

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

AR+ UM

ISSN 2406-324X

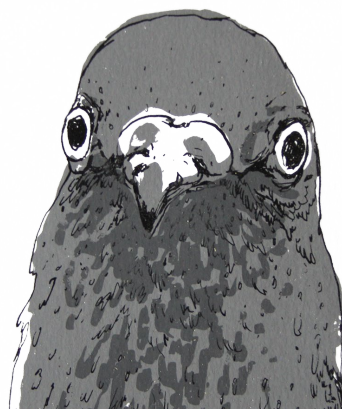
BROJ 3

JUN 2016.



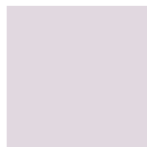
SLIKA SA NASLOVNE STRANE

Mila Sretenović, *Serija golubova*



ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 3. BROJ
IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE
ISSN 2406-324X



IZDAVAČ

ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U BEOGRADU

REDAKCIJA

DR VLADANA PUTNIK, MA VUK DAUTOVIĆ, ANA KNEŽEVIĆ,
MA TAMARA BILJMAN, DR JASMINA S. ĆIRIĆ, DR BRANKA VRANEŠEVIĆ,
DR OLGA ŠPEHAR, DR MILAN POPADIĆ, IVONA ILIĆ

DIZAJN I PRELOM

ANĐELA VITOROVIĆ I IVONA ILIĆ

LEKTURA

MINA BANJAC I PREDRAG TRIPKOVIĆ

E-POŠTA

ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, JUN 2016.

SADRŽAJ

- Egipatsko zaveštanje: obelisci na teritoriji carskog Rima
Tamara Miladinović **6**
- Uobličavanje i podizanje spomenika Hansu Makartu u
gradskom parku u Beču
Olja Krčevinac **13**
- Češki modernizam i njegov uticaj na srpsku međuratnu
arhitekturu
Ilijana Radulović **23**
- Arhitektura Sava centra u kontekstu urbanističkog razvoja
Novog Beograda
Lav Mrenović **37**
- Umetnička kritika kao umetnost
Boris Grojs (prevod Jovan Bukumira) **47**
- Identifikuj.Me: razgovor sa umetnicom Darijom Medić
Ana Knežević **55**
- Sitoštampa. Razgovor sa Milom Sretenović, studentkinjom
Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu
Katarina Kostandinović **61**





66 Gore i svi brežuljci, plodonosna stabla i svi kedrovi (Ps. 148, 9)
dr. Jasmina S. Čirić

71 *Od Konstantinopolja do Istanbula = Konstantiniyye'denİstanbul'a = From Konstantiniyye to İstanbul*
dr. Jasmina S. Čirić

74 Carmen Tănăsioiu, *Podoabe din trecut: colecția depaftale a Muzeului Național de Artă al României/ Old time gems, bilingual (romanian-english), translated in english by Marica Cullingham, București, Muzeul Național de Artă al României, 2015, 109 pp.*
Iuliana Damian

78 Prikaz zbornika *Tumačiti Rembranta*
Ana Knežević

83 Književnost i umetnost u Jugoslaviji:
(DIS)KONTINUITETI (1918 – 1992)
Jana Gligorijević

86 Aktivnosti KSIU u školskoj 2015/2016. godini
Jana Gligorijević

89 Spisak diplomiranih studenata

90 Uputstvo za izradu radova/Instructions for authors

EGIPATSKO ZAVEŠTANJE: OBELISCI NA TERITORIJI CARSKOG RIMA

TAMARA MILADINOVIĆ

Studentkinja master studija

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za istoriju umetnosti

Rim je grad u kom se nalazi najviše obeliska na svetu, čak trinaest, od kojih je njih osam preneto direktno iz Egipta. Sa njihovim transportom je započeto 10. godine pre nove ere, nakon što je Egipat postao rimska provincija. Većina ovih „obeliska u egzilu“ datira iz XIX egipatske dinastije, odnosno iz perioda vladavine Setija I i Ramzesa II, a nekada se nalazila na teritoriji Donjeg Egipta, uglavnom u Heliopolisu. Želeći da potvrde sopstvenu supremaciju i da trajno zabeleže trenutak osvajanja Egipta, rimski imperatori, počevši od Oktavijana Avgusta, odlučuju se za njihov prenos u prestonicu Carstva. Rad hronološki prati transport osam egipatskih obeliska na teritoriju Rima, njihovo smeštanje na nove lokacije, sudbinu tokom srednjeg veka, sve do perioda kontrareformacije kada, zahvaljujući angažmanu pape Siksta V, bivaju ponovno podignuti na novim i konačnim lokacijama. Na ovaj način želimo da ukažemo na njihov značaj, koji je bio evidentan ne samo na teritoriji odakle su potekli već i mnogo šire, kao i na njihovu trajnost koja ih je održala, gotovo nepromenjene, sve do naših dana.

Ključne reči: Egipat, obelisk, Rim, transport

Drevni Egipat i njegova višemilenijska umetnost i tradicija, oduvek su privlačili Rimljane. I pre nego što je zvanično postala deo rimske kulturne sfere, egipatska umetnost i njeni motivi upotrebljavani su prilikom ukrašavanja rimskih vila. Već od kasnorepublikanskog perioda, rimske vile u Kampanji dekorisane su pejzažima sa Nila i simbolima Izide i Serapisa, čiji su kultovi bili poznati u Rimu još od II veka pre nove ere.¹ Na taj način je prikazivan jedan egzotičan svet, onaj koji je bio veoma blizak rimskim političkim aspiracijama, a koji će naposljetku i postati njegov integralni deo. Osim umetničkih motiva, u Rimu su se nalazili i drugi egipatski „importi“, koji su bili direktno prenošeni sa tog područja, a koji su najčešće podrazumevali sfinge, lavove, dekorativne statue i u najvećoj meri obeliske. Pojedini ugledni Rimljani su preuzeli i običaj

izgradnje piramida kao sopstvenih grobnica, kakav je primer piramide Gaja Cestija iz I veka pre nove ere.² Nakon što je Egipat 31. godine pre nove ere posle bitke kod Akcijuma³ postao rimska provincija, dotadašnja apropiacija egipatskih spomenika postala je još intenzivnija. Upravo od tog perioda počinju da se prenose prvi egipatski obelisci u Rim, spomenici koji su do tada bili strani rimskoj skulpturalnoj umetnosti.

Obelisk predstavlja vertikalnu, četvorostranu strukturu koja leži na bazi i završava se na vrhu *pyramidion*-om. Tipični egipatski obelisci klesani su kao monoliti, najčešće od crvenog granita iz Asuanskog kamenoloma. Imajući na umu njihove dimenzije i konstrukciju od samo jednog kamenog bloka, dodatno je zbujujuć način

njihove izrade. Prema jednoj od pretpostavki, najpre bi bile isklesane tri strane, dok je obelisk još uvek bio horizontalno položen, a tek onda bi bio podignut i prenet na određeni lokalitet.⁴ U drevnom Egiptu izrađivani su uglavnom u religijske svrhe već 2400. godine pre nove ere. Stari Egipćani su ih najčešće smeštali kao udvojene spomenike na ulazu u hramove posvećene njihovim božanstvima. Zbog karakterističnog oblika, obelisci mogu biti shvaćeni kao okamenjeni zraci Sunca koji se sve više šire što su bliži Zemlji. Na taj način, shvatani su kao sredstvo putem kog se komuniciralo sa nebeskom sferom na koju je ukazivao i njihov vrh. Budući fizički prikazi zraka Sunca, obelisci su najčešće dovođeni u vezu sa kultom boga Ra, ispred čijih hramova su uglavnom i postavljani.⁵ Na sve četiri strane obeliska su se nalazili kartuši sa hijeroglifima koji su slavili faraona i izražavali zahvalnost različitim egipatskim božanstvima.⁶

Slika 1 (levo):
Avgustov obelisk,
Circus Maximus,
Rim, rekonstrukcija

dostupno na:

<https://www.flickr.com/photos/brankoab/5244276347>

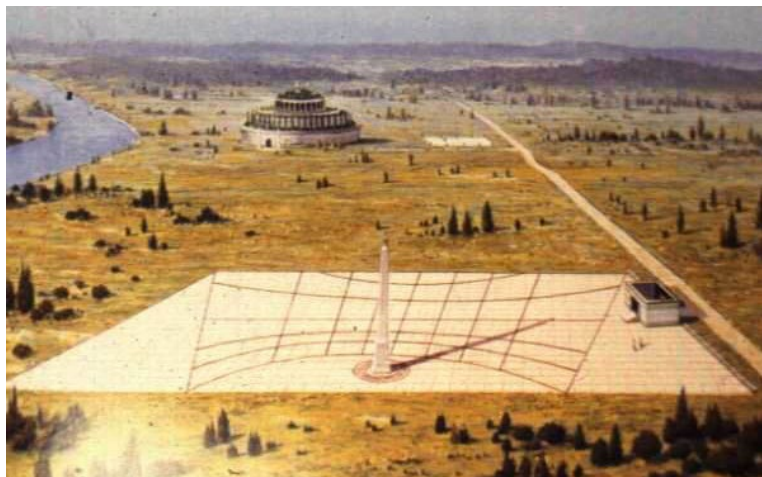
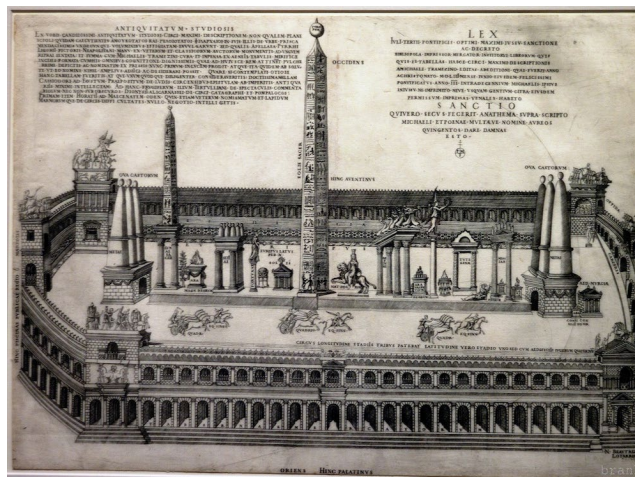
Slika 2 (desno):
Solarni obelisk
(*Horologium Augusti*), Campus Martius, Rim, rekonstrukcija

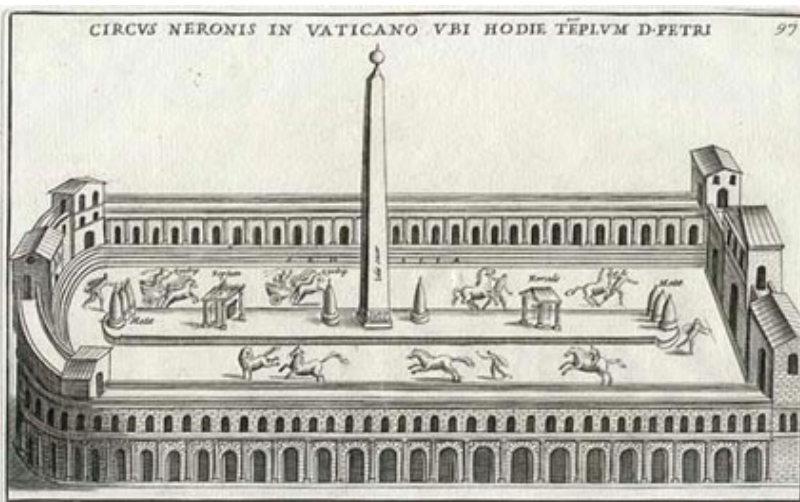
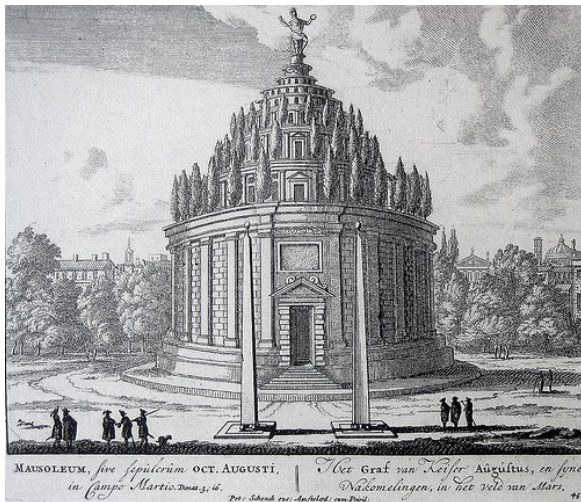
dostupno na:

<https://www.flickr.com/photos/alun/2209907176>

Osvajivši Egipat, Oktavijan Avgust je prvi koji je uvideo značaj i simboliku ovih spomenika. Povezujući vlast vladara na zemlji sa božanstvima na nebu, obelisci bi pružili legitimitet njegovoj vladavini. Što je još važnije, integracija ovih tipično egipatskih spomenika u okvire rimskog pejzaža, potvrdila bi političku superiornost Rima i konstantno podsećala stanovništvo da je Egipat postao deo Carstva.⁷ Svestan ove činjenice, Avgust

prenosi prva dva obeliska u Rim 10. godine pre nove ere.⁸ Kako svedoči Plinije Stariji, koji je prvi pisao o egipatskim obeliscima na teritoriji Rima u svojoj *Naturalis Historiae*, građeni su posebni brodovi kako bi bio moguć njihov transport Mediteranom.⁹ Prvi obelisk prenet je iz Heliopolisa, gde se nalazio ispred hrama posvećenog bogu Ra, a potiče iz XIII veka pre nove ere, odnosno iz perioda vladavine faraona Setija I.¹⁰ Avgust je ovaj obelisk smestio na *Circus Maximus*, antički rimski stadion koji je korišćen za trke dvokolica i borbe gladijatora.¹ (SI. 1) Avgust iz Heliopolisa takođe prenosi i drugi obelisk, poznatiji kao Solarni. On je postavljen na Marsovom polju (*Campus Martius*) gde je imao funkciju sunčanog sata pomoću kog su se određivali sati, meseci i godine. (SI. 2) Smeštanje ovog obeliska imalo je posebnu simboliku budući da je orijentisan tako da na dan Avgustovog rođendana njegova senka pada na *Ara Pacis*, oltar koji je označavao mir donet Carstvu nakon njegovih osvajanja 13. godine pre nove ere.¹² Kako bi dodatno istakao sopstvene zasluge za osvajanje Egipta, Avgust je naručio i nove natpise na latinskom, postavljene na bazama ova dva obeliska. Tako se na bazi Solarnog obeliska Oktavijan Avgust pominje kao „sin božanskog Cezara“ koji je „pretvorio Egipat u rimski posed i posvetio (spomenik) Suncu“.¹³ Još dva obeliska bila su smeštena ispred ulaza u njegov mauzolej, *Mausoleum*





Augusti, koji se nalazi na Marsovom polju.¹⁴ (Sl. 3) Na ovaj način, Avgust je povezivao sopstvenu vlast i vlast drevnih faraona, dajući joj na snazi i legitimitetu.¹⁵ Njegov primer neposredno su sledili njegovi naslednici poput Kaligule, Domicijana i Hadrijana, koji su nastavili da ukrašavaju grad obeliscima, ali koji više nisu isključivo donošeni iz Egipta, već su izrađivani na tlu Rima imitirajući egipatske uzore.

Naredni obelisk koji je dospao u Rim, a koji je danas poznat kao Vatikanski obelisk, preneo je Kaligula 37. godine iz Aleksandrije.¹⁶ On u stvari originalno potiče iz Heliopolisa, ali ga je odatle Kleopatra prenela u Aleksandriju, posvetivši ga Marku Antoniju. Međutim, tadašnji rimski guverner u Egiptu, Kornelije Gal (*Cornelius Gallus*), promenio mu je posvetu koja se sada odnosila na Avgusta i njegovog naslednika Tiberija. Moguće je da je ovakvu izmenu naredio sam Avgust.¹⁷ Preneviši ga u Rim, Kaligula je obelisk smestio u središte *circus Gaius*-a (što je bilo njegovo pravo ime), koji će kasnije postati Neronov *circus*, budući da je u njegovo vreme dovršen.¹⁸ (Sl. 4) U neposrednoj blizini nalazi se mesto na kom je, prema legendi, postradao Sv. Petar mučeničkom smrću, a uz čiji je martirijum obelisk stajao sve do izgradnje bazilike Sv. Petra.¹⁹ Ovaj obelisk je karakterističan po tome

što je anepigrafski, odnosno na sebi uopšte nema kartuše sa hijeroglifima, po čemu se razlikuje od ostalih.²⁰

Tek nakon nekoliko vekova, tačnije 357. godine, novi obelisk će biti prenet u Rim, ovaj put zaslugom Konstantinovog sina, Konstancija II.²¹ Prvobitno ga je Konstantin Veliki preneo iz Tebe (današnji Karnak) u Aleksandriju, odakle je želeo da ga transportuje u svoju novu prestonicu Konstantinopolj. Međutim, tek je njegov sin odredio konačno odredište ovog obeliska, smestivši ga na spinu *Circus Maximus*-a u Rimu.²² (Sl. 5) Izrađen u vreme Tutmozisa IV, tokom XV veka pre nove ere, on predstavlja najstariji egipatski obelisk u Rimu, a ujedno i najviši.²³

Još dva obeliska koja imaju egipatsko poreklo nalaze se i dan danas u Rimu, međutim ne zna se koji rimski car je zaslužan za njihov transport. Prvi je podignut za vreme Ramzesa II (1290-1223 p.n.e.), a nalazio se u Heliopolisu ispred hrama boga Ra. U Rimu je bio smešten u hramu *Iseum et Serapeum*, posvećenom egipatskim božanstvima Izidi i Serapisu, izgrađenom polovinom I veka.²⁴ Drugi je Minervin obelisk, koji je podigao faraon Apries 1588. godine pre nove ere u Saisu na zapadnoj obali Nila. On se u Rimu nalazio u hramu Izide i Ozirisa.²⁵

Slika 3 (gore levo): Obelisci ispred Avgustovog mauzoleja (*Mausoleum Augusti*), Rim, rekonstrukcija

dostupno na:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mausoleo_d%27Augusto_%28Rome%29#/media/File:Ritratto_di_Roma_antica

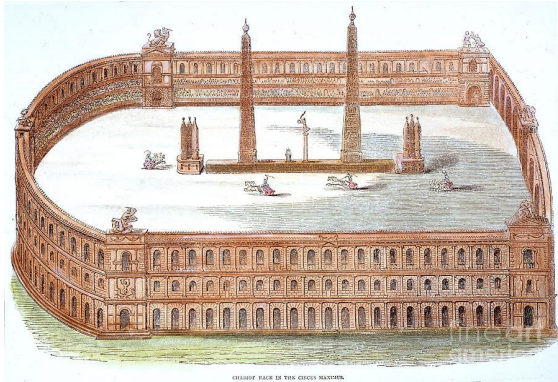
Slika 4 (desno): Vatikanski obelisk, Neronov *Circus*, Rim, rekonstrukcija

dostupno na:
<https://www.google.rs/search?q=circus+nero&tbm=isch&imgil=Ss3kTwUOZI7OAM%253A>

Slika 5:

Obelisk Konstancija II (levi), Circus Maximus, Rim, rekonstrukcija

dostupno na:
<http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/1-rome-circus-maximus-granger.jpg>

**Slika 6 (levo):**

Vatikanski obelisk, trg sv. Petra, Vatikan

Preuzeto iz : M. Traktenberg, I. Hajman, *Arhitektura od preistorije do postmodernizma*, Beograd 2006.

Slika 7 (desno):

Obelisk sa zadnje strane Santa Maria Maggiore, Piazza Esquilino, Rim

dostupno na:
<http://www.destination360.com/europe/italy/rome/santa-maria-maggiore>

Vremenom, Rimljani su počeli da imitiraju egipatske obeliske naručujući njihovu izradu na tlu Rima. Takav je primer obeliska koje su naručili carevi Domicijan (81-96) i Hadrijan (117-138).²⁶ Ovi obelisci na sebi imaju i imitaciju egipatskih hijeroglifa, najverovatnije izrađenih od strane egipatskih majstora koji su živeli u Rimu. Domicijanov obelisk bio je glavni spomenik unutar *Iseum Serapeum-a*,²⁷ dok je Hadrijan podigao obelisk ispred svoje grobnice u čast ljubavnika Antinoja, koji se 130. godine udavio u Nilu.²⁸

Sudbina ovih egipatskih obeliska pratila je sudbinu Rimskog carstva. Većina ih je stradala 537. godine prilikom osvajanja grada od strane Ostrogota, nakon čega ovi monoliti padaju u zaborav, ležeći oštećeni i

u fragmentima, sve do perioda renesanse. Moguće je da je na njihovo stradanje uticao i veliki broj zemljotresa, kojima je Rim bio podložan tokom srednjeg veka, kao i zabrana paganstva 395. godine, nakon što je car Teodosije I (379-395) proglasio hrišćanstvo zvaničnom državnom religijom.²⁹ Jedini obelisk koji je ostao netaknut i nije bio srušen ni u jednom trenutku jeste Vatikanski obelisk. Postoje različita objašnjenja i verovanja zašto je baš ovaj obelisk uspeo da se očuva. Ona se uglavnom vezuju za legendu da se na njegovom vrhu, u globusu, nalazi Cezarov pepeo.³⁰ Tek u periodu kontrareformacije, ovi spomenici će opet doći u centar interesovanja, i to zahvaljujući angažovanju pape Siksta V (1585-1590).³¹ Kao i nekadašnji rimski carevi, papa je želeo, ponovnim podizanjem ovih obeliska, ne samo da potvrdi svoju vlast već i da označi pobjedu hrišćanstva nad paganstvom, budući da je na umu imao njihovo premeštanje na nove lokacije, ispred glavnih hrišćanskih bazilika Rima. Kao simbol hrišćanske supremacije, obeliscima su dodavani bronzani krst na vrhu, kao i novi natpisi na bazama koji su neretko povezivali papu i nekadašnje rimske imperatore, još jednom ističući nekadašnju slavu Rimskog carstva.³² U okviru svog urbanističkog projekta





kojim je želeo da promeni nekadašnju vizuru grada, papa Sikst V je posebno mesto namenio egipatskim obeliscima. S obzirom na to da je u tom periodu Rim postajao svetski centar hrišćanstva, njegova vizija je bila da obeliske postavi na krajeve glavnih hodočasničkih puteva, kako bi vernici idući od jednog do drugog mogli da posete najznačajnije hrišćanske crkve.

Najpre je 1586. godine započeto premeštanje Vatikanskog obeliska u centar Trga Svetog Petra, ispred nove bazilike. **(SI. 6)** Papa je ovaj projekat poverio svom glavnom arhitekti Domeniku Fontani.³³ Nakon što je ponovno podignut na novoj lokaciji, papa je obelisk očistio od demona i osveštao svetom vodicom. Pored krsta na vrhu, dodat je i natpis koji je jasno ukazivao na novi savez uspostavljen sa hrišćanskim Bogom.³⁴ Nakon ovoga, obelisk koji se nekada nalazio ispred ulaza u Avgustov mauzolej, papa je 1587. godine premestio iza bazilike Santa Marija Mađore (*Santa Maria Maggiore*), na Pjaca Eskvilino (*Piazza Esquilino*).³⁵ **(SI. 7)** Trg još jedne važne rimske bazilike ukrašen je obeliskom. To je Trg Lateranske bazilike **(SI. 8)** na koji je

1588. godine, takođe zahvaljujući inženjerskim poduhvatima Domenika Fontane, premešten obelisk koji je u IV veku Konstancije II smestio na *Circus Maximus*.³⁶ Poslednji obelisk, koji je premešten za vreme pontifikata Siksta V, bio je obelisk koji je prvi prenet u Rim 10. godine pre nove ere od strane Avgusta, takođe sa *Circus Maximus*-a. On je 1589. godine postavljen na Pjaca del Popolo (*Piazza del Popolo*).³⁷ **(SI. 9)** Strategijskim smeštanjem obeliska ispred glavnih hrišćanskih bazilika, papa Sikst V ne samo da je navodio hodočasnike na njihovu lokaciju već je i nenametljivo naglasio sopstvena dostignuća tokom pontifikata. Naime, on je u bazilici Svetog Petra zaslužan za podizanje kupole, njegova lična grobnica nalazi se u Santa Marija Mađore, a u svetom Jovanu Lateranskom preduzeo je izgradnju portika.³⁸ Nakon Sikstovih inicijativa, interesovanje za mistične egipatske obeliske nastaviće se neprekinuto i u narednim vekovima. Neki od njih će biti uklopljeni u veće skulptoralne grupe i fontane širom grada, kao na primer obelisk inkorporiran u okviru Berninijeve fontane „Četiri reke” (*Fontana dei Quattro Fiumi*) na Pjaca Navona (*Piazza Navona*).³⁹ **(SI. 10)** I ostali obelisci

Slika 8 (levo): Obelisk Konstancija II, danas ispred Lateranske bazilike, Rim

Fotografija: Tamara Miladinović

Slika 9 (sredina): Avgustov obelisk, danas na *Piazza del Popolo*, Rim

dostupno na: https://commons.wikimedia.org/wiki/Circus_Maximus#/media/File:Obelisk-popolo.jpg

Slika 10 (desno): *Fontana dei Quattro Fiumi*, *Piazza Navona*, Rim

dostupno na: <https://www.flickr.com/photos/cpembrey/5071518998>

biće premešteni na nove lokacije gde im se možemo diviti i dan-danas.⁴⁰

Zanimljivo je primetiti da čak ni rigorozni reformator, kakav je bio Sikst V, nije poželeo da uništi ove paganske spomenike, već radije da im rekontekstualizuje značenje i da ih iskoristi za sopstvenu promociju. Štaviše, ni u jednoj epohi, od antike, preko srednjeg veka, pa do renesanse, obelisci nisu bili namenski uništavani, opstajući tako sve do naših dana. Oni bi bili inkorporirani na najbolji način u infrastrukturu grada u kom bi se našli, naglašavajući njegove važne *locus-e*. Ne samo

to, bili su i moćno sredstvo propagande čega su bili svesni kako rimski carevi, tako i pape mnogo vekova kasnije. I pored relativno jednostavne strukture, obelisci sobom nose slojevitou istoriju koja ih čini posebno primamljivim za proučavanje i koja im daje različite značenjske slojeve. Kao takvi, ovi impresivni monoliti služe istovremeno kao podsetnik na antičku rimsku civilizaciju i njene imperatore, zatim na papska dostignuća i ponovno uspostavljanje hrišćanske reputacije, a povrh svega na vladavinu faraona i drevnu Egipatsku civilizaciju, u čemu leži njihova veličina do dana današnjeg.

¹Takács 1995: 268-269

²Roullet 1972: 6

³Falconi 2012: 2; Takács 1995: 269

⁴Tan 2008: 1

⁵Isto; Roullet 1972: 13; Falconi 2012: 2; Grafton 2002: 126

⁶Postoje i anepigrafski obelisci koji moguće imaju samo dekorativnu svrhu ili su ostali nedovršeni zbog prerane smrti faraona koji ih je poručio. Takođe, nakon rimskog osvajanja Egipta, neki od ovih obeliska namenski su ostavljani bez ikakvih natpisa kako bi on bio kasnije dodat u Rimu. Ovi naknadno dodati hijeroglifi bili su bez ikakvog pravog značenja i poruke budući da rimski majstori nisu poznavali kompleksnu simboliku egipatskog pisma. Tan 2008: 2; Roullet 1972: 14

⁷Takács 1995: 270; Tan 2008: 3

⁸Falconi 2012: 1; Tan 2008: 4; Rachewiltz, Partini 1999: 31

⁹Roullet 1972: 14; Falconi 2012: 1 Tek nakon tri veka, opis egipatskih obeliska u Rimu naći će se u još jednom literarnom izvoru, *Cataloghi regionari*, iz IV veka nove ere. Ovde se pojavljuje opis još nekih obeliska, pored onih koje je već Plinije opisao, i to onim redom po kom su i prenošeni u Rim. Falconi 2012: 1

¹⁰Falconi 2012: 15

¹¹Tan 2008: 2; Falconi 2012: 1; Rachewiltz, Partini 1999: 31; Takács 1995: 270. Konstantinopolj, kao novi Rim, svesno će biti projektovan po ugledu na prestonicu Zapadnog rimskog carstva, pa će samim tim i Hipodrom biti izgrađen po modelu Circus Maximusa. U slučaju carigradskog Hipodroma evokacija Rima data je ne jednim, već putem dva obeliska. Čak i samo njihovo pozicioniranje unutar Hipodroma, tendenciozno ponavlja rimski primer. Teodosijev obelisk prenet je 390. godine iz Aleksandrije, gde ga je premestio car Konstantin, a prvobitno se nalazio ispred Amonovog hrama u Tebi. Drugi obelisk sa Hipodroma izrađen je u Carigradu. Obelisci su vremenom postali karakteristična odlika dekora circusa, pa su ih imali i neki drugi gradovi kao na primer Cezareja na istoku i Arl i Beč na zapadu.

Bassett 1991: 93-94

¹²Tan 2008: 2; Takács 1995: 270; Falconi 2012: 18; Rachewiltz, Partini 1999: 31

¹³Tan 2008: 3; Falconi 2012: 18

¹⁴Takács 1995: 270; Falconi 2012: 14 i 17

¹⁵Avgust je želeo da prenese još dva obeliska, iz perioda Tutmozisa III, ali je uspeo da ih dopremi samo do Aleksandrije. Ovi obelisci se danas nalaze jedan u Londonu, a drugi u Njujorku. Alton 1993: 7

¹⁶Dannenfeldt 1959:24

¹⁷Grafton 2002: 125; Iversen 1965: 149 Detaljnije o prvobitnom natpisu koji je postojao na bazi obeliska, a koji govori o posveti Avgustu i Tiberiju, i njegovoj izradi u vreme Kornelija Gala, a ne Kaligule v. Iversen 1965.

¹⁸Grafton 2002: 125; Falconi 2012: 13

¹⁹Dannenfeldt 1959:24

²⁰Falconi 2012: 13

²¹Dannenfeldt 1959: 26

²²Isto; Falconi 2012: 14

²³Isto.

²⁴Falconi 2012: 12

²⁵Isto: 15

²⁶Tan 2008: 4; Falconi 2012: 3

²⁷Falconi 2012: 15

²⁸Falconi 2012: 18; Tan 2008: 5

²⁹Falconi 2012: 3

³⁰Isto.

³¹Grafton 2002: 123-125; Falconi 2012: 4

³²Dannenfeldt 1959: 26

³³Isto: 25; Grafton 2002: 123; Falconi 2012: 5 i 12-14

³⁴Grafton 2002: 124

³⁵Dannenfeldt 1959: 26; Falconi 2012: 14

³⁶Falconi 2012: 14

³⁷Isto: 14-15

³⁸Tan 2008: 6

³⁹Isto.

⁴⁰Detaljnije o novim lokacijama ostalih egipatskih obeliska u Rimu v. Falconi 2012: 12-19

LITERATURA

Bassett (1991): S. G. Bassett, The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople, *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991) 87-96.

D'Alton 1993: M. D'Alton, *The New York Obelisk; Or, How Cleopatra's Needle Came to New York and What Happened When It Got Here*, The Metropolitan Museum of Art.

Dannenfeldt (1959): K. H. Dannenfeldt, Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance, *Studies in the Renaissance*, 6 (1959) 7-27.

Falconi (2012): F. Falconi, Gli Obelischi egizi di Roma, *Academia.edu* (2012) 1-20.https://www.academia.edu/15765576/Gli_Obelischi_egizi_di_Roma datum pristupanja tekstu: 12.2.2016.

Grafton (2002): A. Grafton, Obelisks and Empires of the Mind, *The American Scholar*, 71 (2002) 123-127.

Iversen (1965): E. Iversen, The Date of the So-Called Inscription of Caligula on the Vatican Obelisk, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 51 (1965) 149-154.

Rachewiltz, Partini 1999: B. De Rachewiltz, A. M. Partini, *Roma Egizia, Culti, templi e divinità egizie nella Roma Imperiale*, Roma.

Roulet 1972: A. Roulet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leiden.

Tan (2008): N. Tan, The Legacy of the Obelisks of Rome, *Art History Presentation Archive* (2008).

EGYPTIAN LEGACY: OBELISKS IN THE TERRITORY OF THE IMPERIAL ROME

Ancient Egyptian civilization has left much of its cultural and artistic heritage in legacy to Rome. Among other things this includes obelisks, giant monolithic monuments carved from red granite. In ancient Egypt they usually stood as pair pillars, in front of the entrances of temples. Because of their shape, they were linked with rays of Sun, being their petrified representation. As such, obelisks made the connection between Earth and Heavens. After conquering Egyptian territory, following the battle of Actium in 31. BC, Romans have began appropriation of Egyptian monuments even more intensively. Octavian August was the first emperor who recognized the potential of obelisks. They could serve him as a powerful instrument of propaganda, emphasizing the fact that he was the one who was responsible for conquering Egypt. Thus, August decided to move the first two obelisks to Rome in 10. BC. First one was set up in centre of Circus Maximus, ancient Roman chariot racing stadium, and the second on Campus Martius where it served as a sundial. Shortly after, other emperors started to follow his example. Caligula, Domitian, Hadrian were some of them. Meanwhile, a new practice emerged, obelisk now could be carved directly in Rome, which was the case with Domitian's and Hadrian's obelisks. During the Middle Ages obelisks fell into oblivion, much of them lying in the ruins, for the sake of Ostrogothic siege or earthquakes. It was not until pontificate of Pope Sixtus V (1585-1590) that they once again came into centre of attention. Thanks to his engagement, obelisks were raised once more, but this time as symbols of Christian supremacy.

tamara.miladinovic@hotmail.com

UOBLIČAVANJE I PODIZANJE SPOMENIKA HANSU MAKARTU U GRADSKOM PARKU U BEČU

OLJA KRČEVINAC

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Spomenik Hansu Makartu, delo skulptora Viktora Tilgnera i Frica Ceriča, svečano je otkriven 13. juna 1898. godine u Gradskom parku (Stadtpark) u Beču. Podizanje i otkrivanje spomenika na simboličnom mestu u topografiji prestonice značilo je trajno memorisanje i uvođenje Makartovog lika u kolektivnu svest naroda kao umetnika-princa koji je svojom autentičnom pojavom, jedinstvenim umetničkim stilom i načinom života obeležio drugu polovinu 19. veka. Bio je paradigma javnog i umetničkog života Beča i jedan od najslavnijih umetnika epohe u kojoj je stvarao, pa stoga i mesto trajne memorije dobija simbolično značenje. Postavljenje spomenika u prvi javni park Beča, u kome su smišljeno podizani spomenici piscima, kompozitorima i umetnicima, značilo je i Makartovo zvanično uključivanje u panteon bečkih velikana.

Ključne reči: Hans Makart, umetnik-princ, javni spomenik, Viktor Tilgner, Stadtpark, Beč

Slika 1: Makartov atelje u Beču

preuzeto sa: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Makart#/media/File:Makart_Atelier_Wien_um_1875.jpg

Razvoj nacionalne ideje na evropskom prostoru u toku 19. veka uticao je na političke, ekonomske i kulturne procese. Ona je obeležila gotovo sve ljudske aktivnosti

ovog vremena i odrazila se na razvoj moderne evropske misli, kao i na tokove društvenih dešavanja.¹ Nacionalizam je presudno uticao na ideološko konstituisanje i modernizaciju devetnaestovekovnih društava. Postao je način življenja i mera kojom se merila uspešnost jedne nacije. Usled toga i nacionalna umetnost, kao najsnažniji vizuelni iskaz težnje devetnaestovekovnih država za potvrđivanjem sopstvenog identiteta, ima svoje istaknuto mesto.² Odnos umetnosti i nacionalizma u 19. veku mora se sagledati u okvirima vremena, idejnih i ideoloških konotacija, društvenih, državnih normi, ali i stvaralačkih usmerenja. Vizuelna kultura imala je zadatak da prenese određene poruke koje su aktivno učestvovala u konstituisanju stvarnosti.³ U takvim okolnostima umetnost postaje važan instrument nacionalne ideologije, a jačanje nacionalne ideje istaklo je u prvi plan pitanje javnih spomenika koji su dobijali sve veći značaj na celokupnom



evropskom prostoru.⁴ Njihovo podizanje, a zatim i svečano otkrivanje, vremenom izrastaju u jedan od najvažnijih medijuma rada na nacionalnom pamćenju jer je to bila vrsta kolektivnog samopotvrđivanja gde se pohvalom izabranom pojedincu zapravo isticala pohvala naciji.⁵ Iako su javni spomenici podizani još od antičkih vremena, što je imalo velikog značaja u uobličavanju njihove idejne i ikonografske strukture, u Evropi podizanje velikog broja spomenika svoj vrhunac doživljava krajem 19. i početkom 20. veka.⁶

U kulturi 19. veka postojala su dva opšta vida spomenika. Bile su to celine iz prošlosti (manastiri), delovi kulturne baštine koji postaju spomenici nacionalne kulture, a pod drugim tipom podrazumevali su se oni koji su podizani u čast znamenitih ljudi. To su bili spomenici podignuti istaknutim pojedincima, važnim ličnostima koje su svojim zalaganjem doprinele napretku države i nacije.⁷ Nakon vladara i ratnika, ili takozvanih „heroja mača“, u krug znamenitih ličnosti kojima se podižu spomenici ulaze i „heroji pera“, odnosno pojedinci koji su svojim delom doprineli kulturnom, umetničkom ili obrazovnom segmentu zajednice. U taj krug spadali su pisci, pesnici, filozofi, naučnici, umetnici...⁸ Pri tome, važno je naglasiti da je odabir istaknute ličnosti kojoj će se podići spomenik počivala na različitim političkim ili društvenim okolnostima. Tako je u Beču sedamdesetih godina 19. veka postojao veoma mali broj spomenika podignutih u čast velikana umetnosti. U znak poštovanja vladajuće dinastije podizani su samo spomenici koji su slavili careve iz prethodnog veka.⁹ Tek sa pojavom moćnih i bogatih pojedinaca društva i njihovim uključivanjem u projekte za ulepšavanje prestonice dolazi i do pojave spomenika podignutih u čast umetnika. Tako je 1872. godine u Gradskom parku podignut spomenik kompozitoru Francu Šubertu, koji je ujedno bio i prvi spomenikovog tipa u Beču.¹⁰

Praksa sećanja na istaknutu ličnost morala je biti otelotvorena memorijalnim obeležjem koje se najpre postavljalo na grobu, a ubrzo se u skladu sa opštim vizuelnim artifiziranjem nacionalnog identiteta pojavljuju spomenici.¹¹ Svoju istorijsku osnovu devetnaestovekovna spomenička kultura imala je u ranijim epohama. Spomenik tokom 19. veka predstavlja simbolički amblem, koji se pritom ne gubi ni u simbolizmu, ni u alegoričnoj nedovršenosti radnje koja bi bila teško dostupna posmatraču, već mu se jasnom porukom otkriva. Dostizanjem jedinstva forme i sadržaja, umetničko delo dolazi do stupnja dovršenosti.¹²

Slika 2: Hans Makart na svečanoj procesiji održanoj 1879. godine

preuzeto sa: http://kultur-online.net/files/exhibition/05_769.jpg



Slika 3: Hans Makart na smrtnom odru

preuzeto sa: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Makart#/media/File:Hans_Makart_Totenbett-contrast.jpg

Inicijativu za podizanje spomenika obično su pokretala različita patriotska građanska društva, dok je stepen angažovanja zvaničnih državnih institucija bio različit. Podizanje spomenika predstavljalo je završni čin u složenom procesu uzdizanja i veličanja istaknute ličnosti, koji je obično započinjao njegovom smrću. Posmatrano na taj način, podizanje spomenika nije bio izolovan fenomen, nego krajnji ishod složenog procesa proizvođenja trajne memorije kojoj su prethodile svečana sahrana, pokretanje inicijative za podizanje spomenika, popularizacija zaslužnog pojedinca putem masovnih medija, raspisivanje konkursa za izradu spomenika, određivanje mesta za njegovo podizanje i na kraju svečano otkrivanje.¹³ Taj proces može



se pratiti i na primeru Hansa Makarta (1840–1884), austrijskog umetnika koji je svojim delom i pojavom obeležio i definisao jednu epohu.

HANS MAKART— UMETNIK PRINC

Stvaralaštvo ovog umetnika obeležilo je drugu polovinu 19. veka. Bio je paradigma Beča, totalni umetnik – slikar, scenograf, dizajner koji je svojim delovanjem kreirao javnu i umetničku scenu.¹⁴ Makart se školovao u Minhenu u periodu između 1859. i 1869. godine u klasi profesora Karla Teodora fon Pilotija, pod čijim uticajem je postepeno stvarao svoj jedinstven stil oslobađajući formu posredstvom boje, koja će vremenom na njegovim radovima postati glavno izražajno sredstvo.¹⁵ Nakon Minhena, Makart se vraća u Beč gde je živio i stvarao sve do svoje smrti. Iako je živio veoma kratko, uspeo je da ostvari uspešnu karijeru i ponese titulu umetnika-princa, koju je retko koji umetnik imao u 19. veku. Moć, bogatstvo, samoprezentacija,

naročito posredstvom načina života i oblačenja bili su odlučujući da se nekom umetniku pripiše titula princa. Svakako važan pokazatelj društvenog statusa bilo je i mesto gde je umetnik živio, i posedovanje sopstvenog ateljea u kome je stvarao.¹⁶ Hans Makart je sve to imao. Njegov izgled, jedinstven stil odevanja i stil života bili su daleko od uobičajenog. Imao je i sopstveni atelje koji je bio centar društvenog života Beča i u kome je Makart često priređivao zabave koje su posećivali pripadnici visokog bečkog društva (Slika 1). U periodu *fin de siècle*-a centralnom Evropom dominirao je „Makart stil” prisutan na slikama, scenografijama za pozorište, zidnim dekoracijama, modi i uređenju enterijera. „Makart stil” je odlikovala veličajnost dizajna

predstavljena kroz bogatstvo detalja, boja, obilja dekorativnosti i dominacije boje nad formom.¹⁷

Kada govorimo o slikarstvu, njegova dela u sebi sažimaju istorijsko i alegorijsko, ali izraženo u okvirima esteticizma i kroz jedinstven pristup umetnosti. Poznata su njegova dela rađena u duhu istorizma, pri čemu je kroz antičke predstave i predstave dekadencije moralne i erotičnosti reinterpretirao probleme društva u kome je živeo. Makart je odstupao od standardne klasicističke forme i pružao je otpor konvencionalnom vizuelnom narativu, zbog čega je često bio u centru pažnje kritike koja je smatrala da u njegovim delima ne postoji jasnoća forme i tematike, kao ni izraženost centralne figure. Za Makarta nije bila važna idealizacija prikazanog, već isključivo umetnička komponenta, ne da precizno rekonstruiše određeni događaj koji slika, već prednost daje boji koja preuzima simboličku funkciju i gradi kompoziciju slike.¹⁸ Sve to učinilo je njegov stil prepoznatljivim, ali i uticalo na stvaralaštvo mnogih umetnika koji su stvarali krajem veka.

Za umetnika koji je živeo u gradovima kao što su Minhen i Beč može se reći da su pozorište i opera kao nezaobilazni delovi kulturnog života bitno uticali na njegovo stvaralaštvo, a i da je njegov ukupni umetnički talenat svojevremeno imao povratno dejstvo na dekoraciju pozorišnih inscenacija.¹⁹ Zbog toga je i srž njegovih dela teatralnost, da sve bude predstavljeno scenski, kulisno, da ostavlja utisak scene određenog pozorišnog komada, a sve to je posledica sveobuhvatnog, totalnog umetničkog dela čiji je koncept zastupao.

Makart je bio i ideator mnogih svečanosti, od kojih je svakako najpoznatija ona održana u Beču 1879. godine povodom srebrne godišnjice braka carskog para Franca



Jozefa I i carice Elizabete. Ova svečanost, na kojoj je prisustvovalo blizu četrnaest hiljada ljudi, ujedno je slavila moć Habzburške monarhije, ali i bila proslava povodom izgradnje Ringa, a za Makarta kao ideatora jedne ovakve nacionalne manifestacije, vrhunac društvenog i javnog uspeha (**Slika 2**).²⁰

SMRT I SVEČANA SAHRANA LEGENDARNOG UMETNIKA

Nedugo nakon svečane procesije, Hans Makart je preminuo 3. oktobra 1884. godine. Novinski članci izveštavali su o njegovoj smrti. Iz njih se saznaje da je Makart ležao u belom mermernom kovčegu, okružen cvećem i palminim lišćem, prepoznatljivim simbolom enterijera uređenih u „Makart stilu“ (**Slika 3**). Spominju se i ljubičice u njegovim rukama – buket koji simbolizuje smrt, vaskrsenje i prolaznost.²¹ Napravljena je i umetnikova posmrtna maska kao jedan od prvih poduhvata u trajnom memorisanju lika preminulog, a vajar Viktor Tilgner je nekoliko meseci nakon umetnikove smrti izradio i njegovu bistu koja je 1885. godine bila izložena u Umetničkom domu.²²

Slika 4: Sahrana
Hansa Makarta
1884.

preuzeto sa linka:
https://www.google.rs/search?q=hans+makart+funeral+procession&biw=1280&bih=647&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi08P6nqbzLA-UD0JoKHd3MBbkQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=hans+makart+funeral&imgsrc=EBBPQ-s7UR0vXzM%3A

Slika 5: Grobnica Hansa Makarta na Centralnom groblju u Beču

preuzeto sa linka: http://www.viennatouristguide.at/Friedhofe/Zentralfriedhof/Index_14A_Bild/Bilder_14A/A_14A_32_Makart.jpg



Svečana sahrana bila je čin proizvođenja novog velikana nacije u kojoj su učestvovali „svi redovi građanstva“. U tome je počivao i značaj funeralnih svečanosti na kojima je brojnost ljudi bila od ključne važnosti, jer se time manifestovalo jedinstvo nacije okupljene oko novog „heroja“.²³ Na Makartovoj sahrani prisustvovao je veliki broj ljudi među kojima su bili umetnici, kolege, studenti, ali i građani koji su bili poštovaoci njegovog dela (**Slika 4**). Može se reći da je gotovo ritualno obožavanje na koje je nailazio za vreme svog života u Beču nastavljeno i na dan njegove smrti. Svečana povorka kretala se od Karlove crkve (*Karlskirche*), pored Umetničkog doma (*Künstlerhaus*) ka Kerntner Ringu (*Kärntner Ring*), Švarzenbergplacu (*Schwarzenbergplatz*) sve do Centralnog groblja (*Zentralfriedhof*).²⁴

Makart je bio jedna od onih ličnosti koja je svojim zaslugama i posvećenošću zaslužila da bude sahranjena u počasnoj grobnici koju je za njega, kao počasnog građanina Beča, obezbedilo Gradsko veće.

Pet godina nakon umetnikove smrti, 1889. godine, Edmund fon Helmer završio je izradu grobnice. Na njoj je u medaljonu prikazan Makartov portret koji pridržavaju figura mlade devojkice i jednog Puta. Na listu pored devojkice ispisani su Makartovi najvažniji radovi (**Slika 5**). Helmerova grobnica sadrži više šematizovan i pojednostavljen prikaz koji ne budi sećanje na Makarta kao umetnika-princa.²⁵ Kompoziciona struktura predstave je satkana od simbola koji su otelotvorili ideju o slavi koja pobeđuje smrt. Medaljon je u funerarnom i spomeničkom kontekstu poznat simbol besmrtnosti preminulog, njegovog života u večnosti i posle smrti vremena.²⁶

INICIJATIVA ZA PODIZANJE SPOMENIKA

Ugled i status koji je Makart stekao za vreme svog kratkog života omogućili su mu da ponese titulu nacionalnog heroja, što je uslovalo pokretanje inicijative za podizanje trajne memorije umetniku princu koju je pokrenuo Nikolaus Dumba, ugledni bečki industrijalac i mecena. On je bio glavni investitor i pokretač mnogih akcija u eri Ringštrasea (*Ringstraße*), jedna izvanredna ličnost čija sudeladoprinelavećemugleduBeča kao prestonice kulture. Pored Makartovog, bio je uključen i u podizanje spomenika Šubertu, Šileru, Betovenu i Mocartu. Podsticao je rad velikana poput Johana Štrausa i Riharda Vagnera, ali je takođe podržavao i rad mladih umetnika. Jedan od njih bio je i Makart čiji je rad i stvaralaštvo Dumba izuzetno cenio, a vremenom je postao i njegov glavni patron i najveći promoter njegove umetnosti. Jedna od prvih velikih porudžbina za Makarta, mladog umetnika koji je tek završio školovanje, bila je da dizajnira i dekoriše radnu sobu u palati Nikolausa Dumbe.²⁷



Za Dumbu, koji je velikodušno hvalio Makarta i podsticao razvoj njegovog dela, podizanje spomenika mladom umetniku bila je stvar njegove lične želje. Slika Hansa Tempela iz 1897. godine, na kojoj je Dumba prikazan okružen članovima odbora za podizanje spomenika, najbolji je pokazatelj njegove želje i posvećenosti ovoj inicijativi. Na slici, na stolu je vidljiv i mali model Makartovog budućeg spomenika, a počevši sleva na desno prikazani su članovi odbora: slikar Eduard Pajtner fon Lihtenfels (*Eduard Peithner von Lichtenfels*), vajar Kaspar fon Cumbuš (*Caspar von Zumbusch*), slikar Hajnrh fon Angeli (*Heinrich von Angeli*), vajar Karl Kundman (*Carl Kundmann*), umetnik Anton Šarf (*Anton Scharff*), domaćin susreta Nikolaus Dumba (*Nicolaus Dumba*), slikar Rudolf Alt (*Rudolf von Alt*) i arheolog Oto Bendorf (*Otto Bendorf*) (**Slika 6**). Mesto susreta komisije nije slučajno izabrano, jer je to radna soba za koju je Makart izveo kompletnu dekoraciju u svom dobro prepoznatljivom stilu.²⁸

Odlučeno je da se izrada spomenika poveri bečkom vajararu Viktoru Tilgneru (1844 – 1896). On je bio vajar koji je, pored toga što je bio poznat u Beču, ostvario i internacionalni uspeh. Radio je porudžbine za Mađarsku, Nemačku, Španiju, Ameriku, a čak i za Australiju. U njegovom stvaralaštvu

vidljivi su citati barokne i francuske umetnosti što ne čudi jer je za mlađu generaciju umetnika Francuska bila glavni orijentir. Može se reći da su i Makartove slike dosta uticale na Tilgnerov skulptorski rad. Njih dvojica bili su bliski poznanici. Zajedno su 1874. godine putovali po Italiji, a Tilgner je godinama za svoj rad koristio Makartov atelje.²⁹

Tilgner je pre svoje smrti 1896. godine izradio dve skice za budući spomenik. Na prvoj skici Makart je predstavljen u svom ateljeu, desnom rukom u kojoj drži slikarsku četkicu naslonjen je na štafelaj, a u levoj drži paletu. Predstavljen je u njegovoj prepoznatljivoj garderobi, širokim pantalonama i dugim, uskim čizmama (**Slika 7**). Nije poznato ko je mogao uticati na Tilgnera da odustane od ovog rešenja i spomenik izradi drugačije, ali pretpostavlja se da je to mogao biti ili Nikolaus Dumba, ili dugogodišnji Tilgnerov mentor, profesor Albert Ilg.

Druga skica koja je nastala 1895. godine i koja je bila konačna, urađena je prema Makartovoj fotografiji koja je nastala na dan svečane povorke iz 1879. godine (**Slika 8**). Zbog Tilgnerove smrti, prema ovoj skici spomenik je izradio jedan drugi umetnik – Fric Cerič (*Fritz Zerritsch*), inače Tilgnerov učenik koji je nakon smrti svog profesora preuzeo njegov atelje.³⁰

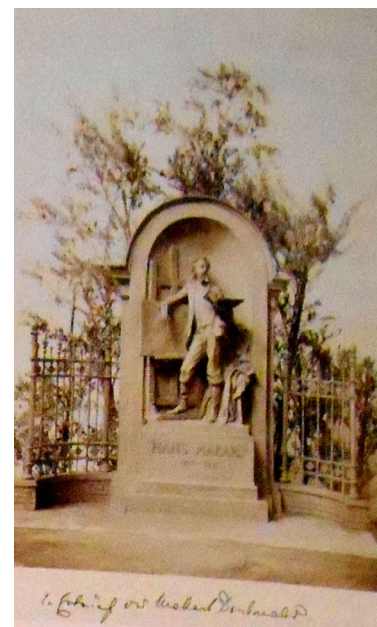
Spomenik je zamišljen kao stojeća figura postavljena na visok postament, što je bilo uobičajeno rešenje koje se od antike preko renesanse može pratiti sve do 19. veka.

Slika 6: Hans Tempel, Susret odbora za podizanje spomenika Hansu Makartu u palati Nikolausa Dumbe

preuzeto iz: A.Husslein-Arco, A. Klee, *Klimt und die Ringstraße*, Wien 2015, 115.

Slika 7: Prva skica Viktora Tilgnera za spomenik Makartu

preuzeto iz: R. Kassal-Mikula, Hans Makart: *Malerfürst* (1840–1884), Vienna 2000, 330.)



Slika 8: Fotografija Makarta iz 1879. godine po kojoj je urađen konačni nacrt spomenika

preuzeto sa: <http://www.habsburger.net/de/medien/ludwig-angerer-hans-makart-kostumierung-der-renaissance-1879?language=de>



Skulptura i postament čine organsko jedinstvo spomenika, a njihov simbolizam je podjednako važan u definisanju osnovne zamisli. Simbolika skulpture je zasnovana na izrazu, stavu, pokretu i atributima.³¹ Makart je postavljen frontalno, nosi rubensovski kostim u koji je bio odeven na svečanoj povorci 1879. godine kada se nalazio na čelu povorke umetnika. Ovakav kostim najbolji je reprezent Makarta kao umetnika-princa, ali i njegovog društvenog i socijalnog statusa.

Stoji u blagom iskoraku, uzdignute glave, sa pogledom koji seže u levu stranu. Leva ruka je na grudima, a desnom se pridržava za naslon stolice, odnosno kako se navodi za „tron umetnika-princa“, kako je često nazivan u bečkim umetničkim krugovima. Makart stoji na tepihu, koji apostrofira ambijent njegovog ateljea, a pored njegove leve noge je paleta sa četkicama, što je uobičajen slikarski atribut. Sama postavka figure, njen stav i držanje ne razlikuju se mnogo od prvobitne Tilgnerove zamisli.³² Skulptura je postavljena na kamenu postament široke kvadratne osnove. Postament je u osnovi ukazivao na heroizovanje prikazanog lika. Osnovna namena postamenta je bila da lik prikazanog uzdigne iz pojavne stvarnosti na viši nivo metafizičke večnosti. Vezan je za ideju o prevazilaženju zaborava i uzdizanju iznad realnosti u sferu večne slave (Slika 9).³³

Uspešno izvođenje javnog spomenika posvećenog određenoj znamenitoj ličnosti, u svojoj sferi zaslužnoj za doprinos naciji, tokom druge polovine 19. veka podrazumevala je dva osnovna zahteva – fizička sličnost, jer se time obezbeđivala autentičnost lika koji se podizanjem spomenika uvodio u trajnu kolektivnu memoriju, a da spomenik u isto vreme iskaže ideju o važnosti određene ličnosti, odnosno šta je zapravo razlog trajnog sećanja na nju.³⁴

Makart je prikazan na način da trajno seća na bečkog umetnika-princa koji je svojim umetničkim delima i svojom jedinstvenom pojavom obeležio jedan vremenski period, takozvanu „Makart eru“. Prikazan je kao Makart univerzalni umetnik, esteta i najuticajnija ličnost u svetu umetnosti druge polovine 19. veka. (Slika 9).

SVEČANO OTKRIVANJE SPOMENIKA I SIMBOLIČNO MESTO POSTAVLJANJA TRAJNE MEMORIJE

Ceremonija otkrivanja spomenika održana je 13. juna 1898. godine. Otkrivanju spomenika je, pored ostalih zvanica, prisustvovala i Makartova porodica, žena sa decom i njegova majka. Svečani govor u kome je izrekao kakav je Makart bio kao osoba i kao umetnik i koliko je njemu značio, održao je Nikolaus Dumba. Između ostalog rekao je:

Hans Makart! Sam spomen njegovog imena odaje činjenicu da smo opet u prilici da mu odamo čast, čast jednoj od najslavnijih osoba i sigurno jednom od najpoznatijih umetnika našeg vremena, ali takođe i najplemenitijem čoveku. Nema sumnje da je Beč kao prestonica muzike i Šubertovo mesto rođenja pomogao da se iznedri jedan od najvećih savremenih majstora boje. Makart je slikao na način na koji je Šubert komponovao. Njegovi radovi bili su plod bogate imaginacije koja je proisticala iz njegove autentične pojave i nesvakidašnjeg stila života. On je stvarao jedinstven stil u kome je lepota bila ta kojom je inspirisan i vođen i znao je bolje od svih drugih kako da je izrazi očaravajućim kombinacijama boja. Sa velikom zahvalnošću se prisećamo Makartovog velikog značaja za grad Beč, bečku umetnost, ali i čitavu Austriju. Uticao je na bečki život i bečku umetnost, omogućio je da austrijska umetnost stekne važnost i van granica svoje zemlje. i bio je jedan od prvih koji je pomogao da Beč bude prepoznat kao „grad umetnosti“. Pamtićemo ga i kao pre svega plemenitog čoveka srdačne i plemenite prirode. Bio je najbolji prijatelj koji je uvek pružao podršku i kakvog bi svako poželeo da ima. Uvek je bio nesebičan u svojoj nameri da pomogne mladim talentima i pruži im podršku u radu, podstičući ih na uspeh svojim primerom.



Ceremoniju otkrivanja spomenika upriličila je pesma Bečkog muškog pevačkog društva.³⁵

Postavljanje Makartovog spomenika u Gradski park Beča ima simbolično značenje. Preuređenje parka teklo je uporedo sa izgradnjom Ringa, a kada je 1862. godine svečano otvoren zvanično je postao prvi javni park prestonice. Uređen je u stilu engleskih vrtova prema nacrtima pejzažiste Jozefa Selenija (*Joseph Selleny*) i baštovana Rudolfa Zibeka (*Rudolph Siebeck*). U parku se nalaze i spomenici Johanu Štrausu, Francu Šubertu, Robertu Štolcu, Francu Leharu, Antonu Brukneru, Hansu Kanonu, Emilu Jakobu Šindleru i gradonačelniku Beča Andreasu Celinki, za vreme čijeg mandata je park i preuređen. Drugim rečima, smeštanje Makartovog spomenika u ovakav ambijent značilo je njegovo zvanično uključivanje u panteon nacionalnih velikana. Gradski park kao javni prostor predstavljao je polje u

Slika 9: Spomenik Hansu Makartu u Gradskom parku

preuzeto sa linka:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hans_Makart_monument,_Vienna

kome se jasno reprezentovao i identifikovao identitet zajednice. U ovom slučaju, park postaje oficijelni panteon na otvorenom u koji su smišljeno postavljane trajne memorije odabranim velikanima zajednice.³⁶

Spomenik Hansu Makartu, koji je nastao na postulatima estetizma, sublimirao

je ideje i težnje kulturnog i društvenog konteksta u kome je nastao. Na inicijativu bogatih pojedinaca, pripadnika elitne buržoaske inteligencije koja je krajem veka normirala kulturne ideale, ideja o kultu Makartove ličnosti vizuelizovana je kroz podizanje trajne memorije kao najpogodnijeg izraza kolektivnog pamćenja.

¹ Makuljević 2006: 3.

² Borozan 2006: 71.

³ Makuljević 2006: 9.

⁴ Timotijević 2001: 39.

⁵ Timotijević 2002 – 2003: 226.

⁶ Više o evropskoj spomeničkoj kulturi vidi u: (Alings 1996), (Nipperdey 1968: 529 – 585).

⁷ Makuljević 2006: 274– 275.

⁸ Timotijević 2002 – 2003: 227.

⁹ Bili su to spomenici: Francu Štefanu (podignut 1781), caru Jozefu II (1806), Francu II (1846). Pored ovih podignuta su još i dva monumentalna spomenika – princu Eugenu Savojskom (podignut na Trgu heroja 1865.) i vojskovođi Švarcenbergu, Ernsta Julijusa Henela, podignut 1867. godine. Tzafettas, Konecny 2015: 2.

¹⁰ Tzafettas, Konecny 2015: 2–3.

¹¹ Timotijević 2000–2001: 188.

¹² Borozan 2006: 28.

¹³ Timotijević 2000–2001: 188.

¹⁴ Gleis 2011: 14.

¹⁵ Husslein–Arco, Klee 2011: 99, 101–103.

¹⁶ Gleis 2011: 26.

¹⁷ Grey 2013: 226.

¹⁸ Husslein–Arco, Klee 2011: 40–43.

¹⁹ Kassal–Mikula 2000: 94.

²⁰ Grey 2013: 252.

²¹ Gleis 2011: 262–263.

²² Timotijević 2000–2001: 190 ; Gleis 2011: 265.

²³ Timotijević 2002 –2003: 221, 219.

²⁴ Gleis 2011: 262.

²⁵ Kassal–Mikula 2000: 329.

²⁶ Timotijević 2002 – 2003: 223 ; Timotijević 2000–2001: 195.

²⁷ Husslein–Arco, Klee 2015: –112–113, 116 ; Tzafettas, Konecny 2015: 60.

²⁸ Gleis 2011: 264.

²⁹ Husslein–Arco, Klee 2015: 55; Kassal–Mikula 2000: 330.

³⁰ Kassal–Mikula 2000: 330, 332.

³¹ Timotijević 2002 –2003: 233.

³² Kassal–Mikula 2000: 330.

³³ Timotijević 2002 –2003: 234 ; Timotijević 2001: 46.

³⁴ Timotijević 2002 –2003: 231.

³⁵ Tzafettas, Konecny 2015: 14–16.

³⁶ Timotijević 2000–2001: 210.

LITERATURA

Alings 1996: R. Alings, *Monument und Nation: Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal– zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich (1871–1918)*, Berlin: Walter de Gruyter.

Borozan 2006: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд: Филозофски факултет у Београду.

Gleis 2011: R. Gleis, *Makar: Ein Künstler regiert die Stadt*, Munich: Prestel Verlag.

Grey 2013: T. Grey, *Wagner and the „Makart Style“*, Cambridge Opera Journal 25 (2013) 225–60.

Husslein–Arco, Klee 2011: A.Husslein–Arco, A. Klee, *Makart: Painter of the Senses*, Munich: Prestel Verlag ; Vienna: Belvedere.

Husslein–Arco, Klee 2015: A.Husslein–Arco, A. Klee,

Klimt und die Ringstraße, Wien: Belvedere Verlag.

Kassal–Mikula 2000: R. Kassal–Mikula, *Hans Makart: Malerfürst (1840–1884)*, Vienna: Historisches Museum der Stadt Wien.

Макуљевић 2006: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Nipperdey 1968: T. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, Historische Zeitschrift 206 (1968) 529–585.

Тимотијевић 2000–2001: М. Тимотијевић, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, Годишњак града Београда 47–48 (2000–2001) 187–211.

Тимотијевић 2001: М. Тимотијевић, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе 3 (2001) 39–56.

Тимотијевић 2002–2003: М. Тимотијевић, *Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу*, Годишњак града Београда 49–50 (2002–2003) 211–244.

Tzafettas, Konecny 2015: J. M. Tzafettas, E. Konecny, *Nikolaus Dumba (1830–1900): A dazzling figure in imperial Vienna*. <https://books.google.rs/books?id=r57ECQAAQBAJ&pg=RA1->

PA14&lpg=RA1-PA14&dq=nikolaus+dumba+makarts+monument+reveal&source=bl&ots=4E3R6UlcEi&sig=ItRVGqlaf3l8rD0lCzC1UFbjh nM&hl=sr& amp;sa=X&ved=0ahUKEwiz2Jvo i6zLAhWjpnIKHfFTCWIQ6AEIjAA#v=onepage& mp;q&f=false 6. 03. 2015.

ERRICHTEN DES DENKMALS ZU GEDÄCHTNIS AN HANS MAKART IM WIENER STADTPARK

Mit der Stärke der Nationalidee, die fast alle Menschenaktivitäten im Laufe des 19. Jahrhunderts bezeichnete, hat vor allem die Frage der offiziellen Denkmäler, als ideale visuelle Darstellung, die Strebung der Gesellschaft zur Selbstbestätigung gezeigt. Das Errichten der Denkmäler auf europäischem Raum erreichte seinen Höhepunkt am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts und stellt einer der wichtigsten Menschenarbeiten an Nationalgedächtnis dar. Im Prozess des Aufhebens und der Glorifizierung des bestimmten Helden der Nation, was mit seinem Tod begann, ist das Errichten und feierliche Enthüllung des Denkmals, das Endergebnis. Das kann man zum Beispiel beim österreichischen Künstler Hans Makart sehen.

Er war einer der glorreichsten Personen in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er hat mit seiner Erscheinung und seinen Werken eine Epoche, sogenannte „Makart Epoche“ bezeichnet. Die Glorifizierung von Hans Makart und seinen Werken begann schon während seines Lebens und wurde auch nach seinem Tod im Jahre 1884 fortgesetzt. Als Ehrenbürger von Wien hatte er feierliche Beerdigung und die Menschenmasse hat ihn zu seinem Grab auf dem Zentralfriedhof in Wien, begleitet. Einige Jahre nach dem Tod des Künstlers wurde ein Komitee für Errichtung des Denkmals formiert. Der Initiator war Wiener Industrieller und Mäzen Nikolaus Dumba. Die Realisierung des Denkmals wurde dem Wiener Bildhauer Viktor Tilgner anvertraut. Er hat ein Entwurf gemacht, aber wegen seines Todes, das Denkmal wurde von seinem Schüler Bildhauer Fritz Zerritsch beendet.

Feierliche Enthüllung des Denkmals, auf dem Makart als „Malerfürst“ im Rubens-Kostüm dargestellt wurde, war am 13. Juni 1898. Das Aufstellen des Denkmals im Wiener Stadtpark, wo die Denkmäler den vorragendsten Schriftstellern, Komponisten und Künstlern errichtet wurden, bedeutet dass Makart offiziell in Wiener Pantheon der Großen eingeführt wurde.

oljkrcevinac92@gmail.com

ČEŠKI MODERNIZAM I NJEGOV UTICAJ NA SRPSKU MEĐURATNU ARHITEKTURU

ILIJANA RADULOVIĆ

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Nakon Prvog svetskog rata, mnoge novoformirane države našle su se pred sličnim zadacima i ciljevima. Saradnja između Čehoslovačke i Srbije rezultirala je u različitim pojavama, od kojih se u arhitekturi najjasnije izdvojila u izložbama i školovanju. Češki modernizam sa svojim avangardnim tendencijama postavio je temelje u formiranju srpske moderne arhitekture, čiji je razvoj donekle bio usporen nedovoljnom spremnošću sredine. Srpske arhitektae školovane u Pragu, u svom stilu izvršili su translaciju ideja prilagođenih domaćoj sredini.

Ključne reči: češki modernizam, kubizam, rondokubizam, funkcionalizam, purizam, međuratna arhitektura, Prag.

KUBIZAM, RONDOKUBIZAM, FUNKCIONALIZAM I PURIZAM

U okvirima devetnaestog i dvadesetog veka češka arhitektonska scena se uklapala u evropske tokove. Tokom konstruisanja modernih nacionalnih tendencija devetnaestog veka češka buržoazija je sledila opštu klimu podizanja monumentalnih objekata u duhu vladajućeg istorizma. Paralelno prateći evropske tokove još krajem veka, oko 1880. godine češke arhitektae su razmatrale mogućnosti kreiranja specifičnog nacionalnog stila koji bi se razlikovao od univerzalnosti istorizma. Transformacija bohemijske renesanse u novi jezik, koja je svoje korene imala u šesnaestom veku, činila se najprihvatljivijim autentičnim izrazom budućeg nacionalnog stila. Podršku je pružila i novoformirana katedra Češke

politehnike. Krajem veka, grupa intelektualaca okupljena oko novoosnovane grupe Manes, borila se za uvođenje modernih reformi zahtevajući slobodu i ispoljavanje umetničkih istina na originalan način.

Arhitekta Jan Kotjera, jedna od ključnih ličnosti češke moderne, postao je nosilac graditeljskog preporoda.¹ Kotjera je odlično poznao svetsku arhitekturu. Studirao je kod Vagnera, i on je ostavio dugotrajan uticaj na njegovu delatnost, pa su mu neki kritičari i zamerali preteranu zavisnost od učitelja. Međutim, njegov strog, geometrizovani rečnik je posle njega postao karakterističan na javnim građevinama.² Početkom dvadesetog veka, Kotjera se



zainteresovao za stvaralaštvo Salivena i Rajta, a kasnije tokom svojih poseta Holandiji se upoznao i sa stvaralaštvom Berlahea. Ispoljio je i veliko interesovanje za socijalni aspekt arhitekture, a posebno je bio zainteresovan za reformu stambenog pitanja radnika. Kotjera je rad arhitekata opisao primarno kao posao kreiranja prostora, zatim konstrukcije bazirane na prirodnim principima odnosa nosača i potpornih elemenata, i konačno na dekoraciji i ukrasu, funkciji koja je trebalo da uspostavi i obogati masu defenisanu konstruktivnim terminima.³

U svom programu iz 1900. godine „O novém umění“ („O novoj umetnosti“), manifestu nove arhitekture, Kotjera ističe tri imperativa. To su istina, kreativnost i svrhovitost objekta. Prvi se odnosi na odbacivanje estetike impresionizma. Drugi kao negacija neoriginalnosti istorijskih stilova, a treći iz zalaganja jedinstva uloge konstruktora-građevinca i arhitekta-dekoratera, ali i borbe protiv istorističke opsednutosti dekoracijom fasade.⁴ Cilj je bio da Češka „otvori prozore u Evropu“ i da „dostigne i prestigne Evropu“,

kako bi se češka plastična umetnost oslobodila zavisnosti od Beča.⁵ Ključna godina Kotjerine karijere bila je 1908. kada je podignut Muzej Istočne Bohemije (Slika 1) u gradu Hradec Kralove, iste godine kada i njegova porodična vila. Reč je o monumentalnom, impresivnom zdanju sa snažno artikulisanim masama, izraženim kombinacijama betona, opeke i kamena, koji dominiraju na svim fasadnim platnima, sa krajnje svedenim geometrijskim ukrasom. Vizuelni jezik ovog zdanja bio je ograničen do savršenog ekvilibrijuma dostignutog u njegovim asimetričnim kompozicijama, u preciznim i funkcionalnim pozicioniranjima malih prozora, i u suptilnim kolornim prelazima od ciglane baze do grubog predstavljanja gornjih površina. Kotjera je pokušavao da spoji asketski stil sa monumentalnošću.⁶ Iste godine je podigao svoju vilu u Hradešinskoj ulici u Pragu i stambeno-poslovni objekat u Šopenovoj ulici br. 4, potpuno svedene fasade, sa istaknutom tektonikom i ravnim krovom, elementima koji su se smatrali vizionarskim u daljem razvoju praške moderne. Prekretnicom u periodu pune afirmacije moderne arhitekture

Slika 1:

Jan Kotjera, Muzej Istočne Bohemije u Hradec Králové

dostupno na:

<http://www.kralovehradecko-info.cz/images/hradec-kralove/muzeum.jpg>

Slika 2:

Jan Kotjera,
Mocartheum, Prag

dostupno na:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Měšťanský_dům_Mozarteum,_Praha_-_Nové_Město_5296.JPG

fotografija:
Markéta Hálková



smatra se Mocarteum (Slika 2), stambeno-poslovni objekat u Jungmanovoj ulici br. 11.7 Glavna fasada je konstruisana tako da odaje utisak platna umetnutog u snažni armirano-betonski ram. Fasadno platno je izrađeno od opeke, tako da se svaki sprat diskretno povlači u dubinu formirajući stepenaste ispuste na ramu. Zona prizemlja je pak potpuno izdvojena i ostavljena kao transparentna opna koja se otvara ka ulici. Ostali Kotjerini objekti, iako sa znatno obimnijim programom, suštinski predstavljaju samo nastavak započete tradicije geometrijske moderne. Predstavnici geometrijske moderne su se zalagali za koncept građevine kao tektonskog organizma, imajući za cilj naglašavanje njenih konstruktivnih elemenata.

Prema Pavelu Janaku, stubovi, pilastri i venci moraju iskazivati funkciju da bi potvrdili svoju neophodnost.⁸ Umesto glatkih, belih površina rane moderne arhitekture, ukrašene delikatnim ornamentima, pojavile su se grube površine od opeke, koje su doživele masovnu

ekspanziju od strane Berlahea i Rajta. Nisu se usudili da u potpunosti odbace ukrase, već su makar pokušali da ih učine geometrijskim. Alegorije sa neizostavnom ljudskom figurom bile su zamenjene jako stilizovanim plastičnim simbolima inspirisanim egipatskom, asirskom i arhajsom skulpturom. Osim već pomenutih Kotjerinih, još jedno ostvarenje geometrijske moderne zaslužuje pažnju, a to je Štencova zgrada u Salvatorskoj ulici br. 8 u Pragu, koja je izvedena po projektima Otokara Novotnog, najuspešnijeg i najtalentovanijeg Kotjerinog đaka.⁹ Osim zaobljene staklene lanterne iznad glavnog venca, objedinjujući element ulične fasade u prizemlju je slepa arkada, ovog puta izvedena belom opekam, koje su takođe korišćene na stubovima u vestibulu i na stepenicama. Zgrada je lišena skulpturalnog ukrasa, izvedena u mrkoj i beloj opeci.

Gočar je još jedan od pripadnika Kotjerine škole, čija su mnoga dela ostala nerealizovana, verovatno zbog isuviše radikalnog dizajna i njegovog provokativnog umetničkog duha. Međutim, dva izvedena dela van Praga svedoče o njegovom neverovatnom talentu, a to su Bogorodičina crkva u Hradec Kraloveu iz 1910. i Robna kuća Venke u Jaromjeržu iz 1910-11.¹⁰

Formiranjem Čehoslovačke 1918. godine, pojavila se potreba za izgradnjom javnih, reprezentativnih zdanja zbog afirmisanja novog poretka. Vagnerovi đaci su koristili sintezu geometrijske moderne arhitekture i klasicizma. Slovenac Jože Plečnik, koji je oplemenio Vagnerovsku arhitekturu kreativnošću i poetikom, definisao je na najbolji način moderni klasicizam. Plečnik je dao parterno rešenje za rekonstrukciju stambene i prijemne zone predsednikove rezidencije i parkovske zone u Hračanima, uvodeći seriju atraktivno dizajniranih detalja od plemenitih materijala.

Svakako, najoriginalniji pravac češke moderne arhitekture je kubizam. Formulisan je na prelazu iz prve u drugu deceniju dvadesetog veka kao svojevrsna reakcija na strogi Kisten stil Vagnera i Kotjere. Godine 1910. Janak je bio ubeđen, kako je i napisao u magazinu *Styl*, da strog vagnerovski i Kotjerin rečnik više ne odgovora savremenim zahtevima. Smatrao ga je suviše sterilnim, suviše socijalno osvešćenim, previše podređenim javnom dobru, pa tako isuviše utilitarnim, materijalističkim, i konstruktivnog karaktera. Nedostajala mu je duhovna vrednost i lepota, i nemogućnost da odgovori na estetske zahteve i senzibilitet trenutka.

Janakovo individualno tumačenje kubizma nateralo ga je da iz svoje nove koncepcije arhitekture izbacila sve elemente koje bi povezivali sa geometrijskom modernom arhitekturom, ostavljajući samo one koje je prvobitno koristio da obogati svoj ekspresivni stil, zajedno sa Gočarom i Hofmanom. On je ujedno bio i glavni teoretičar stila.¹¹ Trudio se da geometrijski stil oplemeni ekspresivnijim i poetičnijim elementima.

Glavni nosioci kubizma bili su likovni umetnici poput Bohumila Kubište, Emila File i Ota Gutfrenda. Susret sa Brakom i Pikasom tokom boravka u Parizu uticao je na njihovu umetnost, i po povratku u Prag 1911. godine osnovali su pokret za novu umetnost i oformili Grupu vizuelnih umetnika kojoj su se priključili arhitekta Janak, Hohol, Gočar i Hofman.¹² Težili su da izbegnu ortogonalnost, pa su je zamenili sistemom koji se zasnivao na dijagonalnom i trougaonom kompozicionom planu, smatrajući da prvi reflektuje zavisnost od materije i težine, a da novi, kubistički, sa piramidalnim formama i oštrim uglovima izražava aktivnu prirodu ljudskog duha i sposobnost da savlada materiju. Pokrenute forme prvenstveno su reflektovale borbu sa materijom. Oni su pokušavali da stvore

arhitekturu koja je bila produkt savremene duhovne klime i zakona evolucije, o kojima su pisali Rigli i Voringer. Zastupali su ideju o zaštiti istorijskih gradskih jezgara, ali su se žestoko protivili kopiranju istorijskih stilova nazivajući taj postupak nemoralnim. Kubistička arhitektura je uspela da objedini i evocira duh gotike i baroka kroz specifičan koncept, raspoloženje i emocije jednog vremena, pritom koristeći modernu, apstraktnu formu. Najefektnije građevine kubizma u Pragu podigao je Jozef Hohol, takođe Vagnerov učenik. Forme njegovih kreacija obrazovane su na ritimično zasnovanim rasterima, na kojima su naglašavane određene fraktuirane zone. Pored brojnih privatnih vila, 1913. godine je ostvario svoj najzapaženiji stambeni objekat u Neklanovoj ulici br. 30 (Slika 3).¹³ Na zgradi bele fasade najdominantiji detalj je ugaoni balkon koji poseduje poznogotski duh. Dodatna pažnja je posvećena i oblikovanju monumentalnog krovnog venca i akcenata u zoni prizemlja, tako da je postigao prefinjenost i složenost svojih kristalnih formi.



Slika 3:

Jozef Hohol,
stambeni objekat u
Neklanovoj 30, Prag

dostupno na:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Praha_Cubist_house_Neklanova.jpg

Fotografija:
Ymlantr



Slika 4 (levo):

Jozef Gočar, Crna Gospa, Prag

dostupno na:

<http://www.prague.eu/file/ede/2015/11/17b-20151126-093330.jpg>

Slika 5 (desno):

Jozef Gočar, Zgrada Legiobanke, Prag

dostupno na:

http://2.bp.blogspot.com/-k_pi8OMwJUQ/U8LDnHTJ3ZI/AAAAAAAAABm4/AtZsAovFWfM/s1600/P1120018c.jpg

Najviše promovisano dostignuće češkog kubizma, Gočarova Crna Gospa (Slika 4), podignuto je 1912-13. na jednoj od najprometnijih tačaka Starog Mesta, malom skveru na kome se susište Ovocni trg i Celetna ulica.¹⁴ Objekat se izuzetno uklopio u delikatno tradicionalno okruženje i ostvario važan zadatak kubizma – prilagođavanje istorijskom konceptu. Estetika trouglova i piramidalnih formi oglasila se kroz izlomljene forme fasade i specifične detalje stubova, polustubova, kapitela, prozorskih otvora i rešetki. Oseća se poštovanje neoklasicističkih i baroknih motiva na završnoj etaži, glavnom vencu i zoni mansardnog potkrovlja. Na ovoj zgradi Gočar je dosledno sproveo i principe *Gesamtkunstwerk*-a, tako što je dizajnirao sve arhitektonske i enterijerske detalje. Efektnost kubističkih građevina prvenstveno se zasnivala na težnji za postizanjem dramatičnih osećanja korišćenjem piramidalnih i poligonalnih oblika. Ideje kubista bile su srodne italijanskoj i ruskoj avangardi, danskoj grupi Wendingen, ali pre svega nemačkim ekspresionistima, koji su se formirali u to vreme.

Tokom 1914-16. godine, Janak i Gočar su se udaljili od kubističkog stava distanciranja od društva i zanimali se za ukus i preferencije najšire javnosti. Počeli su da uvode oblike forme, krugove i prstenaste detalje u kompoziciju fasade i nameštaja, što je značilo početak novog shvatanja dekorativnog ornamenta i način ispoljavanja nacionalnog folklornog duha, a sve to imalo je za cilj približavanje najširoj publici. Janak ushićeno piše o snažnim, energičnim bojama kao mogućnosti da se iskaže češki nacionalni temperament i uspostavi harmonija sa nasleđem. Ova tendencija je zadobila punu podršku u vreme osnivanja samostalne Republike Čehoslovačke, kada je prerasla u originalni, živopisni stil, kasnije nazvan rondokubizam.¹⁵ Pošto je prihvaćen kao nacionalno obeležje nove države, neka ministarstva, osiguravajuća društva, pa čak i državni stambeni blokovi bili su podignuti poštujući njegove principe. Ipak, on nije imao posebno teorijsko-estetsko uporište, već se zasnivao na transformisanom formalnom jeziku kubizma. Češka istoričarka arhitekture,

Marija Benešova, pokazala je da je sličan razvoj kubizma bio i u slikarstvu.¹⁶ Janak i Gočar težili su postizanju plastičnosti fasada, pri čemu su akcentovali bojama koje su pojačavale vizuelni dojam, zanemarujući celovit tretman masa. Kao dopuna fasadama, enterijeri su često bili kitnjasti, dekorisani karakterističnim rondokubističkim ili folklornim ornamentima i nameštajem, koje su kreirali profesori Akademije primenjenih umetnosti.

Ključni objekat rondokubizma, zgrada Legiobanke Jozefa Gočara (Slika 5), podignuta je 1921-23. godine u ulici Na Poržiči br. 24 u Pragu.¹⁷ Ulična fasada zgrade jasno je podeljena u tri horizontalne zone: naglašenog svečanog ulaza, zone administrativne etaže i jakog krovnog venca. Najniža zona, u koju je uključen i sam ulaz, podeljena je na zonu zamišljenog trodelnog trijumfalnog luka koji sačinjavaju četiri delimično uvučena stuba na koje je oslonjena arhitravna greda. Nadvišeni su skulpturama ratnika i seljaka koje nadvisuje arhitravni friz sa predstavom najčuvenije bitke češkog naroda iz Prvog svetskog rata. Drugu zonu čine četiri etaže poslovnih prostorija, gde mnoštvo dekorativnih elemenata kao što su okrugli stubovi, stepenovani polukružni timpanon, kružni medaljoni čine fasadu živopisnim mozaikom. Na poslednjoj etaži pojavljuje se efekatan venac i snažna atika.

Janakove prve realizacije, kada je postao profesor, bile su u duhu rondokubizma. Godine 1922. ostvario je najromantičnije delo inspirisano nacionalno obojenim stilom – krematorijum u Pardubicama (Slika 6 i 7). Uprkos tome što objekat ima nekoliko slojeva simboličkih značenja, od arhetipa kuće do hrama, najdominantniji utisak ostavlja upadljivo oblikovana i napadno obojena raskošna dekoracija, koja ima uporište u folklornim motivima. Međutim, najznačajniji i najkompleksniji objekat rondokubizma je palata Adria, podignuta na Janakovu rondokubističku realizaciju.¹⁸ Ostvarena u saradnji sa Jozefom Zahom, palata Adria, naručena od strane italijanske kompanije, evocirala je forme renesansne arhitekture.

Arhitektonskom scenom Čehoslovačke u međuratnom periodu dominirale su avangardne tendencije, a ujedno su i dela čeških autora bila svetski poznata. Redu novih pravaca, bez sumnje je pripadao i češki purizam, zasnovan na delovanju tri arhitektonske grupe. Prva, pod nazivom Devjetsil, bila je formirana 1920. kao avangardno levo orijentisano udruženje mladih pisaca, umetnika i arhitekata. Drugu grupu činili su studenti – diplomci praške politehnike koji su obrazovali Klub arhitekata i počeli da izdaju progresivni arhitektonski časopis „Stavba“. Treća grupa okupila je Kotjerine i Gočarove čak sa Aka-

Slika 6 (levo):

Pavel Janak,
Krematorijum u
Pardubicama

dostupno na:

<http://static.panoramio.com/photos/original/107408487.jpg>

Slika 7 (desno):

Isto

dostupno na:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Crematorium,_Pardubice,_Czech_Republic.jpg

Fotografija:
Zdenak Prazak



demije lepih umetnosti u grupu Udruženja arhitekata, koje je obrazovalo časopis „Stavitel“.¹⁹

Program Devjetsila zalagao se za novi koncept umetnosti koji će biti posvećen radnom čoveku i njegovim socijalnim potrebama. Poezija grupe, u početku posvećena kolektivismu i bratstvu među ljudima, tražila je lepotu u jednostavnosti svakodnevnog života. Program grupe bio je revidiran 1922., kada su članovi grupe došli u kontakt sa marksizmom, Lenjinovim grandioznim idejama, ruskim konstruktivizmom. Uz manifest je objavljen i niz purističkih projekata.²⁰

Četvorica studenata: Karel Honzik, Vit Obrtel, Evžen Linhart i Jaroslav Fragner, prvi su najavili promenu klime na Praškoj politehnici, čiji su profesori posle rata teško prihvatili nove ideje. Pristupivši Devjetsilu, oformili su grupu Puristička četvorka promovirajući svoj koncept češkog purizma. Insistiralo se na programu novog poetskog primitivizma, akcentujući strast prema stvarima iz svakodnevnice i okretanju arhitekture upotrebi jednostavnih geometrijskih volumena. Omiljeni programi bili su objekti za razonodu. Težili su da inspiraciju pronađu u češkoj svakodnevnici. Nove ideje studenti su promovisali kroz Klub arhitekata, pri kome se oformila redakcija časopisa „Stavba“. Jan E. Koula, František Libra, Ludvig Kisela, Oldžih Til i Bohumir Kozak su bile najuticajnije arhitekate okupljene oko „Stavba“. Til je posebno značajan jer je bio pionir koji je gradio u novom duhu. Prvobitno inspirisan neoklasicizmom, nastavio je svoje pročišćavanje formi, tako da 1923., izgrađeni YWCA hostel u Kubelikovoj 16 postiže sasvim jasnu primenu novog jezika.²¹

Treći izvor purističkih ideja u češkoj prestonici generisao se oko Udruženja arhitekata i časopisa „Stavitel“. Jezgro

su sačinjavali profesori Akademije lepih umetnosti, koji su od 1925. promovisali novu arhitekturu kao programsko opredeljenje škole. Odsek za arhitekturu pod rukovodstvom Kotjere pa Gočara, zagovarao je purizam inspirisan savremenim holandskim primerima. U duhu pokreta, najubedljivije delo ostavlja Gočar – vilu u ulici Na Marnje u Pragu iz 1925., nakon svoje rondokubističke faze. Najatraktivniji akcent mašinske estetike ovog zdanja predstavljaju dva skoro nematerijalna, transparentna staklena kubusa – verande prizemlja i sprat.²² Ono što bi se moglo uočiti kao zajedničko u ostvarenjima Gočarovih i Kotjerinih đaka u purizmu su voluminoznost i crta naglašene ekspresivnosti.

Osnovni teorijski princip funkcionalizma je da oblik objekta, kao i raspored i veličina pojedinačnih prostorija u potpunosti služe svojoj svrsi, tako da nije moguće ući u proces projektovanja sa unapred zadatim formama.²³ Zato su arhitekate funkcionalizma jako često izbegavale simetriju, smatrajući da je ona sumnjiva zbog svog formalnog prioriteta. Plan i dizajn kuće moraju biti zasnovani na analitičkim i naučnim osnovama sa maksimalnom preciznošću, ali istovremeno sa velikom dozom inventivnosti, kreativnosti i inteligencije. Pionir purizma, Oldžih Til, u saradnji sa Jozefom Fuhsom, podigao je prvi funkcionalistički objekat složenog programa. To je velika zgrada Praškog sajma, kod koje su poštovani svi ključni zahtevi strogog funkcionalizma primena novih materijala, sa posebnim akcentom na kontinualnim staklenim površinama koje obezbeđuju obilje svetlosti.

Autor robne kuće Bata (**Slika 8**) u Pragu, Ludvig Kisela, nezaobilazno je ime češkog funkcionalizma. Studirajući na politehnici, Kisela se priključio Klubu arhitekata. Zajedno sa Tilom imao je privilegiju da podigne nekoliko funkcionalističkih



objekata. Tako su u periodu od 1925. do 1930. nastala tri reprezentativna Kiselina zdanja na Vaclavskim namjestima u Pragu.²⁴

Prvi objekat bila je Robna kuća Lindt, projektovana u periodu 1925-27.²⁵ godine. Na ovom objektu su u celini primenjena funkcionalistička načela, kako u planu, tako i u konstrukciji i elevacijama. Skeletni armirano-betonski sistem je bio presudan, a konstruktivni sistem se jasno očitava na fasadama. Najslavnije Kiselino ostvarenje, već pomenuta Robna kuća Bata, podignuta 1927-29., ušla je u većinu svetskih pregleda moderne arhitekture. Osnova je koncipirana kao otvoren, slobodan plan, ostvorena primenom

armirano-betonskog skeleta. Kružni stubovi koji su provučeni kroz sve prodajne etaže bili su postavljeni u tačkama kvadratnog rastera i imali su najmanji mogući prečnik koji je konstrukcija dozvoljavala.

Sredinom dvadesetih, u okviru Devjetsila došlo je do razmimoilaženja u pogledima ideja o umetnosti, pa je nastala posebna sekcija ARDEV, koja je insistirala na emocionalnim aspektima arhitekture, nasuprot strogom naučnom pristupu. Sekcija je blisko saradivala sa Manesom, kao i sa arhitektama okupljenim oko „Stavitela“.²⁶

Kotjerin i Gočarov učenik, član Srpske akademije nauka i umetnosti, Adolf Benš, prihvatio je program emocionalnog funkcionalizma. Upravna zgrada Praške elektro-kompanije u Bubenskoj ulici, u saradnji sa vlasnikom Jozefom Križom, ostaće trajno zabeleženi projekat u arhitektonskim pregledima. Ističe se *piano nobile*, nad kojim je postavljen jak volumen sa administrativnim prostorijama. Eksterijer pokazuje dosledno poštovanje ispoliranog rečnika funkcionalizma, gde posebnom efektu doprinose sitne bele keramičke pločice kojima je fasada prekrivena.²⁷

I Janak i Gočar su svoj put nastavili putem funkcionalizma. Gočarova Crkva Svetog Vaclava na Trgu Svatopluka (Slika 9) odiše svežinom nove ideje. Gočar je tu ostvario sintezu mašinske estetike i sofisticirane atmosfere hrama i opet dokazao svoj stvaralački talenat. Posebno se posvetio oblikovanju apside, koristeći isključivo gole geometrijske volumene u brit-betonu, testerasti krov sa lanternama, aluminijumske ramove i žaluzine. Janak je otišao još dalje, opredelivši se za naučnu struju. Tome je doprinelo angažovanje u Državnoj planskoj komisiji.²⁸ Interesovanje za nove oblike stanovanja najbolje je dokazao angažovanjem

Slika 8:

Ludvig Kisela,
Robna kuća Bata,
Prag

dostupno na:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Bata_Stores_Wenceslas_2005.jpg

Fotografija:
Marku1988



Slika 9:
Jozef Gočar, crkva
Svetog Václava,
Prag

dostupno na:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Svaty_Vaclav_Vrsovice.jpg

Fotografija:
Petr Vilgus

na podizanju eksperimentalnog naselja Babe, u četvrti Dejvice. Međutim, zbog odbijanja umetnika da žive u tipskim objektima, od ideje se odustalo. Husov zbor u Dukovoj ulici predstavlja kuću-manifest češkog funkcionalizma. Uloga komune verske zajednice diktirala je posebno složen program estetike i sofisticirane atmosfere hrama i opet dokazao svoj stvaralački talenat.²⁹ Posebno se posvetio oblikovanju apside, koristeći isključivo gole geometrijske volumene u brit-betonu, testerasti krov sa lanternama, aluminijske ramove i žaluzine. Objekat sačinjavaju tri diferencirana volumena. Najsnažniji vizuelni oblikovni motiv predstavlja pristupna zona – stepeniše, koje je

akcentovanom konstruktivističkim zvonikom sa formama fabričkog tornja. Šed krov nad centralnom odajom i staklene opeke usečene u pristupnu fasadu iza koje je rozariju, još više ukazuju na podstaknutost industrijskom estetikom.

Naredne generacije dugovale su mnogo Janakovim lekcijama na Akademiji. Gočarovi đaci su imali više prilika da se posvete oblikovnim problemima pre nego globalnim socijalnim na kojima je insistirao Janak. Posle 1935. u češkoj arhitekturi se kao i u širem evropskom kontekstu evocira interesovanje za neoklasicizam kao sinteza klasične monumentalnosti i čistote oblika sa formama moderne. Na projektima iz tog vremena često se uočavala težnja za sintezom likovnih umetnosti. Posleratne godine i socijalizam donele su nove ideje na češku scenu, čiji je predratni sjaj ponovo izbio u žižu svetske javnosti posle pada Berlinskog zida.³⁰

ČEŠKO-SRPSKI ODNOSI

Početak češko-srpskih veza potiče još iz sredine 19. veka tokom doseljavanja Čeha južno od Save i Dunava u Kneževinu Srbiju, koja je jedina, osim Ruske Imperije, bila slobodna slovenska zemlja.

Česi su se doseljavali u Kneževinu zbog pritiska koji su trpeli pod Habzburškom monarhijom na kulturu i jezik. Unapređenje kulturnog razvoja Kneževine Srbije i otvaranje prema evropskim uticajima u arhitekturi zvanično je pokrenuto 1850. imenovanjem češkog graditelja, Jana Nevolea, za „prvog idžilira“ Kneževine u Odeljenju za građevinu, potpisanom lično od strane Garašanina, gde se Jan čak potpisao kao Jovan.³¹

Odmah po završetku Prvog svetskog rata bezmalo su svi slovenski narodi počeli život u samostalnim državama. Pošto su ispunjene ranije začete romantičarske ideje o slobodnom slovenstvu i panslovenskom jedinstvu, realizovanom kroz suverene nacionalne države, Republika Čehoslovačka i Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca su započele intenzivnu političku i kulturnu saradnju. Veze između Kraljevine SHS i Republike Čehoslovačke bazirale su se na vojno-političkom savezu Male Antante, formiranog u cilju jačanja stabilnosti u Srednjoj Evropi. U okviru njihovih aktivnosti, velika pažnja bila je posvećena kulturnoj saradnji. Tako su predavanja, upoznavanja sa školskim sistemom, organizovanje koncerata, priredbi, izložbi, naučne razmene, kongresi, uspostavljanje veza među sokolskim društvima sprovedila formirana udruženja. Ovakva težnja ka slovenskoj kulturnoj integraciji imala je za cilj jačanje, reafirmaciju slovenske kulture i suprotstavljanje daljem potčinjavanju velesilama. Godine 1920. u Pragu je pod okriljem Male Antante obrazovana Čehoslovačko-jugoslovenska liga. Kulturno zbližavanje intenziviralo se naročito 1927. godine nakon obrazovanja Međuparlametarne komisije. Tada je usvojen Program kulturne zajednice kojim se predviđalo postepeno ostvarivanje jedinstvenog kulturnog prostora. U domenu arhitekture najznačajnija saradnja bila je demonstrirana putem izložbi. Dve ambiciozne izložbe bile su održane u tri najveća grada Kraljevine: Ljubljani, Zagrebu i Beogradu. Njihov cilj bilo je prikazivanje svetskih dostignuća u susednoj slovenskoj zemlji. Ipak, dela beogradskih arhitekata bila su praćena daleko slabijom medijskom pažnjom u Pragu.³² U okviru kulturne saradnje zemalja članica Male Antante, u većim čehoslovačkim, jugoslovenskim i rumunskim gradovima, 1938. godine održane su izložbe i žena umetnika i arhitekata. Na izložbi su bili predstavljeni projekti praških arhitekata

Auguste Milerove i Milade Pavlikove Petžikove, kao i beogradskih Desanke Jovanović, Danice Kojić, Milice Krstić i Jelene Minić.³³

Prva velika čehoslovačka izložba u Beograd je stigla samim početkom 1925. godine. Pod pokroviteljstvom kralja Aleksandra I, izložba češkog umetničkog udruženja Manes, održana je u tri najvažnija kulturna središta: Ljubljani, Zagrebu i Beogradu. Postavka je prvo predstavljena u ljubljanskom Jakopičevom paviljonu 1924. Kako izveštava Politika, izložba je u Beogradu otvorena prvog januara u 11 časova prepodne u prostorijama tadašnje Druge beogradske gimnazije.³⁴ Druga znatno značajnija izložba održana je 1928. u prostorijama Paviljona oficirskog doma u Beogradu od 7. do 22. aprila u organizaciji Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekata. Pokrovitelj izložbe bio je ministar prosvete, Milan Grol, dok su izložbeni odbori oformljeni i u Beogradu i u Pragu. Kao i prethodna, i ova izložba je prvo gostovala u Ljubljani i Zagrebu. Uticaj „praške škole“ pojavio se u Srbiji uglavnom na dva načina - preko arhitekata školovanih u Pragu i preko izložbi čehoslovačkih umetnika.³⁵ U srpskoj istoriji moderne arhitekture ostalo je zabeleženo nekoliko imena sa studentskih spiskova ČVUTA-a, od kojih najzapaženiji su Momir Korunović, Jan Dubovi, Svetomir Lazić i Nikola Dobrović. Sačuvan je i spisak ostalih ne tako poznatih imena, kojima se nakon diplomiranja gubi trag i u češkoj i u jugoslovenskoj sredini.

Iako je proveo samo jednu školsku godinu u Pragu, od 1910/1911, na Tehničkoj velikoj školi kao državni pitomac kraljevine Srbije,³⁶ češka sredina je ostavila neizbrisiv trag na stvaralaštvo Momira Korunovića. Dolaskom u Prag, on je imao prilike da se upozna sa delima savremenih čeških graditelja ostvarenim u znaku sinteze nacionalnog stila i modernizma, sa naglašenim secesijskim i

kubističkim elementima.³⁷ Tako je tokom svog celokupnog stvaralaštva Korunović insistirao na autentičnim folklornim motivima iz ruralne Srbije, što karakteriše njegov rad.

Jan Dubovi je rođen u Lazicama u Češkoj 09. 02. 1892. godine. Studirao je u Pragu na Tehničkom univerzitetu. Atmosfera bliskosti između dve države, ideje panslovenstva, saradnja sa srpskim đacima, ali i poreklo njegove supruge, neki su od glavnih razloga koji su uticali na odabir glavnog grada Kraljevine kao njegovog cilja.³⁸ Dubovi je bio veoma angažovan u procesu prenošenja modernih principa i njihovom prilagođavanju u problematiku beogradske sredine. U arhitektonskom duhu kod Dubovog razaznajemo dva koda - puristički i funkcionalistički. Sklonost ka skulpturalnom u arhitekturi provlači se kroz njegov opus. Imao je širok spektar interesovanja i sposobnost rešavanja različitih problema u predlaganju savremenih koncepata, koji bi se uklopili sa zahtevim sredine u kojoj je stvarao.

Arhitekta Lazić pripada onom korpusu zapostavljenih stvaralaca u srpskoj historiografiji. Svakako zaslužuje veći prostor, s obzirom na to da pripada redu prvih graditelja koji su uneli modernizam u beogradsku arhitekturu. Njegova zaostavština obuhvata dela poput sopstvenog ateljea u ulici Kralja Aleksandra 212, srušenog 2010. godine, zatim porodičnu kuću Anke Dimović u Beogradskoj 5, kuću profesora Gradojevića u Tiršovoj 14, vilu Olge Mos i druga. Pročišćeni elementi, svedeni na ravne geometrijske forme, fasade uglavnom ukrašene nedekorisanim vencima, dok u poznijim ostvarenjima poput vile Olge Mos neki detalji kao što su gvozdene nadstrešnice nad ulazom ili vertikalne dekorativne lezene asociraju na neku daleku vezu sa motivima prve decenije, periodom Lazićevog boravka u Pragu.³⁹ Takođe, prisutna je i ekspresivnost, koja bi se, ako tražimo

analogije u sredini školovanja, mogla dovesti u vezu sa emocionalnim funkcionalizmom.

Nikola Dobrović je jedan od najistaknutijih predstavnika jugoslovenske moderne arhitekture i sigurno najveći borac za primenu njenih načela. Svoja prva znanja i iskustva stekao je u Pragu.⁴⁰ Tamo je ostavio i svoja prva zdanja poput Avion palate, Masarikove domove (na kojima je bio koautor), vile doktora Bulirža, stambenu kuću sa apotekom i Aleksandrov koledž, danas *Kolej Komenského*.⁴¹ U vreme Dobrovićevog boravka u Pragu, u zemlji još uvek traje borba za modernizam, tako da je Aleksandrov koledž prva velika realizacija u duhu internacionalnog stila.⁴²

Čeh poreklom, ali Beograđanin rođenjem, Stevan Tobolar je još jedan od onih čijoj analizi treba posvetiti više pažnje. Naime, nakon završenih studija 1912., u trećoj deceniji veka pojavljuje se kao inženjer i vlasnik građevinskog preduzeća. Najranije delo koje se može dovesti u vezu sa Stevanom Tobolarom je zgrada Prvog dunavskog parobrodskog društva.⁴³ Zgrada koja se iz Tobolarovog stvaralaštva iznenađujuće izdvaja prisustvom modernih elemenata je objekat na uglu ulica 27. marta i Starine Novaka. Čiste, beličaste fasade, na kojoj je glavna likovnost postignuta rasporedom i oblikom otvora, zgrada predstavlja veoma uspešno arhitektonsko ostvarenje.

Novosadski neimar, Danilo Kaćanski, studirao je takođe u Pragu na odseku za kulturni inženjering. U Novi Sad se vratio 1927. Zenit njegove projektantske karijere trajaće relativno kratko - nešto duže od jedne decenije. Njegov opus uglavnom čine objekti podizani za kućevlasnike u stilu bezornamentalne moderne arhitekture četvrte decenije sa blagom težnjom ka funkcionalnom osmišljavanju stambenog prostora.⁴⁴

Jedan specifičan slučaj, uspešan plod saradnje čehoslovačkih i hrvatskih graditelja u međuratnom Beogradu, predstavlja kuća istaknutog jugoslovenskog vajara Petra Palivčinića. Reč je o manjoj, neupadljivoj jednospratnoj građevini na Kopitarevoj gradini. Uvučeno u odnosu na erkerno isturen sprat, prizemlje se odlikuje horizontalnim ritmom pet jednakih dvokrilnih prozora, odvojenih međuprozornim parapetima.⁴⁵ Nekanonskim oblikom osnove, efektnim plastičnim isturanjem spratnog volumena i potcrtavanjem kompozicione asimetrije ostvaren je prostorno-vizuelni iskorak u tadašnjoj beogradskoj rezidencijalnoj arhitekturi, koji je, zbog malih dimenzija i uzidanog položaja kuće, dugo ostao nezapažen.

Monumentalnozdanje Čehoslovačkog poslanstva Alojza Mezere, sada Ambasade Republike Češke, izgrađeno je 1928. Zgrada pripada malobrojnim namenski građenim diplomatskim predstavništvima u Beogradu. To je zgrada izraženih volumena sa čistom i klasično komponovanom glavnom fasadom.⁴⁶ Stilsko poreklo zdanja oslanja se na češki

kubizam, čija se arhitektura uspešno uklapala u tradicionalni gradski koncept.

Već postojeći češko-srpski kulturni odnosi u međuratnom periodu bili su posebno intenzivirani pridodatom političkom saradnjom. Tako je došlo i do translacije češke moderne u srpsku sredinu. Nastajanje modernizma u tadašnjoj Čehoslovačkoj usko je vezano za neke od najvećih imena češke arhitekture kao što su Kotjera, Janak, Gočar, Hofman, Kisela i dr. Oni su sami prolazili kroz razne faze tokom svog stvaralaštva, a ujedno i postavljali postulate novih stilova. Češki modernizam je u stvari najviše bio plod uticaja vagnerovske škole, ambijenta tradicije arhitekture koju češka sredina poseduje i kulturnih upliva preko izložbi i saradnji, što se očitava i na primeru kubizma. Osamostaljenje i nezavisnost države su bili ključni faktori koji su taj razvoj omogućili, razbivši sponu sa istorističkim zdanjima. Mnoga od dela već pomenutih autora predstavljaju pionirske poduhvate u različitim segmentima. Nažalost, vrlo je moguće da modernizam kod mnogih od ovih arhitekata nije uspeo da dosegne svoj potpuni potencijal. Neki od njih, poput Dubovija,

Slika 9:

Jan Dubovi,
Astronomska
opservatorija na
Zvezdari

Fotografija autorke
teksta



grčevito su se držali borbe za modernizam, ali još uvek nedovoljna spremnost investitora da prepuste u potpunosti arhitektama da prema ličnom nahođenju ka modernizmu projektuju zgrade, rezultiralo je intervencijama na samim planovima, ali i u usporavanju u razvoju stila. Drugima je modernizam više bio eksperiment, izlet, reagovanje na dešavanja u savremenom društvu. Vladala je još uvek čvrsta vezanost za postulate neoklasične arhitekture, najviše u oblikovanju pročelja fasada.

Uticaji koji možda nisu došli nahođenjem prema ličnom senzibilitetu arhitekata, već uslovljenošću političkim prilikama pronašli su put na području razvoja srpskog modernizma dokazujući svoj kvalitet.

Srpske arhitektae, upućivane na školavanje tamo, pogotovo u međuratnom periodu, periodu formiranja obe države, opažali su i njihovu prethodnu arhitekturu, ali i održavali korak sa savremenim tendencijama. Uticaj čeških modernista možda se ne ogleda u kvantitativnom segmentu, s obzirom na to da se radi o periodima početka moderne arhitekture i sredine koja sporije apsorbuje moderne uticaje, ali to ne znači da su ti uticaji manje bitni. Ti uticaji su više jedan od segmenata temelja razvoja i menjanja srpske građevinske prakse, čemu u prilog ide činjenica da je stvaralački opus jednog od najvećih srpskih arhitekata, Nikole Dobrovića, direktno formiran u čehoslovačkoj sredini.

¹Damljanović 2004: 14.

²Isto.

³Švácha 1995: 49.

⁴Damljanović 2004; 15.

⁵Šlapeta 2000: 89-105.

⁶Švácha 1995: 50.

⁷Damljanović 2004: 15

⁸Isto, 16.

⁹Isto, 17.

¹⁰Damljanović 2004:22

¹¹Damljanović 2004: 23.

¹²Isto.

¹³Damljanović 2004: 25.

¹⁴Isto: 26.

¹⁵Damljanović 2004: 27.

¹⁶Isto.

¹⁷Isto.

¹⁸Damljanović 2004: 28.

¹⁹Isto: 29-30

²⁰Isto: 30.

²¹Isto.

²²Damljanović 2004: 33-34

²³Isto.

²⁴Isto: 36.

²⁵Isto.

²⁶Damljanović 2004: 39.

²⁷Isto, 40.

²⁸Damljanović 2004: 47-48.

²⁹Damljanović 2004: 45.

³⁰Isto.

³¹Marković, Borovnjak, Putnik 2014: 5-8.

³²Damljanović 2004: 51.

³³Gordić 1997: 1.

³⁴Politika, 02.01.1925.

³⁵Manević 1979: doktorska disertacija.

³⁶Isto.

³⁷Kadijević 1996: 32

³⁸Milašinović-Marić 2001: 23.

³⁹Damljanović 1997: 259-260.

⁴⁰Damljanović 1996: 237-251.

⁴¹Isto.

⁴²Damljanović 1995-1996: 237-251.

⁴³Janakova-Grujić 2006: 152.

⁴⁴Mitrović 1999: 55-67.

⁴⁵Kadijević 2001: 111-134.

⁴⁶http://www.mzv.cz/belgrade/sr/o_ambasadi_ceske_republike/istorija/historie_budovy.html, 04.09.2015.

LITERATURA

Ambasada Češke Republike: http://www.mzv.cz/belgrade/sr/o_ambasadi_ceske_republike/istorija/historie_budovy.html, 04. 09. 2015.

Damljanović 1995-1996: T. Damljanović, *Prilog proučavanju praškog perioda Nikole Dobrovića*, u: Saopštenja 27-28, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd.

Damljanović 1997: T. Damljanović, *Arhitekta Svetomir Lazić*, Saopštenja 29, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd.

Damljanović 2004: T. Damljanović, *Češko-srpske arhitektonske veze 1918-1941*, Republički zavod za zaštitu spomenika, Beograd.

Gordić 1997: G. Gordić, *Arhitektonske sponje Beograd-Prag*, Prag.

Janakova-Grujić 2006: M. Janakova-Grujić, *Beogradski opus arhitekta Stevana Tobolara*, Nasleđe VII, Beograd.

Kadijević 1996: A. Kadijević, *Momir Korunović*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd.

Kadijević 2011: A. Kadijević, *Palavičinijeva kuća na Kopitarevoj gradini – graditeljsko ostvarenje Jaroslava Prhala i Vjekoslava Muršeca*, Godišnjak grada Beograda LVIII.

Manević 1979: *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet – Odeljenje za istoriju umetnosti, Beograd.

Marković, Borovnjak, 2014: *Češko-srpske veze u arhitekturi 1918-1941*, Etnografski muzej, Beograd.

Milašinović-Marić 2001: D. Milašinović-Marić, *Arhitekta Jan Dubovi*, Zadužbina Andrejević, Beograd.

Mitrović 1999: V. Mitrović, *Novosadski neimar Danilo Kačanski*, Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine.

Anonim 02.01.1925: *Izložba čeških umetnika*, Politika.

Šlapeta 2000: V. Šlapeta u M. Perović; *Istorija moderne arhitekture*, antologija tekstova knjiga 2B, Beograd, Arhitektonski fakultet.

Švacha 1995: R. Švacha, *The architecture of New Prague 1895-1945*, Cambridge, The MIT Press.

CZECH MODERNISM AND THE INFLUENCE ON THE SERBIAN INTERWAR ARCHITECTURE (1918-1941)

Czech architecture, after establishing a sovereign state, needed also its independency. Its main aim was to put aside influence of Viennese architecture and become recognized. Firstly, Czech architecture found its inspiration in Bohemian Renaissance, but it later took a chance on modern tendencies. Four main acts of this modernism were cubism, rondocubism, purism and functionalism. It had its avant-garde tendencies in the beginning, but later even public and state buildings were made in modern manner. Jan Kotěra was alongside Josef Gočár, as his student, one of the pioneers of modernism leading it to its pinnacle, until the Second World War. Serbian architects went to Prague to study architecture. The amazing combination of old architecture and the new one in progress, created a very specific atmosphere of inspiration, which led to achieving new high esthetic expressions. Even though it was a political agreement on first hand, it made very important impact on Serbian architecture, not only through domestic architects, but also Czechs who came here. First modern buildings and houses were made as a product of situation. Momir Korunović, Jan Dubovi, Svetomir Lazić, Stevan Tobolar, Danilo Kačanski, Nikola Dobrović had direct contact with Czech movements, but the translation and influence on those who did not have that contact is a wide open field for a research.

Ilijana_radulovic@hotmail.com

ARHITEKTURA SAVA CENTRA U KONTEKSTU URBANISTIČKOG RAZVOJA NOVOG BEOGRADA

LAV MRENOVIĆ

student osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Sava centar, kompleks podignut u priobalju Save na novobeogradskoj strani, je zamišljen kao prvi korak u izgradnji novog centra grada, čime bi se urbanizacija Novog Beograda zaokružila. Međutim, okolnosti nisu dozvolile ostvarivanje plana dalje od Sava centra koji je ostao usamljen, kao „grad u gradu“. Kompleks arhitekta Stojana Maksimovića je među prvim postmodernističkim građevinama u Beogradu i kao takav predstavljao je novinu u Novom Beogradu, gde je internacionalni stil bio dominantan. Iako se nadovezuje na arhitektonska rešenja internacionalnog stila, kompleks uvodi skeletnu konstrukciju, staklenu opnu i visoku funkcionalost kao osnovna načela savremene građevine koja će odrediti ne samo buduću arhitekturu u okolini kompleksa već i čitavog grada.

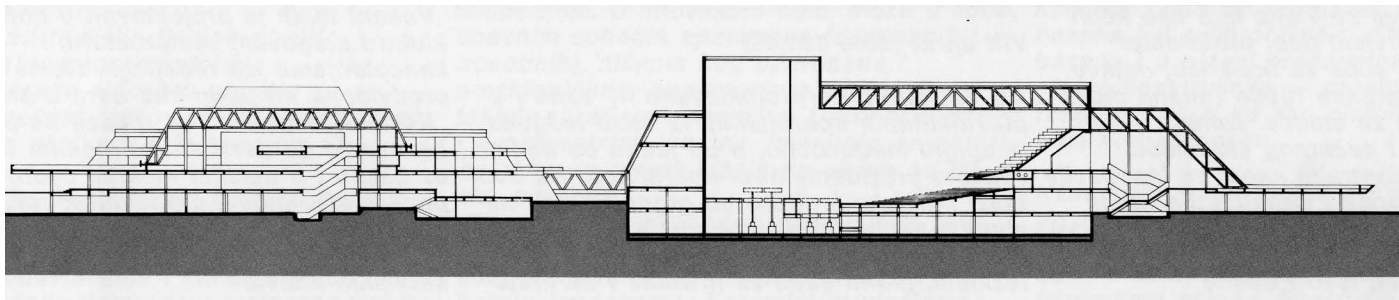
Ključne reči: Sava centar, Stojan Maksimović, Novi Beograd, Jugoslavija, arhitektura, urbanizam, postmodernizam

URBANISTIČKI RAZVOJ NOVOG BEOGRADA

Na kraju Drugog svetskog rata, nakon oslobođenja, započeta je izgradnja Novog Beograda 11. aprila 1948. godine. Novi Beograd u tom trenutku nije bio potpuno naseljena „peščara“ kako je vizuelizovano u kolektivnom sećanju, međutim nije bio ni urbanizovani prostor – do Drugog svetskog rata to je bila etnički mešovita sredina, naseljena Srbima, Hrvatima, Mađarima i Nemcima iz doba Austrougarske, koja je brojala 9.150 stanovnika prema popisu vršenom 1948. godine kada je urbanizacija i započeta. Postojanje stanovništva podrazumeva i postojanje izvesnih građevina – aerodrom čija je izgradnja započeta 1924. godine, sajam koji je podignut 1938. godine¹ i pojedini industrijski objekti. Međutim, iako su između dva rata pravljani, izrađivani

urbanistički planovi, uslova nije bilo za plansku urbanizaciju ovog prostora do kraja Drugog svetskog rata, kada se u novoj, socijalističkoj Jugoslaviji konačno stvaraju okolnosti za početak ovog projekta. Novi Beograd je u to vreme bio najveće gradilište u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji kao jedan pravi korbizijanski projekat grada na kome je samo za prve tri godine radilo preko 200.000 ljudi.² Među prvim završenim zgradama bile su Palata Saveznog izvršnog veća³, današnja Palata Srbije, kompleksi zgrada za stanovanje kod Tošinog bunara i obližnji kompleks Studentskog grada, kao i pojedini objekti od manjeg umetničkog značaja.⁴

Godine 1944. slavni arhitekt Nikola Dobrović⁵ imenovan je za glavnog čoveka



za posleratno graditeljstvo Beograda. On već 1946. godine u nezgodnim okolnostima, tj. u nedostatku kadrova i institucija, iznosi postavke prvog urbanističkog plana Beograda. Uskoro i kao glavni arhitekta Beograda i direktor Urbanističkog zavoda rukovodi urbanističkim planom Beograda, pogotovo Novog Beograda, za koji se može reći da je njegovo životno delo.⁶ Njegovo vizionarstvo, prepričano anegdotama od kojih je najpoznatija da je „kočoperni arhitekta potrpao u jedan oveći ribarski čamac članove Planske komisije Vlade Srbije, izvezao ih u osovину današnje Palate Federacije, na jednom mestu pobio veslo u trstik i rekao: „Ovde će biti svečani i mejstični prospekt i centar Novog Beograda“⁷”, započeo je veliku modernizaciju prestonice sa planovima pretvaranja iste u metropolu koja ne bi previše zaostajala za svetskim centrima poput Pariza⁸ ili Njujorka⁹. Taj plan je danas delimično ostvaren i nažalost distorziran poslednjih par decenija neplanskim i nekreativnim građenjem koje naružuje, pre svega, koncept velikog arhitekta, ali i zdanja visokih umetničkih dometa.

Novi Beograd je projektovan i građen sa ciljem da se smesti rastući broj stanovnika prestonice. Shodno tome, plan je bio da se podigne što veći broj zgrada modernističkog stilskog određenja koja su bila dominantna u zapadnom svetu tog vremena iz razloga visokih utilitarnih vrednosti sa svojim kapacitetnim mogućnostima i estetikom konstruktivnih materijala, pre svega betona, kao slavljenja savremenog doba.

Drugim rečima, grade se monumentalne stambene zgrade monohromatskih boja. Iz ovih razloga izgradnja Novog Beograda je kritikovana poslednjih nekoliko decenija kako u stanovništvu, popularnoj kulturi, tako i među stručnjacima - naime, kritikuje se „sivilo“ Novog Beograda, naziva se „spavaonicom“, poziva se na osećanje depresije i nekreativnosti i optužuje se da „otuđuje“ ljude.¹⁰ Međutim, deluje da za ovaj problem može poslužiti Epiktetova stoička ideja da nas ne uznemiravaju predmeti sami po sebi, već naša percepcija njih¹¹ – svakako nisu sve građevine Novog Beograda remek-dela arhitekture, ali mnoge od njih jesu. One su testament ne samo praćenja najsavremenijih umetničkih tokova za kojim ovo društvo veoma često kasni, već i postavljanja novih trendova, odnosno inovativnih umetničkih rešenja kao na primerima Muzeja savremene umetnosti Ivanke Raspopović i Ivana Antića¹² ili „Geneksovih“ kula Mihajla Mitrovića¹³. U prilog tome ide i planska gradnja, koja nema razvijenu tradiciju u istoriji srpskog urbanizma, sa jasnom vizijom, i bezbrojne zelene površine koje su bile odgovarajuće uređene i obogaćene sadržajima za dečju igru, i isto takvo uređenje šetališta pored reke Branislava Jovina 1978. godine¹⁴, kojim Beograd dobija ozbiljno delo pejzažne arhitekture.

Sjajan primer materijalizovanja ideala socijalističke Jugoslavije, u fazi kasnije gradnje na Novom Beogradu je Sava centar, delo arhitekta Stojana Maksimovića, koji se u anketi Akademije arhitekata Srbije našao odmah iza Muzeja savremene umetnosti i

Poprečni presek kongresnog trakta i velike dvorane; iz arhive Mihajla Mitrovića



Levo: Pogled na kompleks; iz arhive Mihajla Mitrovića

Desno: Pogled na kompleks sa strane kongresnog trakta; iz arhive Mihajla Mitrovića

Generalštaba kao treće najznačajnije graditeljsko delo koje je obeležilo arhitekturu Srbije u drugoj polovini XX veka.¹⁵

Stojan Maksimović (rođen 1934. godine, Subotica) je u svom dugogodišnjem stvaralačkom radu radio u Jugoslaviji, Kuvajtu, Nemačkoj i SAD-u gde je projektovao i gradio u oblastima urbanističkog planiranja i projektovanja, arhitektonskog projektovanja i dizajna enterijera. Do njegovog najpoznatijeg ostvarenja, Sava centra, je prvobitno radio

u Urbanističkom zavodu grada Beograda (1960-70), kao svršeni student arhitekture u Beogradu (1952-59), a zatim u Zavodu za izgradnju grada Beograda (1970-82). Do kongresnog kompleksa najznačajniji realizovani projekti su zgrada Opštine Novi Beograd (1960-64) i restoran „Ušće“ (1960-63) koji se odlikuju jednostavnošću formi upotrebom savremenih materijala, dok je od nerealizovanih najambicioznije urbanističko rešenje poteza od Slavije do Kalemegdana (1968) neofuturističkog karaktera.¹⁶

SAVA CENTAR

SFRJ je zaista bila deo zapadnog sveta u kulturnom smislu, čiji je kulturni model ne samo prihvatila već i koji se kontinuirano nadograđivao brojnim dostignućima. Šezdesetih godina Jugoslavija postaje jedan od osnivača Pokreta nesvrstanih zemalja, razvija političke, ekonomske i pre svega, kulturne odnose sa svetom, odnosno drugim državama, što će u tim okolnostima stvoriti

potrebu za konferencijskim centrom u kome će se održati evropska konferencija KEBS-a, organizacije za evropsku bezbednost i saradnju. Maksimović dobija porudžbinu da projektuje i izgradi konferencijski centar za svega godinu dana. Porudžbina je bila još složenija željom da kompleks bude višenamenski zbog nedostatka koncertnih dvorana, bioskopskih sala i komercijalnih prostora u Beogradu.

Za ovaj kompleks donesena je odluka da bude smešten blizu obale Save, čiji pejzaž poštuje i sa kojim se stapa, međutim autoput i kasnija nezainteresovanost nisu dozvolili da se kompleks nadoveže na obalu pravljenjem neke vrste estetizovanog pristupa reci čime bi se užurbanost i haotičnost okolnih puteva umirili. Svojom pozicijom i odnosom prema okruženju kompleks sa različitih strana određuju njegovi različiti elementi – sa pristupne strane¹⁷ dominira kongresni trakt, sa auto-puta velika kongresna dvorana, a sa tačke posmatranja sa reke¹⁸ hotel.

Građevine su izvedene prema planu koji je podrazumevao tri faze gradnje: u prvoj fazi, od 1976. do 1977. godine, završene su osnovne kongresne namene, u drugoj fazi, naredne 1978. godine, izgrađena je velika dvorana sa 3.700 mesta, i konačno u poslednjoj fazi, završen je hotel visoke kategorije sa oko 500 smeštajnih jedinica naziva „Beograd Interkontinental“¹⁹, sa kojim se završila izgradnja kompleksa Sava centar 1979. godine. Gradnja kompleksa je po mnogim karakteristikama inovativna u domenu istorije srpske arhitekture i graditeljstva – počevši od originalne arhitektonske zamisli i koncepta, preko njenog izvođenja za svega tri godine (jedanaest meseci je bilo potrebno da se izgradi deo za kongresne namene), koje je zahtevalo vrhunsku organizaciju koja je za rezultat imala do tada neviđenu efikasnost, sve do konačne upotrebnosti kompleksa koji i danas, posle više od trideset godina, služi svojoj nameni. Kompleks kao takav je jedinstvena urbanističko-arhitektonska celina koja se prostire na preko 120.000 m² izgrađenog prostora, od čije kvadrature 36.000 m² zauzima hotel koji, iako vizuelno, urbanističko-arhitektonski, saobraćajno i funkcionalno čini sastavni deo velike celine Sava centra, shodno potrebama i organizaciji poslovanja može da funkcioniše i kao sasvim nezavisna celina.²⁰

Arhitekt i tumač arhitekture, Mihajlo Mitrović, kompleks ocenjuje kao „izuzetan, markantan, prostran i potpuno specifičan urbanističko-arhitektonski ansambl grada. On je to po površinama koje zaposeda, po mnoštvu tačno usmerenih saobraćajnica, po njihovim slikovitim profilima, po gradiranju njihovih protoka, po brojnim i fino utkanim parkiralištima, ali i po prisustvu arhitektonskih struktura i faktura, volumena i gabarita zgrade, po veličini i dopadljivo uređenim slobodnim i zelenim površinama, po jasnoj, lepoj i preciznoj grafici enterijera op-art linija i površi, otisnutih gustim i intenzivnim bojama.“²¹

Glavne građevine tokom izgradnje Novog Beograda su najčešće projektovane u internacionalnom stilu, međutim Sava centar je među prvim građevinama ranog postmodernizma, pod uticajima Bela centra Olea Majera u Kopenhagenu²², Kevina Roša²³ i Džemsa Stirlina²⁴ po elementima oslobođenosti zida i klasičnog stuba, konturnoj

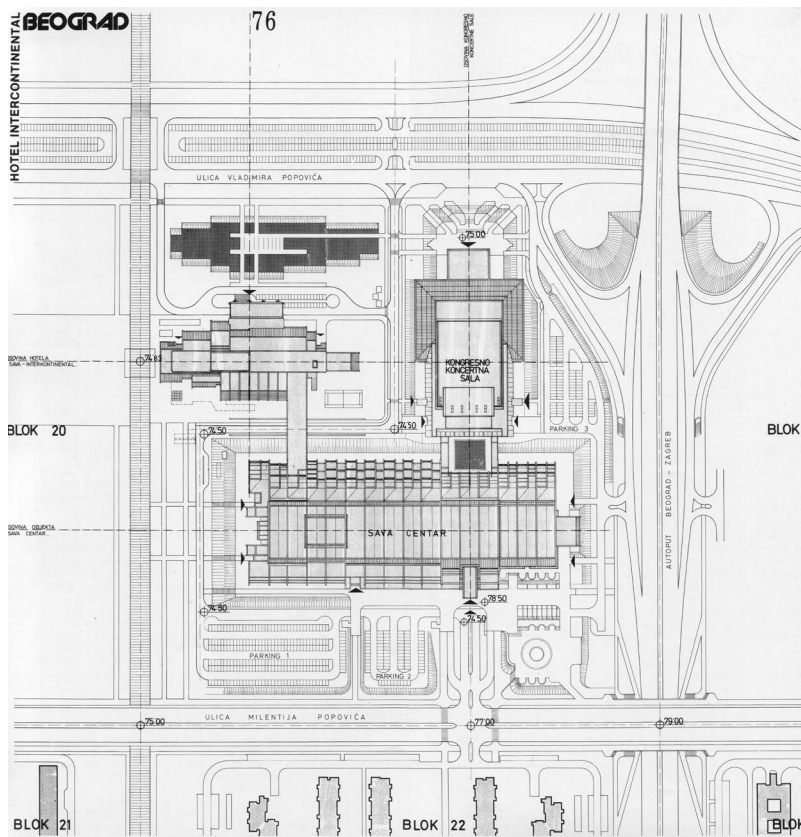
Pogled na kompleks sa strane velike dvorane; iz arhive Mihajla Mitrovića





fasadi i reflektujućoj staklenoj opni. Stoga, u enterijeru prostor ima kontinuitet i stapa se iz sadržaja u sadržaj, neprekinut zidovima. Isto tako ostvarena je i, može se slobodno reći, neo-konstruktivistička transparentnost konstruktivnih elemenata i instalacija, odnosno arhitektura koju Maksimović naziva „iskrenom“ i „ekstrovertnom“²⁵, koja je i omogućila rekordnu brzinu podizanja kompleksa. Zoran Manević taj pristup opisuje na sledeći način: „Sada staklo nije više ni prozor, ni staklena zavesa, ni fasadni pano, sada staklo kao stakleno zvono sa zakošenim prizmatičnim stranicama pokriva arhitekonsku strukturu, čak se povija po tipologiji konstrukcije i komunikacije, jednostavno postaje kontura, anvelopa koja funkcionalno ili kovno valorizuje i identifikuje objekat i okolinu“.²⁶ Takođe, težilo se što većem ugođaju korisnika objekta - ostavljeno je mesta za humanizaciju enterijera pretvaranjem perifernih prostora u bašte i, pre svega, provlačenjem vodenih tokova kroz prostore, sjedinjujući ih sa živopisnom dekorativnom vegetacijom.

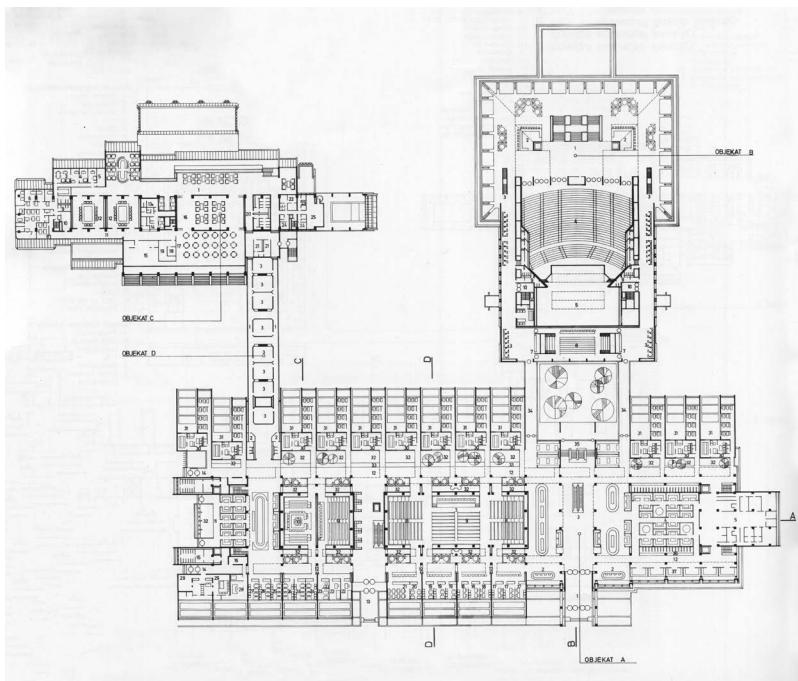
U neposrednoj blizini kongresnog centra nalazi se nastavak iste arhitektonske zamisli u vidu hotela „Interkontinental“. Nakon prelaska platoa nad prostranom reflektujućom vodenom površinom (koja danas nije više u funkciji) i jednako velikog parkinga, dolazi se do široke ulazne nadstrešnice koja se rajtovski stapa sa svojim spoljašnjim okruženjem. U unutrašnjosti, vidljiva metalna konstrukcija se koso spušta na tlo sa tavaničnih ravni. Jasno je vidljiva sinteza unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora. Hotel je, inače, prvobitno bio zamišljen kao kula kružne osnove, ali su investitori međutim predložili standardnu paralelopipednu formu.²⁷ O kvalitetu enterijera, koji karakteriše koherentnost i stilaska doslednost sa arhitekturom, Mihajlo Mitrović piše da su „najveće vrednosti enterijera hotela „Interkontinental“ proizašle iz samog arhitektonskog koncepta, iz



izvanredno složenih, oblikovanih, razuđenih detalja, kontinuirano i bogato osvetljenih prostora. Dovodeći svoju kreativnu misao do završnih akorda, autor je ostavljao u obradi natur-betona one elemente koji definišu prostor, kreirajući lep i prijatan ambijent.“²⁸

Plan kompleksa;
iz arhive Mihajla
Mitrovića

Enterijer, koji je dizajnirao Maksimović zajedno sa saradnicima, je kao u svakom *gesamtkunstwerk*-u stoljen sa arhitekturom i kohezivan u celom kompleksu – karakteriše ga monohromija, odnosno svedenost boja nameštaja koji je kontrastiran jarkim bojama konstruktivnih elemenata slično kao u Žorž Pompidu centru u Parizu,²⁹ rajtovsko insistiranje na prirodnoj osvetljenosti i obogaćivanje unutrašnjosti prirodnim materijalima i elementima, kao i netradicionalan raspored elemenata u slobodnom prostoru koji danas ima malo sličnosti sa originalnim komadima nameštaja i rasporedom. Kako hotel tako i čitav kompleks karakteriše jasna funkcija i čista izvorna forma bez likovnih aplikacija.



Osnova unutrašnjeg prostora kompleksa; iz arhive Mihajla Mitrovića

Za kompleks se u sadržinskom smislu može reći da je nezavisan, odnosno da je korbizijanski „grad u gradu“ – u njemu se, pored konferencijskih sala, nalaze i restoran, kafić, snek bar, kuhinja, ambulanta urgentne medicine, frizer, pedikir, sauna, služba za hitno pranje i peglanje veša i čišćenje obuće, zatim komercijalni objekti u vidu različitih prodavnica, sve do banke, pošte, agencijskih službi i informacionog centra koji se nalazi u centru kongresnog trakta. Oblik kongresnog trakta omogućava preglednost i prostranost koja zahteva pokret, odnosno aktivnost koja se podstiče vodenim tokom koji navodi na istraživanje objekta praćenjem njegovih likovnih elemenata. Na sličan način arhitektura navodi i na komunikaciju svojom prostornom povezanošću, sledeći Korbizjeovu ideju hodnika kao ulice³⁰, i brojnim tačkama za okupljanje jasno uobličeni rasporedom nameštaja. Sale za sastanke karakteriše amfiteatarski oblik, ali i postmodernistička mogućnost pregrađivanja većih sala panoima kojima se stvara više manjih sala čija je vizuelna fluidnost neprestana preoblikovanjima prostora. Kao takav, kompleks odražava

osnovna socijalistička načela okupljajući na kongresima poslanike iz skoro svih zemalja sveta u prostoru koji onda više nije samo „grad u gradu“, već i, metaforički, čitav ujedinjeni svet.

Sa Maksimovićem su na projektu radili arhitekti Branislav Jovin i Slobodan Lazarević koji su bili zaduženi za uređenje slobodnih površina, arhitekta Aleksandar Šaletić koji je bio zadužen za delimično unutrašnje uređenje osnovne jedinice Kongresnog centra i konstruktori, odnosno inženjeri Radomir Mihajlović i Milutin Dovijanić. Saradnici su bili još brojniji za hotel - Ljuba Popović koji je dizajnirao rizenantni tepih u velikoj banket sali, Safet Zec koji je naslikao diptih sa pejzažnim prikazima leta i zime, Stojan Čelić sa jednim platnom, Živko Đak, Branko Miljuš, Velizar Krstić i Vladan Micić sa grafikama, Nebojša Mitrić sa skulpturom, Jagoda Bujić, Mateja Rodić i Zagorka Stojanović, Gordana Glid i Mira Morač sa tapiserijama, Mirko Lovrić sa fotografijama i Radomir Vuković sa dizajnerskim rešenjima.³¹ Ipak, mora se reći, ključne vrednosti – koncept i raspored kompleksa, njegova betonska konstrukcija sa staklenim prekrivačem, raspored i unutrašnjeg prostora i likovnost konstrukcije i njeno prožimanje sa vodenim tokovima – su sve deo Maksimovićeve zamisli.

Iste godine kada će se završiti kompleks ustanovljava se i „Nobelova nagrada za arhitekturu“, čuvena Prickerova nagrada čiji su laureati najveći arhitekti savremenog sveta među kojima su Oskar Nimajer, Frenk Geri, Zaha Hadid kao i mnogi drugi, koja nominuje Sava centar za najuspešnije arhitektonsko ostvarenje u svetu i koje ulazi u konačnih deset odabranih objekata.³² Maksimović je nagrađen Oktobarskom nagradom grada Beograda za najbolje arhitektonsko ostvarenje 1977. godine, zatim nagradom Saveza arhitekata Jugoslavije – Borbina nagrada za

najbolje arhitektonsko ostvarenje u Jugoslaviji 1978. godine i konačno Velikom nagradom arhitekture – Saveza arhitekata Srbije, za plodotvoran i osvedočeni doprinos razvoju arhitekture 1991. godine.³³ Uspeh ovog Maksimovićevog poduhvata je potvrđena brojnim porudžbinama iz inostranstva od kojih je verovatno najimpresivnija, ujedno i u direktnom umetničkom odnosu sa kongresnim centrom u Beogradu, porudžbina za kongresni centar u Kuvajtu koji na žalost nikada nije realizovan. Međutim, Maksimović će tom prilikom biti u mogućnosti da se upozna sa najuticajnijim arhitektonskim biroima u svetu što će ga odvesti u Boston u biro TAC (The Architects Collaborative), čiji je osnivač bio Valter Gropijus, jedan od glavnih uticaja na Maksimovića, pri kojem će projektovati Kuvajtsku poštu, Studentski centar pri Viliem i Meri koledžu i Biblioteku pri Severoistočnom univerzitetu, sve do njegovog gašenja devedesetih godina prošlog veka nakon čega će arhitekt osnovati svoj biro i ostati da živi i radi u Americi.³⁴

Još jedan dokaz uspeha ovog ambicioznog projekta, koji je u svoje vreme bio kritikovan zbog mogućnosti da bude nakon konferencije nekorišćen, je njegova dugovečnost i velika finansijska isplativost.

U Sava centru je za trideset godina održano preko 8.000 domaćih i međunarodnih skupova i manifestacije sa 1.600.000 učesnika, kao i 20.000 kulturnih manifestacija i programa sa 10.000.000 posetilaca.³⁵

Poslednjih nedelja gradska vlast obećava renoviranje Sava centra, čime želi Beograd da vrati u poziciju konferencijskog centra jugoistočne Evrope.³⁶ Za renoviranje je, za sada, planirano dvadeset miliona evra koje ne planira da uloži država, iako tu sumu, prema navodima, Sava centar godišnje zarađuje.³⁷ Međutim, poučeni skorašnjim iskustvima u nepoštovanju originalne umetničke zamisli postoji osnova za skeptičnost o obnovi ovog kompleksa i ostaje neizvesno da li će se zakon i etika primeniti i centar zaista vratiti u prvobitno stanje, pri čemu i Maksimović već godinama nudi svoju pomoć³⁸, ili će centar biti preoblikovan po želji novog vlasnika. U svakom slučaju, Sava centar ostaje spomenik jednog istorijskog doba, njegove estetske manifestacije, savremenosti, odnosno nekonzervativnosti društva, i ogledan u satu u holu centra, koji pokazuje vreme u najvećim svetskim metropolama na velikoj geografskoj mapi, testament propasti težnje Beograda da im se priključi.

¹ Stanovništvo, uporedni pregled broja stanovnika 1948, 1953, 1961, 1971, 1981, 1991, 2002, podaci po naseljima 2004.

² Blagojević 2010.

³ Mišić 2011.

⁴ Blagojević 2010.

⁵ Autor nekih od najznačajnijih posleratnih arhitektonskih dela na teritoriji Jugoslavije od kojih je najpoznatiji i najznačajniji Generalštab iz 1957. godine, koji je zajedno sa Sava centrom trenutno u planu za obnavljanje. - Mitrović 2012. *Počinjte rušenje dela Generalštaba 2015.*

⁶ Mitrović 2012: 142.

⁷ Mitrović 2012: 142.

⁸ Želja Josipa Broza Tita izneta arhitektima Jugoslavije je bila da „za pedeset godina Beograd postane Pariz“ – Ignjatović A, 2012: 693.

⁹ Urbanistička rešenja na konkursu za rekonstrukciju

centra Beograda 1967. i 1968. godine su bila poznata pod krilaticom naziva „Beograd kao New York“ – Ignjatović A, 2012: 695

¹⁰ Perović 2006.

¹¹ Arijan 2011: F. Arijan, *Priručnik Epiktetov*, Beograd: Dereta

¹² Milašinović Marić 2006, Popadić 2009. i Popadić 2010.

¹³ Mitrović 2012: 21, 128.

¹⁴ Mitrović 2012: 102.

¹⁵ Anketa je izvršena 2001. godine i u njoj su učestvovali: prof. dr Branko Vujović, arh. Aleksandar Đokić, prof. arh. Vladislav Ivković, arh. Miroslav Jovanović, arh. Branislav Jovin, prof. arh. Svetislav Ličina, prof. arh. Milan Lojanica, prof. arh. Uroš Martinović, prof. arh. Mihajlo Mitrović, prof. arh. Dimitrije Mladenović, prof. arh. Slobodan Mihajlović, prof. arh. Milan Pališaški, prof. arh. Miloš Perović, prof. arh. Aleksandar Stjepanović

i prof. arh. Predrag Cagić. Na prvom mestu se našao Muzej savremene umetnosti, zatim Generalštab, „Sava centar“, Kule „Geneks“, Beogradski sajam, TV toranj na Avali, Filozofski fakultet, Stambeno naselje „Julino brdo“, Poslovna zgrada Spasoja Krunića i Slobodana Rajovića u Knez Mihailovoj 30 i konačno Poslovna zgrada „Cepter“ - Mitrović 2012: 162.

¹⁶ Manević 2002: 119–120.

¹⁷ Ulica Milentija Popovića

¹⁸ Ulica Vladimira Popovića

¹⁹ Naziv hotela je promenjen 2012. godine sa promenom njegovog vlasnika kada je izvršeno i renoviranje, odnosno preuređivanje hotela i on danas nosi ime „Crowne Plaza“ – *Beogradska Crowne plaza* 2015.

²⁰ Manević 2006: 46.

²¹ Mitrović 2012: 113.

²² Manević 2006.

²³ Kevin Roš 1967. godine zastakljuje deo Fordove fondacije u Njujorku, a onda i sa Džon Dinkeloom razvija punu staklenu konturnu arhitekturu na projektima Arvin banke i osiguravajućeg zavoda u Indianapolisu. – Manević 2006.

²⁴ Džems Stirling šestdesetih godina projektovanjem politehničkog fakulteta u Lajčesteru uzdiže staklo kao glavni estetski materijal. – Manević 2006.

²⁵ *Sava centre*: 70.

²⁶ Manević 2006: 32.

²⁷ Manević 2006: 34.

²⁸ Mitrović 2012.

²⁹ Žorž Pompidu centar u Parizu, delo Renca Pjana i Ričarda Rodžersa, je jedno od najpoznatijih arhitektonskih ostvarenja druge polovine dvadesetog veka po svom inovativnom neo-konstruktivističkom pristupu. Završen je u isto vreme kada je započeta izgradnja Sava centra, 1977. godine, i iako se direktno ne spominje kao uticaj na Maksimovića, iako je arhitekt posetio i Pariz pored Kopenhaga i Helsinkija tokom pripremanja projekta, jasno su uočljive sličnosti upotrebe konstruktivnih elemenata u estetske svrhe, zatim korišćenja materijala na identične načine, obojenost elemenata prema njihovoj nameni, njihovi neobični završeci i konačno otvorenost prostora. – Brakočević, Mučibabić, Perez i Fremton 2011: 285–286, 303.

³⁰ Ideja prisutna u komunalnim građevinama Korbizjea, od kojih su najpoznatiji primeri Unité d'Habitation gde su spratni hodnici zamišljeni tako da budu „rue interior“, odnosno unutrašnje ulice, koji neće samo voditi do stanova, već će služiti i za okupljanje i socijalizovanje komšija – Fremton 2011: 227. i Kohl.

³¹ Manević 2006: 51–52.

³² Manević 2006: 14.

³³ Manević 2006: 41.

³⁴ Manević 2006.

³⁵ Radulović 2007.

³⁶ *Grad Beograd traži partnera za rekonstrukciju Sava Centra* 2016.

³⁷ *Za rekonstrukciju Centra Sava potrebno 20 miliona evra* 2015. i Brakočević, Mučibabić

³⁸ Brakočević, Mučibabić

LITERATURA

Beogradska Crowne plaza, Dostupno na: <http://beobuild.rs/beogradska-crowne-plaza-p2347.html> (Pristupljeno 04.03.2016)

Blagojević 2005: Lj. Blagojević, *Novi Beograd: Osporeni modernizam*, Beograd: Zavod za udžbenike

Bogunović 2005: S. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija beograda XIX i XX veka: arhitektura arhitekti, pojmovi*, 1, Beograd: Beogradska knjiga

Brakočević M, Mučibabić D, *Sudbina „Sava centra“ u rukama novog gazde*. Dostupno na: <http://www.politika.rs/sr/clanak/343888/Beograd/Sudbina-Sava-centra-u-rukama-novog-gazde> (Pristupljeno 04.03.2016)

Frempton 2011: K. Frempton, *Moderna arhitektura, kritička istorija*, Beograd: Orion art

Grad Beograd traži partnera za rekonstrukciju Sava Centra, Dostupno na: <http://rs.n1info.com/a139435/>

Biznis/Rekonstrukcija-Sava-centra.html (Pristupljeno 04.03.2016)

Ignjatović A. (2012): *Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980*. u: Šuvaković, M. (ur.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek 2*, Beograd: Orion art

Istorija Novog Beograda, Dostupno na: <http://novibeograd.rs/o-novom-beogradu/cinjenice/istorija-novog-beograda> (Pristupljeno 04.03.2016)

Kohl, A, *AD classics: Unité d'Habitation, Berlin / Le Corbusier*. Dostupno na: <http://www.archdaily.com/88704/ad-classics-corbusierhaus-le-corbusier> (Pristupljeno 10.03.2016)

Maksimović, Stojan, Dostupno na: <http://aas.org.rs/maksimovic-stojan-biografija/> (Pristupljeno 05.03.2016)

Manević 2002: Z. Manević (ur.), *Leksikon srpskih neimara*, Beograd: Klub arhitekata

Manević 2006: Z. Manević, *Stojan Maksimović: Stvaralaštvo*, Beograd: S. Maksimović

Milašinović Marić (2006): D. Milašinović Marić, *Disciplina arhitekture i sloboda duha: arhitekta Ivan Antić*, *Forum* 51

Mišić 2011: B. Mišić, *Palata Saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu: istorija građenja: od Predsedništva vlade FNRJ do Palate „Srbija“*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada

Mitrović 2012: M. Mitrović, *Arhitektura Beograda 1950-2012*, Beograd: Službeni glasnik

Perez, A, *AD classics: Centre Georges Pompidou / Richard Rogers + Renzo piano*. Dostupno na: <http://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers> (Pristupljeno 09.03.2016)

Perović 2006: M. R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka. Od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd: Arhitektonskifakultet

Počinje rušenje dela Generalštaba, Dostupno na: <http://rs.n1info.com/a113092/Vesti/Rusenje-i-rekonstrukcija-Generalstaba.html> (Pristupljeno 10.03.2016)

Popadić (2009): M. Popadić, *Arhitektura Muzeja savremene umetnosti, Nasleđe 10*

Popadić (2010): M. Popadić, *Novi ulepšani sveti: socijalistički estetizam i arhitektura*, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 38

Radulović, D. (2007): *Šta sve pamti Sava centar*. Dostupno na: <http://www.slobodnaevropa.org/content/article/704089.html> (Pristupljeno 04.03.2016)

Saičić (1978): N. Saičić, *„Sava centar“*, *Arhitektura urbanizam* 80/81 (1978) 14–19.

Sava centre, Beograd: Beogradski izdavački i grafički zavod

Stanovništvo, uporedni pregled broja stanovnika 1948, 1953, 1961, 1971, 1981, 1991, 2002, podaci po naseljima (2004), Beograd: Republički zavod za statistiku

Za rekonstrukciju Centra Sava potrebno 20 miliona evra, Dostupno na: <http://rs.n1info.com/a50887/Biznis/Za-Sava-centar-potrebno-20-miliona-evra.html> (Pristupljeno 04.03.2016)

ARCHITECTURE OF SAVA CENTAR IN THE CONTEXT OF URBAN DEVELOPMENT OF NEW BELGRADE

Sava centre, congress centre in New Belgrade, the work of architect Stojan Maksimović, was completed in 1978 in order to host the conference of Security and Co-operation in Europe. In a period of cultural westernisation of socialist Yugoslavia, which was one of the leading countries in the world in artistic achievements, one of the first postmodern buildings in Belgrade, Sava centre, was designed and built, and in the same year it ended up within final ten edifices that were considered for Pritzker prize. Complex was built in New Belgrade – so called ‘marshland’, until 1948 when huge urbanization started that has been in constant development. Numerous governmental, commercial and residential buildings were designed and built in the most fashionable styles of that time – majority of the buildings were in international style, following designs of modernists such as Le Corbusier and Mies Van der Rohe. Decades of development resulted in masterpieces of architecture, such as critically acclaimed Museum of Contemporary Art, the first museum of contemporary art in Europe, or building of Federal Executive Council. In this environment, Sava centre was erected, which shifted architecture towards postmodernism with its neo-constructivist approach of using construction of the building as aesthetic itself, thus following the latest architectural achievements of Richard Roger’s George Pompidou centre in Paris and combining it with exterior made out of humane materials, such as wood in a manner of Frank Lloyd Wright. Probably the last ambitious project in Serbia, it remains today, altered without architect’s permission, a monument of creative tour de force in the last years of president Tito’s rule and socialist Yugoslavia.

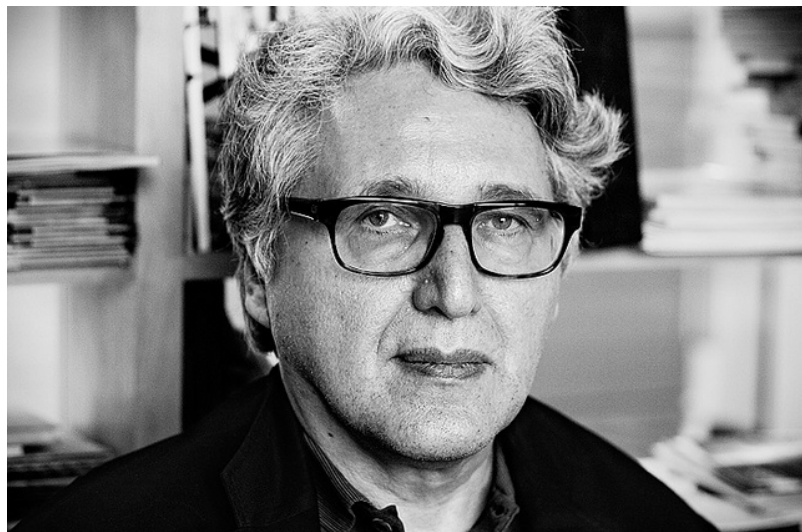
BORIS GROJS

Preveo s nemačkog Jovan Bukumira

Boris Grojs

Fotografija pruzeta sa sledećeg linka:

<http://indecquetrabaja.blogspot.rs/2015/08/el-tiempo-que-no-regresa.html>



Izgleda da je umetnički kritičar već duže vreme legitimni predstavnik umetničkog miljea, kao što su to umetnik, kustos, galerista ili kolekcionar. Kada se umetnički kritičar zadesi na otvaranju izložbe ili nekom sličnom događaju, niko se više ne pita šta on zapravo radi tu. Podrazumeva se da se mora pisati o značajnoj umetnosti. Kada slike ne bi bile opskrbjene tekstem u prapratnoj brošuri, katalogu, časopisu ili drugde, izgledalo bi kao da su zalutale, nezaštićene i neodevene isporučene svetu.

Slike bez teksta deluju potresno, kao obnaženi čovek u javnom prostoru. Slici je u najmanju ruku potreban tekstualni bikini u vidu potpisa sa imenom umetnika i nazivom slike. Ovaj po potrebi glasi „bez naslova“, što samo znači „u toplesu“. Samo je u kućnoj intimi privatne zbirke dopuštena potpuna obnaženost umetničkog dela.

U javnosti se funkcija umetničkog kritičara, ili bolje rečeno komentatora umetnosti, u suštini vidi kao krojenje zaštitne tekstualne odeće za umetnička dela, pritom je od početka reč o tekstovima koji nisu napisani da bi nužno bili pročitani.

Ova uloga komentatora umetnosti bi zaista bila u potpunosti pogrešno shvaćena kada bi se od njega tražilo da bude jasan i razumljiv. Što je hermetičniji i neprozirniji tekst, utoliko bolje štiti umetničko delo. Previše transparentan tekst dopušta da se umetničko delo pojavi golo i ne ispunjava svoju odevajuću, zaštitnu funkciju. Svakako da ima tekstova koji postižu efekat potpune jasnoće, a da upravo zbog toga deluju posebno neprozirno. Takvi tekstovi najbolje štite. No,

oni koriste svakojake trikove, dobro poznate svakom modnom dizajneru. U svakom slučaju, bio bi naivan svako ko bi pokušao da zaista čita tekstove koji komentarišu umetnost. Srećom, samo retkima ovo pada na pamet. Intimni, makar samo i naslućeni kontakt sa umetnošću, čini ovo čitanje koje odeva umetnost na neki način suvišnim.

Otuda se tekst koji komentariše umetnost danas nalazi u zbunjujućem položaju - on se u istovremeni i neophodni i suvišni. Niko zapravo ne zna šta da očekuje i zahteva od njega, osim njegovog pukog, materijalnog prisustva. Razlozi ove pometenosti nalaze se u genezi današnje umetničke kritike, jer je trenutno pozicioniranje umetničkog kritičara unutar umetničkog miljea sve samo ne podrazumevano.

Figura umetničkog kritičara pojavila se, kao što je opšte poznato, krajem 18. i početkom 19. veka istovremeno sa postepenim nastajanjem opšte demokratske javnosti. U to vreme, umetnički kritičar nipošto nije bio viđen kao predstavnik umetničkog miljea, već kao njen strogi spoljašnji posmatrač. Njegova funkcija bila je da u ime publike iznosi mišljenje i prosuđuje o umetničkim delima, baš kao što bi to učinio i bilo koji drugi obrazovani posmatrač iz istog kulturnog kruga, kada bi samo za to imao dovoljno vremena i potrebnu veštinu izražavanja. Ispravan ukus važio je kao izraz estetskog *common sense*. Umetnički kritičar morao je da zastupa zakone dobrog ukusa. On je bio umetnikov sudija. Njegov sud je, da bi se cenio, morao da bude nepotkupljiv, tj. bez ikakih obaveza prema umetniku.

Odreći se nezavisne, kritičke, estetski bezinteresne distance prema umetnosti značilo bi za kritičara da je postao korumpiran umetničkom sredinom i da je zanemario dužnosti struke. Pravi smisao prve estetike novog doba, kantovske, naime, jeste zahtev za bezinteresnom umetničkom kritikom u ime javnosti.

Umetnička kritika u doba istorijske avangarde izdala je ovaj sudijski ideal. Umetnost avangarde svesno se odrekla suda publike. Ona se nije obraćala publici kakva ova jeste, već novom čovečanstvu kakvo bi ono trebalo, ili barem moglo da bude. Umetnost avangarde za svoju recepciju pretpostavlja novog i drugačijeg čoveka, koji bi trebalo da bude u stanju da shvati skriveno značenje čistih boja i oblika (Kandinski/Kandinsky), da potčini svoju imaginaciju, ali i svakodnevicu, strogim zakonima geometrije (Maljevič/Malevich, Mondrijan/Mondrian, konstruktivisti (Bauhaus) ili da u pisoaru prepozna umetničko delo (Dišan/Duchamp). Avangarda na ovaj način u društvo unosi prelom koji nije svodiv ni na koje druge, uvek postojeće, društvene razlike.

Ova nova, veštačka razlika, zapravo je istinsko avangardno umetničko delo. Nije više posmatrač taj koji prosuđuje umetničko delo, već sada ono prosuđuje, a često i osuđuje svoju publiku. Često se tvrdilo da je ova strategija avangarde elitistička, što ona verovatno jeste, ali radi se o eliti koja je prema svemu jednako otvorena, zato što sve podjednako odbacuje. Izabranost ovde ne podrazumeva automatski dominaciju niti vladavinu. Svakome pojedinačno ostavljen je prostor da menja novonastale frontove, da se bori na strani umetnosti protiv preostale publike i da se pridruži novom čovečanstvu. Ovo su tada, takođe, učinili i pojedini kritičari. Umesto umetničke kritike u ime društva, nastala je tako društvena kritika u ime umetnosti. Više se nije sudilo o umetničkim delima kao takvim, već se ona uzimaju kao ishodište za kritiku koja sudi o svetu i društvu.

Kompleksan položaj današnjeg umetničkog kritičara obeležen je time što je on nasledio, kako zahtev javnosti, tako i avangardnu izdaju ovog zahteva. On uporno pokušava da prosuđuje umetnost u ime

publike, i u isto vreme kritikuje društvo u ime umetnosti. Ovaj paradoksalni zadatak duboko podrija aktuelni umetničkokritički diskurs. I gotovo svi ovi diskursi mogu se čitati kao pokušaji da se spomenuti rasec prevaziđe ili barem prikrije.

Tako se u naše vreme, na primer, od umetnosti neprekidno traži da tematizuje postojeće društvene razlike i da se usprotivi prividu kulturne homogenosti. Ovo zaista zvuči prilično avangardno. Pritom se, međutim, zaboravlja da avangarda nije tematizovala razlike koje unutar društva oduvek postoje, nego da je ustanovila nove, kojih ranije nije ni bilo. Nezavisno od klase, rase ili roda, na Maljevičev suprematizam ili Dišanov dadaizam se svojevremeno gledalo sa podjednakom zbunjenošću. Upravo je ovakvo, od klase, rase i roda nezavisno nerazumevanje publike, bilo ono demokratsko u avangardnim projektima. Ovi projekti zapravo nisu bili u stanju da ponište sve postojeće društvene razlike i da stvore kulturno jedinstvo. Ali su ipak uveli razlike koje su bile toliko radikalne i nove da su mogle da naddeterminišu sve postojeće.

Danas se takve radikalne razlike, kakve su postojale u vreme avangarde, uopšte više ne razmatraju. Umesto toga, od umetnosti se zahteva da se odrekne svoje modernističke „autonomije“. Ona treba da postane sredstvo društvene kritike. Tome se nema šta prigovoriti. Samo se prikriva da se ovakvom tvrdnjom upravo kritika razoružava, banalizuje i naposljetku onemogućava. Kada umetnost izgubi svoju sposobnost da veštački postavlja vlastite razlike, takođe gubi i sposobnost da podvrgne društvo, kakvo ono jeste, radikalnoj kritici. Umetnosti tada preostaje samo da artikuliše i ilustruje kritiku koju društvo uvek upućuje samome sebi, dakle, svojevrsno udovoljavanje društvu u vidu društvene kritike.

Shodno tome, umetnost se u naše vreme uglavnom shvata kao osobena vrsta društvene komunikacije, pri čemu se kao samorazumljivo uzima to da svi ljudi bezuslovno žele da komuniciraju i da teže takvoj vrsti priznanja - ako kulturne razlike više ne bi smele da budu standardizovane, ipak bi ih trebalo posredovati komunikacijom. Biti drugačiji više se ne doživljava kao loše. Štaviše, lošim i asocijalnim smatra se odbacivanje komunikacije. Čak i ukoliko današnji umetničkokritički diskurs uspe da čuveno „Drugo“ razume, ne u smislu određenih „drugih“ kulturnih identiteta, nego kao žudnju, moć, libido, kao nevesno, Realno i tome slično, umetnost će se kao i ranije tumačiti kao pokušaj da se saopšti Drugo, da mu se podari glas i oblik, da mu se dopusti da komunicira. Čak su i klasična avangarda i nadrealizam bili ublaženi tako što im je podmetnuta iskrena namera da nesvesno dovedu do izraza. Nerazumljivost takve i slične umetnosti za prosečnog posmatrača bila bi tada opravdana nemogućnošću komunikativnog posredovanja onog radikalnog „Drugog“. Čak i kada komunikacija ne bi mogla da se ostvari, ostajala bi želja za njom. To je dovoljno da je prihvatimo.

Svako „Drugo“ koje bezuslovno želi da bude saopšteno, koje želi da bude komunikativno, uostalom, i nije istinski „drugo“. Klasična avangarda bila je upravo iz tog razloga radikalna i zanimljiva, jer se svesno odrekla obične komunikacije. Ona je samu sebe ekskomunicirala. Avangardna „nerazumljivost“ bila je namerni čin, a ne puki efekat komunikacijskog poraza. Jezik, uključujući i vizuelni jezik, ne mora se isključivo upotrebljavati kao sredstvo komunikacije, već takođe i kao sredstvo planirane i osmišljene diskomunikacije ili čak samo-ekskomunikacije, odnosno samovoljnog napuštanja zajednice onih koji komuniciraju. Ova strategija samo-ekskomuniciranja

potpuno je legitimna. Može se takođe podići jezička barijera između sebe i drugih, kako bi se zadobio kritički otklon prema društvu, pri čemu autonomija umetnosti nije ništa drugo do ovaj pokret samo-ekskomunikacije. Ovde je zapravo reč o pridobijanju moći nad razlikama, o strategijama koje, umesto da prevazilaze stare razlike ili da ih posreduju komunikacijom, teže da proizvede nove razlike. Autonomija umetnosti nipošto ne podrazumeva nekakvo u sebe zatvoreno umetničko tržište, kao ni specifični umetnički sistem među mnogim drugim društvenim sistemima, kako je nedavno tvrdio Niklas Luman (Niklas Luhmann) u svojoj knjizi karakterističnog naslova "Umetnost društva". Umetnost je pre određena sposobnošću da podriva samo društvo, nego da gradi svoje posebno područje društvene aktivnosti.

Izlazak iz društvene komunikacije, koji je praktikovala moderna umetnost, često se ironično opisuje kao eskapizam. Međutim, eskapista se na kraju ipak vraća tamo odakle je i pošao. Rusoov (Rousseau) junak odlazi iz Pariza, luta livadama i poljima samo da bi se na kraju vratio u Pariz da u njegov centar postavi giljotinu i kritikuje nekadašnje pretpostavljene i kolege. Radikalno kritikovati - to znači odrubiti im glave. Kod svake istinske revolucije reč je o tome da se društvo, kakvo jeste, umetnički nadomesti novim. Estetska, umetnička motivacija ovde igra odlučujuću ulogu. Takvi pokušaji da se izgradi novo čovečanstvo do sada su bili, treba i to napomenuti, razočaravajući. To čini razumljivim bojazan mnogih današnjih kritičara da će preceniti avangardnu umetnost i položiti u nju prevelike nade. Zbog toga će je radije spustiti na zemlju, pripitomiti je i privezati za stvarno postojeće razlike.

Koje su pak vrste ove stvarno postojeće razlike? Većina njih sasvim je

veštačka. One su u naše vreme ustanovljene pre svega tehnikom i modom. Jer samo tamo gde se planski proizvode i etabliraju nastavlja da živi tradicija avangarde, bilo to u visokoj umetnosti, dizajnu, filmu, pop muzici, medijima. Tek nedavno internet je izazvao oduševljenje koje bi se moglo zamisliti u vreme klasične avangarde.

Većini društvenih kritičara zapravo se ne dopadaju ove veštačke, tehničke i pomodne razlike, iako i oni za svoj uspeh mogu da se zahvale činjenici da im je diskurs pomodan, ili je makar donedavno bio takav. Umetničkoteorijski diskurs pati pre svega od toga što su svesno proizvođene veštačke razlike ostale još uvek nepriviligovane, čak i toliko godina nakon avangarde. Kao u ono vreme avangardnom umetniku, tako se i danas onome koji hoće da uspostavi veštačke estetske razlike prigovara da to čini isključivo radi finansijske i strateške dobiti. Nešto poput oduševljenja i nade u pomodno, gde je ipak moguće videti šansu za novu i zanimljivu društvenu razliku, označava „ozbiljnu“ teoriju kao nešto nepristojno. „Ozbiljno“ znači govoriti samo o nametnum i neželjenim razlikama.

Kada se uprkos tome govori o veštačkim razlikama, one se u celoj novijoj francuskoj filozofiji predstavljaju kao neizbežne i žalosne. U Deridinoj (Derrida) dekonstrukciji prebiva mišljenje mesijanske nade u događaj stvarnog prisustva. U isto vreme, međutim, ova nada zauvek ostaje jedno veliko „Možda“, zato što se moramo neprestano zadovoljavati artificalnim, kodiranim, itd. Za Bodrijara (Baudrillard) je vladavina artificalnog i simulakruma posledica nestanka realnog, koje je odlučilo da nas napusti bez ikakve nade u povratak.

Shodno svemu tome, u neoavangardnoj umetničkoj kritici pre-

ovladava ton zanesenog razočarenja, želje za porazom, negativne ekstaze. Ovaj ton potkrepljuje jedinu vrednu alternativu političkom angažmanu, čija je pokretačka sila sve veća težnja za intelektualnim komoditetom. Okrenemo li se takozvanoj društvenoj stvarnosti, nećemo u njoj naći nikakve raznolikosti tehničko-umetničkih stavova. Štaviše, pre ćemo naići na lako utvrdiv broj razlika - ovde nekoliko klasa, tamo poneki rod.

Kao osnovni razlog za rastuću nevoljnost kritičara da se identifikuju sa određenim umetničkim pozicijama, najčešće se navodi teza da se nalazimo na kraju istorije umetnosti. Kako tvrdi Artur Danto (Arthur Danto) u svojoj poslednjoj knjizi „Nakon kraja umetnosti“, svi avangardni pokušaji da se odrede smisao i funkcija umetnosti konačno su postali neuverljivi. Time postaje nemoguće teorijski privilegovati jednu određenu umetnost, kao što su kritičari naklonjeni avangardi uvek pokušavali. Kliment Grinberg (Clement Greenberg) u američkom kontekstu zauzima u ovom slučaju paradigmatičnu poziciju. Razvoj umetnosti u ovome veku završava se pluralizmom koji sve relativizuje, čini u svakom trenutku sve mogućim i ne dopušta više nikakav suvisli kritički sud. Dovde se argumentacija očigledno čini tačnom. U stvari, današnji pluralizam sasvim je veštački. On je proizvod avangarde, jedinstveno moderno umetničko delo, kolosalna mašina za proizvođenje razlike.

Da kritičari poput Grinberga nisu određena umetnička dela iskoristili kao priliku da iscrtaju nove teorijske i kulturno-političke granice, danas ne bismo imali umetnički pluralizam, jer se on nipošto ne može svesti na uvek postojeći društveni pluralizam. I društveni kritičari umetnosti mogu njene „prirodne“ ili „društveno kodirane“ razlike baš zbog toga da učine umetničkokritički relevantnim jer ih, poput *ready-made-a*,

postavljaju u modernistički kontekst diferencijacije. Čak i Danto čini u osnovi isto što i Grinberg, kada pokušava da izvede do kraja sve teorijske konsekvence iz Vorholove (Warhol) „Brilo kutije“, i da ovo umetničko delo postavi kao početak nove umetničke ere. Time uspostavlja novu granicu u današnjoj kulturi.

Današnji pluralizam bez sumnje znači da nijedna određena pozicija ne može biti jednoznačno privilegovana nauštrb sebi suprotne pozicije. Ali ipak nisu sve razlike između ovih pozicija podjednako vredne. Unutar današnjeg pluralizma, koji se predstavlja kao suma razlika, pojedine razlike su zanimljivije, bitnije, aktuelnije i pomodnije od drugih. Uvek se isplati baviti se najzanimljivijom razlikom, ma koja da se pozicija pritom zauzme. Još više se isplati otkrivati nove zanimljive razlike koje produbljuju pluralizam. Iako su ove razlike čisto veštačke, ne može se reći da se ovom procesu diferencijacije može utvrditi prirodni, istorijski kraj.

Kako današnji umetnički kritičar često nije spreman da se bezrezervno oduševi određenom umetničkom pozicijom i da je teorijski i kulturno-politički dovede do kraja, u tome treba tražiti pre psihološke nego teorijske razloge. Naprosto, nema želju za tim. Najpre, kritičar oseća da ga je izneverio umetnik. Nakon što je kritičar prebegao na stranu umetnika, očekivalo bi se da mu je umetnikova zahvalnost osigurana i da će postati prijatelji. Ali stvari ne funkcionišu tako. Većina umetnika podozreva da tekst kritičara zapravo više izoluje umetničko delo od mogućih poštovalaca nego što ga štiti od njegovih protivnika. Tekstualno tumačenje baca na delo određeno svetlo koje mu može naškoditi i verovatno nepotrebno odvratiti od njega mnoge ljude. Strogo teorijsko ograničavanje cepka moguću klijentelu, omeđava tržište i upropašćuje umetniku

posao. Zbog toga se umetnici opiru teorijskim komentarima i nadaju se da će golo umetničko delo privući još više ljudi nego ono odeveno jednim tekstom.

Otuda u praksi umetnici daju prednost najispraznijim mogućim frazama: delo je „puno napetosti” ili „kritičko” (bez napomena šta, kako ili zašto kritikuje), umetnik „dekonstruiše društvene kodove” ili „preispituje naše gledalačke navike” ili se „sukobljava sa...” (bilo kim), itd. Ili umetnik preferira da ispriča svoju ličnu priču i tako pokaže kako je on jedna osećajna duša. Čak i najtrivijalnije stvari koje su mu pritom pale na pamet dobijaju tako za njega duboko lično značenje. Na mnogim izložbama, posmatrači se uvlače u ulogu društvenog radnika ili psihoterapeuta (s tim da im za to izostaje novčano obeštećenje). U instalacijama Ilje Kabakova (Ilya Kabakov) i video-radovima Tonija Aurslera (Tony Oursler), nametljiva umetnička duša se često parodira. S obzirom na tako izložene duševne poteškoće, prozaično i gotovo nepristojno deluje bilo koje pitanje o umetnikovom teorijskom stavu.

No, i svi pokušaji kritičara da se preporuča publici kao branilac svojih legitimnih prava ne vode nikuda - davna izdaja nije mu oproštena. Publika u kritičaru vidi, sada kao i ranije, insajdera i PR agenta umetničkog udruženja. Kritičar pak u tom udruženju ima najmanju moć. On čak ne može jednog umetnika ni da „otkrije” ni da „progura”, kao što ljudi obično misle. On samo reaguje na ono što se zbiva i bez njegovog učešća i što se tako oduvek i zbivalo. Piše li kritičar za neki katalog, ovaj će biti prodat i plaćen samo zbog umetnika o kome je reč. Piše li za neke novine ili časopis, on ponovo piše o nekoj izložbi za koju se već zna da zaslužuje da bude spomenuta. Tako kritičar nema gotovo nikakve stvarne prilike da piše o nekom umetniku, a da ovaj već nije i bez njega etabliran. Njegove pohvale ovom umetniku takođe stižu uvek prekasno.

Nasuprot tome, neko će možda prigovoriti da kritičar barem može da napiše negativnu kritiku neke izložbe. To je svakako tačno, ali ne pravi nikakvu razliku. Nakon decenija umetničkih revolucija, pokreta i protivpokreta, publika je konačno u ovom veku shvatila da između pozitivne i negativne kritike nema razlike. Kada se danas čita neki kritičar, vodi se računa samo o kom umetniku se piše, na kom mestu i koliko se o njemu raspravlja. Time se pokazuje koliko je bitan dotični umetnik. Sve ostalo je sve ostalo.

Kao reakcija na ovaj frustrirajući položaj, u savremenoj umetničkoj kritici vlada gorak, razočaran, nihilistički ton, koji upropašćuje njen stil.

To je šteta, jer sistem umetnosti uprkos tome ostaje, kao što je i bio, prilično dobro mesto za one koji pišu. Upravo zato što se tekstovi, kao što je rečeno, uglavnom ne čitaju, može se u suštini napisati bilo šta. Pod izgovorom da služe razumevanju različitih konteksta umetničkog dela, u istom se tekstu mogu samovoljno kombinovati najrazličitije teorije, intelektualni pasaži, retorički obrti, stilističke figure, naučno znanje, lična istorija i primeri iz svih oblasti života. To nije moguće ni u akademskoj sferi niti u masovnim medijima, na koje su autori inače osuđeni.

Gotovo nigde se ne pokazuje čista tekstualnost teksta tako razgovetno kao u komentaranju umetnosti. Sistem umetnosti štiti onoga koji piše od zahteva da prenese nekakvo „znanje” masi studenata, ali i od toga da postane konkurencija komentatoru aktuelnih zbivanja. Publika je unutar sistema umetnosti relativno mala. Nema pritiska šire javnosti. Iz ovoga sledi da tekst ne mora nužno da naiđe na odobravanje ove publike. Štaviše, kada tekst publici ostane neshvatljiv i stran, ona će ga smatrati originalnim, verovatno i „dovitljivim”, te ga kao takvog rado prihvatiti. Zasigurno važan kriterijum je trenutno

vladajuća moda - jednom treba „nanjušiti“ autentičnost umetničkog dela, drugi put sa Deridom i Bodrijarom utvrditi kako ne postoji nešto poput autentičnosti. Jednom treba naglasiti politički značaj, drugi put pustiti na volju privatnim opsesijama. Ali čak se ni ovaj kriterijum ne primenjuje previše strogo. Uvek ima ljudi kojima se aktuelna moda ne dopada, ili zato što im je draža ona prethodna, zato što se nadaju sledećoj ili iz oba razloga istovremeno.

Glavna prednost je - umetnički kritičar ne može biti u krivu. Svakako da će kritičarima uvek biti prigovarano da su određenu umetnost loše procenili ili pogrešno protumačili. Ovaj prekor pak nije osnovan. Biolog, na primer, može da pogreši i da jednog aligatora opiše drugačije nego što ovaj izgleda. Aligator, međutim, ne čita kritičke tekstove i oni na njega ne vrše nikakav uticaj, dok je umetnik i te kako u stanju da se menja i da svoj rad prilagođava teorijskim koncepcijama i sudu kritičara. Ne uradi li umetnik to, krivica je isključivo njegova. Kada bi nastao procep između umetnikovog rada i kritičarevog suda, on se nipošto ne bi mogao prevazići jednostavnom tvrdnjom da je kritičar pogrešio u svojoj oceni umetnika. Nije li možda, sa druge strane, upravo umetnik loše pročitao kritičara? Ali čak ni to nije loše. Sledeći umetnik će ga verovatno pročitati bolje. Pogrešno je raspravljati o tome da li je Bodler (Baudelaire) precenio Gisa (Guys), a Grinberg Olickog (Olitski), jer kritički višak, koji su oni pritom izazvali, ima vlastitu vrednost. On može da stimuliše druge umetnike.

I uopšte, nije toliko važno koju sliku umetnički kritičar koristi da bi pomoću nje ilustrovao uspostavljenju teorijsku razliku. Važna je sama razlika, a ona se ne otkriva u slikama, nego u njihovoj upotrebi, zapravo u njihovom tumačenju, iako nisu sve slike u istoj meri podobne da posluže u kritičareve svrhe. Ne oskudevamo u upotrebljivim ilustracijama, budući da smo danas ionako svedoci hiperprodukcije slika.

Čak i umetnici uviđaju ovo i počinju da pišu. Produkcija slika im pritom služi više kao odbrana i izgovor nego kao istinski cilj. Odnos između slike i teksta se promenio. Nekada je bilo važnije dobro komentarisati sliku. Danas se čini da je važnije prikladno ilustrovati tekst. I to nam govori da nas više ne zanima komentarisana slika, nego ilustrovani tekst. Kritičareva izdaja kriterija javnog ukusa učinila ga je umetnikom.

Time je, međutim, izgubljeno bilo čije ekskluzivno pravo na metanivo razmatranja. Ali zadobijen je suverenitet. Umetnička kritika odavno je postala samostalna umetnost, koja se u jezičkom mediju, zajedno sa celokupnim fondom slika koji stoji danas na raspolaganju, ophodi podjednako samovoljno, kao što je već postalo uobičajeno u umetnosti, filmu ili dizajnu. Tako se postepeno ukidaju granice između umetnika i umetničkog kritičara, kao što su nestale i one između umetnika i kustosa, te kritičara i kustosa. Važne postaju samo nove, veštačke kulturno-političke granice, koje se u svakom pojedinačnom slučaju iscrtavaju promišljeno i planski.

IZVORNIK

Boris Groys, "Kunstkritik als Kunst", u: Hans Thomas. *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, J.H. Röll, Dettelbach 1999 (LINDENTHAL-INSTITUT / Colloquium Köln 1997), S. 11-24.

Tekst je preuzet sa portala <http://zeitgenoessischeaesthetik.de/> uz dozvolu urednika i preveden je i objavljen s dopuštenjem autora.

PREVODILAC

Jovan Bukumira
student master studija
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Katedra za opštu književnost i teoriju književnosti
kontakt: jbukumira@yahoo.com

AUTOR

Boris Groys (Boris Groys)
groys@aol.com

Boris Groys (1947) je filozof, umetnički kritičar i teoretičar medija. Rođen je u Nemačkoj, ali se uglavnom školovao u Rusiji, gde se pridružio radu alternativnih umetničkih grupa, kada je i skovao poznati termin „moskovski konceptualizam“. Najviše piše o avangardnoj, socijalističkoj i postmodernoj umetnosti, a među njegove najpoznatije publikacije spadaju *Totalno umetničko delo Staljin/Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), *Moć umetnosti/Art Power* (2008), *Komunistički postskriptum/The Communist Postscript* (2010). Predavao je estetiku, istoriju umetnosti i teoriju medija u Centru za umetnost i medije u Karlsruheu (ZKM Karlsruhe), a sada je profesor na Katedri za rusistiku i slavistiku Univerziteta Njujork (New York University).

IDENTIFIKUJ.ME

RAZGOVOR SA UMETNICOM DARIJOM MEDIĆ

ANA KNEŽEVIĆ

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Izložba *Identifikuj.Me* deo je šireg interdisciplinarnog projekta udruženja *Interkultivator* i umetnice Darije Medić, koji podrazumeva „javni edukativni program koji se bavi uticajem razvoja komunikacionih tehnologija i načina njihove upotrebe na stvaranje, dinamiku i ispoljavanje društvenih identiteta“. Izložba je održana od 17. do 25. decembra 2015. godine u galeriji G12 HUB, koja od 10. februara 2016. ne funkcioniše u Karađorđevoj 59, već u partnerskim prostorima i na web-u. U okviru *Identifikuj.Me* izložbe bili su predstavljeni brojni radovi savremene internacionalne scene digitalne umetnosti, organizovana su stručna vođenja kroz postavku, javni razgovor, kao i brojne projekcije dokumentarnih filmova i mini-

Slika 1: Web baner izložbe *Identifikuj.Me* u galeriji G12 HUB (dizajn i dokumentacija Darije Medić)

radionica za publiku u kojima su se mogle praviti maske različitih (digitalnih) identiteta. **(Slika 1)**

Namera autorke bila je da *Identifikuj.Me* inicijativom mapira „digitalne identitete i time otvori pitanja politike podataka, algoritamske vladavine, anonimnosti, radikalnih identiteta, protokola i umerzije društvenosti i tehnologije“. Bili su izloženi radovi !Mediengrupe Bitnik (!Mediengruppe Bitnik), Andrea Kasroa (*Andre Castro*), Anemik van der Huk (*Annemieke van der Hoek*), Gordana Savičića, Kare Stoun (*Kara Stone*), Line Hilfing (*Linda Hilfing*), Marine Božić (*Marina Božić*), Mihaila Bakalova, Judit van der Made i Ejmi Suo Wu (*Mihail Bakalov, Judith van der Made i Amy Suo Wu*), Silvija Lorusa (*Silvio Lorusso*), Tatjane Vukelić i



Te Još (*Te Yosh*). Više informacija o samom projektu i izložbi se može naći na <http://identifikuj.me/> (preuzeto marta 2016. godine), Facebook stranici <https://www.facebook.com/identifikuj.me/?fref=ts> (preuzeto marta 2016. godine) i članku „Svi znaju gdje tvoj pas živi” u bosanskohercegovačkim nezavisnim novinama *Oslobođenje* (<http://www.oslobodjenje.ba/index.php/kun/tehnologija/darija-medic-umjetnica-svi-znaju-gdje-tvoj-pas-zivi/159485>, preuzeto marta 2016. godine).

Kako je nastala ideja o projektu *Identifikuj.Me* i ovoj izložbi?

Ideja za projekat je nastala zahvaljujući potrebi da se stvori bolja komunikacija između oblasti koje ostaju u okvirima svojih „krugova dvojke”, a koje su jako povezane sa izražavanjem identiteta, kao što su feminizam, *policy*, koji je bitan za prava na internetu, ili digitalna umetnost. Naziv *Identifikuj.Me* je nastao kao jezička i semantička igra, pitanja pozicije - ko koga ili šta identifikuje, kao i samog značenja identifikovanja. Sa jedne strane govorimo o *identifikovanju* različitih identiteta koji nastaju ili bivaju uslovljeni kroz korišćenje digitalnih alata i tu je objekat identifikovanja sama tehnologija koja nas imperativom izaziva da je identifikujemo (u kontekstu tržišnog diskursa u kom se tehnologija često predstavlja potrošačkom društvu kao nevidljiv magijski entitet – *deus ex machina*). Sa druge strane, izraz *Identifikuj.Me* otvara pitanje sveprisutnog praktičnog *nadgledanja* u doba visoke komercijalne, ali i političke vrednosti podataka, kao i promene odnosa moći kroz mogućnost informisanja o protokolima istog.

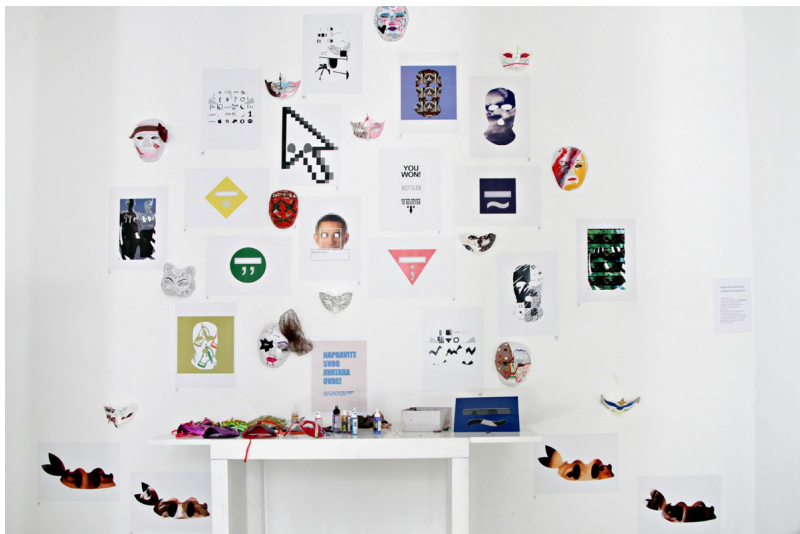
U mojoj praksi, bio to umetnički rad, izložba koju organizujem, edukacija ili teorija, zanima me kako da se prenese što više znanja posmatraču/ici ili učesniku/ci na razumljiv

i zabavan način. A oblasti interesovanja su razne: od pitanja antropocene do semantike i politike interneta, od medijske arheologije do decentralizacije kulture i roda, itd. Veliki udeo u formiranju tih oblasti interesovanja imao je smer *Media design & communication* na Pit Cwart institutu (*Piet Zwart Institute*) u Rotterdamu u Holandiji, koji mi je pružio širok spektar uvida u teoriju medija i kulture s jedne strane, i praktičnog znanja vezanog za programiranje i slobodan softver s druge strane.

Ukratko opiši tok realizacije i organizacije izložbe - prednosti, problemi, saradnja i prepreke tokom rada na ovom projektu.

Koncept izložbe i javnog programa, odobren od strane galerije G12 HUB, bio je razrađen u predlogu projekta koji je poslat na konkurs Rekonstrukcije Ženski fond, pre svega jer se pitanja privatnosti podataka, uslova korišćenja aplikacija, kao i mnoga druga pitanja vezana za politiku interneta, još uvek nedovoljno posmatraju kao pitanja feminizma. Uz njihovu podršku je dalje održavanje izložbe ugovoreno sa G12 HUB galerijom, čije je programsko uređenje direktno zavisilo od sponzorstva tadašnjeg jedinog sponzora, pa su vremenske odrednice u skladu s tim morale da budu fleksibilne. Tako su izložba i javni program, koji su inicijalno bili planirani za oktobar, održani u decembru, što je otežalo organizaciju javnog razgovora i dogovaranja sa učesnicima/ama. Ali, kako se ova situacija u Srbiji dešava i sa mnogo većim institucijama koje imaju finansijsku potporu, učesnici/e razgovora su bili/e jednako fleksibilni i izašli/e su nam u susret.

Što se saradnje tiče, *Identifikuj.Me* je održan zahvaljujući brojnim i različitim saradnjama, kao što su širenje poziva za dizajn identitetskih maski, gostovanje tih maski



Slika 2: Izgled „identitetskog zida“ u G12 HUB na kome su bile predstavljena rešenja identitetskih maski različitih umetnika i posetilaca (fotografija Maje Medić)

na BeFem festivalu, saradnja sa učenicima/ama javnog razgovora koji/e su odvojili/e svoje vreme, ili podrška galerije G12 HUB i volonterki pri postavci izložbe. (Slika 2) Sve ovo je umnogome doprinelo formi postavke, čija je namera da se vremenom rizomatski dalje širi, razvija i račva, kako u galerijskim prostorima, tako i na internetu (sam sajt projekta funkcioniše kao rastuća arhiva, a uskoro će biti dostupna i video-tura kroz izložbu u galeriji G12 HUB).

Da li imaš iskustva u kustoskom radu i koja su tvoja zapažanja o kustoskoj praksi? Da li postoje razlike u postavljanju izložbe digitalne umetnosti u odnosu na postavku „analogne“ umetnosti?

Izložbe koje sam do sada organizovala su bile vaninstitucionalnog formata, sve do izložbe *Umetničko delo u doba tehničke remedijacije*. Kao i većini umetnika/ca, oduvek su mi bili privlačniji eksperimentalni formati izlaganja, pa je tako, na primer, *Out of the attic ad-hoc show* bio eksperiment *Ad hoc* izložbe (<http://syntaxerror.com/content/out-attic-ad-hoc-show>, preuzeto marta 2016. godine). Umetnici/e koje smo Marija Karađani (*Maria Karagianni*) i ja pozvale su imali dve nedelje da naprave „site-specific“ rad vezan

za izlagački prostor ili da pokažu neki nikada prikazan ili dovršen rad. Konkretni prostor je bio prostor tavana u jednoj od zgrada za privremeno stanovanje kompanije *Ad hoc*, pa je naslov *Out of the attic ad-hoc show* upućivao na prikazivanje onoga što krijemo „na tavanu“, kao i na igru reči sa formatom izložbe i imenom kompanije *Ad hoc*.

Razlog za otklon od institucionalnog izlaganja, kao i sadašnji upliv u isti, je to što smatram da unutar galerijske umetnosti postoji određena vrsta lenjosti kustoske prakse, koja često kalemi radove na svoje koncepte u okviru postavki. Pored toga, dobija se utisak da se retko zaista sprovodi istraživanje radova, a do njih se zapravo dolazi uglavnom preko preporuka. Tu dobijamo situaciju da se nekolicina imena ponavlja i reciklira pod kapom različitih koncepata. Takođe, galerijskom scenom vlada jedna vrsta tehnofobije koja postavlja imperativne, kako tematske, tako i medijske. U tom aktuelnom moru koncepata ne nalazim neku od tema koja bi bila značajna danas u digitalnom i postdigitalnom društvu. Ili, ako se koncept bavi značajnom temom, radovi unutar tog koncepta najčešće zaostaju u kvalitetu. Logičan korak je bio da se upustim u organizovanje izložbi sa medijsko-teorijskim temama i pristupom unutar oblasti za koja mene lično dotiče i za koju imam obrazovnu podlogu.

Kada se radi o digitalnoj umetnosti, koja je, naravno, nezahvalno ime u današnjoj problematici klasifikacije digitalnih, postdigitalnih, internet i postinternet medijskih i postmedijskih praksi, često se dešava paradoks da se radovi iz domena (nazvaćemo ga domenom *digitalne umetnosti*) moraju veštački materijalizovati u nešto što se smatra primerenim izlagačkim artefaktom. I koliko god već dugo postoje radovi iz ovog domena, unutar galerijske umetnosti prisutni su tek od skoro, i polako počinju da bivaju prihvaćeni od strane galeri-

jske scene. O ovoj temi je više pisao Domenico Kvaranta (*Domenico Quaranta*) u svojoj knjizi „Beyond New Media Art“, koja se može naći na ovom linku: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Domenico_Quaranta_Beyond_New_Media_Art_Link_Editions_ebook_2013.pdf (preuzeto marta 2016. godine).

Predstavi nam ukratko izložbu *Umetničko delo u doba tehničke remedijacije* u Požegi i napravi kratku komparaciju ove dve izložbe.

Izložba *Umetničko delo u doba tehničke remedijacije* je u klasičnom smislu medijska izložba koja analizira pitanje savremenosti, *novog* i *zastarelog* u umetnosti, i bavi se jednom umetnošću koja se, jednako nezahvalno kao pomenuta „digitalna“ umetnost, naziva umetnošću novih medija. Za neke, reč *ново* predstavlja u svom bukvalnom smislu svaku umetnost koja koristi „najnovije od tehnologija“, odnosno savremena sredstva. U tom smislu, reč *ново* se poistovećuje sa onim što je aktuelno, u tehnološko-društvenim praksama, što je često sinhronizovano sa tržišnim odrednicama trenutne mode. Za druge, pak, *ново* se odnosi na otklon od devetnaestovekovne koncepcije ličnog utiska i predstavlja radije refleksivnu svest o mediju i upotrebama istog.

Kao reakcija na svakodnevno konzumiranje brzih tehnoloških promena i samu tehnologiju koja postaje sve kompleksnija, nejasnija i efemernija (*Cloud serveri*), novomedijska ili tehnološka umetnost se često nostalgично osvrće ka nekadašnjim konzumerskim tehnologijama koje su dovoljno dugo bile u upotrebi da bi se stvorila jasna korisnička mentalna slika datih tehnologija (**postdigital, postinternet art**). Nasuprot tome, konstantan priliv novih glatkih, brzih, privlačnih interfejsa, koji u sebi sadrže sve moćnije svakodnevne alatke

stvara svojevrsan fetišizam sve kratkotrajnijeg „novog“. Tako izložba *Umetničko delo u doba tehničke remedijacije* propituje svesno pozicioniranje prema prošlim, sadašnjim i bezvremenim tehnologijama kroz same radove umetnika/ca.

Sa strane gledano, ove dve izložbe deluju potpuno različito. Jedna je potpuno digitalna, a druga je skoro potpuno „analogna“ (*Umetničko delo u doba tehničke remedijacije*), u smislu da su materijalizovani radovi zasebne nedeljive celine, čak klasični umetnički artefakti - unikatni koji zadržavaju benjaminovsku umetničku „auru“. Moglo bi se reći da je izložba u Požegi čak tehno-deterministička, a da je *Identifikuj.Me* više tehno-kritička i kulturološka. Obe izložbe prikazuju radove koji su pored svoje kompleksnosti interaktivni i koji su zabavljali publiku i na jednom i na drugom mestu.

Predstavi umetnička dela po izboru sa izložbe *Identifikuj.Me*.

Pomenuću ukratko neke koncepte i radove koji su deo izložbe. Jedan od termina veoma prisutan u okviru postavke - *kolektivitet*, jeste odlika informaciono-komunikacionih tehnologija u olakšavanju udruživanja radi

Slika 3: Rad *Data Factory* u okviru izložbe *Identifikuj.Me* (fotografija Maje Medić)



Slika 4: Rad BENJI™ u okviru izložbe *Identifikuj. Me* (fotografija Maje Medić)



zajedničkih ciljeva. Primeri kolektivneta mogu ići u različitim pravcima, pa tako i na izložbi imamo primer subverzivnog potencijala, kroz gerilsku kampanju studentskog protesta u Italiji 2008. godine i kolektivni identitet Ane Adamolo (*Anna Adamolo*) <http://www.digicult.it/digimag/issue-041/anna-adamolo-practical-critique-of-ideology/> (preuzeto marta 2016. godine), a takođe i primer akumuliranja mizoginije i reprodukcija patrijarhalnih modela kroz rad *I know you want it* Marine Božić, koji je analiza vizuelnog diskursa spota *Blurred Lines*.

Rad *Data Factory* umetnika Andrea Kastroa se bavi pitanjem netransparentnosti prodaje ličnih podataka kao valute kojom se plaćaju „besplatne“ aplikacije danas (**Slika 3**). Rad je dokumentacija procesa u kom je umetnik zvao firme koje se bave prodajom podataka i predstavljao se kao potrošač, nudio da on njima direktno prodaje svoje podatke, kako bi se proces pojednostavio, a on prestao da dobija reklame koje nemaju veze sa njegovim interesovanjima. U komunikaciji je nailazio na zbunjene operatore/ke, ali su se kroz razgovor direktno postavljala različita pitanja vezana za privatnost korisnika/ca, konfrontirajući „javnu tajnu“ ličnih podataka. Rad i razgovore možete pogledati i preslušati na sajtu rada: <http://andrecastro.info/data-factory/> (preuzeto marta 2016. godine).

Kada kažemo *digitalne prakse*, pod njima se podrazumevaju i tehničke

moćnosti, pravne regulacije samog sistema komunikacije, kao i oblici korišćenja koji evoluiraju iz datih mogućnosti i pravila. Takođe, pod njima se podrazumeva i algoritamsko sortiranje i filtriranje podataka „upravo za nas.“ Ovom temom se na izložbi bavi BENJI™: <http://yourbenji.com> (preuzeto marta 2016. godine). To je rad Mihaila Bakalova, Judite van der Made (*Judith van der Made*) i Ejmi Suo Vu (*Amy Suo Wu*), koji istražuje ultimativnu bioinformaciju, DNK, kao komoditet i predviđa mogućnosti genetskog personalizovanja, kao i genetske diskriminacije, kroz satiričan prikaz komercijalnog vizuelnog jezika i narativne strukture tehnoloških *startup*-a. (**Slika 4**)

Dramatične strane socijalne interakcije na internetu nam nudi i *Epicpedia*: <http://www.epicpedia.org> (preuzeto marta 2016. godine) u vidu dramatizacije istorije članaka Vikipedije (*Wikipedia*) kroz epski teatar. *Random Darknet Shopper* <https://www.bitnik.org/r/> (preuzeto marta 2016. godine) umetničkog dua *Mediengruppe Bitnik!* predstavlja dokumentaciju kupovine jednog bota po Darknetu. O ovim i drugim radovima možete saznati više na sajtu *Identifikuj me* ili na sopstvenim sajtovima projekata, budući da su svi prevashodno onlajn radovi.

Da li je izložba *Identifikuj.Me* ocenjena i ako jeste - kako, gde i na koji način? Kolika je bila posećenost, kakvi su bili komentari i reakcija publike? Da li je publika „naviknuta“ na takvu vrstu umetnosti i izložbe, da li se mogu pronaći utisci na internetu?

Publika je bila raznorodna, svih životnih doba i kako je postojalo vođenje tokom celog trajanja izložbe, svi/e posetioci/teljke su nakon sprovođenja kroz radove u potpunosti smatrali radove razumljivim, bliskim i aktuelnim, a pokrenute teme značajnim. Ovo ne znači da je publika naviknuta na sličnu vrstu umetnosti.

Daleko od toga, bivali su prilično zbunjeni kada uđu u galeriju i vide mnogo kompjutera, ali kada im se pruži objašnjenje i podrška da sami istraže radove, to vrlo rado čine i zaista izađu puni utisaka iz galerije.

Mislim da je značajan deo pozitivne recepcije izložbe imao veze sa pristupačnošću i humorom radova. Dokumentacija utisaka ne postoji, ali se širila priča o izložbi „od usta do usta“. Dosta ljudi je došlo da je poseti po preporuci, tako da interesovanje za ovakve tipove izložbe sasvim sigurno postoji i van umetničkih i tehnoloških krugova.

Kakav je tvoj utisak o savremenoj sceni digitalne umetnosti? Da li postoji scena digitalne umetnosti kod nas, da li se realizuju izložbe digitalne umetnosti u Beogradu i kakav je, po tvom mišljenju, stav stručne i šire javnosti o digitalnoj umetnosti?

Sa rizikom da zvučim pretenciozno, naznačujem da ovde pričam o specifičnoj vrsti umetnosti koja aktivno angažuje tehnologije da bi promatrala društvene kontekste istih. Imajući to u vidu, prva i poslednja izložba vezana za digitalnu kulturu u Beogradu koja je na mene ostavila utisak je bila izložba o kompjuterskim virusima, *I love you [rev.eng]*, koja je gostovala kod nas pre 10 godina iz HKV centra.

Desi se ponekad koja izložba sa temom digitalne umetnosti, ali se sve to završi na tehnofetišizmu ili nekoj vrsti reprodukcije, bez konkretne intervencije unutar samog rada. Veliki problem u tom smislu je vezan za nepostojanje smerova na fakultetima koji bi edukovali umetnike/ce kako da promatraju tehnologije van konzumerskog pristupa. Stvaranje osnove za budući posao u sektoru kreativnih industrija nije nužno loša stvar, ali ograničava polje istraživanja i manipulacije alata, što je kobno po umetničku produkciju.



Slika 5: Iz rada Dictionary of Online Behavior (<http://www.dictionaryofonline-behavior.com/>) Sofije Stanković i Teodore Stojković (fotografija Maje Medić)

Već pomenuta kustoska tehnofobija takođe ne pomaže na sceni, jer se ceo jedan spektar života koji je danas nezaobilazan u kustoskoj praksi zaobilazi u širokom luku. Situacija je slična i u drugim zemljama, ali ponegde nalazimo primere gde postoji kritična masa dovoljna da organizuje po koju relevantnu izložbu. Takođe, u poslednjih godinu dana se unutar evropske galerijske kustoske scene rapidno javilo interesovanje za pitanje privatnosti (nakon dokumentarnog filma *Citizenfour*), pa je u ZKM muzeju u Karlsruheu (*Karlsruhe*) prošle jeseni bila održana velika izložba na temu digitalne privatnosti i cenzure. Palata Tokio (*Palais de Tokyo*) u Parizu je takođe u svoj program uvrstila teme koje su vezane za politike interneta.

Samim tim, mislim da pažnja treba da bude usmerena na građenje ove stručne javnosti, jer ona kod nas ne postoji kao kritična masa da bi moglo o njoj da se govori. A za to je potrebna komunikacija između različitih disciplina, kustoska otvorenost i tehnološko obrazovanje, više smerova na fakultetima kao što je smer Novi likovni mediji u Novom Sadu i smer na Fakultetu za medije i komunikacije, ali i više prostora kao što je, sada već nepostojeća, G12 HUB galerija.

knezevic.ana93@gmail.com

SITOŠTAMPA. RAZGOVOR SA MILOM SRETENOVIĆ, STUDENTKINJOM FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI U BEOGRADU

KATARINA KOSTANDINOVIĆ

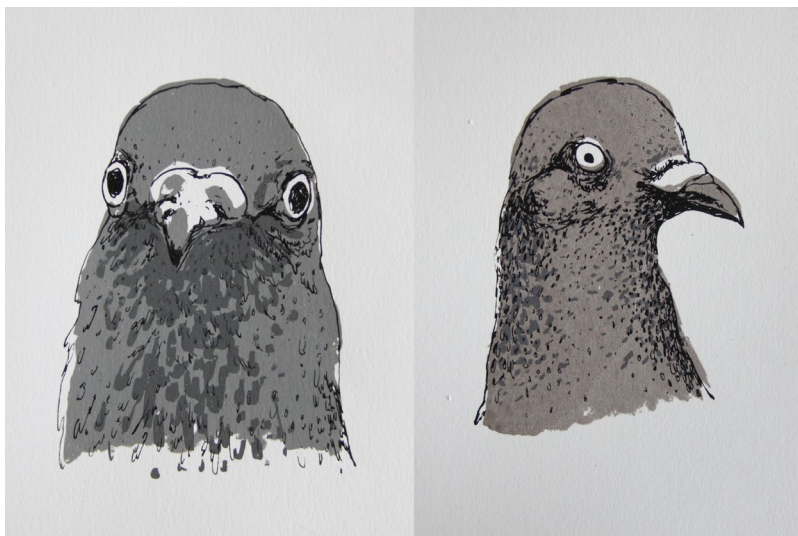
studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Mila Sretenović je studentkinja četvrte godine Fakulteta likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu na Odseku za grafiku. Tokom poslednjih godina studija se posvetila radu u tehnici sitoštampe, pod mentorstvom redovnog profesora Dragana Momirova, i istraživanju motiva i tema inspirisanim američkom umetnošću šezdesetih godina 20. veka. Mila Sretenović se u svojim radovima bavi kritikom društva i konzumerističkom kulturom. Pored Fakulteta likovnih umetnosti, Mila je završila osnovne akademske studije na Filološkom fakultetu u Beogradu i trenutno na istom završava master akademske studije na Katedri za anglistiku.

Šta te je inspirisalo da se baviš sitoštamptom?

Prvi put sam se susrela sa tehnikom sitoštampe na trećoj godini studija, gde je sitoštampa obavezni predmet i odmah sam se pronašla u tome. Najpre me je inspirisao pop-art, radovi Endija Vorhola i Roja Lihtenštajna, uopšte američka umetnost šezdesetih godina.

Serija golubova



Koje su prednosti sitoštampe?

Prednost štampe je umnožavanje, a sitoštampa je čista tehnika i njome se može dosta manipulirati, što se ne može reći za tradicionalne tehnike. Za grafiku sam se odlučila jer mi je Direr, kao majstor crteža i drvoreza, bio velika inspiracija.

Možeš li da mi objasniš proces nastanka radova sitoštamptom?

Najpre je potrebno uraditi pripremne crteže, što se najčešće izvodi na palus papiru i isključivo crnom bojom pre nanošenja same boje. Za svaku boju sa skice se radi posebnim sitom. Na sito (najčešće izrađeno od svile zategnute na metalni ili drveni ram) se potom nanosi emulzija, fotoosetljivi sloj. Sito bi trebalo da bude u vertikalnom položaju, ali lagano nagnuto. Emulziju bi trebalo nanositi sa obe strane sita, ali mi štedimo emulziju zbog smanjenog budžeta i nanosimo je samo na spoljnu stranu. Kada se emulzija osuši,



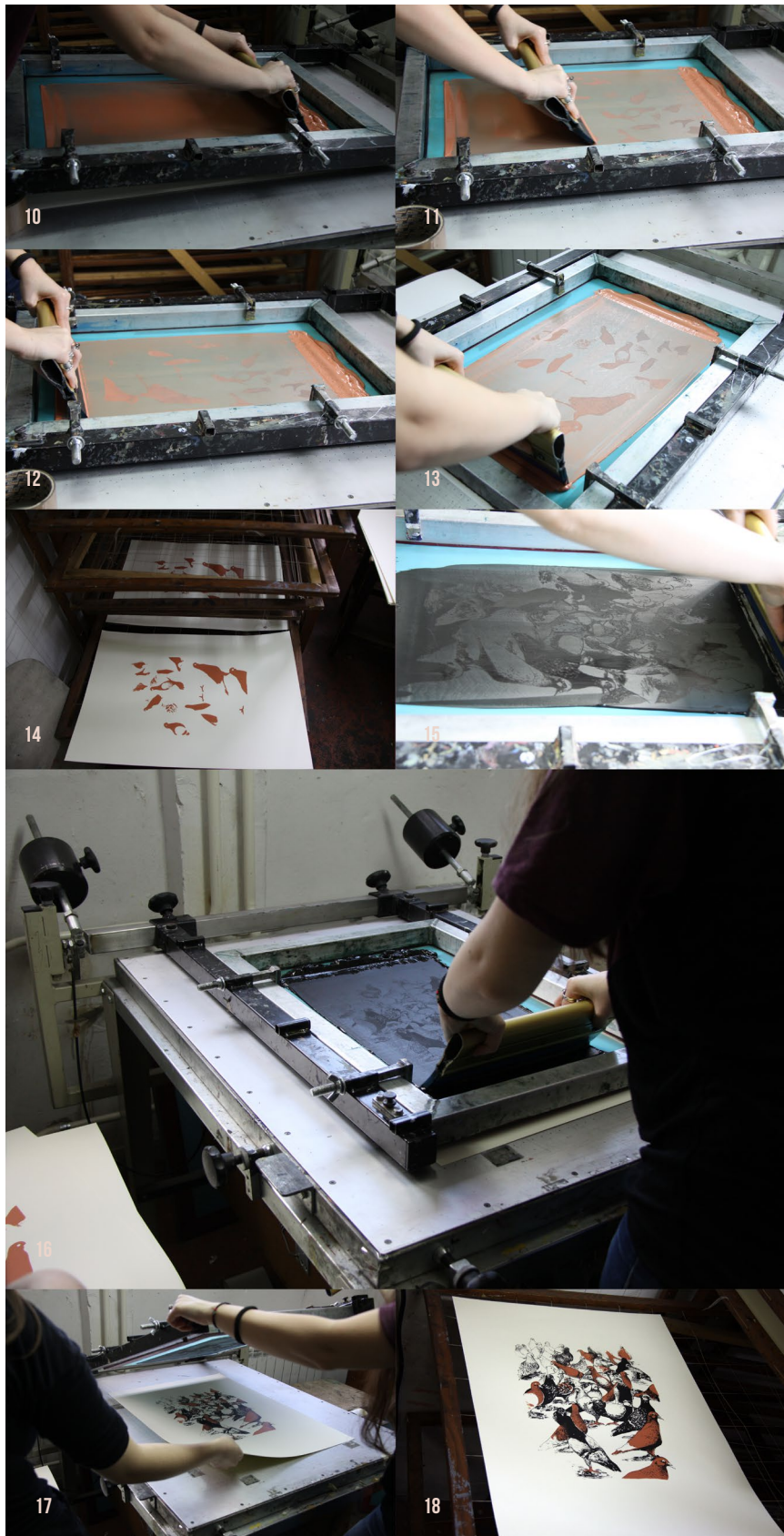
započinje se postupak osvetljavanja sita. Sito se osvetljava u komori u kojoj se nalazi izvor svetlosti i iznad koga se nalazi zategnuto sito sa palus papirom, odnosno folijom. Zategnutost postizemo uz pomoć vakuuma, te se prvo on uključuje. Kada se sito zategne, tada se osvetljava. Proces traje tri minuta, u zavisnosti od toga kakva je komora i koja je jačina svetlosti. Nakon osvetljavanja i ispiranja emulzije, sito se suši kako bi lik bio otporan na dejstvo rakel noža koji potiskuje boju kroz sito. Štampajući elementi se dobijaju tako što se neštampajući elementi osvetle kako bi ostali na situ, a sa štampajućih elemenata se emulzija ispira kako bi mogli da propuste boju. Kada se sito osuši, stavlja se na sto za štampanje gde se pričvrsti iznad podloge na kojoj se štampa. Nakon toga, sito se spušta na materijal za štampu i rakel nožem se pod određenim pritiskom prelazi preko sita, istiskuje vazduh između sita i materijala i potiskuje boja na materijal za štampu. Potom se ram sa sitom podiže, a podloga za štampu se odlaže na sušač kako bi se učvrstila za podlogu. Za sitoštampanje najčešće se koristi *old mill* papir. Svi papiri moraju

1. Pripremna skica na palus papiru
2. Sušenje sita nakon nanošenja emulzije
3. Skice sa sitom stavlja se u komoru za osvetljavanje sita
4. Osvetljavanje sita traje 3 minuta
5. Ispiranje emulzije, rezultat - štampajući i neštampajući elementi na situ
6. Sušenje sita pre nanošenja boje
7. Sto za štampanje
8. Sto za štampanje
9. Nanošenje boje

biti identičnih dimenzija kako bi se svi slojevi boje lepo uklopili kao na skici. Potrebno je brzo menjati papire prilikom štampe jer se akrilna boja brzo suši, pa se može desiti da se sito zakuša. Nakon štampe, otisci se odlažu na sušilicu, skida se višak boje sa sita i sita se peru.

Kako se uticaj pop-arta, možda i neodade ogleda u tvojim radovima, koji je fokus tvog rada?

Ono što me je najviše inspirisalo jeste kritika konzumerističkog društva. To sam povezala sa svojim ranijim radovima gde sam skicirala ptice, najpre golubove. Na neki način, golubovi predstavljaju naše društvo, a ja ih predstavljam kako se besciljno kreću i sudaraju. Takođe radim i serije opušaka. To su otpaci nagomilani u konzervama, upotrebljeni i istrošeni predmeti, a za to su mi inspiracija bili Kinholz i Raušenberg.



- 10. Nanošenje boje
- 11. Raketl nožem se istiskuje vazduh između sita i materijala
- 12. Pritiskom se potiskuje boja na materijal
- 13. Iz drugog ugla
- 14. Potom se podloga za štampu odlaže da bi se osušila i bila spremna za drugi sloj boje
- 15. Nanošenje drugog sloja boje
- 16. Istim postupkom na drugom situ
- 17. Finalni izgled
- 18. Isto



Seriya golubova

Kakvo mišljenje tvoji profesori imaju o tvom radu i na koji način su uticali na tebe da pronađeš svoj izraz?

Oni ne nameću svoje mišljenje, već preispituju nas, studente, i na neki način nas usmeravaju da pronađemo svoj izraz kroz motive koji će se dalje širiti i definisati pravac u kom će se naš opus razvijati.

Da li si imala prilike da svoje radove predstaviš publici?

Osim uobičajenih školskih izložbi na kojima izlažu studenti Fakulteta likovnih umetnosti, izlagala sam na nekoliko kolektivnih izložbi. Izlagala sam 2015. na izložbi devetog EX-YU konkursa za grafiku u Galeriji ULUS, na izložbi „Mala grafika“ u galeriji Grafički kolektiv iste godine, u Centru za grafiku takođe. Prva izložba ove godine na kojoj izlažem svoj rad je „Impuls“ u galeriji Petak.

k.kostandinovic.iu1247@gmail.com

Seriya opušaka





Apstrakcija

Fotografija:
Katarina
Kostandinović

GORE I SVI BREŽULJCI, PLODONOSNA STABLA I SVI KEDROVI (PS. 148, 9)

DR JASMINA S. ĆIRIĆ

Istraživač-saradnik
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Institut za istoriju umetnosti

M. Tutkovski, *Ranohristijanske mozaici od Ohrid*, Skopje 2014; 202 kolor ilustracije, 77 crno-belih ilustracija, 34 crteža.

O davno se osećala potreba za savremenom sintezom o ranohrišćanskim mozaicima otkrivenim u Ohridu. Sve su ređi istraživači koji sa lakoćom pretresaju arheološku dokumentaciju i nalazišta, a izuzetno su retki oni koji, sem toga, potpuno vladaju rečnikom istorijsko-umetničke discipline. Jedan od takvih istraživača je i autor knjige *Ranohristijanske mozaici od Ohrid*.

Knjiga magistra Miška Tutkovskog, konzervatora i dokumentatora Nacionalne ustanove Stobi, objavljena je 2014. godine u izdanju izdavačke kuće „Kalamus“ u okviru edicije „Kulturno nasleđstvo“. Mozaici na teritoriji Ohrida decenijama su privlačili pažnju istraživača. Ipak, na celovitu, dobro dokumentovanu studiju moralo se dugo čekati, jer je bilo potrebno sabiranje različitih znanja i proveravanje brojnih metoda istraživanja. Od pisca se tražio dobro zasnovan pogled na ranohrišćansku umetnost u kojoj su se prelamali brojni tokovi stvaralaštva u vremenima borbi za nova shvatanja u umetnosti.



Podni mozaik u severoistočnom aneksu tetrakonhalne crkve na lokalitetu Plaošnik

fotografija
autorke teksta

U knjizi, čije izdavanje je pomoglo Ministarstvo za kulturu Republike Makedonije, elaborirana su i sistematizovana saznanja o ranohrišćanskim mozaicima pronađenim na teritoriji Ohrida od sredine pedesetih godina XX veka do 2010.godine.

Ne nameravajući da prikaže istoriju ranohrišćanske umetnosti na osnovu ohridske građe, autor je ipak posredno predložio neke zaključke koji su od opštijeg značaja. Knjiga je podeljena na više poglavlja u kojima se analiziraju tehničke, tehnološke, ikonografske i stilske karakteristike mozaika. Preciznije rečeno, knjiga je podeljena na pet velikih celina: *Osvrt vrz otkrivanjeto i proučuvanjeto na ranohristijanskite mozaici od Ohrid; Geomorfološki i ekološki karakteristiki na ohridskiot region; Istorijiski okolnosti* (sa potpoglavljima: *Ohrid vo predistoriskiot i ranoantičkiot period i Ohrid vo docnoantičkiot period*); *Gradbi so mozaička dekoracija* (sa potpoglavljima: *Bazilikata kaj Sv. Erazmo; Bazilikata kaj Studenišča; Bazilikata kaj Deboj; Bazilikata kaj Mančevci; Ranohristijanski kompleks Plaošnik; grabata na ulica „Klimentaska“, Bazilikata na ulica „Ilindenska“*); *Funkcija i simbolika na ranohristijanskite mozaici od Ohrid i Finalna sogleduvanja*. Uz podatke u vezi sa sačuvanim istorijskim izvorima i kontekstualnim arheološkim dokazima, studija je dopunjena bibliografijom radova i ilustracijama izuzetnog tehničkog kvaliteta. Posebno je značajno pomenuti da studija raspolaže velikim brojem ilustracija: 202 fotografije u boji, 77 crno-belih fotografija i 34 crteža. U knjizi Miška Tutkovskog je najvrednija osobina sigurno odlična uravnoteženost opisa, sinteze iskazane lepim jezikom kojim se objašnjavaju ranohrišćanska ostvarenja u Ohridu. Zato se tekst relativno lako čita, pristupačan je i širem krugu ljubitelja ranohrišćanske umetnosti, a stručnjacima sa sigurnošću pruža sva ikonografska, programska i stilska opažanja.

U uvodu, pošto je naveo radove prethodnih istraživača i ukratko izložio šta je bio predmet njihovih istraživanja, autor je obrazložio sadržaj svoje studije. Nakon izlaganja geomorfoloških i istorijskih okolnosti u ohridskom regionu, autor detaljno opisuje građevine sa sačuvanom mozaičkom dekoracijom. U poglavlju *Gradbi so mozaička dekoracija*, Miško Tutkovski pominje baziliku kod Studenišča, baziliku kod crkve Sveti Erazmo, tetrakonhalnu crkvu i dve bazilike na lokalitetu Plaošnik, bazilike kod Deboja, baziliku u okviru lokaliteta Mančevci, baziliku u Ilindenskoj ulici, zatim dve profane građevine na lokalitetu Plaošnik i naposletku građevinu u neposrednoj blizini Klimentске ulice.

Mozaici iz bazilika kod Svetog Erazma i Ilindenskoj ulici po otkrivanju su preventivno konzervirani, dok su mozaici iz Deboja po konzerviranju deponovani u Zavodu za zaštitu spomenika kulture i Muzeju - Ohrid. Ovoj grupi spomenika otkrivenih u dvadesetom stoleću pridružuju se i mozaici iz Ohrida otkriveni tokom protekle decenije.

U poglavlju *Bazilika kaj Sv. Erazmo* je autor u celosti predstavio mozaičku produkciju u neposrednoj blizini pešterne crkve Sv. Erazmo. Reč je o trobrodnoj bazilici koja je otkrivena u sezoni 1974-75. Prilikom istraživanja ovog objekta uz veliki broj fragmenata stubova, baza i kapitela su otkrivene mermerne ploče koje su korišćene kao oplata na zidovima bazilike, kao i mozaici koji poseduju opšte stilske odlike produkcije krajem četvrtog stoleća. Repertoarom izvedenih motiva svakako se izdvaja mozaik u narteksu bazilike: od bordure koja je podeljena na kvadratna i pravougaona polja, do motiva Solomonov čvor, različitih meandara i stilizovanih floralnih motiva. Slično koncipovane mozaike autor je prepoznao u Herakleji Linkestis, Stobi, Caričinom gradu i lokalitetu Bilis. Motiv geometrijske rozete koja

se nalazi na mozaicima u narteksu i severnom aneksu bazilike kod Sv. Erazma, autor pronalazi i u Dioklecijanovoj palati u Splitu, Medijani i Felix Romuliani.

Sličan deskriptivni pristup autor je posvetio i mozaičkoj produkciji u neposrednoj blizini Biljaninih izvora, lokalitetu Studenišča, koje je Vera Bitrakova – Grozdanova datovala u kraj petog i početak šestog stoleća. Autor sinteze navodi kao stilske paralele mozaike iz narteksa bazilike u Linu (u Albaniji), zatim teritorijalno najbliži Plaošnik.

Među novootkrivenim mozaicima značajno mesto zauzimaju mozaici pronađeni tokom arheoloških iskopavanja 2007. godine. Naime, reč je o lokalitetu Mančevci, na zapadnoj strani od Ilindenske ulice, 50 metara severozapadno od crkve Sv. Sofije. Mozaik koji pokriva celokupan srednji brod bazilike odlično je očuvan. Reč je o mozaiku dugom 12 metara, širine 2 metra. Smenjuju se ornamenti riblje krljušti, oktogonalnih polja u kojima su izvedeni zoomorfni motivi, a oko njih multiplikovani motivi svastike usmereni sa leve na desnu stranu. Ikonografska analiza mozaika ukazuje na najbliže paralele, pre svega sa velikom bazilikom u Herakleji Linkestis. Pretpostavljeno je da je ova bazilika bila u funkciji sve do zemljotresa koji se dogodio za vreme cara Justina I, odnosno Justinijana I.

Okosnicu ove studije predstavlja celina posvećena ranohrišćanskom kompleksu u okviru lokaliteta Plaošnik. Lokalitet je u potpunosti istražen tokom arheoloških iskopavanja 1999-2000. Tom prilikom je kompletirana i arheološka slika o Tetrakonhalnoj crkvi, zatim je u potpunosti istražena Južna bazilika i trg plasiran na severnoj strani, dok su delimično otkriveni i ostaci još jedne bazilike na istočnoj strani od trga. Tri otkrivene bazilike imale su izvedene podne mozaike koji su obuhvaćeni studijom

Miška Tutkovskog i klasifikovani u tri zasebne celine.

Mozaički podovi u južnoj bazilici su dobro sačuvani, s tim što bi se na osnovu priložene fotodokumentacije moglo zaključiti da najbolji stepen očuvanosti poseduju severni deo narteksa, severni aneks, đakonikon i krstionica. Od motiva prepoznati su floralni motivi, među kojima su najbrojniji lišće bršljana, zatim korpe sa voćem. Od zoomorfni motiva izdvajaju se predstave ptica koje su taktilno i precizno izvedene teserama čije dimenzije uglavnom ne prelaze 1 cm.

Izuzetan eruditski ton odlikuje stranice posvećene mozaicima u severnom aneksu. Miško Tutkovski opisuje navedeni mozaik do detalja sa svim sastavnim elementima: povezane svastike oformljene od dva reda bellih i roze tesera, floralni motivi sa vretenastim listovima, riblje krljušti i drugi. Čini se da ovim odeljkom knjige dominira prikaz mozaika u đakonikonu, gde autor razdvaja svaki motiv koji se nalazi upleten u bordurama. Od floralnih motiva Tutkovski posebno prepoznaje predstave voća, koje se prvi put zasebno i publikuju. Naime, svaki pojedinačan ornament je publikovan u vidu posebne fotografije uklopljene u tablu, tako da čitalac može sa lakoćom prepoznati izvedene mozaičke ornamente kruške, jabuke, krina, nara. Autor reaktuelizuje pitanje natpisa postavljenog u centralni štit formiran od motiva trouglova. Natpis pominje đakoniku Sosiju Paulu, a mozaik je izveden njoj u spomen. Apsida đakonikona dekorisana je centralno postavljenim kantarosom na postamentu. Uz kantaros iz kojeg teče voda postavljena su dva jagnjeta pored kruške i jabuke, dok su ispod njih lav i zmija. Ispod je natpis na grčkom. U pitanju je vizuelna reprezentacija sa izvanredno izvedenim rečnikom ornamentata koji skupa ukazuju da je reč o Psalmu 91, stih

13 „Na lava i aspidu nastupaćeš i gazićeš lavića i zmaja“.

Neizmeran je broj detalja koje je autor analizirao upravo u ovom poglavlju. Otuda, uz ništa manje eruditski ton, autor sa istom pažnjom pristupa mozaicima sačuvanim na patosu krstionice. Premda je lokalitet Plaošnik otvoren za posetioce, a krstionica dostupna i delimično otkrivena za posmatranje, čini se da ovaj mozaički ansambl oživljava u tekstu kolege Tutkovskog. Izuzetne retoričke veštine prate svaki segment navedenih mozaika, dok čitalac istovremeno dobija na uvid detalje na koje možda *in situ* nije obratio pažnju. Sa izvanrednom, gotovo enciklopedijskom minucioznošću, Miško Tutkovski predstavlja zainteresovanom čitaocu različite tipove krstova, svastika, različite četvorolatične cvetove, trolisno rastinje, različito prikazane jaganjce, lavove, paunove uz međusobno suprotstavljene košute i drugo. Zumirani su svi detalji mozaika u piscini gde su nad kantarosom dva afontirana pauna iznad kojih su stabla kruške i jabuke sa razlistanim granama u donjem delu. Plodovi su plastično oblikovani, dok se izdvaja raznobojnost tesera, čini se upravo u ovoj sekciji lokaliteta. Kao paralele, navedeni su ornamenti iz bazilike u Oktisi, Aretusi, Velikoj bazilici u Herakleji Linkestis, dok je za sasvim apartnu predstavu štita formiranog od multiplikovanog motiva trouglova pronađena paralela sa mozaicima iz Pjačence, Pompeja, Ostije, Korinta, Apolonije (ostali navedeni primeri predstavljaju jednu od mogućih interpretacija istog motiva).

Kolega Tutkovski približio je čitaocu i mozaike sa kojima se najpre suočava po ulasku na lokalitet Plaošnik. U pitanju su mozaici na severnoj strani lokaliteta koji pripadaju poznoantičkom sloju Plaošnika (označeni i na lokalitetu kao mozaično polje 1, 2, 3, s tim što se najbliže ulazu nalazi mozaično polje 3). Mozaično polje 3 nije sačuvano u

najboljoj meri, međutim na osnovu onoga što se sačuvalo, autor je izvršio sasvim uspešnu rekonstrukciju. Mozaični podovi se sastoje od jednostavnih geometrijskih motiva, organizovanih u centralnoj pravougaonoj površini sa tri bordure. Centralni deo je zamišljen kao šahovsko polje od belih i sivih kvadrata, dopunjenih malim kvadratnim poljima u sredini, izvedenih sivim i crvenim teserama. Centralna površina je obuhvaćena bordurom koju čini presek polukrugova. Sledeća bordura je meandar-svastika, izvedena belom bojom na sivoj pozadini. Opisani mozaici su datovani u sredinu petog stoleća, odnosno pretpostavljeno je da su mozaička polja krasila trg na Plaošniku za vreme vladavine cara Justinijana I.

Još jedna izvanredna mozaička celina približena je čitaocu kroz brojne vividne ilustracije i opise. Pre svega je reč o mozaicima u tetrakonhalnoj crkvi. Istraživanja su opisana u etapama, a svaki deo mozaika je ponovo prikazan od najmanjih segmenata do izgleda celine. Isto tako, detaljno su opisani i mozaici u južnom i severnom ambulatorijumu koje danas posetioci Plaošnika mogu posmatrati sa drvene konstrukcije postavljene iznad objekta. Neizmeran je broj mozaičnih polja i motiva koji su opisani i dovedeni u neposrednu kontekstualizaciju epohe u kojoj su nastali. Ista metodologija sprovedena je od početka do zaključnih poglavlja, uglavnom rezimirajući semantiku mozaika u poglavljima o ikonografskim paralelama i stilskim odlikama. Kao što i autor napominje u zaključnim razmatranjima, svrha ove minuciozno zamišljene i sprovedene studije je pokušaj odgovora na pitanje kako, kada i zašto su izvedeni svi analizirani mozaici. U zaključnim razmatranjima kolega Tutkovski analizira svaki pojedinačan element, bilo da je reč o floralnim, zoomorfnim ili geometrijskim ornamentima. Moglo bi se reći da upravo u zaključnim razmatranjima kolega Tutkovski

angažuje raspoložive sačuvane pisane izvore. Tutkovski analizira značenje predstava četiri rajske reke koje se spuštaju kao Božji potoci, noseći hrišćanske pouke namenjene žednim vernicima. Naročito, analiziran je čin Krštenja i s tim u vezi sve izvedene mozaične predstave. Kao važan izvor navode se reči Sv. Jovana Zlatoustog da je potapanjem u vodu zakopan stari čovek, a da se izlaskom iz vode pojavljuje novi Hristom okupani čovek. Ranohrišćanski mozaici u Ohridu odlikuju se ikonografskim preplitanjem tema koje ilustruju tekstualne predloške biblijskog narativa, kao i utkanom, izuzetno složenom teološkom simbolikom Vaskrsenja i besmrtnosti. Smislenost mozaičnih kompozicija je utoliko veća jer elaborira ništa drugo nego eshatološku ravan kao krajnje ishodište vernika.

Vredno delo za istoriju umetnosti i arheologiju, veoma uspela studija Miška Tutkovskog sa izuzetno bogatim ilustrativnim materijalom, ponudiće mnoga objašnjenja korisna za razumevanje ranohrišćanskih mozaika u Ohridu, od kojih su mnogi još uvek neotkriveni duboko ispod kaldrmisanih ulica i pod temeljima srednjovekovnih crkava u starom delu grada koji se nalazi pod zaštitom UNESCO-a. Ova studija će predstavljati osnovu za sva dalja razmišljanja, po svim prilikama naše struke nikada potpuna i nikada završena. Tako je studija o ranohrišćanskim mozaicima u Ohridu učvrstila stečena znanja i otvorila nove puteve za dalja istraživanja.

jciric@f.bg.ac.rs

***OD KONSTANTINOPOLJA DO İSTANBULA = KONSTANTINIYYE'DEN İSTANBUL'A =
FROM KONSTANTINIYYE TO İSTANBUL / İKUSTOS I TEKSTOVI M. SINAN GEN-
İMİ : FOTOGRAFIJE BOSFORA OD SREDINE 19. VEKA DO 20. VEKA : 29.02. -
13.03.2016., EDS. ZEYNEP ÖGEL, GÜLRU TANMAN, TIRANË : QENDRA KULTURORE
TURKE, 2015; 32 FOTOGRAFIJE U SEPIA TEHNICI; 65 STRANA.***

DR JASMINA S. ĆIRIĆ

Istraživač-saradnik
Institut za istoriju umetnosti

U organizaciji Fondacije „Suna ve Kirač“ Muzeja Pera u Istanbulu i Instituta „Junus Emre“, u Beogradu je od 29. februara otvorena izložba pod nazivom *Od Konstantinopolja do Istanbula: Fotografije Bosfora od sredine 19. do 20. veka*. Izložba je nakon gostovanja u Sarajevu, Tirani i Skoplju realizovana i u Beogradu u okviru projekta *Tursko-balkanski interkulturalni umetnički dijalozi*. Budući da je izložba podržana i od strane turske nacionalne komisije pri UNESCO-u, objavljen je i katalog izložbe na srpskom, turskom i engleskom jeziku. Katalog je podeljen na tri poglavlja: *Od Konstantinopolja do Istanbula: Fotografije Bosfora od sredine XIX do XX veka, Rumelijska obala i Anadoljska obala*.

Istanbul je u drugoj polovini XIX stoleća postao uistinu svojevrstni optički poligon za fotografe, kako onih otomanskih koji su pokazivali i sopstvena razumevanja prema ostacima hrišćanske prošlosti grada, tako i italijanskih i francuskih koji su stanovali u kvartu Pera. Period od druge polovine XIX do početka XX stoleća ujedno predstavlja i period kada su se u Istanbulu dogodile velike promene u pogledu urbane strukture grada. Fotografije koje su zabeležili fotografi

Istanbula reflektuju realnost grada. Otuda je u katalogu priča o fotografijama započeta Latifijevim citatom iz kojeg čitalac i posmatrač dolaze do saznanja da je reč o gradu koji prima svakog posetioca i da svako ko u njega uđe naposljetku ne želi nikada otići.



Fotografija Bosfora
iz 19. veka

poreklo:
<http://www.peramuzesi.org.tr/yayinlar-katalogu/index-en.html>

Kako to autor kataloga i kustos izložbe Sinan Genim saopštava, fotografska avantura počinje od Karakoja. Prvi kadar predstavlja pogled na Bosfor sa Bejazit tornja. Tada je Istanbul bio trgovačko središte, a upravo na Karakoj su dopremane tone trgovačkog tereta. Kako se trgovina razvijala, tako je slično i današnjim velikim centrima grad omogućavao doseljavanje različitih nacija. Posredstvom fotografija, svedoci smo intenzivnog razvoja grada od Karakoja do Tophana, potom Dolmabahče palate čiji se eksterijeri samo delom otkrivaju iz pozicije iz koje fotograf dočarava ovaj segment siluete grada. Ostale fotografije pokazuju sela koja se protežu od Beşiktaša sve do same unutrašnjosti Bosfora. Reč je o naseljima koja su uglavnom naseljena nemuslimanima. U pojedinim kadrovima vidimo objekte o kojima je poprilično pisano u izvorima: Mimar Sinanov Karakoj Hamam, Nusretije džamija pre izgradnje gradske tramvajske linije, deo Dolmabahče palate tokom vladavine sultana Abdulmedžida i drugi objekti.

Kako se posetilac kreće izložbom, isto tako sinhrono prati objašnjenja u katalogu izložbe. Otuda hronološki sledi Salibazar, četvrt ispunjena pašinskim konacima okrenutim prema gradu, zatim Findikli, četvrt bogatih derviških domova, i naposljetku Kabataš, nekada malo pristanište koje se nakon postavljanja trajektne stanice pretvorilo u jednu od najprometnijih luka.

Jednu od najspektakularijernih struktura grada predstavlja utvrđenje iz druge polovine XV stoleća. U pitanju je Rumelihisar. Fotografija Rumelihisara čuva prošlost beležeći ostatke kuća, olovnih čunjeva koji su nekada natkrivali zvonike, letnjikovaca. Potom sledi fotografija naselja Tarabija. U legendi ispod fotografije je zabeleženo da se naselje Tarabija pominje u delu Evlije Čelebije kao naselje koje je osnovano za vreme Mehmed-

paše Sokolovića. Krajem XIX stoleća, na ovom mestu su se nalazile Ambasada Nemačke, kao i letnjikovci italijanske, francuske i britanske ambasade.

Slede fotografije Bosfora sa Bajazitove kule (1868), pogled na luku sa Galata kule (1868), ponovo Dolmabahče sa džamijom i pozorištem (1863 – 1864), pogled na Beşiktaš sa pristaništa Hajredin (1885), Džuma namaz u Ortakoj džamiji (1865 – 1870).

Nakon velikih formata fotografija, slede nešto manji formati Anadolske obale: Joros palata, Tokat paviljon, Jalikoj naselje, potom Sultanije. Na prostoru Sultanije, kao što se to naslućuje po fotografijama, nije bilo naselja u poslednjoj četvrtini XIX stoleća, međutim, na snimku se vidi veliki letnjikovac čiju je izgradnju poručio sultan Sulejman I u XVI stoleću. Među najstarijim primorskim palatama, razume se, izdvajaju se i fotografije palate Anadoluhisar. U prošlosti ova palata bila je poznata pod različitim nazivima: *Yenice Kal'a*, *Akçahisar* i *Güzelhisar*. Anadoluhisar je izgrađena u vreme vladavine sultana Jildirima Bajazita 1395. ili 1397. godine. U ovom segmentu izložbe i kataloga posebno se izdvaja deo posvećen Kuzunčuku. Ovo naselje, čiji naziv u prevodu znači „zlatna pločica“, je naselje za koje se može reći da predstavlja tipičan duh Istanbula: džamija, sinagoga, jermenske i grčke crkve, koje su izgrađene jedna pored druge. Samo jedna fotografija prikazuje segment života otomanskih žena - fotografija nastala na brdu Juša, koju je snimio francuski fotograf Paskal Seba 1865. godine.

Pažljiv posmatrač fotografija primetiće značajne transformacije bedema, Galate, Beşiktaša, Kabataša, Karakoja i Uskudara. Ipak, postoji nešto izvan očiglednog na fotografijama u *sepia* tehnici: ostaci građevina, njihovih arhitektonskih formi, svodova, lukova i kupola, koji nastavljaju da žive u drugom

obliku egzistencije. *Sepia* tehnika, možda više od drugih fotografskih formi, omogućava posmatraču da jednostavnije oseti starije slojeve Istanbula, različite epohe istorijskog bogatstva Bosfora. Kolekcija fotografija Fondacije „Suna ve Kirač“ Muzeja Pera u Istanbulu vodi posmatrača na putovanje Bosforom kroz različite vremenske zone. Ipak, na izloženim fotografijama vidimo drugačiju sliku Istanbula - to nije ni vizantijski

ni otomanski ni republikanski grad, već grad na Bosforu u kojem su vidljivi slojevi različitih kultura koje su se prožimale stolicima. Upravo ti slojevi pokazuju posetiocu izložbe i potencijalnom čitaocu da Istanbul nije grad kvadratnih, jednostavnih struktura, jednostavnosti praznog prostora, već naprotiv, Κωνσταντινούπολις, Carigrad, Konstantiniyye, Istanbul, grad ikoničnih slika Mediterana i različitih identiteta.

jciric@f.bg.ac.rs

CARMEN TĂNĂSOIU, *PODOABE DIN TRECUT: COLECȚIA DE PAFTALE A MUZEULUI NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI* / *OLD TIME GEMS, BILINGUAL (ROMANIAN-ENGLISH), TRANSLATED IN ENGLISH BY MARICA CULLINGHAM, BUCUREȘTI, MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI, 2015, 109 PP.*

IULIANA DAMIAN

PhD candidate

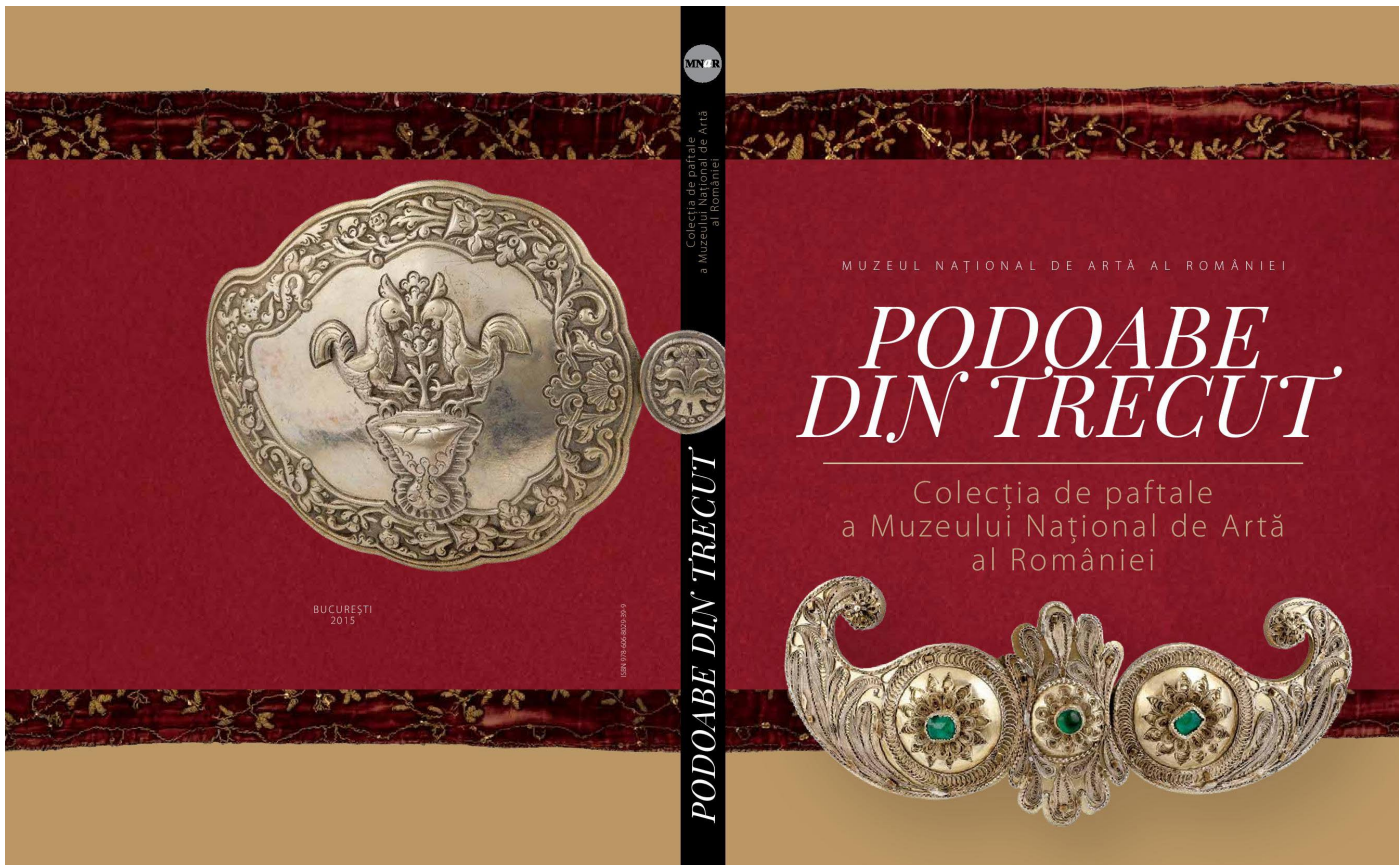
University of Bucharest /

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris

The present catalogue appeared one year after the exhibition on the same topic at the National Museum of Art of Romania¹ (“Old time gems: Buckles and jewels from the collection of the NMAR” December 19 2013 – April 27 2014). Published under the coordination of the exhibition’s curator, Carmen Tănăsioiu, specialist from the Old Romanian Art Department, it brings to the public 243 buckles of Balkan and Oriental make, dated mid-18th to late 19th century, pieces from the collection of the NMAR, from the Romanian thesaurus (returned from the USSR in 1956) and from different acquisitions or donations. It includes, in addition, a historical insight in the appearance and the usage of buckles in the Romanian Principalities in which the author clarifies information related to their utilitarian and ornamental functions, the workshops they were made in, the art behind their craft and also does a thorough assessment of the diverse motifs and symbols that embellishes them.

The scientific study is divided into two chapters and several sub-chapters. In the first chapter the author writes about

Balkan buckles as accessories and ornamental objects. In the first sub-chapter, she highlights that their importance as historical objects is given by their double-significance: on the one hand artistic and on the other social, since buckles were in fact objects of cultural diversity and markers of changes in fashion. Of Western make before the Ottoman domination of the Balkan Peninsula², buckles became accessories to both the everyday and the ceremonial attire, at the princely court, but also to the dress of ordinary people in urban area of Romanian principalities. Next comes a short incursion into the historical context about the enforcement of the Phanariot regime, revealing how it changed both mentalities and fashion in the concerned territory. The way in which buckles started to stand out in the epoch can be seen in sources, in contemporary written documents such as dowry papers, but also in images, such as donor portraits from church murals, which are generously illustrated in the text. Buckles were in the wardrobes of both men and women and were worn by many social groups – boyars, merchants, tradesmen, commoners and well-off freemen – and much can be learned about



Podoabe din trecut: colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României/ Old time gems

source: The National Museum of Art of Romania website - www.mnar.arts.ro

the social position and the wealth of the beholder from the quality of the material and of the craftsmanship. Buckles started to go out of fashion in the second half of the 19th century along with the crisis of the Ottoman Empire and became part of the folk costumes worn by the female elite until the coming of the great Wars. Further, the second subchapter details the role of Aromanian silversmiths and in particular of Ștefan Gheorghe Cuimgiu the Silversmith, an Aromanian living and working in Bucharest. The noteworthy craftsmanship of this group was praised in contemporary travelogues, of which the author mentions William Martin Leake (1777-1860), Francois Poqueville (1770-1838) and Felix Konitz (1829-1904).

The second chapter is dedicated to a more technical analysis of the craftsmanship and art of the buckles. These objects came

out of the workshops of silversmiths and goldsmiths of many ethnic groups in the Balkans – Aromanian, Greek, Bulgarian, Cypriot, Turkish and Romanian – but, as mentioned before, those who seem to have played a special role in this art of metal working were the Aromanians. The first subchapter is about workshops and marking systems. Buckles, as all objects of precious metal, were marked with either the artisan's or the quality hallmark (a zigzag), or with the Ottoman monogram: the tughra. Unfortunately, in the collection of the NMAR only very few buckles (a total of 9) have markings. To compensate this lack, specialists looked into the details of the objects to establish their possible birth-places. They also analyzed thoroughly the various materials from which buckles were made: silver alloys, copper and bronze (which were sometimes gold-plated) and how they were crafted (by casting, hammering, chafing or filigree). In the

next subchapter, more information is given about different components (two or three), shapes (tears, leaves or eyes) and attachment systems (eye and hook or two hinges with a pin).

Decorative styles and techniques are detailed in the third subchapter. Buckles have a various chromatic, obtained through the alternative use of silver and gold, pearls, coral, colored glass or gems. The most spectacular however are considered those decorated with polychromatic enameling and "niello" (black mixture of copper, silver and lead sulphides). Furthermore, there is a wide range of ornamental motifs, many of them symbolic, which are discussed in extenso. Since buckles were accessories mostly worn at weddings or at other festive occasions, they were decorated with motifs related to the celebration of nature, fertility and family. The prevalent motifs in the NMAR collection are vegetal, ranging from a bud to a tree of life. Another group is that of heraldic or national symbols, of which a particular motif is the Ottoman Empire coat of arms, the "joined hearts" motif, which was adopted during the reign of Abdul Hamid II (1876-1909), in an attempt to register the alignment of the Empire amongst the other European nations, after the Treaty of Paris (1856). Another particular group of motifs is that belonging to religious iconography: the Annunciation, the Nativity, Saint Emperors Constantin and Helen, Saint Paraskeva, the vision of Saint Jacob appeared on the buckles worn by clerics or by married women, in case of which they played an apotropaic role. Finally, the last category consists of buckles with mismatched pieces, which were determined through a comparison of the metal quality, the type of decoration and size.

The historical study is accompanied by the conservator's note. Research in the Metal Conservation Laboratory of the NMAR

revealed a series of technical characteristics of the buckles. For instance, metal rations in the alloys of which the buckles are made varies to a great extent, leaving no option for standardization of these pieces. Perhaps this is due to the fact that the silver used to produce them came from old coins. Nevertheless, apart the material, the quality of the buckles is measured according to both their aesthetic appearance and on the way they fulfill their function. More information is given about the steps in creating buckles (from the drawing to the polishing process).

The catalog itself is organized stylistically and thematically. There is a short introduction before each category in which the author gives details related to the pieces and their decorative motifs. The opening piece is actually one of the oldest and rarest pieces (dating from mid-18th c.). The first category is that of buckles decorated with plant motifs (107): bud, horn of plenty, flower basket, pomegranate flower, tulip, flowers and vines, leaves and palmettes, vegetal border and filigree. The next categories of decorative motifs are those of bird (confronted birds, kissing birds and birds with heads facing dexter), snake or dragon, shell, heart, heraldic and ethnic symbols, religious iconography and Turkish buckles. Next come pieces with other types of decoration (enameling) and belts. Each piece is illustrated and has its own legend (in Romanian) comprising dating, technical information, dimensions, particular elements, marks and inventory number. Buckles which have a less common version of a decorative motif and those who could be attributed to a certain production center benefited from more explanations.

As we see it, the volume has on its side a multitude of strengths: the historical study and the conservator's note were published in a bilingual format (Romanian-English), which

makes it more accessible to international readers; it comprises a methodical, rich study, carefully documented which helps the reader to better understand the world of these Balkan accessories; it was printed under highly qualitative graphic conditions, with large-scale photographs, making all the details of the objects visible; finally it has a very generous and recent bibliography on the subject. Nevertheless, in the historical study it would have been interesting to find out more about the origin of these pieces, their importance in the Ottoman culture, their economic value and maybe even about other collections of buckles from the Balkan space, which have not yet reached our knowledge. However, in Romania, monographs about buckle collections such as the present one have started to come to light only in recent years³. Perhaps further research on this topic will contextualize and bring forward more details about the historical cultural connections and influences.

Overall, this volume is of great importance in the field of Balkan material culture from the 18th and 19th centuries, where publications remain scarce and lack international visibility. Studying these objects of desire, the terms of their acquisition, use and disposal, can introduce us into the history of consumption, fashion and everyday life, but they can also represent “indicators of social status and political change”.⁴ Besides the scholarly interest, this catalogue could also spark the curiosity of the general public. Balkan or Ottoman buckles are part of the new “vintage wave” in fashion and are on sale on websites of e-commerce companies such as Ebay or Amazon, where they are exhibited at a very diverse range of prices.⁵ Auction houses too, such as Christie’s and Drouot have at least a set of buckles in their seasonal sales, thus showing that the historical and esthetical value of these objects is still “on the market”.

iulianadamian@gmail.com

¹From hence forth we shall refer to the National Museum of Art of Romania by its acronym: NMAR.

²Pavel Chihaia, *Câteva date noi în legătură cu paftaua de la Argeş [New data concerning the buckle from Argeş]*, in “Omagiu lui George Oprescu”, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1961, pp. 35-45. (in Romanian)

³Ioana Gabriela Duicu, *Paftaua: podoabă definitorie a portului balcanic [Ornamental belt buckle: a jewelry defining balkan folk costume]*, Craiova, Universitaria, 2012. (in Romanian). The catalogue exposes buckles identified in the collections of 5 Romanian museums from the region of Oltenia and from the National Museum “Dimitrie Gusti” from Bucharest.

⁴See in this case the book of Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească (1750 – 1860) [Lust and delight. About the small things of everyday life in the Romanian society (1750-1860)]*, Bucureşti, Humanitas, 2015. (in Romanian)

⁵<http://www.ebay.com/itm/Antique-Fine-Huge-Silver-Belt-Buckles-19th-century-Balkan-Region-/251588617474?hash=item3a93d9a502:g:kaEAAOSw7VBTxBju> retrieved on 19.03.2016.

PRIKAZ ZBORNIKA *TUMAČITI REMBRANTA*

ANA KNEŽEVIĆ

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Zbornik *Tumačiti Rembranta* nastao je 2015. godine, zahvaljujući profesoru Fakulteta primenjenih umetnosti Zoranu Gavriću, koji je priredio i preveo sve tekstove. Selekcija tekstova izvedena je na osnovu čitanja literature pri pripremanju nastave na seminaru o umetnosti baroka na Fakultetu primenjenih umetnosti. Izdavači zbornika su *Narodni muzej Crne Gore Cetinje* i *Izdavačka kuća CID Podgorica*. Namera autora bila je da, kako sam kaže, u ovaj zbornik unese tekstove

koji predstavljaju nezaobilaznu literaturu u izučavanju Rembrantove umetnosti i da time oni kao celina ponude jedno moguće „uvođenje u Rembranta“. Svi tekstovi zajedno, u celini posmatrani, nude jedan mogući teorijski model pri izučavanju Rembrantovog slikarstva, a taj model bi se mogao definisati uz pomoć *problema viđenja*, koji je dugo bio i jeste zapostavljan u nauci o umetnosti. Samim tim, razmišljajući o umetnosti kroz problem *viđenja ili pogleda*, koji, po svemu sudeći,

Zbornik *Tumačiti Rembranta*

preuzeto sa:
https://static.kupindoslike.com/Tumaciti-Rembranta-Zoran-Gavric_slika_O_43568273.jpg



zaista nije jedan od najprisutnijih pristupa umetničkom delu u nauci o umetnosti, jedan istraživač se mora potruditi da sakupi fragmentarnu i rasutu literaturu u kojoj se razmišlja na isti način i doprineti sopstvenim teorijskim modelom onim već postojećim i onim tek predstojećim pristupima i promišljanjima o umetničkom delu.

U ovom zborniku sakupljeni su, hronološki poređani i osposobljeni da takvom postavkom u okviru zbornika međusobno komuniciraju, tekstovi Jana Bjalostockog (Jan Bialostocki), Alojza Rigla (Alois Riegl), Maksa Imdala (Max Imdahl), Bendžamina Binstoka (Benjamin Binstock) i drugih. Kratkim pregledom sadržaja svih tekstova i njihovim povezivanjem može se u najosnovnijim crtama predočiti ideja autora, profesora Zorana Gavrića, da kreira jedan mogući teorijski model u izučavanju Rembrantove umetnosti, odnosno da Rembrantovom delu pristupi razmišljajući o *problemu viđenja*.

Uvod u priču o Rembrantovoj umetnosti posmatranoj na ovakav način počinje tekstom profesora Zorana Gavrića „Ka kraju mita o 'dvodelnom' Rembrantu“ koji teži da razbije dugo prisutan mit u nauci o umetnosti o Rembrantovim autoportretima na kojima se očituje njegova „ekstrovertna mladost i introvertna starost“ u koji se verovalo sve do pre šezdeset godina, kada su počela nova istraživanja koja su dovela do novih zaključaka o ovom problemu. Autor izdvaja razmišljanja Svetlane Alpers (Svetlana Leontief Alpers) i Peri Čepmen (Perry Chapman)¹ koja su doprinela stvaranju drugačije slike o razlikama Rembrantovih ranih i zrelih autoportreta odbacujući njihovo tradicionalno čitanje kao „mape umetnikove životne tragedije.“ Pored toga, autor u ovom tekstu razmišlja i o tome kako su „istoričari umetnosti bili ti koji su prvi upotrebili termin *barok* i prvi koji su od njega napravili zbrku“,

pokušavajući neuspešno da odrede granice baroka kao stila, čime se iznova stvaraju teškoće pri posmatranju Rembrantovih dela.

Drugi tekst nam nudi „Novi pogled na Rembrantovu ikonografiju“ već pomenutog Jana Bjalostockog. Pažljivo *posmatrajući* Rembrantovo slikarstvo, Bjalostocki dolazi do problema značenja ikonografije koju umetnik koristi. Bez obzira na to da li je reč o religioznoj kompoziciji, portretu, grupnom portretu, žanr ili istorijskoj sceni, Bjalostocki u svima njima vidi jednu umetnost koja izražava istinsko, duboko proživljeno ljudsko iskustvo i opšte ideje o ljudskoj egzistenciji. Iako je Rembrant umetnik koji je jako dobro poznao ikonografsku tradiciju, koristio njene elemente i menjao ih inovacijama, ipak je ostvario i potpuno nove i retke teme, netipične za klasičnu nauku o umetnosti. Ističući teškoće, kako sopstvene, tako i svojih prethodnika u pokušaju tačne tematske identifikacije kod Rembranta, Bjalostocki se najviše poziva na Timpela (Christian Tümpel) i Kurta Bauha (Kurt Bauch), zaokružujući priču stavom da kod Rembranta nema „čiste“ teme, bilo da je reč o religioznoj kompoziciji, pejzažu, žanr sceni, itd.

Sledi „trilogija“ tekstova Maksa Imdala koja počinje naslovom „Govorenje i slušanje kao scensko jedinstvo“ u kome, iako autor nije sasvim siguran da je iskaz o razgovoru najpogodnija tema za prilog iz oblasti likovne umetnosti, razmišlja o paradigmi „poslikovljenog govora i slušanja“ koje se može izvesti samo mimikom i gestikom, odnosno jezikom izražajnih pokreta. Imdal čuveni *Čas anatomije doktora Tulpa* Rembranta vidi kao slikovni ekvivalent jednog razgovora koji dobija važenje nekog neposredno sadašnjeg, direktno sadoživljenog i javnog događaja. Samim tim, ova slika za njega ne predstavlja istorijsku, već scensku sliku, scenu saznanja. Oslanjajući se na Rigla, kao i većina autora

ovog zbornika, i njegov koncept *unutrašnjeg i spoljašnjeg jedinstva* u holandskom grupnom portretu², Imdal hirurge i doktora na slici vidi u komunikaciji unutrašnjeg jedinstva, koje se širi i obuhvata i samog posmatrača kao videćeg i čujućeg svedoka, koji je ipak parcijalni deo spoljašnjeg jedinstva zato što nema povratne sprege komunikacije i zato što nema mogućnost vlastitog suđenja, već samo mogućnost aktivnog, uključenog posmatranja Časa.

U tekstu „Promena kroz podražavanje“ Imdal izvodi jedan neuobičajen primer poređenja inspirisan istraživanjima Eugenija Koserijua (Eugenio Coseriu) u okviru nauke o jeziku, kojima je došao do zaključka da *novina* u jeziku kao odstupanje od postojećih uzora postaje događaj *jezičke promene* tek zahvaljujući tome što biva priznata od drugih i preuzeta u jedno novo, opšte znanje. Poučen „modernom vizuelnom moći suđenja, koja je školovana i kultivisana zahvaljujući ophođenju sa bespredmetnim slikama“ Imdal Lastmanovu (Pieter Lastman) i Rembrantovu sliku posmatra pomoću idealnih linija koje su noseće planimetrijske vrednosti konstrukcije slike i zahvaljujući takvim jezičkim i komparativnim analizama, kao i konstrukciji ovih kompozicija dolazi do zaključaka da Lastman priču o Suzani koristi da bi prikazao akt, dok Rembrant svojim metascenskim konstruktom slike razume ono suštinsko u priči. Po njegovom mišljenju, Rembrantovim figurama se ne može pripisati nijedna druga egzistencija osim te koja im je data u okviru priče o Suzani. S obzirom na minijaturne razlike između ove dve slike, Imdal se vraća na filozofiju jezika Eugenija Koserijua, i ponavlja da je novina samo neko neobavezno, subjektivno odsupanje od postojećih normi, dok je promena jedno intersubjektivno, delatno i korenito proširenje iskustva od epohalne težine, koje samo postavlja norme. Ostajući i dalje pri Riglovom impresivnom zapazanju o unutrašnjem i spoljašnjem

jedinstvu, Imdal u „Rembrantovoj *Noćnoj straži*“ govori o originalnom izgledu ove čuvene slike, o većoj napetosti u originalnoj verziji slike koja na savršen način ukršta unutrašnje i spoljašnje jedinstvo, navodeći posmatrača na osećanje prisutnosti na sceni, na osećanje da su pokreti svih prikazanih figura usmereni na njega. Tako posmatran, Rembrant „zrači u prostor“ i uvlači posmatrača kao nekog neposredno prisutnog očevica. Pored tog scenskog i formalnog razumevanja slike, Imdal preispituje i tradicionalna tematska identifikovanja, koja se kreću u žanrovskom određenju između grupnog portreta i istorijske slike, a odnose se na doček Marije Mediči, gađanje na nišan, polazak u borbu ili jednostavan grupni portret.

Ikonološko tumačenje „Rembrantovog Aristotela“ daje Margaret Dojč Kerol (Margaret Deutsch Carroll), razrešujući nauku o umetnosti dileme da li je ovo portret Aristotela ili Mojsija. Iscrpnim ikonološkim iščitavanjem, brojnim kompracajama, traganjem za korenima, tradicijom i inovacijama u određenim prikazima, autorka dolazi do zaključka da je Aristotel prikazan bistom ne u ime dotadašnjih tradicionalno korišćenih u flamanskoj umetnosti obeležja bogatstva, statusa i imućstava, već u ime glorifikacije filozofskog prosvetljenja koje je moguće dobiti od njih (umetničkih dela). Takođe, autorka ističe da je posmatranje umetnosti i samo filozofska delatnost, pozivajući se na značenja reči *teorija i kontemplacija*, dodajući i interpretaciju zlatnog lanca koji filozof drži kao simbol posmatračke filozofije.

Kenet M. Krejg (Kenneth M. Craig) svojim prilogom „Rembrant i *Zaklani vo*“ takođe ikonološki analizira vekovima misteriozno i enigmatično Rembrantovo delo pregledom priktoralne tradicije, funkcije i upotrebe ovakvog prikaza kojim dolazi do otkrića da je vremenom, ova predstava postala dvostruki simbol – *memento mori* i

podsećanje na put spasenja, zbog povezanosti sa pričom o izgubljenom sinu, koju nam autor detaljno objašnjava kroz tekst. „Rembrantovi prikazi Večere u Emausu“ Wolfganga Štehowa (Wolfgang Stechow) primer su jedne formalne analize, istorijata i položaja figura u ikonografskom prikazu teme *Večera u Emausu*. Autor komparacijom Rembranta i Leonarda, Karavađa, Ticijana dolazi do zaključka o Rembrantovoj težnji da delimično izmeni tradiciju prikazivanja ove teme brišući stalno prisutnu dramatiku, napetost i centralizovanost kompozicije, kreirajući jednu mirnu, ćuteću družinu.

Već pomenut Riglov koncept unutrašnjeg i spoljašnjeg jedinstva u ovom zborniku najbolje je predstavljen njegovim tekstom „Rembrant: *Staalmeesters*”³ u kome takvo čitanje kompozicije primenjuje na grupni portret predstavnika društva suknara. Za Rigla, unutrašnje jedinstvo se savršeno vidi na ovoj slici zahvaljujući tome što su sve figure subordinisane jednom govorniku. Spoljašnje jedinstvo, sa druge strane najočiglednije je u neverovatnoj pažnji koju sve predstavljene figure poklanjaju posmatraču, koji dolazi na mesto stranke kojoj se oni obraćaju. Međutim, Riglovim tragom kreće se i Bendžamin Binstok u tekstu „Videće predstave ili, skriveni majstor na Rembrantovim *Predstavnica*” koji se sa Riglom slaže da portretisani gledaju u slušalište, ali za njega to slušalište nije stranka, već samo jedna osoba, i to Rembrant. Takvo shvatanje menja stav o funkciji Rembrantove slike; ona za Binstoka nije „snimak” stvarnog događaja, kao za Rigla, već briljantno rešenje jednog specifičnog umetničkog problema, koje se temelji na konkretnim okolnostima procesa komponovanja, a ovaj se refleksivno odražava na portretisanje kao proces u prostoru i vremenu. Posle detaljne analize, iznošenja novih podataka i otkrića povodom Rembrantovih skica *Predstavnika* izrađenim na listovima njihove računovodske knjige, Binstok smatra da:

Videće predstave odnose se pre svega na predstave viđenja, ili predstave koje vide videći sebe same. Rembrant portretiše majstore za procenu uzoraka koji su sami sebe videli na njegovim studijama, a sada posmatraju da bi videli njega koji vidi njih. Mi dolazimo naknadno, da bismo zauzeli njegovo mesto kao gledaoci, da bismo videli i bili viđeni od njih. Slika razmišlja o sebi samoj.

Povodom toga, on smatra da upravo takve *videće predstave* jesu zadatak istorije umetnosti, a da je status umetnosti posredovan predstavama istorije umetnosti. Zapravo, zadatak istoričara umetnosti ponavlja Rembrantov zadatak: raditi uz pomoć detalja (istorija) i razmišljati o njima, i poočigledniti naše vlastite uloge gledalaca i tumača (teorija).

Pored svega navedenog, u zborniku se još može čitati o „Režiji i strukturi na poslednjim Rembrantovim i Halsovim grupnim portretima” Maksa Imdala, koji, poredeći slike Fransa Halsla i Rembranta pravi razliku između pojmova struktura i režija. Pažljivim posmatranjem njihovih slika i stalnim podsećanjem na značenijske razlike u pojmovima struktura i režija, Imdal ističe Rembrantovu uspešnost u *režiji slike*, jer su njegove slike bogatije u slikovnom prostoru, nego u slikovnom polju, dok kod Halsla ističe *strukturnost kompozicije*, jer je kod njega slikovno polje izraženije od slikovnog prostora. Čini se da bismo ova shvatanja mogli povezati i sa Riglovim konceptom unutrašnjeg i spoljašnjeg jedinstva i Rembrantu dodeliti ulogu „većeg majstora” kada je reč o spoljašnjem jedinstvu (setimo se rečenice: „Rembrant zrači u prostor.”), a Halsu kada je reč o unutrašnjem jedinstvu, jer je kod njega snažnije izražena struktura ravnih.

Kao što počinje, zbornik se završava tekstom profesora Gavrića „O boji, svetlosti i *houding* u Rembrantovom slikarstvu“ koji, prateći tradiciju holandske i evropske teorije umetnosti ukazuje na značaj koji su u XVII veku imale boja i svetlost, kao i na njihovu funkciju i značenje u Rembrantovoj umetnosti. Definišući pojam *houding* kao neku vrstu kontinuiteta piktoralnog prostora sa prostorom posmatrača, kao dopadljivu i efektivnu evokaciju prostora, autor ističe da je *Noćna straža* nastajala od pozadine do prvog plana jer takav način slikanja pomaže umetniku da konstruiše svoj *houding* sa više lakoće i da postigne jedinstvo kompozicije.

Zaključujući ovaj skup različitih pristupa i razmišljanja objašnjenjem termina *houding*, zaokružuje se priča o prostoru, režiji, unutrašnjem i spoljašnjem jedinstvu na Rembrantovim slikama. Pregledom svih ključnih ideja koje su izložene u ovom zborniku, stvara se utisak da, ono što ih povezuje zaista jeste *problem viđenja*. Gledanje Rembrantovih

slika, poređenjem sa ranijim sličnim temama ili njegovim savremenicima, ili čitavim tradicijama određene ikonografije, posmatranjem njegovih slika kroz teoriju komunikacije, filozofiju jezika ili primenom drugih interdisciplinarnih pristupa, iscrpnim formalističkim, ikonografskim i ikonološkim analizama, dovodi do različitih novih stavova i zaključaka o čuvenom i iscrpno proučavanom slikaru. Takođe, sastavljen zbornik na ovaj način omogućava čitanje takvih stavova koji su u *dijalogu* jedni sa drugima, što najočiglednije pokazuje Binstokovo poznavanje, komentarisanje i razaranje Riglove interpretacije Rembrantovih *Predstavnika*. Pored toga što teže da razbiju mitove o Rembrantu, koji su u nauci o umetnosti prisutni jako dugo, oni svojim primerima rada i istraživanja, kao i povremenim komentarima, tragaju i za jasnim i definisanim zadacima koji se ostavljaju nauci o umetnosti za razmišljanje i rešavanje. Zbog toga nas ovaj zbornik, pored toga što nas navodi na ponovna razmišljanja i reinterpretacije Rembrantove umetnosti, navodi i na ponovna preispitivanja zadataka, uloge i funkcije nauke o umetnosti.

knezevic.ana93@gmail.com

¹Više o njihovim tezama povodom Rembrantovih autoportreta i „raskrinkavanju mita o dvodelnom Rembrantu“ u: Chapman 1990: P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Identity*, Princeton: Princeton University Press 1990., i Alpers 1988: S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: The University of Chicago Press,

1988.

²Više u: Riegl 1999; A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

³Napomena: *Staalmeesters* su predstavnici uvaženog društva sukunara, zbog čega se ova Rembrantova slika naziva i *Predstavnici*. Više u: Riegl 1999: A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

KNJIŽEVNOST I UMETNOST U JUGOSLAVIJI: (DIS)KONTINUITETI (1918 – 1992)

JANA GLIGORIJEVIĆ

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Jezik, književnost, kultura (MAS)

Regionalna studentska konferencija pod nazivom *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti (1918–1992)*, održana od 22. do 24. aprila ove godine u Beogradu, rezultat je uspešne saradnje Kluba studenata istorije umetnosti Filozofskog fakulteta (KSIU) i Kluba studenata opšte književnosti i teorije književnosti Filološkog fakulteta (Klub 128). Članovi Kluba studenata istorije umetnosti prvi put su imali priliku da učestvuju u organizaciji i realizaciji projekta ovakvog tipa i obima, što je dodatno učvrstilo legitimitet Kluba, koji se do sada istakao brojnim vannastavnim aktivnostima, predavanjima, tribinama, filmskim projekcijama i sl. Konferencija je organizovana sa idejom da se uspostavi i održi saradnja sa studentkinjama i studentima humanističkih nauka iz država članica bivše Jugoslavije, dok je cilj bio da se ponude nova tumačenja jugoslovenskog kulturnog nasleđa. Glavni fokus interesovanja obuhvatao je, pre svega, (dis)kontinuitete u razvoju književnih i umetničkih fenomena, ali i (dis)kontinuitete u njihovom vrednovanju i recepciji na teritoriji bivše Jugoslavije.

Davanjem ovakvog tematskog okvira i odabirom pristiglih radova, nastojalo se da se ponude odgovori na pitanja zašto su, na koji način i u kojim državama određeni autori i dela institucionalizovani i prepoznati kao nosioci trajnih vrednosti, kao i da se osvetle pojave

koje se iz današnje perspektive doimaju nedovoljno protumačenim, zapostavljenim ili nepriznatim, te i da se utvrde mehanizmi i okolnosti koje su tome doprinele.

Konferencija je okupila studente i studentkinje iz svih država koje su nekada bile u sastavu Jugoslavije. Bilo je ukupno dvadeset devet izlagača i izlagačica iz Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Makedonije i Srbije, ali i mnoštvo studenata i studentkinja koji su želeli da slušaju izlaganja i uzmu aktivno učešće u diskusijama koje su otvarane nakon svakog panela. Program konferencije bio je raspoređen u tri dana, čime se nastojalo da se studentska izlaganja, odnosno glavni deo, i propratni deo programa tematski uobličie.

Prvi dan bio je posvećen arhitekturi i periodici. Nakon svečanog otvaranja konferencije, u sali Dragoslav Srejšović na Filozofskom fakultetu održan je prvi blok izlaganja pod nazivom *Arhitektura Jugoslavije: nekad i sad*, u okviru koga je bilo reči o neizgrađenom Muzeju revolucije naroda i narodnosti u Beogradu, modernističkoj arhitekturi i konkursima za javne zgrade u Beogradu i hrvatskom arhitekti Ivanu Vitiću, nakon čega je usledila diskusija. U drugom bloku pod nazivom *Periodika: uređivačke politike* govorilo se o časopisima *Misao*,

Zenit i Arhitektura, i političkim, socijalnim i umetničkim uslovima koji su diktirali (dis)kontinuitete uređivačkim praksama ovih časopisa. Prpratni program prvog dana održan je u Muzeju istorije Jugoslavije i bio je, usled oraničenog prostornog kapaciteta, organizovan samo za izlagač(ic)e, ali i sve goste koji su svoje prisustvo na konferenciji prethodno prijavili. Tamo su učesnici/e imali priliku da sa kustosima MIJ-a – Sarom Sopić, Ivanom Manojlovićem i Veselinkom Kastratović-Ristić obiđu čitav kompleks Muzeja istorije Jugoslavije, kao i da pogledaju i čuju nešto više o aktuelnim izložbama *Ko je soko, taj je Jugosloven* i *Dizajn za novi svet*. Nakon obilaska kompleksa, u bioskopskoj sali održana je tribina (*Dis*)kontinuiteti sećanja: kako su spomenici postali neprim(j)ereni?, na kojoj su učestvovali dr Vladana Putnik (istraživač-saradnik na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, ujedno i moderatorica tribine) čije je izlaganje nosilo naziv *Zašto Muzej revolucije u Beogradu nikada nije završen?*, zatim Nenad Lajbenšperger (istoričar, ICOMOS Srbija, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture) sa temom *Obrasci podizanja spomenika u Jugoslaviji* i Jelena Grbić (arhitekta, ispred Udruženja „Grupa arhitekata“) koja je govorila o projektu *Neprim(j)ereni spomenici*.

Drugog dana konferencije studentska izlaganja i prpratne diskusije održane su i na Filološkom i na Filozofskom fakultetu. Blokovi su bili posvećeni književnosti u Jugoslaviji: problemu određivanja svrhe književnog dela između političkog i estetskog (*Život i smrt književne I(j)evice*), književnim praksama i obrazovnim politikama uoči i nakon raspada države (*Književnost(i) i nacionalni identitet(i)*), tumačenju jugoslovenske istorije i njenim postmodernističkim transformacijama u književnosti (*(Post)moderna (post)Jugoslavija*), kao i poziciji umetnica i književnica, ali i prikazu položaja žena kroz analizu književnog



i popularnog diskursa u periodu neposredno nakon Drugog svetskog rata (*Jugoslovenska sopstvena soba*). Prpratni program je obuhvatao odlazak u Jugoslovensku kinoteku, gde su gosti imali priliku da vide projekciju jugoslovenskih kratkometražnih dokumentarnih filmova reditelja poput Želimira Žilnika, Dušana Makavejeva, Jovana Jovanovića i drugih, koja je ujedno bila i osnov za tribinu koja je potom održana. Moderator tribine *Jugoslovenski dokumentarni film: između emancipacije i modernizacije* bio je Nikola Budanović (student opšte književnosti i teorije književnosti), a učesnici su bili Miroljub Stojanović (filmski kritičar, Filmski centar Srbije) i Ivan Velisavljević (dramaturg i filmski kritičar).

Interdisciplinarnost je bila najzastupljenija trećeg, poslednjeg dana konferencije. Tematski blokovi obuhvatili su izlaganja o kustoskim praksama sedamdesetih godina, odnosu politike i javne skulpture (*Kulturne politike*), zatim o muzikologiji, kompozitorima i muzičkim manifestacijama u Srbiji/Jugoslaviji (*Institucionalizacija muzike u SFRJ*) i naposletku o stripu, crnom talasu u filmskoj umetnosti i o vizuelnoj poeziji u Sloveniji (*Subverzivno u sadejstvu reči i slike*). U okviru prpratnog

Projekcija
jugoslovenskih
kratkometražnih
dokumentarnih
filmova u
Jugoslovenskoj
kinoteci,

autorica fotografije:
Zorana Stojanović,
dokumentacija
KSIU i Kluba 128



Jedan deo cegera
za izlagač(ice),
autorke Leposava
Strugarević i Jana
Gligorijević, autorka

fotografije: Zorana
Stojanović,
dokumentacija
KSIU i Kluba 128

programa, u prostranom podrumu kafića Leila održano je književno veče pod nazivom *Don't cry for me Yugoslavia/The truth is I never left you*. Moderator tribine bio je Stefan Tanasijević (student opšte književnosti i teorije književnosti, član Kluba 128), a učesnici su bili književnici Vladimir Tabašević i Dragana Mladenović. Na tribini je bilo reči o odnosu prema Jugoslaviji u književnom opusu savremene postjugoslovenske generacije autora i autorki, o tome da li postoji „treća Jugoslavija“ koja danas preživljava samo kroz umetničku obradu prve i druge i kroz različite diskurzivne prakse umetnika i autora. Potom je usledio završni okrugli sto, zamišljen kao rezime čitave konferencije, na kom su učesnici i učesnice mogli da podele svoje utiske, kritike i pohvale sa organizacionim timom konferencije. Kolege iz regiona bile su zadovoljne organizacijom i konceptom cele konferencije, a zamerke su bile upućene na stvari tehničke prirode.

Konferencija je realizovana uz podršku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Rekonstrukcije ženski fond, Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, Muzeja istorije Jugoslavije, Jugoslovenske kinoteke, Katedre za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Centra za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu,

Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, Muzikološkog instituta SANU i Caffe & bara Leila. Rešenje vizuelnog identiteta konferencije osmislio je student istorije umetnosti Dragan Šukurma.

U toku trajanja konferencije bila je dostupna knjiga sažetaka, a u planu je štampanje zbornika svih izloženih radova. Ideja organizacionog tima jeste da ovakav vid okupljanja dobije svoj kontinuitet, budući da je važno što studenti humanističkih nauka širom regiona prepoznaju neophodnost saradnje i komunikacije u cilju objektivnijeg upoznavanja, sagledavanja i tumačenja zajedničkog nasleđa, koje je na opštoj društveno-političkoj sceni češće uzrok razdvajanja nego spajanja.

U okviru programa *Razgovori o Jugoslaviji: Uvod u (post) jugoslovenske studije*, koji realizuje Muzej istorije Jugoslavije, u četvrtak 26. maja, mesec dana nakon završetka konferencije, održana je serija tribina *Razgovori (11)* na temu istraživanja i tumačenja jugoslovenskog nasleđa van glavnih institucionalnih tokova, a na kojoj su učestvovali i članovi organizacionog tima konferencije Ana Knežević, Ana Simona Zelenović (studentkinje master studija istorije umetnosti), Zorana Simić i Jovan Bukumira (studenti master studija opšte književnosti i teorije književnosti). S obzirom na tematski okvir konferencije, kao i na činjenicu da je proistekla iz studentske inicijative, a realizovana posredstvom dva studentska kluba koji formalno ne pripadaju institucijama, organizacioni tim dobio je mogućnost da u okviru *Razgovora (11)* predstavi široj javnosti detalje projekta, tok odvijanja događaja, glavne teme, ciljeve i rezultate ove studentske konferencije.

janag92@gmail.com

AKTIVNOST KSIU U ŠKOLSKOJ 2015/2016. GODINI

JANA GLIGORIJEVIĆ

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Jezik, književnost, kultura (MAS)

Nakon ponovnog aktiviranja Kluba studenata istorije umetnosti tokom zimskog semestra 2014. godine i uspešne realizacije niza filmskih projekcija, predavanja, stručnih vođenja i tribina, KSIU je u novoj školskoj godini ambiciozno nastavio sa radom. Klub preko svoje Facebook stranice redovno obaveštava studente i širu javnost, kako o događajima koji se organizuju unutar njega tako i o aktuelnim dešavanjima iz oblasti umetnosti, muzeologije, kulture u Srbiji i svetu. Tokom novembra prošle godine formiran je i Blog Kluba studenata istorije umetnosti (<http://ksiuffbg.tumblr.com/>), na kome se izlažu stavovi, razmišljanja, zapažanja, utisci, o kulturnim ili umetničkim fenomenima, dešavanjima, umetničkim delima i sl. Svi zainteresovani mogu da se uključe u rad Bloga, a dovoljno je da se obrate putem Facebook stranice Kluba ili na mejl bolkonska@gmail.com.

Kao tradicija uspostavljen je i KSIU bioskop. Krajem novembra i početkom decembra održan je ciklus filmova jugoslovenskog Crnog talasa: *V. R. – Misterije organizma* Dušana Makavejeva, *Tri Aleksandra Petrovića*, *Plastični Isus* Lazara Stojanovića i *Rani radovi* Želimira Žilnika, kao prateći program predavanja filmskog kritičara Miroljuba Stojanovića *Jugoslovenski*

Crni talas kao sukcesija (istočno)evropskog subverzivnog filma. On je na predavanju jugoslovenski Crni talas predstavio u odnosu na političku, ekonomsku i umetničku scenu tog perioda, sa posebnim osvrtom na filmove istočnoevropskih kinematografija i režime u kojima su nastajali, kao i uticaju francuskog novog talasa i italijanskog neorealizma koji su imali na Crni talas. Krajem decembra organizovan je mini ciklus povodom 120 godina od rođenja Ljubomira Micića, tvorca zenitizma. Tom prilikom prikazan je dokumentarni film Slobodana Simojlovića *Micićev kofer*, koji je premijerno prikazan u okviru festivala BELDOCS 2011. godine. Istim

Predavanje dr Irine
Subotić Ljubomir
*Micić i Zenit iz ličnog
ugla;*
fotografija: Zorana
Stojanović;
dokumentacija
KSIU





Levo: Plakat za predavanje dr Irine Subotić *Ljubomir Micić i Zenit iz ličnog ugla*; dizajn: Dragan Šukurma; dokumentacija KSIU

Levo sredina: Plakat za ciklus *Jugoslovenski Crni talas kao sukcesija (istočno)evropskog subverzivnog filma*; dizajn: Dragan Šukurma; dokumentacija KSIU

Desno sredina: Plakat za *Mesec japanske umetnosti*; dizajn: Dragan Šukurma; dokumentacija KSIU

Desno: Plakat za regionalnu studentsku konferenciju *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti (1918-1992)*; dizajn: Dragan Šukurma; dokumentacija KSIU

JUGOSLOVENSKI CRNI TALAS KAO SUKCESIJA (ISTOČNO)EVROPSKOG SUBVERZIVNOG FILMA

GOVORI:
MIROLJUB STOJANOVIĆ
4. DECEMBAR 2015.
U 20 ČASOVA
UČIONIČA 408
FILOZOFSKI FAKULTET

FILMSKI PREDJEK
U UČIONIČI 408
OD 19 ČASOVA

26. 11.
OŠTAH MARIJEVIĆ
VA. ANASTASIJE
OSIJEKARMA (1971)

27. 11.
ALEKSANDAR
PETROVIĆ - 191 (1982)

2. 12.
LAZAR STOJANOVIĆ
PLASTONOG (1971)

9. 12.
ZLJIBOR ZILBER
KONA ANTONI (1980)



Mesec japanske umetnosti

Red Army/P.F.L.P.:
Dedication of World War
(1977)
Asteri Masao
trajanje: 71 minut
sreda 4. 2016.
od 20:15h, sala 408

Japanski film
u fazi visoke modernosti -
struje u japanskom filmu:
Ofuna New Wave
Miroslav Stojanović
četvrtak 7. 4. 2016.
od 19h, sala 103

Posleratna japanska
avangarda
dr Marko Grubačić
docent na katedri
za japanski jezik, kulturu
i književnost
četvrtak 14. 4. 2016.
od 19h, sala 103

Zen - hvatanje neuhvatljivog
Aleksandar Terzić
doktorand na katedri
za japanski jezik, kulturu
i književnost
četvrtak 21. 4. 2016.
od 19h, sala 103



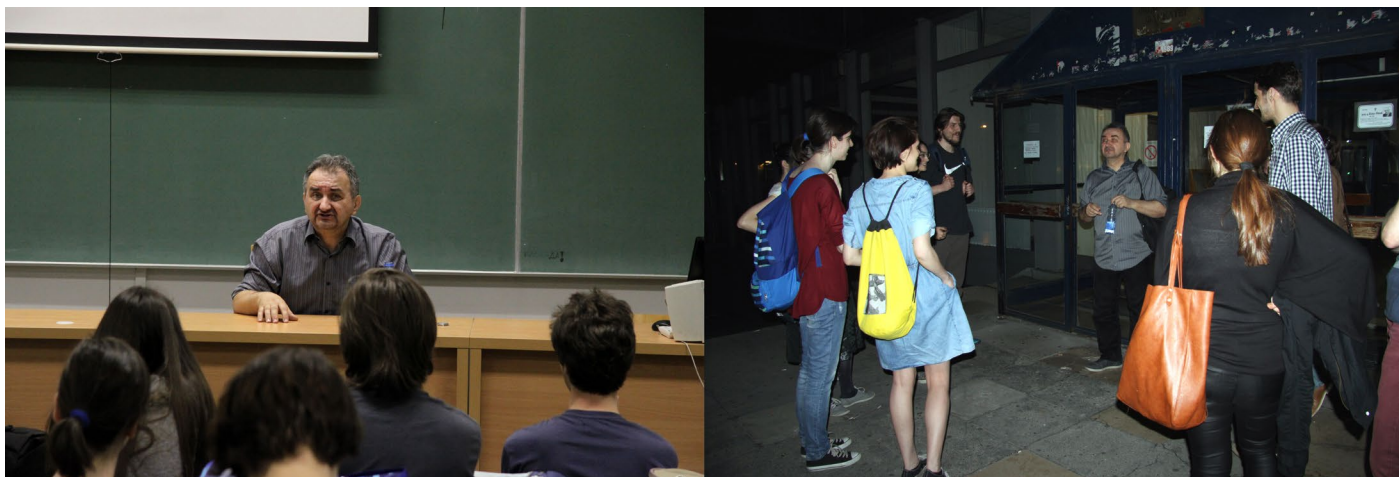
povodom održano je i predavanje prof. dr Irine Subotić pod nazivom *Ljubomir Micić i Zenit iz ličnog ugla*, koje je privuklo veliki broj posetilaca svih generacija.

Tokom novogodišnjeg izdanja *Vikend na Filozofskom*, čija su tema bila deca i odrastanje, članovi KSIU učestvovali su u predstavljanju Odeljenja za istoriju umetnosti, kao i upoznavanju javnosti sa aktivnostima Kluba.

Tokom prve polovine letnjeg semestra u jeku su bile pripreme za regionalnu studentsku konferenciju *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti (1918-1992)*, koja je realizovana krajem aprila ove godine u saradnji sa Klubom studenata opšte književnosti i teorije književnosti Filološkog fakulteta u Beogradu (Klub 128). U periodu između 22. i 24. aprila studenti istorije umetnosti i studenti opšte književnosti imali su priliku da ugoste preko 50 gostiju iz Hrvatske, Slovenije, Bosne i Hercegovine, Makedonije, Crne Gore i Srbije, i da sa njima, u toku panela, diskusija i druženja razmene iskustva i znanja o umetnosti i književnosti na prostorima nekadašnje Jugoslavije, kao i da razgovaraju o mehanizmima tretiranja ovog nasleđa danas. U okviru *Razgovora o Jugoslaviji* koje organizuje Muzej istorije Jugoslavije

članovi oba kluba imali su priliku da predstave ciljeve i rezultate konferencije, kao i da upute javnost o principima rada klubova. Saradnja dva kluba je nastavljena i nakon konferencije, kada je Ana Simona Zelenović, studentkinja master studija na Odeljenju za istoriju umetnosti, pozvana da održi predavanje *Zenit: avangardna kontrajavnost* u okviru ciklusa *Studenti za studente* koji organizuje Klub 128 na Filološkom fakultetu.

Članovi Kluba studenata istorije umetnosti težili su da nastave sa ciklusom predavanja o vanevropskim umetnostima i kulturama, započetim prošle godine *Mesecom afričke umetnosti* u aprilu. Tako je april ove godine bio posvećen japanskoj umetnosti. Tom prilikom prikazan je film *Adači Masaoa Crvena armija / NFOP: Objava Svetskog rata* (Sekigun / P.F.L.P: Sekai sensō sengen), koji spada u važnija ostvarenja japanskog Novog talasa, nastalog nakon Drugog svetskog rata. Potom je usledilo predavanje filmskog kritičara Mirosljuba Stojanovića pod nazivom *Japanski film u fazi visoke modernosti - struje u japanskom filmu: Ofuna Novi talas*, na kome je govorio o radikalnoj filmskoj estetici ovog talasa, političkoj platformi i vezama sa francuskim Novim talasom. Predavanjem *Posleratna japanska avangarda* koje je održao dr Marko Grubačić, docent na Katedri za orijentalistiku,



grupi za japanski jezik, kulturu i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu, predodčen je opšti društveni kontekst i uslovi u kojima su nastali pojedini umetnički pokreti (Gutai, Hi Red Center, Mono-ha i dr.) kao i njihov značaj na internacionalnoj umetničkoj sceni. Poslednje u nizu bilo je predavanje *Zen – hvatanje neuhvatljivog* Aleksandra Tenodija, doktoranda na pomenutoj katedri, koji je dao opšte okvire i istorijski razvoj zen filozofije.

Tokom maja, a kao zaključak za ovu školsku godinu, prikazana su dva filma: *Zabriskie Point* Mikelandela Antonionia i *Sanjari (The Dreamers)* Bernarda Bertolučija, kroz koje se inicijalno provlači priča o studentskim protestima 1968. godine, ali koji

o tome govore na različite načine i iz različitih vremenskih perspektiva. Dr Milan Popadić, naučni saradnik Seminara za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta, održao je predavanje *Superstudio: jedrenje u Firenci*, o grupi Superstudio koju su šezdesetih godina prošlog veka oformili mladi arhitekati radikalnog usmerenja, i njihovom utopijskom i anti-arhitektonskom projektu.

Ove godine je Klub dobio i osobeni vizuelni identitet, na čemu se zahvaljuje Draganu Šukurmi, studentu druge godine osnovnih studija istorije umetnosti, koji je predano i sa velikim strpljenjem radio na osmišljavanju postera i prpratnog materijala za pomenute događaje.

janag92@gmail.com

Levo: Predavanje
Miroljuba
Stojanovića
*Japanski film u fazi
visoke modernosti –
struje u japanskom
filmu: Ofuna Novi
talas;*
fotografija: Zorana
Stojanović;
dokumentacija
KSIU

Desno: Druženje
sa Miroљubom
Stojanovićem
nakon predavanja
*Japanski film u fazi
visoke modernosti –
struje u japanskom
filmu: Ofuna Novi
talas;*
fotografija: Zorana
Stojanović;
dokumentacija
KSIU

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOVA OD JANUARA DO JUNA 2016.

DIPLOMIRANI STUDENTI:

Jelena Marković, tema diplomskog rada: Slikarstvo Radoslavljeve priprate u Studenici

Jelena Mileta, tema diplomskog rada: Akt na crvenom ogrtaču Paje Jovanovića

Snežana Krstanovski, tema diplomskog rada: „Novo groblje“ kao baština sećanja

ZAVRŠNI RADOVI:

Ana Bajić, tema završnog rada: Istorijske kompozicije Đure Jakšića

Ivana Nedeljković, tema završnog rada: Reklamne ilustracije Milene Pavlović Barili

Dragana Maričić, tema završnog rada: Insignije i odeća srpskih vladarki u srednjem veku

Marija Ratković, tema završnog rada: Ideologija nacionalsocijalizma: upotreba umetnosti kao propagande

DOKTORSKI RADOVI:

Jelena Anđelković, tema doktorskog rada: Slika žene u vizuelnoj kulturi rane Vizantije na prostoru centralnog Balkana

Tatjana Koprivica, tema doktorskog rada: Arhitektura kasnoantičke Duklje. Mogućnost rekonstrukcije

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

Redakcija odeljenskog časopisa istoričara umetnosti odlučila je da kvalitetom doprinese potpunijem uključivanju u tokove razmene naučnih informacija primenom *Akta o uređivanju naučnih časopisa*¹ kojim se posebno određuje opremanje časopisa. Stoga, stručno-naučne, teorijske i kritičke radove je neophodno predati Redakciji u skladu sa propisanim standardima. Svaki tekst bi trebalo da sadrži:

1. Dužina rukopisa: na osnivačkom sastanku Redakcije dogovoreno je da neće biti ograničenja broja strana budući da će časopis biti u elektronskom formatu (pdf dostupan na sajtu Filozofskog fakulteta u Beogradu)

2. Format: *font:* Times New Roman, veličina fonta: 12, razmak između redova: Before 0, After: 0, Line spacing: 1.5, Alignment: Justified.

3. Paragrafi: format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1), ostatak teksta: Justified

4. Ime autora: Navode se ime(na) autora i prezime(na) autora.

5. Naslov rada: font: Times New Roman, 12, bold, center, velikim slovima.

6. Naziv ustanove autora (afilijacija): Nakon imena i prezimena navodi se naziv ustanove u kojoj je autor student (ili je zaposlen). Navodi se ukupna institucionalna hijerarhija, kao npr:

*Đorđe JOVANOVIĆ
student doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti*

7. Kontakt podaci: Elektronsku adresu autor stavlja u napomenu pri dnu prve stranice teksta, koja je zvezdicom vezana za prezime autora. Ako je autora više, daju se adrese svih autora. Ukoliko je autor istraživač pri projektima Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS, u posebnoj napomeni koja je dvema zvezdicama vezana za naslov rada navode se naziv i šifra projekta.

8. Jezik rada i pismo: Jezik rada može biti srpski ili preveden na neki svetski jezik. Radovi se pišu latinicom.

9. Apstrakt: Apstrakt sadrži cilj istraživanja, metodologiju, ostvarene rezultate i zaključak. Apstrakt sadrži do 100 reči, stoji između zaglavlja (naslov, imena autora i dr.) i ključnih reči, nakon kojih sledi tekst rada. Apstrakt je na srpskom tj. na jeziku na kome je napisan rad. Apstrakt se piše ispod naslova rada, bez oznake apstrakt. Format: Normal, prvi red automatski uvučen automatski (Col 1), font: Times New Roman, 11.

10. Ključne reči: Broj ključnih reči ne može biti veći od 7; pišu se na jeziku na kojem je rad napisan, sa oznakom Ključne reči. Format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1) Font: Times New Roman, 11.

11. Citiranje: Način citiranja je konzistentan od početka do kraja teksta, a koristi se Harvard referentni sistem:

Bošković 1978: 47-51.

Prilikom citiranja koriste se *footnotes*, a ne *endnotes*.

Kod dva autora stavlja se zapeta između prezimena, a ne crtica, npr. Korać, Šuput, a ne Korać–Šuput.

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepepek, Tatić-Đurić.

12. U napomenama se upotrebljavaju opšte skraćnice: v. (vidi), up. (uporedi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

Nakon broja strane (ispred kojeg se ne koristi skraćnica str./pp.) navode se skraćnice: nap. (napomena), kat. br. (broj kataloške jedinice); sl. (slika), T. (tabla).

*Ukoliko je osnovni tekst pisan na stranom jeziku, koristiti latinske skraćnice:

v- v.; up. – cf.; isto – ibid.; nav.mesto – loc. cit.; nav.delo – op. cit.; isti/ista – idem/eadem; i dr. – et al.; ur./prir. – ed. (eds); prev. – trans.; anon. – Anon.; nap. – not.; kat.br.. – cat. n.; sl. – sq.; npr. – e.g.; tj. – i.e; itd. – et c.

13. Lista referenci: Citirana literature obuhvata bibliografske izvore (članke, monografske publikacije i sl.). Literatura se navodi na kraju rada, pre rezimea sa oznakom: LITERATURA

Reference se navode abecednim redosledom. Ukoliko se više bibliografskih jedinica odnose na istog autora, one se navode hronološki. Reference se ne prevode na jezik rada.

Font: Times New Roman, 12.

a) knjiga:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.

Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) za članak:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

Broj ili tom časopisa se uvek piše arapskim, a ne rimskim brojem, bez obzira na original. Pri tome se nikada ne piše reč T., Bd, Vol, Tom i sl, nego se samo navodi broj toma. Isto važi i za knjige koje imaju više tomova.

Kod časopisa se godina i mesto izdanja uvek stavljaju u zagradu, s tim što se mesto izdanja navodi samo

za lokalne, slabo poznate časopise, ukoliko se mesto izdanja ne vidi iz samog naziva časopisa:

npr. Zograf 37 (2013)

Naša prošlost 11 (Kraljevo 2012), ali Novopazarski zbornik 3 (1969), a ne Novopazarski zbornik 3 (Novi Pazar 1969)

Kod citiranja časopisa **ne stavlja** se zapeta posle godine izdanja Zograf 37 (2013) 15, a ne Zograf 37 (2013), 15.

Zagrada se kod mesta i godine izdanja knjiga i zbornika nikada ne stavlja.

B) za prilog u zborniku:

Đurić (1972): V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, Actes du congres l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968, Belgrade, 277-291.*

e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija dostupa on-line:

Prezime, ime autora. *Naslov knjige /Naslov teksta/ Naslov časopisa.* Ime baze podataka. Datum preuzimaja.

14. Rezime: Rezime rada nije podudaran sa apstraktom. Rezime je prošireni apstrakt, obima od 150 do 250 reči. Rezime se piše na drugom jeziku u odnosu na rad. Ako je jezik rada srpski, onda je rezime na jednom od svetskih jezika. Ako je rad na nekom stranom jeziku, rezime je obavezno na srpskom.

Naslov rezimea je velikim slovima. Rezime se piše na kraju teksta, nakon odeljka LITERATURA.

Font: Times New Roman, 10.

15. Kod navodjenja citiranih stranica uvek izmedju cifara ide duga crta, tj. minus – (jednostavno se kuca time što se desno drži pritisnut Alt, a levo se istovremeno na brojčanoj tastaturi ukuca 0150, s tim da Num lock mora da bude uključen kako bi brojčana tastatura bila aktivna), a nikada ne kratka crta za rastavljanje reči. Minus, a ne kratka crta, koristi se i u slučaju ako je knjiga izdata u dva grada Paris–London, ili ako se govori o nekom periodu koji traje izmedju više vekova, npr. X–XI vek.

Vek se uvek navodi na srpskom jeziku rimskim brojevima, a ne arapskim, a u tekstovima na engleskom slovima, a ne ciframa, npr. eleventh a ne 11th itd.

16. U tekstovima na engleskom i francuskom sve **nelatinične reference se transliterišu** i to prema pravilima Kongresne biblioteke u Vašingtonu <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>.

Ukoliko se navodi publikacija na grčkom jeziku: naslov teksta ostaje na grčkom, a sve ostalo, ime i prezime autora, mesto izdanja itd, se transliteriše. Naslovi se pri tome ni u kom slučaju ne prevode na jezik teksta članka, engleski, francuski, nemački, italijanski, niti se navode u zagradi pored originalnog naslova.

Kod citiranja engleskih naslova koristi se tzv. *Sentence case capitalization*, u skladu s novim pravilima Kongresne biblioteke, što znači da se velikim slovima piše samo ono što se tako piše u običnoj rečenici, bez obzira na to kako je naslov napisan u samoj knjizi koja se citira.

17. Neophodno je kontrolisanje tačnosti svake citirane reference. Pri tome za knjige koristiti katalog Harvardske biblioteke:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

Ukoliko nekim slučajem knjige nema u toj biblioteci, koristiti katalog Nacionalne biblioteke Srbije u kojoj je citirana knjiga ili časopis objavljenja.

Za srpske knjige i članke koristiti cobiss; isto i za makedonske i bugarske, ali njihov cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lani=sc>

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

Spisak grafičkih priloga predaje se kao poseban Word document koji sadrži:

a) kataloške podatke za svako reprodukovano umetničko delo: autor, naziv dela, vreme nastanka, tehnika, mesto (gde se delo nalazi: crkva, galerija, muzej, privatna zbirka itd),

b) podatke o poreklu ilustracija: izvor ili literatura iz koje su preuzete (samo uz odobrenje autora kataloga-knjige iz koje se ilustracija preuzima)

19. Grafički prilozi (reprodukcije dela/ ilustracije, fotografije)

Grafički prilozi predaju se kao poseban deo rada (ne u tekstu).

Skenirane grafičke priloge treba predati u TIFF formatu u rezoluciji 600dpi.

Digitalne fotografije predavati u TIFF, JPG ili RAW formatu u minimalnoj rezoluciji od 4Mpx.

Numerička oznaka priloga koje autor šalje u mejlu: 01, 02...

Numerička oznaka svakog pojedinačnog grafičkog priloga u tekstu: Sl.1; Sl.2..(ako je na stranom jeziku: Fig.1; Fig.2)

Redakcija časopisa ARTUM zadržava pravo da od autora traži da ilustrativne priloge neodgovarajućeg kvaliteta zameni odgovarajućim.

20. Imena stranog porekla (nazivi trgova, gradova, imena i prezimena, umetnička dela, itd.), sva vlastita imena čije poreklo dolazi iz drugog jezika potrebno je transkribovati pravilno, i odmah potom u zagradi napisati original imena (kada se to ime u tekstu pominje prvi put). Svaki sledeći pomen istog imena u tekstu transkribuje se.

Npr. Oskar Kokoška (Oskar Kokoschka), Santa Marija del Fjore (Santa Maria del Fiore), Gernika (Guernica), itd.

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara umetnosti *Artum*

¹Akt o uređivanju časopisa: <http://www.mpn.gov.rs/nauka/razvoj-naucnih-kadrova/53-kategorizacija-casopisa/715-akt-o-uredjivanju-naucnih-casopisa>

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The editorial board Art History Department journal decided to contribute the quality of fuller inclusion in the mainstream of scientific information exchange application of the Act on the regulation of scientific journals which specifically defines editing journals. Therefore, professional and scientific, theoretical and critical work is necessary to hand over editorial staff in accordance with the prescribed standards.

Each text should contain:

1. Length of the manuscript: On the founding meeting of the Editorial Board, it was agreed that there will be no restrictions on the number of pages since the journal will be in online form (PDF available on the website of the Faculty of Philosophy in Belgrade).

2. Format:

Font: Times New Roman;
Font size: 12;
Line spacing: Before: 0, After: 0;
Line spacing: 1.5;
Alignment: Justified;

3. Paragrafi:

Format: Normal;
First row: retracted automatically (Col 1);
The rest of the text: Justified;

4. The author's name: State the name and the last name of the author(s).

5. Title of work:

Font needs to be Times New Roman, size 12, bolded, centered, and with capital letters.

6. Institution of the author (affiliation):

After stating the first and last names next follows the name of the institution where the author is a student (or employee). Hierarchy of the institution needs to be stated (e.g.):

*Đorđe JOVANOVIĆ
PHD student
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
Art History Department*

7. Contact Information: Electronic address (e-mail) of the author is placed at the bottom of the first page of text, which has an asterisk attached to the name of the author (footnote). If more authors, the addresses of all authors must be stated. If the author is a researcher in the projects of the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, place two asterisks attached to the title of the paper that is tied to the name and code of project.

8. Language and alphabet: Language used in the paper can be translated into Serbian or one of the major world languages. The articles are written in Latin alphabet.

9. Abstract: Abstract contains the aim of the research, the methodology, achieved results and conclusion. Abstract can contain up to 100 words, standing between the header (title, author name, etc.) and keywords, after which the text follows. Abstract is in same language as the written paper.

The abstract is written below the title, without labeling it 'Abstract'.

Format: Normal, first row is retracted automatically (Col 1),
Font: New Roman; size 11.

10. Keywords: Number of keywords cannot be greater than seven and they should be written in the same language as the paper, labeled as 'Keywords'.

Format: Normal,
First row: retracted automatically (Col 1)
Font: Times New Roman; size 11.

11. Quoting: Cites are consistent from the beginning to the end of the text, using Harvard reference system:

Bošković 1978: 47-51.

When quoting use footnotes, not endnotes.

In case of two or more authors, place a comma between the last name, not a dash, for example:

Korać, Šuput, not Korać– Šuput.

In complex surnames use a short dash, not a minus
Miljković-Pepik, Tatic-Djuric.

12. Use general abbreviations in the notes.

13. List of references: Cited literature includes bibliographic resources (articles, monographs, etc.). References are given at the end of the work, before summary with the title: LITERATURE

References are listed in alphabetical order. If multiple bibliographic items relate to the same author, they are listed chronologically. References are not translated into the language of the article.

Font: Times New Roman, size 12.

a) Book:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.
Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) For the article:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog institute 6 (1960) 119-124.

The number or the journal is being written in Arabic rather than Roman numerals, regardless of the original. In doing so, terms T., Bd, Vol, Tom, etc. should not be used, but only specify the number of volumes. The same applies for books that have multiple volumes.

When referring to a journal, publishing year and place, always put in brackets, provided that the place of publication lists only for local, little-known newspapers, if the city is not apparent from the name of the magazine, for example:

Zograf 37 (2013)

Our past 11 (Kraljevo 2012), or Novopazarski code 3 (1969), not Novopazarski code 3 (Novi Pazar 1969)

When quoting the magazine do not put a comma after the year of publication.

Zograf 37 (2013) 15, not Zograf 37 (2013), 15.

Never place brackets for the place and year of publishing of books and conference proceedings.

c) An article in Conference Proceedings:

Đurić (1972): V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, Actes du congrès l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, Belgrade, 277-291.

d) Citing documents downloaded from the internet – publications available on-line:

Surname, name of the author. *Book Title / Title Text / Title magazines*. The database name. Download date.

14. Summary: Summary is not compatible with the abstract. Summary is an extended abstract, from 150 to 250 words. The summary should be written in language other than the one in which the article was

written. If the article is in Serbian language, then the summary should be in one of the world's languages. If the article is written in a foreign language, the summary is required to be in Serbian.

Title: capital letters.

The summary is written at the end of the article, after the References section.

Font: Times New Roman; 10.

15. When citing a page always place a long line between numbers, minus "–" and never short line hyphenation. Minus, not a short line, is also used in the case if the book is published in two cities, Paris–London, or if referencing a period that lasted between several centuries, for example: X–XI century.

Centuries are always written with Roman numerals rather than Arabic in Serbian language, and in English with letters rather than numbers, for example. Eleventh, not 11th, etc.

16. If the articles are written in English or French, all references to non-Latin are transliterated according to the rules of the Library of Congress in Washington. <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>

If there are publications in Greek: the title of the text remains in Greek, and everything else, the name and surname, place of publication, etc., are transliterated. The titles in general are not translated into the language of the article (English, French, German, Italian) nor they are given in parentheses next to the original title. When quoting the English title the so-called 'Sentence case capitalization' is used, according to the new rules of the Library of Congress, which means the capitals are written regularly, regardless of how the title is written in the book that is cited.

17. It is necessary to control the accuracy of each of the cited references. Use the Harvard library catalog:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

If by any chance there are no books in the library, use the catalog of the National Library of Serbia where the cited book or newspaper are published. For Serbian books and articles use Cobiss; the same for the Macedonian and Bulgarian, only their Cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lani=sc>

18. List of illustrations

List of graphic attachments is submitted as a separate Word document containing:

a) the catalog data for each artwork: author, title of work, time of occurrence, the technique, the city (where the artwork is located: the church, gallery, museum, private collection, etc.)

b) information on the origin of illustration: the source or the catalog/book it was used from (only with the permission of the author of the catalog/book from which the illustration is procured)

19. Illustrations (reproductions of works / illustrations, photos)

Graphic attachments should be submitted as a separate part of the work (not below in the text).

The scanned illustrations should be submitted in TIFF format at a resolution of 600dpi.

Digital photos should be submitted in TIFF, JPG or RAW format at a minimum resolution of 4Mpx.

The numeric order is send by the author in an email: 01, 02 ...

Numerical designation of each graphic attachment should be referenced in the article: Figure 1; Fig.2 ..

Editorial Board of ARTUM reserves the right to annex illustrations of poor quality and substitute them with the appropriate ones.

With respect,

Editorial board of Artum

AR+
UM