљевић Бугарски. - Напомене и  
библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-80706-75-7

а) Миграције - Зборници

COBISS.SR-ID 57326345