

ЕСТЕТИКА КРЕАТИВНОГ ЦИТИРАЊА У ВАЈАРСКОМ ОПУСУ ЂУЗЕПА ПИНА ГРАСИЈА (1894–1957)

ИВАН Р. МАРКОВИЋ

САЖЕТАК:

Вајарски опус Ђузепа Пина Грасија представља један од мање историографски истражених, али утицајних сегмената историје југословенске скулптуре у периоду од треће до седме деценије 20. века. Иако је Грасијев утицај углавном посредан, његова сарадња с најистакнутијим уметницима своје епохе у Југославији несумњиво је допринела ликовном развоју модернистичких тенденција. Једна од кључних тема у овом раду јесте увек актуелна проблематика у историји уметности о специфичном односу и критеријумима вредновања копије и оригинала. Због тога је истраживање усмерено на то како Грасијев приступ умножавању и варирању модела доприноси дефинисању граница између ауторског оригинала и репродукције, односно естетике његовог цитирања. Овако постављен проблемски дискурс настоји да укаже на значај Грасијевог рада у свеобухватном прегледу развоја вајарства у Југославији, али и на потребу за даљим, дубљим и мултидисциплинарним истраживањем ове тематике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Ђузеппе Пино Граси, скулптура, вајар, Сплит, Београд*

ABSTRACT:

The sculptural opus of Giuseppe Pino Grassi represents one of the less historiographically researched, but yet influential, segments of the history of Yugoslav sculpture in the period between the 1920s and 1960s. Although Grassi's influence was largely indirect, his collaboration with the most prominent artists of his era in Yugoslavia undoubtedly contributed to the artistic development of modernist tendencies. One of the key themes in this work is the ever-present issue in art history of the specific relationship between copy and original, and criteria for evaluation of this. The research therefore focuses on how Grassi's approach to multiplying and varying models contributed to defining the boundaries between an author's original and reproductions, or the aesthetics of its reference. The problematic discourse set out in this way seeks to underscore the importance of Grassi's work by framing it in a comprehensive overview of the development of sculpture in Yugoslavia, but also highlights the need for further, deeper and multidisciplinary research on this topic.

KEYWORDS: *Giuseppe Pino Grassi, Duzepe Pino Grasi, sculpture, sculptor, Split, Belgrade*

Однос оригинала и копије представља дубоко филозофско и естетичко питање које се у историографији често анализира у контексту уметности, културе и историје. Оригинал поседује јединствену аутентичност, која је често везана за аутора, време и место настанка, као и за идејну иновацију коју представља. Копија, с друге стране, може имати другачију вредност, било као средство очувања, преношења знања, одраз новог контекста у којем је настала или као планирани и наручени цитат.

Историјска вредност копије или цитата отуда може бити значајна, али се суштински разликује од вредности оригинала, који често представља непоновљиву креацију, док је копија медијум кроз који се идеја или облик материјализују у другом простору и времену. Њена вредност, ипак, може лежати и у томе што сведочи о рецепцији оригинала, разлозима настанка, његовом утицају, као и о културним или техничким условима у којима је копија настала. У даљем разматрању такве проблематике, утврђивање *стварне вредности* између претходне идеје и потоње креације постаје сложеније укључивањем питања аутентичности. На пример, реплике уметничких дела, чак и ако су савршено изведене, не носе исту *ауру* која је карактеристична за оригинал, како је то објаснио филозоф Валтер Бенјамин [Walter Bendix Schönflies Benjamin, 1892–1940] у свом делу *Уметничко дело у доба његове техничке репродукције*.¹

Копије не могу суштински заменити оригинал, али могу имати сопствену културну и педагошку вредност, посебно у случајевима када је оригинал изгубљен, недоступан или је остао на нивоу цртежа, скице или пројекта. Буђење уметничког дела у материјалном облику подразумева симбиозу идеје и извршења, при чему улога уметника као извршиоца добија посебан значај. У том контексту, Ђузепе Пино Граси [Giuseppe Pinno Grassi, Сплит, 27. јул 1901] био је мајстор који је разумео дубоки однос између концептуалне визије и њеног физичког остварења. Његов рад није се само ограничавао на репродукцију идеје, већ је додавао димензију тактичности, повезујући дело с публиком и његовим

коначним смислом. Његова вештина као моделара, клесара и вајара омогућавала је трансформацију апстрактних концепата у форме које су носиле опипљиве интерпретације и значења. Тај процес не само да је релативизовао категорије ауторства већ је у континуитету до данас стварао простор за дијалог између ствараоца, извршиоца и посматрача.

Између уметности и заната: Зеферино Граси и клесарске радионице у Сплиту

Ако посматрамо мајсторске радионице као специфичне производне центре уметности, које су кроз историју обликовале културно-уметнички пејзаж, немогуће је занемарити њихову улогу жаришта уметничке праксе. И поред тога, уметници нису инсистирали на томе да их посматрају као себи једнаке, а њихову вештину као један од пресудних фактора стилски уједначених и формално хомогених опуса. Штавише, значај клесара, моделара и њихових шегрта и фамулуса често је остајао у сенци, иако су њихови доприноси у процесу настајања уметничких дела неретко превазилазили чак и ангажман самих уметника. Упркос томе, улога сарадника ретко је била предмет шире атрибуционе анализе, што додатно указује на комплексност дефинисања ауторства уметничке продукције у оквиру радионичког система.

У повезаном систему асистенције између клесара/занатлије и аутора/уметника отвара се суштинско питање: где је граница између уметничког доживљаја и заната? Једну од најранијих дискусија на указану проблематику покренуо је хроничар живота ренесансних сликара, вајара и архитеката, Ђорђо Вазари [Giorgio Vasari, 1511–1574], који је констатовао да: *Марљивост, студија и њакса јесу темељи уметности, док је занат мост између идеје и остварења*. Суштински, Вазари наглашава важност мајсторског рада и упорност у савладавању технике, што је био кључни аспект ренесансног схватања уметности као споја интелекта и мануелне вештине.

Проучавањем културног амбијента Далмације, као простора на периферији великих уметничких



Сл. 1. Зеферино Граси са сином Ћузејом
(у средини) и кћерком



Сл. 2. Ћузеје Пино Граси у младосии
(око 1920)

центра током 19. и почетка 20. века, учавамо сложене околности које су допринеле маргинализацији вајарске уметности, додатно усложњавајући њен положај и отежавајући њено ауторско препознавање и афирмацију. У датованом контексту, према оцени хрватског историчара уметности Грге Гамулина (1910–1997), на Хрватском приморју се запажа процес буђења између уметничке анонимности и ауторског самоосвешћивања, односно раздобље које се протеже од незнатних мајстора длета до уметника. Према томе, он анализира разлоге због којих су клесари, упркос талентованом знамењу и значајном доприносу уметничкој продукцији, остали у сенци великих мајстора/уметника. Међу аргументима проналази суочавање са бројним материјалним и друштвеним ограничењима, диктатима социјалних услова становања и неретко непотизам средине. Поред тога, њихову улогу додатно је условљавало традиционално схватање клесања као занатске вештине, што их је сврставало у ред извршилаца који су често били сведени на пукe техничке

извођаче туђих замисли, без културне, уметничке и ауторске афирмације.

Крајем 19. века, Сплит готово да није имао академски образоване вајаре већ углавном клесаре и каменоресце, што је подразумевало широк спектар делатности. Због тога се може рећи да је преовладавао дух времена у којем је техничка вештина рада, извођења у камену, била вреднија од ликовног стваралаштва. Уосталом, већину готичких, ренесанских и барокних скулптура на каменним црквеним и световним грађевинама изграђеним током 18. и 19. века у Далмацији нису изводили школовани уметници, него вешти каменоресци и клесари, често потписани као – *sculptor*. Томе су донекле допринели и сами уметници који нису били вешти у клесању, због чега су се најчешће ослањали на домаће клесаре или унајмљене *finitore* из иностраних радионица.² Таква пракса је дошла још више до изражаја крајем 19. и почетком 20. века, када је Беч, као престоница Аустроугарске монархије, почео да поклања већу пажњу спо-

меницима културе и улаже значајнија средства у обнову угроженог градитељског наслеђа у далматинским градовима.

У оквиру једне такве експедиције, покренут је 1890. године програм реконструкције средњовековног звоника сплитске Катедрале Блажене Дјевице Марије, у народу познатије као Црква Светог Дује.³ Међутим, већ на самом почетку радова, утврђено је да у Далмацији нема довољно стручних и квалификованих мајстора који би могли да одговоре на захтеве тако специфичног задатка. Због тога је ангажована радионица Павла Билинића (1860–1954) из Лучца, старог тежачког насеља у Сплиту, једна од најпродуктивнијих у региону,⁴ која је запошљавала највећи број обучених клесара на Хрватском приморју. Основана као породична мануфактура,⁵ радионица је окупљала како домаће⁶ тако и италијанске мајсторе из Апулије, Венета и Трста,⁷ што је допринело усавршавању и ширењу уметничко-занатских техника.

Ипак, треба рећи да, док је трајала реконструкција сплитске катедрале, још увек није била присутна изразита тежња ка ауторској еманципацији. Уметничка анонимност клесара, занатлија и мајстора је настављала традицију средњовековних, ренесансних и барокних радионица, обезбеђујући континуитет који се протеже све до модерног доба, обележеног идејама индивидуалног ауторства. Процес еманципације уметника из оквира радионичке структуре и његова афирмација као самосталног ствараоца одвијала се постепено, али без снажнијег замаха. Ово указује на комплексну динамику између традиционалне радионичке хијерархије и савремене концепције уметника као самосталног аутора, што сведочи о дуготрајном преласку од колективног ка индивидуалном схватању уметничког стваралаштва.

У том контексту намеће се питање: како је могуће да таленат опстане у таквим неповољним околностима, остајући притом свесно потчињен ауторитету уметника/наручиоца? Одговор вероватно лежи у различитим, индивидуално изграђеним механизмима појединаца који су током времена успели су да се изборе за сопствени уметнички израз и афир-

мацију, доказујући тиме да истинска стваралачка енергија може надјачати и најнеповољније услове.

Међу таквим ствараоцима, иностраним клесарима, који су остварили запажене ауторске бравуре у процесу реконструкције Катедрале, посебно се истакао млади Швајцарац италијанског порекла – Зеферино Стефано Граси [Zefferino Stefano Grassi].⁸

Током реконструкције звоника, коју је у међувремену преузео словеначки архитекта Камило Прешерн, Граси је усавршавао клесање у Милану.⁹ Већ са деветнаест година допутовао је у Сплит како би израдио неколико декоративних рељефа и обновио оштећене скулптуре на Катедрали,¹⁰ међу којима се истиче композиција *Рођење Христово*.¹¹

Да није био у питању приучени клесар, говори чињеница да је Зеферино Граси свој уметнички пут започео на Академији лепих уметности Брера у Милану [Accademia di Belle Arti di Brera], где је усавршио вајарске вештине, што му је касније омогућило приступ значајним пројектима. Након завршених студија у Милану, провео је две године у атељеу чувеног професора и вајара Винченца Веле [Vincenzo Vela, 1820–1891], који је пред смрт препоручио Зеферина за рад на реконструкцији сплитске катедрале.

Учешће у реконструкцији звоника је представљало прекретницу у Зефериновом животу, када је одлучио да се 1895. године ожени Ђованином Павачо и трајно досели у Сплит.¹² Њихов брак, у којем су имали шесторо деце, четири кћерке – Вјекославу, Орсолу, Елвечију и Марију и два сина Ђакома (рано преминуо) и Ђузепеа, обележило је стварање заједнице која је била не само породични дом већ и уметнички центар, где су се неговале и преносиле вредности рада, вештине и културног наслеђа. Наиме, Зеферино је око 1908. године отворио вајарско-клесарску радионицу (*bottega*),¹³ која је убрзо постала расадник талената у Далмацији, где су многи млади вајари стекли своја прва знања о клесању камена и уметничком изражавању.¹⁴ Као изузетан вајар, моделар и каменорезац, Зеферино је оставио дубок траг својим делима у сплитским и црквама средње Далмације, украшавајући олтаре, израђујући статуете, декоративне елементе и надгробне споменике. Према Гастону Коену,¹⁵ Зе-

ферино је ...радио дуж целе обале, од Скардоне до Пељешца, Дубровника и Кошора, а нарочито је био активан на острвима – Бол на Брачу, Сјари ња на Хвару и Вису. Стварао је чак и у удаљеним брдским селима до Ливна у данашњој БиХ. Исклесао је и разне сјоменике за Сусијанско њробље,¹⁶ разне скулптуре и њађевинске украсне дејтаље за њалаче и салоне имућних њађана.¹⁷

**Култура цитирања оригинала:
Ђузепа Пино Граси између Сплита
и Београда**

Поред основног образовања које је стицао у Сплиту, Ђузепа (Пино) Граси¹⁸ је имао детињство обележено близином очеве радионице за обраду камена, чији је животни и професионални пут повезивао традицију италијанског вајарства са уметничким животом Далмације. Зефериново разумевање материјала и техничко савршенство, које је пренео на свог сина, произлазило је из дубоко укорењене породичне традиције¹⁹ клесања камена и мермера, вештине коју је стицао у родном Ранкатеу, Милану и Сплиту.

С временом, радећи паралелно на изради надгробних споменика, црквених олтара и декоративних фасадних мотива, Зеферино и Ђузепа развили су специфичну стваралачку координацију. Њихова изузетна способност да обликују дела инспирисана оригиналним моделима и скицама одражавала је склоност ка суптилном балансирању између цитирања традиције и уметничке иновативности.

Такав стваралачки потенцијал препознао је и Иван Мештровић (1883–1962), због чега је 1921. године ангажовао радионицу Грасијевих за израду декоративног ансамбла на маузолеју породице Рачић у Цавтату (Госпа од анђела).²⁰ У том великом и значајном подухвату, у чијој реализацији је учествовао већи број мајстора и помагача,²¹ Зеферину су били поверени архитектонски радови и извођење објекта. С друге стране, Ђузепа је, на основу Мештровићевих нацрта, израдио две скулптуре у камену на улазу у маузолеј с таквом прецизношћу да је заслужио ретку част – уклесао је свој потпис

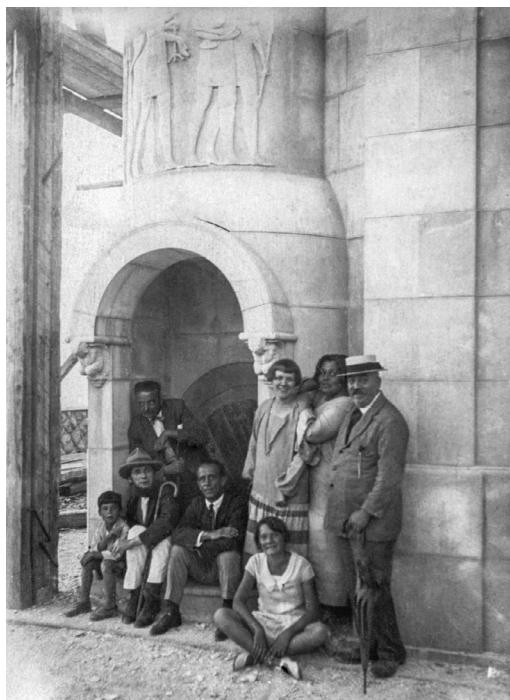


Сл. 3. Маузолеј њородице Пејџриновић у Суйејџу на Брачу,
скулптор Тома Росандић, 1926.

на зиду маузолеја. Ово је јединствен случај у Мештровићевој каријери, јер ни пре ни после није дозволио да било чије име буде истакнуто на његовим радовима. Након завршетка радова на маузолеју, Ђузепа Граси је остао уз Мештровића, настављајући да ради у његовом атељеу у Загребу.²²

Крајем марта 1924. године, Граси је боравио неколико месеци у Београду,²³ а потом се вратио у Далмацију, где је заједно са својим оцем активно учествовао у архитектонском надзору и изради обимног декоративног програма камених скулптура и рељефа на Маузолеју породице Петриновић у Супетру на Брачу.²⁴ Према прецизним нацртима Томе Росандића, идејног аутора репрезентативног маузолеја са скулптуром клечећег анђела на врху куполе,²⁵ отац и син Граси су остварили једно маркантно решење фунералног објекта. (сл. 3, 4)

Потом је уследила нова фаза у његовом професионалном развоју, током две године проведене у Паризу. Тамо је радио у атељеима познатих вајара, укључујући Сергеја Тимофејевића Судбина



Сл. 4. Маузолеј породице Пејриновић у Суйетіру на Брачу, (седи) Тома Росандић са шћайом, (сјіоје) Ђузепе Пино Граси, Мара Росандић, (нејіознаїа женска особа) и Зеферино Граси

[Сергей Тимофеевич Судьбин, 1867–1920], Антоана Бурдела [Antoine Bourdelle, 1861–1929],²⁶ Осипа Цаткина [Ossip Zadkine, 1890–1967] и свог земљака Карла Сарабезола [Carlo Sarabezolles, 1877–1971]. Боравак у Паризу није само унапредио његову техничку вештину већ је значајно проширио његов уметнички видокруг, омогућивши му да истражује нове начине изражавања у камену.

По повратку из Париза, Граси одлази у Милано, где наставља усавршавање у радионици Адолфа Вилда [Adolf Wild], једног од водећих италијанских мајстора у обради камена. Вилдова школа класичног приступа камену учврстила је Грасијеву техничку прецизност и разумевање класичне лепоте, што је касније постало једна од главних одлика његовог рада. Иначе, овај период био је пресудан за уметничко обликовање, јер му је омогућио да комбинује модерне и класичне утицаје у свом раду.

Крајем 1928. године, Граси је по други пут допутовао у Београд,²⁷ где је остао до краја живота.²⁸ У

наредном периоду, до краја четврте деценије 20. века, повремено је радио у камену, дрвету и металу у атељеу Томе Росандића, као и на скулптурама у јавном простору, попут *Уморној борца* (1935)²⁹. Истовремено је био ангажован и у атељеу вајара Ђоке Јовановића, за кога је изводио скулптуре на надгробним споменицима, неколико биста жена са велом, портрет Николе Пашића (1937) за хол Народне скупштине у Београду и др.

На позив свог некадашњег професора Карла Сарабезола, Граси је 1929. године започео извођење једанаест рељефа на згради Амбасаде Француске у Београду.³⁰ До краја 1932. године, завршио је три велика и четири мала рељефа на главној фасади, затим четири рељефа на дворишној фасади и комплетну фасадну пластику у ентеријеру, све по нацртима Петра Палавичинија.

Током троипогодишњег периода извођења клесарских радова на згради Француске амбасаде (1929–1932), Граси је постао један од најтраженијих моделара и клесара у Београду.³¹ Био је посебно цењен због своје мајсторске вештине у обради камена, гранита и мермера, уметничке интуиције и техничке способности да створи дела која су одговарала уметничким визијама својих аутора.

Без конкуренције у свом раду, Граси је 1930/1931. године са Живојином Лукићем (1889–1934) моделовао и извео у камену *Сјомен-костјурницу бранилаца Београда 1914–1918*, према пројекту руског архитекта Романа Верховског³² и његовог земљака, вајара Владимира Павловича Загородњука.

У приближно истом периоду, Граси је паралелно био ангажован на изради неколико скулптура за зграду Министарства саобраћаја и железнице у Немањиној 6, изграђену 1931. године према пројекту архитекта Светозара Јовановића.³³ Естетика архитектуре академизма, очигледна у декоративном обликовању фасадних платна, као и доминантан положај који ова зграда заузима у градском простору окруженом зградама државног управног апарата, одговарају изабраном скулпторском ансамблу. Граси је за зграду Министарства, према нацртима неколико врхунских уметника, израдио две скулптуре атлета (Томе Росандић), у брачком камену, изнад

бочног улаза у зграду, затим грифоне (Петар Палавичини), као и акротерије на крајевима троугаоних забата изнад средишњих ризалита и атланте³⁴ (Риста Стијовић), изнад завршног венца зграде.

У приближно истом периоду, 1931. године, према пројекту архитекте Милана Антоновића, изграђена је репрезентативна мултифункционална стамбено-пословна зграда Осигуравајућег друштва „*Assicurazioni Generali*“ на Теразијама бр. 35 у Београду.³⁵ Архитектонски израз ове необарокне грађевине јасно одражава утицај посттридентске италијанске архитектуре. Монументалност и репрезентативност огледају се не само у импресивним димензијама већ и у пажљиво осмишљеној фасадној декорацији. Богато обликована фасада, украшена сложеним пластичним орнаментима, сведочи о високом степену занатске израде и стилској префињености, доприносећи целовитом визуелном идентитету објекта. Томе је у значајној мери допринео и Ћузепе Граси, који је израдио укупно четири скулптуре од камена које у зони четвртог спрата рашчлањују прозоре средишњег ризалита главне фасаде.³⁶ Аутор прве и четврте скулптуре, које приказују *Меркура* и *Индустрију*, јесте Драгомир Арамбашић, док је средишње две женске фигуре, једну са лангером, а другу са кошницом, извајао Петар Палавичини. Граси је изузетно успешно интерпретирао почетне концепције аутора, верно дочаравајући класичарску композицију њихових контрапоста, деликатност прозирних драперија и симболику атрибута које скулптуре представљају.

Уместо да се стриктно држи фиксних форми и идеја, Граси је омогућавао да сваки пројекат еволуира у складу с материјалом, окружењем и захтевима клијената или заједнице. Овај флексибилни процес рада био је посебно важан у контексту вајарства и клесања камена, где је однос између замисли и материјала често био динамичан и међусобно зависан. То је, вероватно, био један од разлога зашто је Грасију, током периода од 1934. до 1937. године, у оквиру ширег пројекта украшавања Цркве Светог Ђорђа на Опленцу, поверен ликовно осетљив и историјски одговоран задатак извођења каменорезачких радова на иконостасу.³⁷ Његова

пажња у обради детаља и техничка вештина омогућиле су да иконостас добије изузетно префињену и елегантну форму. Грасијев спектар бравура у камени пренет је са цртежа декоративног ансамбла ентеријера Цркве Светог Ђорђа, чији су идејни творци били руски архитекти Николај Краснов и Сергеј Смирнов, као осведочени познаваоци жеља владајуће династије Карађорђевића.

Успешан рад на Опленцу вероватно је допринео томе да Граси убрзо потом буде именован за главног извођача декоративног ансамбла у ентеријеру Белог двора на Дедињу.³⁸ Изградња је реализована према директним инструкцијама архитекте Сергеја Смирнова, а на основу пројекта архитекте Александра Ђорђевића.

Реализација декоративног програма Белог двора одвијала се у периоду од 1934. до 1937. године, када је ангажован већи број уметника и занатлија, међу којима је био и Граси. Он је према нацртима и инструкцијама Сергеја Смирнова израдио капители од брачког камена у екстеријеру, као и сложени програм зидне пластике од бихацита³⁹ у ентеријеру. Смирнов је у свој рад уносио елементе инспирисане руском класичном архитектуром, али их је прилагођавао југословенском контексту, естетици класицизма и визији кнеза Павла Карађорђевића.

Током четврте деценије 20. века, Граси је сарађивао и са Ђоком Јовановићем, Драгомиром Арамбашићем, Илијом Коларовићем, Стеваном Боднаровим, Робертом Франгешом, Франом Кршинићем, Антуном Аугустинчићем и другим уметницима.

Ипак, један од водећих српских скулптора Риста Стијовић препознао је у Грасију партнера који је умео да оживи замишљене форме на начин који је био у складу с његовим ауторским стилем. Стијовић је често црпео инспирацију из природе, балканског фолклора и народног живота. Његове скулптуре, посебно животиње, попут птица, дочаравају исконску снагу и лепоту природног света. Стијовић је био познат по наглашавању експресивности кроз минимализам форме. Његова дела често носе утисак једноставности, али кроз ту једноставност изражавају дубоке емоције и духовност. Чисте линије и заокружене форме чине његове

скулптуре визуелно привлачним и лирским. С друге стране, Грасијев осећај за линију, пропорцију и елеганцију природно се уклопио са Стијовићевим изразом, дубоко укоревеним у локалној традицији, али отвореним за модернистичке утицаје.

Утолико пре, постоји оправдана могућност да је сарадња са Грасијем допринела Стијовићевом истраживању нових материјала и техника.⁴⁰ Италијански вајарски приступ, који наглашава елеганцију линија и префињеност детаља, могао је додатно утицати на лирску димензију Стијовићевог опуса. Такав сусрет традиције и иновације обогатио је анималистички уметнички израз оба аутора. Током друге половине четврте деценије 20. века, ова сарадња изнедрила је серију скулптура од оникса и ахата с представама животиња, највише птица попут сокола, јастреба и сове.

Граси је посматрао почетне скице и моделе не само у физичком смислу већ и као концептуалне оквири отворене за даљи развој и интерпретацију. Такав приступ омогућио му је да своје дело прилагоди културним, техничким и естетским условима времена и простора у којима је стварао, чиме је његова уметност постајала жива, прилагодљива и вишеслојна.

Пред крај четврте деценије 20. века, Граси је обновљив сарадњу са Иваном Мештровићем, овога пута у области техничке израде и вајарске обраде архитектонских и скулпторских детаља на Маузолеју незнам јунаку на Авали. Као мајстор у обради камена, био је кључан за висококвалитетну израду масивних делова споменика од јабланичког мермера. У оквиру пројекта, радио је на изради скулптуралних елемената, укључујући две улазне каријатиде *Далмајинка* и *Српкиња*⁴¹ у народним ношњама. Његов уметнички осећај за линију и форму био је у потпуном складу с Мештровићевом визијом, док су италијански занатски стандард и Грасијева пажња у обради детаља осигурали изузетну израду свих вајарских сегмената споменика.

Грасијев уметнички опус у Београду обухватао је како јавне споменике тако и декоративне радове у оквиру архитектонских пројеката, при чему је често балансирао између идеја наручилаца и соп-

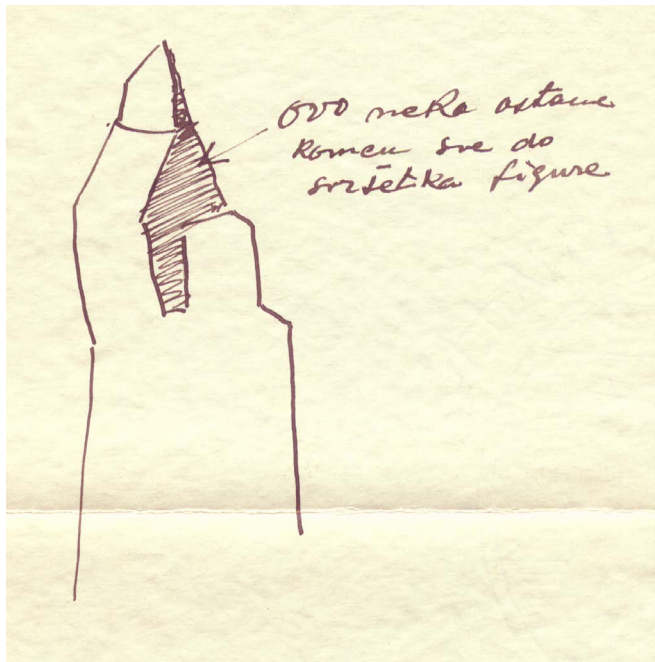


Сл. 5. Ђузепе Пино Граси у ађелу са иђисаним одливком кайиђела за Храм Светијој Саве у Беођрађу, око 1941.

ствене визије. Његова дела постала су симбиоза италијанског клесарског наслеђа и локалног културног контекста.

У том смислу, веома је интересантна његова сарадња с академиком Александром Дероком, који је као архитекта и интерпретатор националног културног наслеђа наглашавао важност очувања старина и њихову интеграцију у савремену архитектуру. Својим умећем и разумевањем историјског контекста, Граси је допринео оживљавању и адаптацији традиционалних форми, чиме је помогао Дероку у настојањима да културно наслеђе добије нов живот у савременом окружењу. Поред тога, Грасијев рад није био само одраз његовог техничког умећа, већ и дубоке интеракције са културним, историјским и естетским околностима сваког пројекта.

Њихова сарадња била је повезана са уређењем ентеријера Храма Светог Саве у Београђу,⁴² једног од најзначајнијих и највећих верских објеката у свету. Као врстан познавалац обраде камена и класичних стилова, Граси је радио на изради де-



Сл. 6. Писмо скулптора Фране Кршинића са љрубом скицом
силуете скулптуре Вожда Карађорђа, љрималац љисма је
Љузепа Граси, око 1937.

коративних елемената за Храм према архитектонским нацртима Александра Дерока. Његова улога се пре свега огледала у давању стручних савета у вези са избором материјала који је морао бити издржљив и визуелно импресиван. Током маја 1940. године, у Београд су пристигли блокови мермера из Караре за укупно двадесет и четири капитета. Потом их је ... у Београду љрикlesaо у дефиниљивни облик масе, али без орнамената, љредузимаљ Лављевић, а дефиниљиван изљлед им је својом руком дао Јосиф Граси, љрофесор Школе за љримењењу уметности у Београду.⁴³ Према Дероковим цртежима у размери 1 : 1, Граси је прво урадио глинене моделе, а затим гипсане одливке по којима је приступио клесању мермерних блокова и њиховом дотеривању у форме капитета. До почетка рата, на љицу места испред недовршених зидова Храма, успео је да доврши шест капитета и исто толико конзола.⁴⁴ Граси је овде показао свој таленат за спајање функционалности и уметничке лепоте, што је допринело богатој и јединственој естетици Хра-

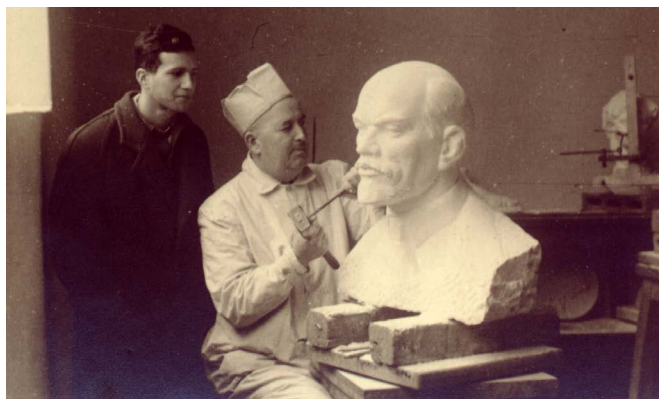


Сл. 7. Фране Кршинић, скулптура Вожда Карађорђа
у холу Народне скулптурине у Београду

ма.⁴⁵ Ова сарадња представљала је синергију архитектуре и вајарства, где су Дерокове визије добиле облик захваљујући Грасијевом изузетном занатском умећу. (сл. 5)

Отуда се примећује да његови радови нису били само рефлексија иницијалне идеје, већ и резултат интеракције с традицијом, савременим утицајима и материјалном реалношћу. Управо та способност да идеје третира као отворене скице чинила је Грасијеве радове универзалним и трајним, јер су могли да комуницирају с различитим генерацијама и културним контекстима, што чине и данас.

Као једно од последњих ликовних остварења у Грасијевом предратном опусу истиче се монументална скулптура *Вожда Карађорђа*, исклесана према нацртима хрватског вајара Фране Кршинића (1897–1982).⁴⁶ Импресивно дело висине пет метара, које се данас налази у улазном холу Народне скупштине у Београду, исклесано је из једног комада мермера 1938. године, уочи обележавања 130-годишњице Првог српског устанка. (сл. 6, 7)



Сл. 8. Ђузепе Пино Граси са студентом у свом ателијеу у Академији за примењену уметност, око 1951.

У освит Другог светског рата, Граси је 1939. године започео педагошку каријеру у тек основаној Школи за примењену уметност у Београду.⁴⁷ Као наставник предмета *Обрада камена*, несебично је делио својим ученицима сопствена искуства и знање о материјалима и техникама, али и лични ентузијазам за уметност. Био је познат по томе што је, поред техничке обуке, подстицао ученике да развијају сопствени уметнички израз, наглашавајући важност спајања вештине и креативности.

Школа за примењену уметност је након окупације поново почела с радом, па је тако већ 1948. године прерасла у Академију за примењену уметност.⁴⁸ Граси је у новој високошколској установи наставио да предаје и обликује нове генерације уметника.⁴⁹ Његова посвећеност студентима и поштовање које је уживао међу колегама учинили су га једним од најомиљенијих професора. Његов педагошки рад није се ограничавао само на преносење техничких знања. Он је своје студенте учио како да приступају уметности с љубављу, дисциплином и интегритетом. (сл. 8)

Услови развитка скулптуре у послератној Југославији (1948–1960)

Након ослобођења, у послератној југословенској скулптури доминирао је феномен социјалистичког, или ангажованог реализма, иако фор-

малне временске границе од 1945. до 1950. године не одражавају стварни хронолошки обим његовог утицаја. Наиме, овај уметнички правац, са изразито социјалном и револуционарном тематиком, појављује се и раније, а његови елементи могу се пратити све до савременог доба.

У контексту јавне споменичке уметности, социјалистички реализам најчешће се повезује са строгим идеолошким оквирима и задатком да пренесе *исправну* друштвену и политичку поруку. Међутим, детаљнија анализа конкретних остварења показује да су неки уметници, упркос званичним ограничењима, успели да створе дела која одскачу од владајућег догматског формализма. Такве скулптуре не припадају једнообразном, стандардизованом стилу. Оне садрже индивидуална ауторска решења, креативност у обради форме и оригиналне приступе решавању пластичких изазова.

Стога треба нагласити да је, чак и у срединама у којима су доминирали јаки идеолошки критеријуми, постојао простор за уметничку креативност и индивидуални ликовни израз. Захваљујући томе, пре свега у јавном споменичком наслеђу, препознају се дела која су истовремено задовољавала друштвене захтеве и преносила одређене политичке поруке.

У таквом амбијенту, окружен првокласним послератним уметницима, Граси је извео низ радова за вајаре Радету Станковића,⁵⁰ Луку Томановића⁵¹ и Анту Гржетића.⁵² Истовремено је наставио сарадњу са уметницима предратне епохе који су у том периоду достигли пуну уметничку зрелост. Нарочито се истиче Грасијева сарадња с вајаром Антуном Аугустинчићем на репрезентативној споменичкој композицији *Победа* у Батиној Скели, коју је моделовао заједно с вајаром Радетом Станковићем. У оквиру исте споменичке целине, Граси је самостално извео три скулптуре *Црвеноармејаца* у камену.

Код свих фигура доминантни су херојски гестови, који симболизују незадрживу снагу и напредовање. Међутим, ове карактеристике нису изражене само спољашњим елементима, као што су формална поза и атрибути. Оне прожимају читаву масу скулптуре, чинећи поруку споменика уверљивијом и снажнијом. Композиција у овом случају



Сл. 9. Ђузепе Пино Граси са суйрујом
Љубинком Савић Граси у Београду, око 1955.



Сл. 10. Глава дејтејџа (Зефирино Граси,
син Ђузепџа и Љубинке Савић Граси), 1957.

представља јединствени мисаони акорд, једногла-
сан хор и савршену хармоничну целину.

Једно од последњих Грасијевих скулпторских
остварења јесте седећи акт *Женска фигура* уметни-
це Ангелине Гаталице из 1957. године, која се данас
чува у Народном музеју у Београду.

Живот Ђузепџа Пина Грасија био је обележен
не само његовим изузетним уметничким радом
већ и богатим приватним животом. Његова два
брака⁵³ представљала су важна раздобља током
којих је градио породицу и налазио инспирацију
за своје стваралаштво. Проналазио је идеје и на-
дахнуће за свој рад у животу и комуникацији са
својом другом супругом Љубинком Савић Граси,
академском вајарком и уметницом изузетног ре-
номеа. (сл. 9, 10)

Смрт Ђузепџа Пина Грасија 1962. године била
је изненадна и потресна. Током породичног лето-
вања у Супетру на Брачу, Граси је изненада преми-
нуо, оставивши за собом дубок траг у уметности и
култури региона. Супетар, као место његовог веч-
ног починка, симболично повезује његову далма-
тинску традицију са животом и радом који су обе-
лежили његову каријеру.

Од замисли до реализације – иза потписа скулптора

Током више од четири деценије преданог рада,
Ђузепџа Граси је изградио изузетно значајан и ра-
зноврстан скулпторски опус, који сведочи о суп-
тилној синтези уметничког сензибилитета и ду-
боког познавања техничких својстава материјала.
Његова ретка способност да уравнотежи естетске
и конструктивне принципе створила је дела која
носе печат изузетне пластичне осетљивости, али и
структуралне прецизности.

Отуда се намеће сложена проблематика од-
носа између копије и оригинала у Грасијевом ва-
јарском опусу. Иако Граси има само четири само-
стална уметничка остварења,⁵⁴ која су настала као
резултат његове индивидуалне инспирације, уку-
пан опус овог неуморног ствараоца обухвата ра-
дове засноване на скицама, нацртима, цртежима и
предлозима других уметника. Наиме, ти уметници
су били како оригинални творци дела тако и њихо-
ви наручиоци, док је техничку реализацију обезбе-
ђивао Граси без свог формалног потписа на гото-
вим скулптурама.

Индикативно је да многе скулптуре које је извео садрже угравирано име уметника/наручиоца и годину настанка, док Грасијев потпис или иницијали изостају. Иако традиционална историографија акценат ставља на иницијалне концепте и идејну креацију уметника, технички извођачи и мајстори попут Грасија имали су кључну улогу у материјализацији уметничких визија. Последично томе, историја уметности до сада није довољно препознала његов допринос изведби стотина скулптура за варајаре попут Ивана Мештровића, Ристе Стијовића, Антуна Аугустинчића и Томе Росандића.

Истина, сачувана архивска грађа сведочи о препискама у којима југословенски уметници 20. века упућују конкретне техничке инструкције Грасију или траже његове савете у погледу изведбе својих дела. Такве чињенице указују на то да је Граси био далеко више од обичног клесара – он је био технички саветник, извођач и мајстор, који је својим знањем обликовао уметничка дела. Његова стручност у раду са гранитом, материјалом познатим по својој захтевности, допринела је његовој репутацији међу савременицима.

Сумирајући све карактеристике из опуса Ђузепе Пина Грасија, огледа се дубока синергија између техничке изврсности и колективног уметничког процеса. Његов допринос није ограничен само на физичко извођење већ представља и методолошку саобразан у приступу материјалном стваралаштву, где су прецизност, иновативност и детаљна естетска осетљивост постали кључни

елементи успешне реализације. Иако се традиционално ауторство скулптура додељивало именима уметницима који су концептуално обликовали дела, Грасијев технички ангажман и његова способност да прецизно трансформише те идеје у материјални облик допринели су формирању високих стандарда извођења. На тај начин, Грасијев рад представља живи пример колективне креативности, где је ауторство делимично пренето на уметничке визије других стваралаца, а његова изврсност омогућила је да тај процес достигне врхунске естетске и техничке стандарде.

Може се закључити да је улога Ђузепе Пина Грасија у југословенској скулптури од 1922. до 1952. године изузетно значајна, јер је кроз своју технику и иновативне приступе омогућио интеграцију концептуалних идеја с материјалном изврсношћу. Његов рад позива на ревизију традиционалних критеријума за додељивање ауторског статуса, наглашавајући да је квалитет уметничког дела плод синергије између оригиналне концепције и техничке имплементације. Овај концепт доприноси ширем разумевању процеса стваралаштва у уметности, где се истовремено поштује оригиналност и техничка изврсност, остављајући дуготрајан траг у савременој уметничкој и научној дискусији.

Др Иван Р. Марковић,
историчар уметности,
самостални истраживач
jarbol@live.com

НАПОМЕНЕ:

- 1] Benjamin 1935.
- 2] У историји уметности је остала позната чињеница да су се многи светски и домаћи скулптори, од Микеланђела Буонаротија до Ивана Мештровића, ослањали на финиторе (*finitori*), висококвалификоване каменоресце и клесаре, из италијанског каменолома у Карари. Уметници би прво урадили гипсани или одливак у глини према сопственој замисли који би потом финитори у грубој форми исклесали у једном блоку. Такав рудиментарни обрадак би се враћао уметнику који је *давао завршну руку* и претварао га у скулптуру.
- 3] Радови су започети и вођени према пројекту обнове бечког архитекте Алојза Хаузера Старијег [Alois Hauser the Elder, 1831–1909], док је стручни надзор вршио историчар и археолог дон Фране Булић (1846–1934).
- 4] Осим Билинићеве радионице, у то време у Сплиту су деловали и други истакнути клесари и вајари, међу којима су били: Михо Марковина, Јосип Баришковић, Анте Кезић, Гајо Валенти, Вицко Таљаферро [Tagliaferro] и мајстор шпукатуре Доменико Спадавекија [Domenico Spadavecchia]. Једини школовани вајар у том периоду био је Шимун (Симоне) Карара [Carrara]. Видети: Kečkemet 2002: 269.
- 5] У радионици су радили Билинићев зет архитекта Емил Векијети [Vecchiatti], задужен за нацрте надгробних споменика и црквене олтаре, као и његова кћерка Регина. Kečkemet 2002: 269.
- 6] Међу најпознатијим вајарима који су потекли из Билинићеве радионице су Сплићанин Томазо Вицко (Винченцо) Росандић [Tomaso Vincenzo Rosandich, крштено име Томе Росандића] и Иван Мештровић.
- 7] За израду сложенијих скулптура, Билинић је ангажовао италијанског вајара Артура Фераронија [Arturo Ferraroni, 1875–1931], из Милана, а потом и вајара Герардија. Конкретно, на подухвату реконструкције звоника сплитске катедрале у Билинићевој мајсторској радионици били су ангажовани Италијани Алфонсо Вентурини, Нико Преси [Pressi] и цењени тршћански вајар и клесар Антонио Марјетић. Видети: Kečkemet 2002: 269.
- 8] Зеферино Граси се родио 12. маја 1872. године у швајцарском месту Ранкате [Rancate], кантон Тичино [Ticino]. Био је син занатлије Ђакома Грасија [Giacomo Grassi, рођ. 1834] и Луиђе Премоли Торијани [Luigia Premoli-Torriani]. Ако погледамо породично стабло Зеферина Грасија, можемо видети имена његових дедова, Луђија Граси-Каверзаса [Luigi Grassi-Caverzaso, рођ. 1802] и Марије Крочи Ферари [Maria Croci Ferrari, 1803], као и прадедова Ђакома Граси-Солдинија ди Стефана [Giacomo Grassi-Soldini di Stefano, рођ. 1769] и Розе Каверзасо Бјанки [Rosa Bianchi, рођ. 1772]. После преране смрти своје прве супруге 1914. године, Граси је пројектовао и направио њену гробницу. Зеферино Граси је умро у Сплиту 16. августа 1929. године. О породичном стаблу Грасијевих видети: Mondada 1964: 119.
- 9] Док је радио у миланском атељеу Винченца Веле [Vincenzo Vela], Зеферино је израдио неколико скулптура које су биле изложене у галерији у швајцарском граду Лигорнету, данас Музеју Винченца Веле. Такође, једна биста дечака је сачувана на надгробном споменику гробља у месту Бисоне [Bissone], у Италији. Видети: Kečkemet 2002: 270.
- 10] Већина до данас доступних историографски извора преноси исту информацију, да је Зеферино дошао у Сплит из Швајцарске *по позиву*, али до данас није утврђено ко га је позвао у Сплит.
- 11] У приближно истом периоду, Зеферино је израдио комплетну скулптуралну декорацију за олтар месне цркве у месту Кљаке, Општина Ружић у Хрватској. Видети: <https://insubricahistorica.ch/blog/2018/04/07/yugoslavian-history-and-insubrica-region-story-of-grassis-family-from-rancate/> [15. 6. 2025].
- 12] Зеферино Граси се женио два пута. Први пут са Ђованином Паваца [Ivanica (Giovanina) Drelje Pavazza], из једне од најстаријих породица на Хрватском приморју, која потиче још из 15. века. Преминула је 1914. године у Сплиту и сахрањена на Сустипанском гробљу. Други пут се оженио Сплићанком Луцијом Геско. Видети: Kečkemet 2002: 270; 396.
- 13] Зеферино је прву радионицу отворио у трошној бараци иза палате Бајамонти-Дешковић у близини Светог Фране, затим на Мејама, близу гробља Светог Стефана, а касније на месту где се налазила зграда Јадранске бановине. Последња Грасијева радионица се налазила у близини старе сплитске железничке станице на адреси Сустипанска 66 (данас Сустипански пут), на крају града. Видети: Kečkemet 2002: 270; Mondada 1964: 119–122.
- 14] Међу њима је био и Тома Росандић, један од најистакнутијих хрватских уметника, који је прва знања стекао у атељеу Павла Билинића и Артура Фераронија, одакле је прешао код Грасија. У својим радовима, често је моделовао актове, што је било веома контроверзно за патријархално окружење тог времена у Сплиту. Једно од његових првих дела била је гипсана биста Зеферинове супруге, Ђованине Паваце (1906), у природној величини. Други значајан ученик био је Марио Кево (1888–1926), Зеферинов зет који се оженио његовом најстаријом кћерком Вјекославом и наставио свој уметнички пут у Загребу, где је постао професор на Академији лепих уметности. Нажалост, његова каријера је прекинута раном смрћу од туберкулозе. Видети: Kečkemet 2002: 270; Кулунџић 1940: 469.
- 15] Видети: Coen 1994: 32–35; Kečkemet 2002: 270–271.
- 16] Сустипанско гробље, претходно лоцирано на полуострву западно од Сплита, постојало је још од античких времена. Током векова, античку некрополу је заменило средњовековно гробље, а потом у новијој историји, главно градско гробље на којем су сахрањивани Сплићани из града и околине. Почетком 20. века, у клесарској радионици Грасијевих за породичне гробнице на Сустипанском гробљу израђено је више надгробних споменика, бисти и скулптура према нацртима реномираних уметника попут Ивана Мештровића и Томе Росандића. Одлуком градског већа, 1952. године гробље је уклоњено, а данас се на том месту налази градски парк. О Сустипанском гробљу у Сплиту видети: Kečkemet 2007: 389–406.
- 17] Coen 1994: 32–35.

- 18] О животу и скулпторском опусу Ђузепе Грасија видети: Алексић 2010; Зламалик и др. 2009: 4–11; Kečkemet 2002: 267–280; N. K. 2018; Лазић 2015: 70–75; Mondada 1964: 119–122; Radanov 2022; Стјеља 2016; Ćirić 2021; Coen 1994: 32–35.
- 19] Породица Граси потиче из Бергама у Италији, али су се тада презивали Де ла Торе (итал. *Della Torre*, срп. *од куле* или *из куле*), што би могло да указује да су се првобитно бавили градитељством. Пред крај 16. века преселили су се у италијански део Швајцарске, у место Новацано [Novazzano]. Чланови породице су се тада углавном бавили трговином, пољопривредом и столарским занатом. Још једанпут, до 1824. године, породица се преселила у место Ранкате, кантон Тичино. Подаци о историји породице за овај научни рад добијени су захваљујући љубазношћу господина Зефирина Грасија, сина Ђузепе Грасија.
- 20] Srhoj 2014a: 159–168; 2014b: 369–384.
- 21] *Нав. дело*: 159–168.
- 22] До средине треће деценије 20. века, Граси је израдио неколико скулптура изван Мештровићевог атељеа, а међу којима се истичу Мадона, која краси Загребачку катедралу, биста великог басисте из Лугана, као и скулптура Вилхелма Тела од брачког камена за швајцарског архитекту Карла Кристмана. Док се ова последња данас налази у дворишту резиденције швајцарског амбасадора у Београду, нису познате судбине прва два дела.
- 23] На позив Томе Росандића, Граси је први пут отпутовао у Београд и пријавио боравак 27. марта 1924. године на адреси Поп Лукина 4, али нам нису познати ближи разлози његовог боравака у престоници. Наиме, када је допутовао у Београд, Граси није могао да се сретне са Росандићем, који је свој атеље у Господар Јевремовој 19 претходно укинуо у фебруару 1924. године, када је отпутовао у Сплит због почетка радова на извођењу Маузолеја породице Петриновић. Зато је вероватније да су у преписци ранијег датума договорили све детаље Грасијевог доласка, боравака и евентуалног ангажмана током неколико месеци. Видети: Kečkemet 2002: 272; Кулунџић 1940: 467–479; ИАБ, Управа града Београда, Централна пријавница – Картотека грађана пријављених у Београду, Пријава пребивалишта вајара Јосифа Грасија, 27. 3. 1924.
- 24] Брајевић 1926: бр. 6586, 5; 1926: бр. 199, 9; Delalle 1926: бр. 118, 9; 1926: 558; Брајевић 1927: 590; Stuwe 1927: 166; Страјнић 1927: 127; 1928; Stojanović 1930: 1; Кашанин 1953; Васић 1954: 6; Каталог – Јубиларна изложба мајстора вајара Томе Росандића, Београд, 1954.
- 25] Росандићева бронзана скулптура анђела који клечи је као модел вероватно преузета са гробнице српског политичара Милорада Драшковића (1873–1921), на Новом гробљу у Београду, имајући у виду да су пропорције и сличности истоветне осим једног круцијалног детаља. Док скулптура анђела у Београду има спуштена и повијена крила, скулптура истог аутора на Маузолеју породице Петриновић у Супетру има уздигнута крила, којима се заправо визуелно зашиљује силуэта ове фунералне грађевине.
- 26] Рад са Бурделом, једним од најзначајнијих ученика Огиста Родена [François-Auguste-René Rodin], снажно је утицао на Грасијев осећај за драматику и пластичност форме.
- 27] Постоји оправдана могућност да је Граси током свог другог доласка у Београд неко време живео код Томе Росандића, вероватно до краја (22. новембра) 1929. године, када се пријавио на адреси Милешевска 73. Видети: ИАБ, Управа града Београда, Централна пријавница – Картотека грађана пријављених у Београду, Пријава пребивалишта вајара Јосифа Грасија, 27. 3. 1924.
- 28] Када је одлучио да се стално настани у Београду 1928. године, према тада важећем правилу о личним документима, да се имена странаца морају преводити због лакшег сналажења административног апарата, Грасију је као странцу промењено име из Ђузепе у Јосиф, а потом у Јосип Пино Граси.
- 29] Бронзани одливак се данас налази на Калемегдану, у близини Уметничког павиљона „Џвијета Зузорић“, док се мермерни оригинал чува у Народном музеју у Београду.
- 30] Сретеновић и Бреон 2011.
- 31] Поред Грасија, у Београду су током међуратне епохе радили и други вајари, каменоресци, ликоресци и моделари, попут клесарске радионице Бертото, Аце Стојановића, Душана Иванишевића, Бедриха Зеленог, Шавора и др. Sikimić 1965; Маринковић 2005.
- 32] Живковић 1996: 42–43; Кадијевић 1999: 33–40; Газибара Ибрајтер 2014.
- 33] Марковић 2007: 197–216.
- 34] Скулптуре су клесане у радионици Анђела и Авантија Бертото у Рузвелтовој 23 у Београду. Ђузепе Граси је током међуратне епохе сарађивао са Ђованијем Бертотом и често изнајмљивао његов атеље, чије димензије су дозвољавале извођење скулптура и скулптуралних група већег формата. О породици Бертото у Београду видети у: Алексић 2009.
- 35] Церанић 2004: 145–150.
- 36] Sikimić 1965: 157.
- 37] Тренутно једини писани податак да је Ђузепе Граси радио непосредно на свим каменорезачким радовима на иконостасу Цркве Светог Ђорђа на Опленцу потиче из аутобиографије уметника, која се чува у заоставштини породице Граси у Београду.
- 38] Податак да је Ђузепе Граси активно учествовао у клесању декоративног програма Белог двора на Дедињу потиче из аутобиографије уметника, која се чува у заоставштини породице Граси у Београду.
- 39] *Бихацит* је врста кречњака богата калцијум-карбонатом (CaCO₃), који се користи као грађевински и декоративни камен. Име је добио по граду Бихаћу у Босни и Херцеговини, где су откривена значајна налазишта овог материјала. Бихацит је познат по својој издржљивости, естетској привлачности и могућности примене у различитим архитектонским и уметничким пројектима. Типично је светлосиве до беличасте боје, са суптилном текстуром која га чини привлачним за декоративне сврхе. У зависности од налазишта, може имати fine или крупне шаре. Изузетно је издржљив и отпоран на временске услове, што га чини погодним за спољну употребу. Користи се за фасаде зграда, облоге зидова, стубове и декорације. Због свог елегантног изгледа, често је примењиван у изградњи репрезентативних објеката. Бихацит се користи у вајарству за израду споменика и декоративних елемената, због лакоће обраде и лепог завршног изгледа.
- 40] Постоји оправдана могућност да је успешној уметничкој колаборацији у значајној мери допринела и пријатељска нота

- између двојице стваралаца, имајући у виду да су Ристо Стијовић и Ћузепе Граси били венчани кумови из периода пре Другог светског рата.
- 41] У различитим научним чланцима новије хрватске и српске историографије наводе се другачији подаци које скулптуре за маузолеј на Авали је Граси клесао у мермеру. Скулптура *Далмајинке* се не мења, док се скулптура *Сркиње* мења и наводи се да је посреди *Македонка*. Са сачуваних фотографија из епохе, са представом две скулптуре у атељеу у којем их је клесао Ћузепе Граси, виде се скулптуре *Далмајинке* и *Македонке*, чиме би требало и да се оконча даља дискусија о тој теми.
- 42] Видети: Дероко 1985: 193–198; Јовановић 2007: 59.
- 43] Дероко 1985: 197.
- 44] На почетку радова на изградњи Храма Светог Саве у Београду, архитекта Александар Дероко је упутио писмо Главном Одбору Друштва за подизање Храма Св. Сави у којем позива Одбор да прихвати Грасијеву молбу ... *да му се довери резање даљих шест крајњих великих кайишела* јер једино он може *с успехом да исправи огромне шийе и неправилности које је блоковима камена нанео ранији резач гробних радова на великим кайишелима...* Из садржаја овог писма можемо оправдано да сумњамо у Лавчевићеву вештину обраде камена или на раднике из његове радионице, због чега је Дероко морао правовремено да реагује и опомене Одбор. Наведено писмо Александра Дерока се данас чува у заоставштини породице Граси.
- 45] Граси је започео клесање капитета и рељефа за Храм Светог Саве уочи Другог светског рата. Као изузетно одговоран и дисциплинован стваралац, наставио је да ради у непосредној близини градилишта и током првих година окупације. Да би се заштитили од могуће крађе, 1942. године донета је одлука да се стубови закопају, а капители зазидају у ишчекивању бољих времена.
- 46] Према устаљеној методологији коју је практиковао, Граси је првобитно урадио глинени модел који је потом одливен у гипсу, на основу којег је клесао монументалну скулптуру Карађорђа. Грубом клесању мермерног блока претходили су прецизне консултације кроз преписку између Кршинића и Грасија у погледу интезитета скидања вишка и очувања оног дела блока који је био најкритичнији за клесање, попут танког волумена високо подигнуте руке војда Карађорђа и др. Та преписка, коју је Граси имао и са другим уметницима своје епохе за које је радио, доказује консултативну и стручну размену мишљења, а не пуку наруџбину с неприкосновеним истицањем првенства ауторитета наручиоца/уметника који ће напослетку, сасвим објективно говорећи, само потписати претходно исклесану скулптуру.
- 47] Пре Првог светског рата, у Београду је основана Уметничко-занатска школа која је постојала до 1918. године, а затим током периода између два светска рата наставила да ради под називом Краљевска уметничка школа у Београду, у Улици краља Петра 4. Пред крај међуратне епохе, 1938. године, ова педагошка установа је преименована у Школу за примењену уметност. Видети: Зламалик и др. 2009: 4–11.
- 48] Један од професора предратне Школе за примењену уметност Тома Росандић је после Другог светског рата био један оснивача и први ректор Академије за ликовне уметности у Београду.
- 49] У низу вајара млађе генерације којима је Граси предавао били су: Небојша Митричић, Лука Томасовић, Нандор Глид, Љубинка Савић Граси и др.
- 50] За Радета Станковића, Граси је израдио у камену две монументалне скулптуре *Електрикомонитера* на улазу у зграду тадашње фирме „Електропривреда“, у Булевару Војводе Мишића 43 у Београду.
- 51] Велики рељеф на постаменту *Сјоменика њалим борцима* у Котору.
- 52] У Спомен-парку „Крагујевачки октобар“ у Шумарицама 1959. године извео је композицију *Сјоменик Бола и Пркоса*, са две скулптуре од белог мермера.
- 53] Први брак с Вилмом Чашек из Цеља обележио је период личних и професионалних успона у годинама непосредно пред почетак Другог светског рата, док је Граси градио своју педагошку репутацију. Други брак са Љубинком Савић Граси, академском вајарком, био је дубоко прожет уметничким стваралаштвом и посвећеношћу породици. Љубинка, као његова студенткиња, колегиница и животна сапутница, делила је Грасијеву страст према уметности, стварајући заједно с њим окружење у којем су се професионални и приватни живот природно преплитали. Потичала је из земљорадничке породице, али се остварила као уметница захваљујући подршци свог оца. Током Другог светског рата, њен отац је у својој чети упознао младог сликара, што га је навело да уметност препозна као племенито и вредно животно занимање. Љубинкин син, Зефирино Граси, добио је име по Ћузеповом оцу, што сведочи о значају породичне традиције и наслеђа у његовом животу. У Љубинкином родном селу данас се налази њена завичајна кућа (Илино, Бољевац), која је отворена након њене смрти, 1. децембра 1999. године.
- 54] У релативно кратком временском периоду, Ћузепе и његова супруга, вајарка Љубинка Савић Граси, урадили су две бисте свог сина Зефирина (рођ. 1954). Прва је настала око 1957. године у једном комаду мермера из Караре, од гломазне крхотине бисте краља Александра Карађорђевића која је пре Другог светског рата красила главни улазни хол у Народној скупштини. Наиме, у данима ослобођења, војска је ушла у репрезентативно здање Народне скупштине и неко је том приликом оборио бисту краља и поломио. Велики комади бисте су потом пренети у Школу за примењену уметност, у радионицу Ћузепе Грасија. Друга биста, дело Зефиринове мајке, изливена је око 1961. године у бронзи и делимично се разликује од неколико година млађе верзије у мермеру због одрастања дечака и промене његове физиономије лица. Сви наведени подаци су добијени љубазношћу господина Зефирина Грасија.

ЛИТЕРАТУРА:

- Алексић, В.** (2010), *Београдски сираници*, Београд: Туристичка организација Београда.
- Benjamin, W.** (1935), Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, *Zeitschrift für Sozialforschung* (Frankfurt).
- Brajević, V.** (1926), Mauzolej porodice Petrinović u Supetru, *Novo Doba* IX, br. 199 (Split): 9.
- Брајевић, В.** (1927), Маузолеј породице Петриновић у Супетру, *Алманах Јадранске сираже* (Сплит): 590–598.
- Brossi, S.** (1996), *Coen Walde, scultore – pittore*, in: Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia, ed. C. H. Martelli, Trieste: Hammerle: 54.
- Васић, П.** (1954), Изложба скулптура Томе Росандића, *Полијтика*, бр. 14.932, 6.
- Газибара, Ибрајтер Б.** (2014), *Сјоменик и сјомен-костурница браниоцима Београда 1914–1918*, каталози културних добара, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Delalle, I.** (1926), Sa naših otoka, Mauzolej porodice Petrinović u Supetru na Braču, *Novo Doba* IX, br. 118 (Split): 9.
- Делале, И.** (1926), Модерна уметност на Јадрану, *Алманах Јадранске сираже* (Сплит): 558.
- Дероко, А.** (1985) Наставак радова на зидању цркве Светога Саве, *Годишњак рада Београда (ГГБ) XXXII* (Београд): 193–198.
- Екштет, К. и Екштет, Ј.** (2018), Утисци из Народног музеја, *Полијтика*, 26. август, [интернет] доступно на: <https://www.politika.rs/scc/clanak/409974/utisci-iz-narodnog-muzeja>.
- Живковић, Н.** (1996), Стање костурнице и споменика браниоцима Београда 1914–1918. на Новом гробљу, *Гласник Друштва конзерватора Србије* 20: 42–43.
- Зламалик, М., Зламалик, В. и Кићевац, Б.** (2009), Сећања на професоре, *Сијум* 4 (Београд): 4–11.
- Јовановић, М.** (2007), *Храм Светио Саве у Београду*, Београд: Задужбина Илије М. Коларца.
- Кадиевић, А.** (1999), Београдски опус архитекте Романа Николајевича Верховскоја (1920–1941), *Наслеђе* II (Београд): 33–40.
- Кашанин, М.** (1953), *Савремени београдски уметници*, Београд: Српска књижевна задруга XXXV.
- Kečkemet, D.** (1951), Splitski kipari prošlog stoljeća, *Slobodna Dalmacija*, 10. II: 2.
- Kečkemet, D.** (1959), *Ivan Meštrović i splitska radionica Pavla Bilinića*, u: Počeci Ivana Meštrovića, D. Kečkemet, i K. Prijatelj, Split: 7–22.
- Kečkemet, D.** (2002), Tri nepoznata splitska kipara, Zefferino i Pino Grassi i Valdes Coen, *Baština* 24/31 (Split): 267–280.
- Kečkemet, D.** (2007), Sustipanske grobnice, *Kulturna baština* 34 (Split): 389–406.
- Кулунџић, З.** (1940), Бајар Тома Росандић, *Београдске оштинске новине* 5, мај: 467–479.
- Лазић, М.** (2015), Филигрански вез у камену, *Национална ревија Србија* 50: 70–75.
- Маринковић, М.** (2005), *Архитектонска њласџика јавних објеката у Београду 1918–1941*, докторска дисертација, Одељење историје уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду.
- Марковић, Р. И.** (2007), Зграда Министарства саобраћаја у Београду архитекте Светозара Јовановића, *ГГБ LIV* (Београд): 197–216.
- Mondada, G.** (1964), Ticinesi in Jugoslavia, *Bollettino storico della Svizzera Italiana*, Vol. LXXV, fasc. III, Bellinzona: 119–122.
- N. K.** (2018), Čarobnjak za kamen : Znete li ovog Italijana kojem Beograd duguje tako mnogo, *Blic*, 23. jun; [internet] dostupno na <https://www.blic.rs/slobodno-vreme/vesti/carobnjak-za-kamen-znete-li-ovog-italijana-kojem-beograd-duguje-toliko-mnogo-foto/q9pp43j> [15. 6. 2025]
- Radanov, Lj.** (2022), Politikin zabavnik je internet naše mladosti, *Kurir*, 10. 4; [internet] dostupno na <https://www.kurir.rs/vesti/moja-zivotna-prica/3910103/zefirino-grasi-ispovest> [15. 6. 2025]
- Sikimić, Đ.** (1965), *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda.
- Сретенковић, Д. и Бреон, Ж. Л.** (2011), *Амбасада Француске у Београду: Архитектура и историја једне дипломатске резиденције / L'Ambassade de France à Belgrade: Architecture et histoire d'une résidence diplomatique*, Београд: Амбасада Француске у Србији и Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Srhoj, V.** (2014a), *Slavni majstori i nevidljivi pomagači: Meštrović i suradnici na mauzoleju obitelji Račić u Cavtatu*, u: Zbornik Dana Cvita Fiskovića: Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, ur. D. Milinović, A. Marinković, A. Munk, Zagreb: 159–168.
- Srhoj, V.** (2014b), Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog idealizma, *Ars Adriatica* 4 (Zagreb): 369–384.
- Стјеља, А.** (2016), Камен који обликује душа, *Илустрована њолијтика*, 19. septembar.
- Stojanović, S.** (1930), Jedan veliki jugoslovenski vajar, *Novo Doba* XIII, br. 254 (Split): 1.

- Страјнић, К. (1927), Тома Росандић (Поводом његовог маузолеја у Супетру), *Српски књижевни гласник* XXII, бр. 2 (Београд): 127.
- Stuwe, van J. R. (1927), Rosandic, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, Septembar 1927: 166.
- Stuwe, van J. R. (1928), Toma Rosandić, *Riječ* X (Zagreb): 17. januar.
- Ćirić, S. (2021), Zaboravljeni čarobnjak za kamen, *Vreme*, 27. oktobar.
- Церанић, М. (2004), Палата Assicurazioni Generali на Теразијама, *Наслеђе* V (Београд): 145–150.
- Coen, G. (1994), Spalato: Fiorisce l'arte, *Panorama. Rijeka*, br. 8, 30. IV: 32–35.

ИЗВОРИ:

- <https://royalfamily.org/remembrance-1955/>
- <https://insubricahistorica.ch/blog/2018/04/07/yugoslavian-history-and-insubrica-region-story-of-grassis-family-from-rancate/> [15. 6. 2025]
- Каталог – Јубиларна изложба мајстора вајара Томе Росандића, Београд, 1954.
- ИАБ, Управа града Београда, Централна пријавница – Картотека грађана пријављених у Београду, Пријава пребивалишта вајара Јосифа Грасија, 27. 3. 1924.
- Сви прилози потичу из личне заоставштине породице Граси у Београду

Summary: IVAN R. MARKOVIĆ

THE AESTHETICS OF REFERENCE IN THE SCULPTURAL WORK OF GIUSEPPE PINO GRASSI (1894–1957)

In the context of the turbulent historical, cultural, and artistic trends that shaped Yugoslav sculpture in the first half of the 20th century, the work of sculptor and master Giuseppe Pino Grassi (Ђузепа Пино Граси) occupies a significant place. His opus exhibits exceptional craftsmanship, with which he contributed to the affirmation of the domestic sculptural scene. At the very beginning of his career, collaboration with Ivan Meštrović provided him with direct insight into the magnificent monumentality and powerful symbolic narrative character of the artist's oeuvre. In the following period, through close and intense interaction with Toma Rosandić, Grassi further grew his technical toolset, and began to experiment with materials such as stone and plaster, perfecting and stylizing figurative forms in a manner that was in line with contemporary tendencies in Yugoslav sculpture.

His artistic development also included a special interest in intimate 'chamber' sculpture of smaller formats, which was particularly expressed in his collaboration with Risto Stijović, one of the most prominent representatives of small-scale sculpture in the region. These multiple directions allowed Grassi to overcome the traditional division between monumental public sculpture and delicate studio works of smaller dimensions, and at the same time introduced a wide range of visual and poetic elements into his oeuvre. As a result of such diversity, he left a significant mark upon the development of a complex sculptural paradigm, based on the subtle interplay of technical virtuosity and deep conceptual focus.

One of the key issues in the study of Giuseppe Grassi's sculptural work is the relationship between copy and original, which leads to a reexamination of traditional canons of authorship in art. The fact that he, often on the basis

List of Figures

- Fig. 1 Zeferino Grassi with his son Giuseppe (middle) and daughter.
- Fig. 2 Giuseppe Pino Grassi in his youth, c. 1920.
- Fig. 3 Mausoleum of the Petrinović family in Supetar on the island of Brač, by sculptor Toma Rosandić, 1926.
- Fig. 4 Mausoleum of the Petrinović family in Supetar on Brač, (sitting) Toma Rosandić with a cane, (standing) Giuseppe Pino Grassi, Mara Rosandić, (unknown woman), and Zeferino Grassi.
- Fig. 5 Giuseppe Pino Grassi in the studio with a plaster cast of a capital for the Temple of Saint Sava in Belgrade, c. 1941.

of commissions, created sculptures that other authors signed as their own works points to the problematic boundary between the conceptual creator and the technical performer. Nevertheless, Grassi introduced his own creative interventions, demonstrating a deep knowledge of both materials and artistic process, thereby bestowing upon each work an unambiguous artistic fullness. His example draws attention to the fact that the act of 'creating art' is not necessarily a monolithic practice of a single author, but can be the product of the synergy of multiple participants, where the master of performance contributes to the co-authorial dimension of the artistic work.

Considering Grassi's work in the context of the development of 20th-century Yugoslav sculpture, it is evident that his contribution is not only seen through the lens of exceptional technical competence, but also in the establishment of a discourse on the relativity of copy, original, and authorial status. Through collaborations with leading names of the time, he established a framework in which, in addition to the creative concept, craftsmanship is also respected as a full-fledged factor of artistic value. Thus, he had a lasting influence on the shaping of artistic practice and theoretical considerations in the Yugoslav cultural context. His example therefore serves as a starting point for further research in the direction of re-examining the boundaries of authorship, the scope of sculptural technique, and the significance of collective artistic action in contemporary discourse.

Dr. Ivan R. Marković,
Art Historian
Independent Researcher
jarbol@live.com

Fig. 6 Letter from sculptor Frano Kršinić addressed to Giuseppe Grassi, with a rough sketch of the silhouette of the sculpture of Grand Vožd Karađorđe, c. 1937.

Fig. 7 Frano Kršinić, sculpture of Grand Vožd Karađorđe in the hall of the National Assembly in Belgrade.

Fig. 8 Giuseppe Pino Grassi with a student in his studio at the Academy of Applied Arts, c. 1951.

Fig. 9 Giuseppe Pino Grassi with his wife Ljubinka Savić Grassi in Belgrade, c. 1955.

Fig. 10 Head of a Child (Zeferino Grassi, son of Giuseppe and Ljubinka Savić Grassi), 1957.