

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

AR+ UM

ISSN 2406-324X

BROJ 4
DECEMBAR 2016.



SLIKA SA NASLOVNE STRANE

Paja Jovanović,
Dama u naslonjači, 1918-1920,
115x200cm,
Muzej grada Beograda

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 4. BROJ
IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE
ISSN 2406-324X



IZDAVAČ

ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U BEOGRADU

REDAKCIJA

DR VLADANA PUTNIK PRICA, MA VUK DAUTOVIĆ, MA 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, PREDRAG TRIPKOVIĆ I ALEKSANDRA PETROVIĆ (ENGLESKI)

E-POŠTA

ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBAR 2016.

SADRŽAJ

« Je suis la Porte » : Ostium, la Tête, le Corps et la Porte de la justice. L'interprétation théologique de la présentation du Christ posé au-dessus du portail (I)

dr Jasmina S. Ćirić

6

Nebeska i zemaljska Venera - Hermina Dauber i Gola Berta Paje Jovanovića

Katarina Stradner

13

Kulturna apropijacija unutar savremene modne industrije ili kako se elementi nasleđa različitih etničkih grupa koriste u savremenom odijevanju

Katarina Đošan

20

Video igra kao (virtuelni) muzej

Dragan Šukurma

31

Prustov fenomen - kako čulni oseti aktiviraju procese pamćenja

Nataša Tapić

41

Sinestezija u umetnosti kao vid nasleđa

Milica Tomić

47



56 Stvaralaštvo Štefana Volpea u kontekstu ustanovljenja koncepta „izopačene” muzike u Trećem Rajhu
Bojana Radovanović

66 Atos. Sveta Gora. Fotografije i grafike. Muzej grada Beograda, Konak kneginje Ljubice, 19. avgust - 11. septembar 2016. Izložba svetogorskog bakroreza i stare fotografije u Konaku kneginje Ljubice
Marko Katić

72 Interdisciplinarni doprinos razumevanju fenomena *drugog*: Drugi karlovački dani slobodne misli
Dejan Vukelić

79 Spisak diplomiranih studenata

86 Uputstvo za izradu radova/Instructions for authors

« JE SUIS LA PORTE » : OSTIUM, LA TÊTE, LE CORPS ET LA PORTE DE LA JUSTICE. L'INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE DE LA PRÉSENTATION DU CHRIST POSÉ AU-DESSUS DU PORTAIL (I)*

DR JASMINA S. ĆIRIĆ

Assistante de recherche
Université de Belgrade
Faculté de philosophie
Institut d'histoire d'art

Dans cette recherche nous retenons notre attention sur la signification de la présentation du Christ dans la lunette qui est au-dessus du portail de temple byzantin. Il s'agit ici d'un thème théologique très complexe qui est en changement éternel grâce au passage du croyant. En effet, les croyants deviennent les pierres vivantes des murs de l'église en partant de la pierre d'angle et se dirigeant vers l'idée que le Christ représente son corps.

Mots clés : Le Christ symbolisant la Tête de l'église, la Porte, le Corps ; la pierre angulaire, les portails, les Apôtres.

En analysant le lien entre le matériel et la signification du portail dans l'architecture byzantine, il est possible de comprendre la présence et l'importance des métaphores bibliques célébrant la gloire du Christ¹. Elles se trouvent sur les constructions du portail. Il faut absolument nous rappeler que dans la Première épître aux Corinthiens 10.4 le Christ est le rocher, et dans ce rocher Moïse trouve l'eau pour son peuple dans le désert². Ajoutons aussi la Première épître aux Ephésiens 2 : 11-22, où le Christ est décrit comme pierre angulaire réunissant ainsi tous les gens en même Eglise.

En appliquant cette idée sur les portails, nous allons expliquer dans ce texte comment le portail comme la forme visuelle est lié à l'épître aux Ephésiens 2 : 11-22 et comment la matière devient explicite dans l'illustration des narratives bibliques. Le but du créateur du portail était d'accentuer l'importance du passage travers le portail, c'est à dire travers l'espace liminal. Les murs



fig. 01a, Portail central du narthex, monastère de Chora à Istanbul; photo: J.S.Ćirić

peints contre les portails symbolisent la visualisation des citations mentionnées. L'usage des métaphores différentes encadrées par l'image architectonique (lunette ou cadre de portail) exprime l'idée sur l'église unique édifiée sur la base des activités des Apôtres. Prenons comme exemple l'espace juste à côté du portail menant du narthex vers le naos de l'église de Chora à Constantinople (image n° 01a,b, b1,c,d).

fig. 01b, Mosaïque de saint Pierre, narthex du monastère de Chora;

fig.01b1. Mosaïque de saint Pierre, narthex du monastère de Chora;

fig. 01c, Vue sur le portail nord du narthex, monastère de Chora à Istanbul;

fig. 1d, Mosaïque de saint Paul, Narthex du monastère de Chora à Istanbul;

photo: J.S.Ćirić

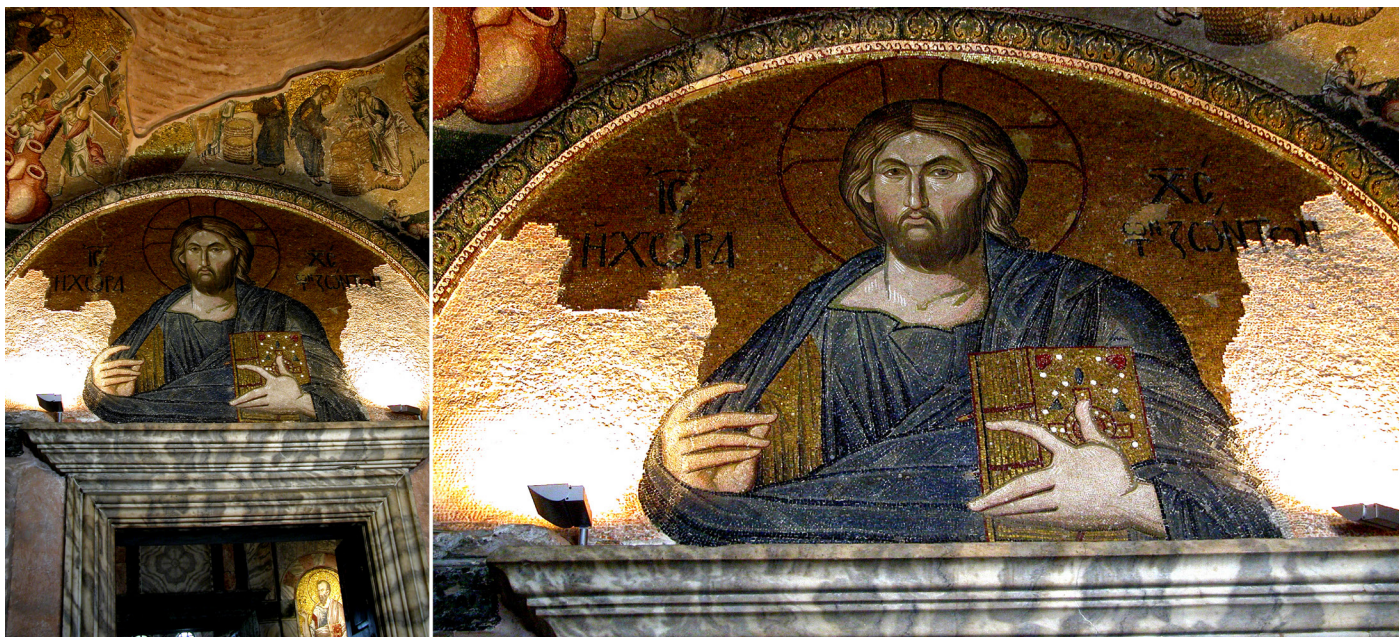
La métaphore sur l'unité est en effet *lapis angularis* - pierre angulaire. Les versets qui servent à l'interprétation du portail sont suivants : « C'est pourquoi, vous autrefois païens dans la chair, appelés incirconcis par ceux qu'on appelle circoncis et qui le sont en la chair par la main de l'homme, souvenez-vous que vous étiez en ce temps-là sans Christ, privés du droit de cité en Israël, étrangers aux alliances de la promesse, sans espérance et sans Dieu dans le monde. Mais maintenant, en Jésus Christ, vous qui étiez jadis éloignés, vous avez été rapprochés par le sang du Christ. Car il est notre paix, lui qui des deux n'en a fait qu'un, et qui a renversé le mur de séparation, (...). Ainsi donc, vous n'êtes plus des étrangers, ni des gens du dehors; mais vous êtes concitoyens des saints, gens de la maison de Dieu. Vous avez été édifiés sur le fondement des apôtres et des prophètes, Jésus Christ lui-

même étant la pierre angulaire. En lui tout l'édifice, bien coordonné, s'élève pour être un temple saint dans le Seigneur. En lui vous êtes aussi édifiés pour être une habitation de Dieu en Esprit. »³

Les Apôtres, exprimant le model iconographique juste à côté du portail symbolisent la matérialisation de l'Eglise. Par la visualisation de différentes parties de l'épître aux Ephésiens, nous voyons que le portail construit en pierre devient une partie organique de l'église en indiquant ainsi son entrée. Le Christ dans la lunette au-dessous du portail (image n°02, 02a) relève clairement la signification de la métaphore articulée par les paroles de l'Évangile selon Jean 10 :9 « Je suis la porte. » [Ostium] « Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé; il entrera et il sortira, et il trouvera des pâturages. »⁴

C'est ainsi que le portail relie la matérialisation au contexte architectonique et à l'exégèse. La notion du pâturage et la moelle de l'extrait évangélique et elle est directement liée à « n'aie pas peur mon petit troupeau. »⁵ La notion du pâturage, du berger et de la porte présentent les symboles qui posent une question importante. Vers quoi nous mène la Porte Christ et comment le troupeau se sauve-il?⁶





Trois aspects de la signification du portail sont très intéressants pour être explorés : la pose du Christ dans la lunette du portail avec les Apôtres (Christ la Tête), la pose de la Déisis des Saints Archanges contre les portails comme la visualisation «*νέα Εδέμ*».⁷ Ces modèles sont liés aux certains extraits d'Exégèse, à la relation entre le Christ et les croyants et à l'« anatomie » de l'architecture.⁸ Certaines citations se réfèrent à l'Eglise comme le corps du Sauveur⁹ dont les croyants font leurs parties où le Christ fait la tête de l'Eglise. La métaphore est citée en plusieurs reprises.¹⁰ Mais, elle est finalisée dans l'épître aux Ephésiens 4 : 11-16 : « Et il a donné les uns comme apôtres, les autres comme prophètes, les autres comme évangélistes, les autres comme pasteurs et docteurs, pour le perfectionnement des saints en vue de l'œuvre du ministère et de l'édification du corps de Christ, jusqu'à ce que nous soyons tous parvenus à l'unité de la foi et de la connaissance du Fils de Dieu, à l'état d'homme fait, à la mesure de la stature parfaite de Christ, afin que nous ne soyons plus des enfants, flottants et emportés à tout vent de doctrine, par la tromperie des

hommes, par leur ruse dans les moyens de séduction, mais que, professant la vérité dans la charité, nous croissons à tous égards en celui qui est le chef, Christ. C'est de lui, et grâce à tous les liens de son assistance, que tout le corps, bien coordonné et formant un solide assemblage, tire son accroissement selon la force qui convient à chacune de ses parties, et s'édifie lui-même dans la charité. »

Par deuxième chapitre de la Première épître de Pierre 2 : 4-8, l'idée de l'édification en Christ est soulignée : « approchez-vous de lui, pierre vivante, rejetée par les hommes, mais choisie et précieuse devant Dieu et vous-mêmes, comme des pierres vivantes, édifiez-vous pour former une maison spirituelle, un saint sacerdoce, afin d'offrir des victimes spirituelles, agréables à Dieu par Jésus Christ. Car il est dit dans l'Écriture: Voici, je mets en Sion une pierre angulaire, choisie, précieuse; et celui qui croit en elle ne sera point confus (...) La pierre qu'ont rejetée ceux qui bâtaient est devenue la principale de l'angle, et une pierre d'achoppement et un rocher de scandale; ils s'y heurtent pour n'avoir pas cru à la parole, et c'est à cela qu'ils sont destinés. »¹¹

fig. 02,
Représentation du
Christ dans une
lunette au-dessus
du portail central
de l'exonarthex
du monastère de
Chora à Istanbul;

fig.02a,
Représentation du
Christ dans une
lunette au-dessus
du portail central
de l'exonarthex
du monastère de
Chora à Istanbul,
detail,

photo: J.S.Ćirić

Dans le procès de l'édification, il est évidant que l'idée du Christ, pierre angulaire/ lapis angularis est en effet le Christ la tête de l'angle.¹² Le lien entre les parties périphériques, avec la lunette et les parties juste à côté de la porte contribuent à la compréhension de la porte, menant ainsi vers l'idée de Saint Bede sur l'édification des croyants en Eglise.¹³

La présence des Apôtres à côté du portail est en effet réminiscence de la possibilité du salut de chaque croyant qui passe travers ce portail. La possibilité du salut par le motif architectural évoquée dans I Pierre 2 :4-8 exprime une certaine « infusion » du portail dans le corps de l'Eglise car les Apôtres symbolisent la vérité et la vision des pierres éternelles de l'Eglise unies en Christ. Au moment de l'entrée, les événements liturgiques présentés juste à côté du portail peuvent devenir la réalité pour le croyant. Saint Augustin a bien évoqué, en paraphrasant Psaume 5 « J'entrerai dans ta Maison : comme une pierre dans l'édifice : La maison de Dieu n'est que le temple de Dieu pour le quelle on dit : « si le Temple divin est saint, quel temple es-tu » et quel... (Christ) est la pierre angulaire ? »¹⁴

fig. 03, Icône du Christ du Latran;

photo: Maria Lidova



L'exemple de l'icône de l'autel de la chapelle Sancta Sanctorum de Latran (image n°03) est la preuve que l'idée du Christ la tête de l'angle existait réellement dans le contexte de la religion chrétienne. Dans ce contexte la présentation du Christ est avec la tête qui est accentuée ou bien une sorte de portrait. Il s'agit d'une icône avec un statut spécial dans la topographie de Rome. Selon *Descriptio lateranensis ecclesiae* écrit vers 1100, le portrait du Christ est „peint d'une manière étrange sur la toile » car il était entamé de la part de l'évangéliste Luc mais achevé de la part de Dieu par la main d'ange.¹⁵ C'est à dire l'icône de Latran est une présentation du Christ divin, une image non fait de main d'homme dont la nature est exprimée par l'épithète « Acheropsita », et par la notion provenant du grec 'ἀχειροποίητον', c'est à dire l'image „non faite de main d'homme “¹⁶ Le pape Innocent III avait commandé le revêtement en argent qui reste posé sur l'icône jusqu' à présent. En occupant l'espace entre l'observateur et l'icône, le revêtement du XIIIème siècle fait une sorte de définition de l'image présentant en même temps un facteur intégral de la compréhension de la présentation du Christ : Vultus du Christ est accentué.¹⁷ Dans le focus de cet exemple est la porte dans le registre inférieur du revêtement de l'icône. La porte marquée par encadrement rectangulaire est partagée en quatre registres où se trouvent les scènes avec les figures agenouillés devant le Christ, le pape tenant la croix, les Esprits et Agnus Dei.¹⁸ En séparant l'observateur et l'image du Christ, la porte fermée facilite la communication de son image par quatre registres sur la porte. La porte par laquelle le corps du Christ se dévoile partiellement devient locus de pouvoir. Posée à l'endroit correspondant aux pieds du Christ, elle est en même temps liée aux processions liturgiques symbolisant *revelatio* du Christ.¹⁹ Et enfin, il ne faut pas oublier que Jean Chrysostome en prêchant sur l'Exégèse, a mis en évidence la

fonction de la transformation dans la liturgie baptismale.

En évoquant la notion du sang, et par l'usage de la métaphore du Christ la Tête et du Corps, Jean Chrysostome a souligné dans le discours eucharistique « Ce jour-là en Egypte, le démon vit le sang sur la porte et il n'y osa entrer. Aujourd'hui vérifiez si le diable

voit le vin qui est le sang sur vos lèvres et qui deviennent la porte du temple du Christ²⁰. C'est ainsi que les lèvres des croyants sont devenus l'espace prophylactique, allusion au Christ, la porte de l'édifice, la preuve de l'adoption de la matière divine²¹ L'idée du Christ comme Tête qui se développe en Corps de l'église dans le temple byzantin sera exprimé dans un autre texte prochainement.

*Jasmina S. Ćirić fait la recherche sur les projets « La culture chrétienne dans les Balkans au Moyen Âge : la Byzance, les Serbes et les Bulgares du IX^{ème} au XV^{ème} siècle » (177015) et « L'art médiéval en Serbie et son contexte européen » (177036), financée par le Ministère de la recherche scientifique et l'éducation de la République de Serbie.

¹Kessler 2004, 22.

²Première épître aux Corinthiens 10 : 1-4 : « Frères, je ne veux pas que vous ignoriez que nos pères ont tous été sous la nuée, qu'ils ont tous passé au travers de la mer, qu'ils ont tous été baptisés en Moïse dans la nuée et dans la mer, qu'ils ont tous mangé le même aliment spirituel et qu'ils ont tous bu le même breuvage spirituel, car ils buvaient à un rocher spirituel qui les suivait, et ce rocher était Christ. »

³Epître aux Ephésiens : 11-22

⁴Comment cette métaphore est appliquée à l'ouest: Kendall 1998; Raff 1994, 18 – 20. L'interprétation du Christ comme Ostium V: Smith 1979, [93]-118.

⁵Luc 12:13. Pareil : „Entrez par la porte étroite. Car large est la porte, spacieux est le chemin qui mènent à la perdition, et il y en a beaucoup qui entrent par là. Mais étroite est la porte, resserré le chemin qui mènent à la vie, et il y en a peu qui les trouvent. » (Matthieu 7 :13-14), « Car, je vous le dis, aucun de ces hommes qui avaient été invités ne goûtera de mon souper. (Luc 14 :24) ; « Comme un pasteur inspecte son troupeau quand il est au milieu de ses brebis éparées, ainsi je ferai la revue de mes brebis, et je les recueillerai de tous les lieux où elles ont été dispersées au jour des nuages et de l'obscurité. » (Ezéchiel 34,12)

⁶Maglovski 1989, 214-215.

⁷Παπαδόπουλος – Κεραμεύς 1909, 231; Bouras 1964, 221 ; Gerov 2009, 435-442.

⁸Cette sorte de visualisation existe certainement à l'Ouest. Cf. Low 2000 (avec la bibliographie). Nous avons remarqué les faits pareils dans: O'Reilly 1994, 344 – 397; Deshmah 1995; Thuno 2002, surtout 53 – 78.

⁹Larchet 1996.

¹⁰Eph., 1:22-23: „Il a tout mis sous ses pieds, et il l'a donné pour chef suprême à l'Eglise, qui est son corps, la plénitude de celui qui remplit tout en tous. » Eph., 5 :29-

30 : « Car jamais personne n'a haï sa propre chair; mais il la nourrit et en prend soin, comme Christ le fait pour l'Eglise, parce que nous sommes membres de son corps.

» ; Rom., 12 :4-5 : « Car, comme nous avons plusieurs membres dans un seul corps, et que tous les membres n'ont pas la même fonction, ainsi, nous qui sommes plusieurs, nous formons un seul corps en Christ, et nous sommes tous membres les uns des autres. » Cor. 1, 12-12: « Car, comme le corps est un et a plusieurs membres, et comme tous les membres du corps, malgré leur nombre, ne forment qu'un seul corps, ainsi en est-il de Christ. » Cor. 1, 12 :20 : « Maintenant donc il y a plusieurs membres, et un seul corps. » ; Cor 1 12 :27 « Vous êtes le corps de Christ, et vous êtes ses membres, chacun pour sa part. »

¹¹Pareil dans Jean : 2: 19-21 et Cor. 3:16-17.

¹²Pareil dans Saint Augustin : „ La Sainte Eglise est le corps du Christ dont la tête est dans le ciel , et la pierre vivante la plus haute c'est la pierre angulaire“. Augustine 2003, 1625 – 1626.

¹³Hurst 1985, 83; Hurst 1983, 235.

¹⁴Dekkers 1956, 23.

¹⁵Valentini 1946, 357. Cf. Belting 1994, 311; Kreutheimer 1977, 66 – 67; Powell 1983, 195 – 209; 200.

¹⁶*Liber Pontificalis* pendant le temps du pape Etienne II (752 – 757), fait le lien avec : 'sacratissima imagine domini Dei et salvatoris nostri Iesu Christi quae acheropsita mumcupatur...'; Duchesne 1955, 443. Et pour le rôle de l'image avec le caractéristique de l'image non faite de main d'homme: Wolf 1990, 61 – 62, 321; Andaloro 2000, 43 – 45. En général sur encadrement des icônes et sur la possibilité de l'interprétation concernant l'encadrement des icônes: Peers 2005; Lidov 2006, 17 – 42.

¹⁷D'après Gerhard Wolf, il s'agit d'une opposition visuelle entre le visage du Christ sur cette icône et le culte de Sainte Véronique. Wolf 1995, 164 – 197, surtout 168 – 169.

¹⁸Belting 1994, 106 – 107.

¹⁹Par exemple le lien entre les Esprits et le point du passage c'est à dire du portail était important à Latran où pendant la liturgie la veille du Nouvel an le passage travers les portes des quatre basiliques principales présentait pour les croyants le passage vers le paradis.

Peers 2005, 124 – 125.

²⁰Wenger 1957, 159 – 160. „ « Si vous montrez votre langue [le diable] ne pourra pas réagir. Si vous lui montrez les vôtres[communies] il s'enfuira (...) Moïse, que fit-il? Il sacrifia l'agneau le plus pur et fit le signe sur votre porte avec le sang. »Ibid., 159.

En effet, Pessa'h est la première des trois fêtes hébraïques. Pessah (passage) commémore la libération du peuple d'Israël et la traversée de la mer Rouge. Pour célébrer la Pâque, les juifs ont coutume de sacrifier un agneau. Cette tradition tire son origine d'un épisode de l'Ancien Testament. Avant la traversée de la mer Rouge, Dieu a ordonné à Moïse de sacrifier un agneau par famille et de répandre le sang de l'agneau sur les portes des maisons avec une branche d'hysope afin que l'Ange de la Mort épargne les premiers nés des Hébreux. La mort des premiers nés était l'une des dix plaies et ne devait frapper que les Égyptiens. Pessah commence le 14 Nissan à la tombée de la nuit car les Juifs ont

quitté l'Égypte pendant la nuit. Associées à la hâte avec laquelle les Israélites sortent de l'Égypte, on mange l'offrande rôtie avec des pains azymes. A l'époque du Nouveau Testament, Pessah était la fête de pèlerinage du judaïsme. Une grande multitude de gens célébraient la Fête à Jérusalem. L'agneau de Pessah devient remplacé par le Christ, en tant qu'Agneau de Dieu. C'est ainsi que Jésus a substitué le pain et le vin pour qu'ils soient pris annuellement en commémoration de son sacrifice pour la rémission de nos péchés, de la mort et du diable. Sur Pessah et le pain azyme 2 Moïse 12, 1-13,16; 23,15; 34,18-20,25; 3 Moïse. 23,4-14; 4 Moïse. 28,16-25; 5 Moïse. 16,1-8; Es. 4,19-23; 5,10-12; 2 Dan. 30, 2.3.13.15.

²¹„Tu fais périr les menteurs; L'Éternel abhorre les hommes de sang et de fraude. Mais moi, par ta grande miséricorde, je vais à ta maison, Je me prosterne dans ton saint temple avec crainte. Éternel! Conduis-moi dans ta justice, à cause de mes ennemis, Aplanis ta voie sous mes pas. » Ps 5 :7-9.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Augustine. *Enarrationes in Psalmos*, V, 8, CCSL, eds. E. Dekkers, I. Fraipont, Turnhout, Brepols 1956.

Augustine, *Enarrationes in Psalmos*, CXI, 1, CCSL, vol. 39, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003.

Bede, *Commentary on the Seven Catholic Epistles*, trans. David Hurst, Cistercian Studies Series, 82, Kalamazoo: Cistercian Publications, 1985.

Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Α. Παπαδόπουλος – Κεραμεύς (επιμ.), εν Αγία Πετρούπολη 1909.

Epistolae Septem Catholicas, CCSL vol. 121, ed. David Hurst, Turnhout: Brepols 1983.

LITERATURE

ANDALORO 2000: ANDALORO, M. *L'acheropita in ombra del Laterano*, Volto di Cristo, eds. Giovanni Morello, Gerhard Wolf, Milan: Electa 2000.

BELTING 1994: BELTING, H. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press 1994, 311.

BOURAS 1964: BOURAS, Ch. *Les portes et les fenêtres en architecture byzantine : étude sur leur morphologie, leur construction et leur iconographie*, Paris 1964.

ГЕРОБ 2009: ГЕРОБ, Г. *Ангелите: Пазители на входа*, ЗРБИ 46 (2009), 435-442.

DESHMANN 1995: DESHMANN, R. *The Benedictional of Aethelwold*, Princeton, Princeton University Press 1995.

DUCHESNE 1955: DUCHESNE, L. *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, ed. L. Duchesne, vol. I, 2nd edn, Paris 1955.

KENDALL 1998: KENDALL, B. *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.

KESSLER 2004: KESSLER, H. *Seeing Medieval Art*, Peterborough: Broadview Press 2004, 22.

KREUTHEIMER 1977: KREUTHEIMER, R. *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. 5, eds. Richard Kreutheimer, Spencer Corbett, Alfred K. Frazer, Vatican City: Pontificio Istituto di Archeologia Christiana 1977, 66 – 67.

LARCHET 1996: LARCHET, J.C. *Ceci est mon Corps*, Gerstenberg 1996.

LIDOV 2006: Lidov. A. *The Miracle of Reproduction. The Mandylion and Keramion as a paradigm of sacred space. L'Immagine di Cristo dall' Acheropiita dalla mano d'artista*. ed. C. Frommel & G. Wolf. Citta del Vaticano. Rome 2006.

LOW 2000: LOW, P. *Envisioning Faith and Structuring Lay Experience: The Narthex Portal Sculptures of Sainte-Madeleine de Vézelay*, Johns Hopkins University, 2000.

MAGLOVSKI 1985: MAGLOVSKI, J. Дечанска скулптура – програм и смисао, Дечани и византијска уметност средином XIV века: Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана: септембар 1985, Београд 1989, 214 – 215.

O'REILLY 1994: O' REILLY, J. *Exegesis and the Book of Kells: the Lucan geneology*, The Book of Kells: Proceedings of a Conference at Trinity College, Dublin 6 – 9 September 1992, ed. Felicity O' Mahony, Dublin, Scholar Press 1994, 344 – 397.

PEERS 2005: PEERS, G. *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, Pennsylvania, Penn State University Press 2005.

POWELL 1983: POWELL, J. M. Honorius III's 'Sermo in dedication ecclesie Lateranensis' and the Historical-Liturgical Traditions of the Lateran, *Archivum historiae pontificiae* 21 (1983), 195 – 209.

RAFF 1994: RAFF, T. "Materia superat opus". *Materialen als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken*, Studien zur Geschichte der europäischen Skulpturen im 12./ 13. Jahrhundert, eds. Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop (Frankfurt am Main: Heinrich Verlage 1994), 18 – 20.

SMITH 1979: SMITH, J. C. *Christ as 'Ostium', 'Pastor' and 'Agnus' in St. Thomas Aquinas*, *Angelicum* 56 (1979), [93]-118.

THUNO 2002: THUNO, E. *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum* 32, Rome, L'Erma' di Bretschneider 2002, 53 – 78.

VALENTINI 1946: VALENTINI, R. 'Et super hoc altare est imago Salvatoris mirabiliter depicta in quadam tabula, quam Lucas evangelista designavit, sed virtus Domini angelico perfecit officio'. *Codice topografico della Città di Roma*, eds. Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, vol. 3, Rome: tipographia del Senato, 1946.

VON DOBSCHUTZ 1899: VON DOBSCHUTZ, E. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, 64 – 68;

WOLF 1990: WOLF, G. *Salus populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990.

WOLF 1995: WOLF, G. *Christ in His Beauty and Pain: Concepts of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance)*, Art of Interpreting, ed. Susan C. Scott, University Park, PA: Pennsylvania University Press 1995.

WENGER 1957: WENGER, A. *Jean Chrysostome: Huit catéchèses baptismales inédites*. Sources Chrétiennes, vol. 50. Paris: Editions du Cerf 1957.

"I AM THE DOOR": OSTIUM, THE HEAD, THE BODY AND THE DOOR OF JUSTICE. THEOLOGICAL INTERPRETATION OF DEPICTION OF CHRIST ABOVE THE PORTAL (I)

The meaning of the portal and lunette above in Late Byzantine sacred architecture has never been regarded in historiography of Byzantine art through the theory of signs. The role of the portal is to mark one space unity as a physical object and to emphasize the importance of the crossing. Portals are the signs of the transitional and the dialogic essence not only for the Biblical metaphor of Christ as the One who holds the walls together, but also for the metaphor: "I am the door. Whoever enters through me will be saved" (John 10, 9). Concealed (and thus revealed) in a lunette, the formless divinity is translated in the womb of the Virgin, who has rendered it dissembling from its very self, engendering a form for the formless through the folds of a garment, a veil of flesh, lapis angularis. Altogether, the conjunction of scripture, theology, iconography, and architecture created an appropriate symbol of portal for the translation of the Logos, who passed through the Virginal gates and entered the world of matter. Weaving a cultic veil for the Temple, the Virgin was poised, not simply on the visible entrance but on the threshold of Wisdom.

jciric@f.bg.ac.rs

NEBESKA I ZEMALJSKA VENERA - HERMINA DAUBER I

GOLA BERTA PAJE JOVANOVIĆA

KATARINA STRADNER

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

Tema ovog rada biće odabrani aktovi Paje Jovanovića nastali krajem XIX i tokom prve tri decenije XX veka. Aktovi Hermine Muni Dauber, slikarove supruge, i Berte, ljubavnice iz mladalačkih dana, biće posmatrani kao dva suprotstavljena principa. Pretpostaviće se, strukturalnom analizom, da pomenuti aktovi simbolišu nebesku i zemaljsku Veneru, stoga će biti korišćeni termini novovekovne umetnosti, koji se pre svega vezuju za period renesanse, a koji se prepoznaju i u iskustvu umetnosti XIX i XX veka, kada ovi aktovi nastaju. Pokušaće da se kroz načine na koji prezentuje svoje modele utvrdi u kolikoj meri se može govoriti o načinima slikarove sopstvene prezentacije.

Ključne reči: akt, Paja Jovanović, Hermina Dauber, Berta, nebeska Venera, zemaljska Venera

Erotičnost ženskog tela je kao tema bila prisutna u konzervativnom akademskom slikarstvu. Ona se postizala naglašavanjem tela, pokreta, gesta, kolorita i bojenih kontrasta. Neki od standardnih toposa požude i seksualnosti u XIX veku bili su igra, raspuštena kosa, poluotkriveni delovi grudi i naglašavanje oblina tela.¹ Prilagođeni prevodi knjiga i priča, kao što je 1001 noć, ali i književne konstrukcije poput Floberovih romana namenjenih zapadnom buržoaskom čoveku, predstavljali su Orijent kao eskapističku oazu slobodnog i razuzdanog života.² Poznati su nam klišeji o haremima, turskim kupatilima, obnaženim ženama, plesačima i plesačicama, mirišljavim uljima, i drugi. Imaginarni orijent nudio je zapadnom čoveku sliku o idealnom mestu na kom bi mogao da potraži seksualna iskustva koja nije mogao da iskusi u Zapadnoj Evropi. Tako je tokom vremena, zahvaljujući književnosti i slikarstvu, „orijentalni predmet želje“ postao standardna udobnost zapadnog

čoveka, ne podrazumevajući stvarni odlazak na Orijent.

Erotičnost se najjasnije odražavala u orijentalističkom slikarstvu Paje Jovanovića, ali ona predstavlja samo jedan segment njegovog opusa koji ne treba zanemariti. Stroga akademska doktrina uslovila je da Jovanović stvori mehanizam kojim će uspevati da udovolji ukusu konzervativne društvene elite, ali i patrijarhalnog srpskog društva. On prevazilazi tanku nit koja erotske predstave deli od pornografije. Suptilno iskazuje putenost i čulnost svojih ženskih aktera, stvarajući najčešće ateljerske konstrukcije i smeštajući aktore u orijentalne žanr scene, ulazeći u sferu njihovog privatnog prostora. Osim toga, on postiže prikrivenu erotičnost pretvarajući svoje aktore u mitološke ličnosti. Paja Jovanović pravi distinkciju između javnog i privatnog slikarstva, onoga što je namenjeno široj publici i onoga što je namenjeno samo

njegovom oku. Takođe, kroz alegorijske predstave on se bavi problematikom muško-ženskih odnosa, ulazeći u sferu psiholoških i psihoanalitičkih teorija XIX veka.

Usvajajući akademska znanja slikanja najviših hijerarhijskih žanrova, Jovanović je učio i slikanje akta. Dok je muški akt u akademskim načelima viđen kao ideal koji otelotvoruje energiju i patos, ženski akt nikada u potpunosti ne prevazilazi biološka načela.³ Tako da bi se iskazao erotizam u nekom delu, ono što bi se moglo shvatiti kao pornografsko treba cenzurisati, a ideali požude se otkrivaju i nagoveštavaju u društveno prihvatljivim okvirima. Uprkos odbojnosti, koju navodi u sopstvenom dnevniku, prema časovima akta i modelima prema kojima je vežbao njihovo modelovanje, oni se mogu naći u njegovom opusu.⁴ Međutim, najveći broj aktova nikada nije izlagan za njegova života. Razlog tome se može tražiti u pristupu umetnika ovom žanru kao intimnom i privatnom slikarstvu.

Prema kantijanskoj filozofiji estetike i pojmanja lepog, telo se može shvatiti kao estetski subjekat po čemu bi prikaz akta bio čulno otelotvorenje pojma lepog.⁵ Međutim viđenje modela u nagosti, a ne kao akta, posmatrača upućuje na erotični sadržaj. Voajeristički pristup aktu ne samo od strane posmatrača slike, već i od strane samog slikara, nisu nepoznanica. U osnovi ovoga leži Frojdova Teorija seksualnosti koja objašnjava voajerističke tendencije pojedinca i definiše je kao skopofiliju.⁶ Jedan od Jovanovićevih najstarijih aktova je slika „Gola Berta” ili „Akt pred ogledalom”, nastala u Minhenu oko 1895. godine i ona, kako se čini, najbolje svedoči o voajerističkom odnosu modela i umetnika. O minhenskom periodu njegovog života najviše saznajemo na osnovu prepiske sa Milutinom Milankovićem u kojoj mu obrazlaže zašto pojedine delove njegove autobiografije treba izbaciti tako da ne budu objavljeni.⁷ Način



života koji je Paja Jovanović vodio u Minhenu nije se poklapao sa kodeksom ponašanja akademske društvene elite ka kojoj je stremio, a kasnije pripadao. U svojim memoarima, on retko pominje minhenske godine, ali se ipak u nekoliko navrata osvrće na njih. Povezuje ih sa jednom ženskom osobom, Bertom, otkrivajući svoju čulnu i emocionalnu stranu. U memoarima između ostalog ističe:

“Pa tek moj Berta: atletska Valkiri devojka. Sva energija mi se utrošila u tom

Slika 1:

Paja Jovanović,
*Akt pred
ogledalom (Gola
Berta)*, 1895-1896.
ulje na platnu,
150 x 100 cm
sign. dole
desno: Joanowitch P
Privatno
vlasništvo



Slika 2:

Paja Jovanović,
*Akt Muni Jovanović
na crvenom ogrtaču*,
1918-1920,
115x211 cm,
Muzej grada Beograda

svakodnevnim[sic] hrvanju i gimnastičnim[sic] nadmetanju sa njom; u kojim je čas ona podlegala čas ja.”⁸

Na slici Paje Jovanovića koja se vezuje za ovaj period slikarevog života prikazana je Berta kako sedi na krevetu, dok podignutim rukama namešta svoju dugu crnu kosu na potiljku i samozadovoljno se gleda u ogledalo. U orijentalnom enterijeru, njenom belom, nagom telu kontrastira tamna pozadina drugog plana slike, koji je zaklonjen teškom draperijom baldahina. Akt u enterijeru smatra se žanrom erotske nagosti i obično se prikazuje u budoaru, privatnom prostoru žene, skrivenom od muškog pogleda, ali ipak dostupnom privilegovanim posetiocima.⁹ Umetnik nikad nije izlagao niti publikovao ovu sliku, ali ju je do 1903. godine držao u privatnom vlasništvu. Akt je posedovao snažnu ličnu vrednost za slikara, asocirajući ga na burne godine svoje prošlosti i načina života kog se morao odreći.

U suprotnosti sa ovim aktom mogu se posmatrati i aktovi njegove žene Hermine Muni Dauber, koji su deo triptiha izloženog u legatu Paje Jovanovića. Jedan stojeći, jedan sedeći akt i portret njegove žene Muni čine ovu celinu, koja je nastala u period od 1918. do 1930. godine. „Akt na crvenom ogrtaču” prikazuje Muni u sedećem, mada neprirodnom položaju. Njenom glatkom, zategnutom telu savršenog prozračnog tena kontrastira vatreno crveni ogrtač. Iako je neodevena, na desnoj ruci nosi prsten, koji može da referira na njen brak sa slikarem. Ona sedi u zamračenom enterijeru pored stola i zamišljena puši cigaretu na mušticlu. Stojeći „Akt pored naslonjače” je prikazuje iz profila u, takođe, zamračenom enterijeru zamišljenog pogleda na dole. Hermina stoji graciozno i uspravljeno, čime se ističu njene vretenaste noge i čvrste grudi. Leva ruka joj je zabačena unazad i njom se pridržava za stolicu niz



koju pada prozirna bela tkanina. Muni na pomenutim aktovima, kao ni Berta, nema kontakt sa posmatračem čime se pretpostavlja da je Paja jasno definisao čijem pogledu su oni namenjeni. Potvrdu ovog stava možemo potražiti u portretu Hermine Dauber „Dama” u naslonjači, koji je sastavni deo triptiha. Ona

Slika 3:

Paja Jovanović,
*Dama u
naslonjači*, 1918-1920,
115x200cm,
Muzej grada
Beograda

Slika 4:

Paja Jovanović,
Akt pred
naslonjačom-Muni,
1930,
208x110 cm,
Muzej grada beograda



je prikazana frontalno u sedećem položaju odevena u belu, svilenu haljinu i ogrnuta prozirnom crvenom tkaninom, sa bisernom ogrlicom oko vrata, kako direktno gleda u posmatrača.

U odnosu na Bertu, Muni je predstavljena kao sofisticirana, negovana žena, što se posebno vidi na portretu koji pripada ovom triptihu, ali i ostalim njenim portretima. Paja Jovanović svoju ženu na portretima prikazuje kao damu, društveno visoko kotiranu, što je, uostalom, refleksija njegove sopstvene reprezentacije. Vođeni ovim stavovima možemo pretpostaviti želju slikara da napravi distinkciju između Muni i

Berte kao simbolične Zemaljske i Nebeske Venere.¹⁰ Želeći da svoju ženu prikaže kao otelotvorenje kantijanske lepote, on ističe njenu blaziranu hladnoću i nesvesnost o tome da je neodevena, te tako postiže suptilnu erotiku. Mehanizam koji slikar koristi pojavljuje se u ilustrovanju biblijskog narativa Suzana i Starci, u kom odsustvo njene samosvesti da je posmatraju dok obavlja toaletu može da ukazuje na erotski sadržaj.¹¹ Isto tako, Klark Kenet ističe da ma koliko akt bio apstraktan ne sme da ne izaziva ni trag erotskog osećanja, jer će u suprotnom postati loša umetnost i lažni moral.¹²

Čini se da je jedna od ideja ovog segmenta njegovog slikarstva prezentacija sebe kroz prezentaciju svoje žene. Iz toga je proizašlo da Paja Jovanović pronađe slikarski mehanizam kojim dostojanstvo njegove žene, i njega samog, neće biti dovedeno u pitanje. Stoga, čistu erotizaciju predstave svoje žene slikar teži da umanjí. On smešta Muni u mitološki kontekst prikazujući je kao antičku boginju, najčešće Dijanu ili Afroditu. Time pokušava da je istakne kao estetski egzemplum u skladu sa Kantovom definicijom estetike. Muni kao Afrodita u predstavi Parisov sud objedinjuje ovu dualnost koju Jovanović želi da izbalansira. Identifikovanje sa boginjom lepote je nedvosmislen pokušaj umetnika da naglasi njene estetske kvalitete naspram onih čisto čulnih.

Osim toga, čini se da umetnik mitološkim kompozicijama ispituje problematiku odnosa muškarca i žene. Slika „Vilinska zemlja” ili „Parsifalov san” iz 1906. godine zasnovana je na drugom činu Vagnerove opere u kojoj mladog Parsifala iskušavaju personifikacije ženskih čari. Vagner je svojim libretom dao kritiku Šopenhauerove etike seksualne ljubavi, odnosno, ljubavi zasnovane na Erosu.¹³ Takva ljubav objašnjena je odnosom Tristana i Izolde koji se žrtvuju i

stradaju zbog tako shvaćene ljubavi. Parsifal, samosvesni vitez svetog Grala, odupire se ženskim čarima, te tako simbolišući Antieros.¹⁴ Personifikacije ženskih čari su predstavljene puteno. One su nage, u pokretu, raspuštenih kosa, obavijene prozirnim tkaninama pastelnih boja. Parsifal pokretom ruke iskazuje da, uprkos borbi čula i razuma, vrline i poroka, on vlada sobom. Alegorija borbe Venerinih sinova nameće pitanje analize specifikovanog odnosa muškarca i žene, odnosno umetnikov i Herminin. U prilog tome govori dopojasni akt Hermine Dauber kao Meduze.¹⁵ Prikazana je raspuštene, duge, riđe kose, obnaženih grudi, zagonetno praznog lica kako direktno gleda u posmatrača i okamenjuje pogledom. Pokret četkice je nemiran, a pozadina tamna i nedefinisana. Poznata nam je fabula koja se vezuje za smrtonosni pogled Meduze, međutim, može se pretpostaviti da je Jovanović bio pod uticajem Frojdove teze o Meduzi - kastratorki fatalnoj po muški rod.¹⁶ Paja Jovanović koristi simbolički jezik i elemente devetnaestovekovnog toposa

fatalne žene, poput raspletene riđe kose, ne bi li ukazao na pogubnost Muni po njega samog.

Aktovi Hermine Dauber i Berte otkrivaju Jovanovićev odnos prema ženi kao estetskom i erotskom subjektu. Oni čine kontrastnu celinu kojom se zadire u intimni svet ovog slikara. Prema njima se treba odnositi kao prema sredstvima Jovanovićeve samoreprezentacije. Aktu „Gola Berta pred ogledalom” se može pristupiti kao slici skrivene reprezentacije, dok su aktovi Muni odraz umetnikove javne reprezentacije. Berta, kao zemaljska Venera, predstavlja intimni, ali nereprezentujući segment Jovanovićevog života. Materijalizovana lepota „Akta pred ogledalom” predstavlja objekat čežnje slikara i referiše na prolaznost vremena i života, dok je Muni, kao nebeska Venera, na ovim aktovima otelotvorenje estetike i nematerijalizovane lepote. Lik svoje žene, kao sopstvenog reprezentujućeg tela, idealizuje i odnosi se prema njemu kao prema mitološkom, vanvremenskom i nestvarnom subjektu.

¹Makuljević (2006), 151.

²Said 2008, 157-158.

³Seferović (2010), 85.

⁴Timotijević (2010), 33.

⁵Timotijević (2010), 31-33.

⁶Skopofilija ili uživanje u korišćenju druge osobe kao objekta seksualne stimulacije pogledom. v:Malvi (2002) u Anđelković 2002, 44-56. i Frojd 1934.

⁷Vanušić (2010), 55-56.

⁸Vanušić (2010) 57.

⁹Vanušić (2010) 64, 91-92.

¹⁰Kenneth 1960, 64-113.

¹¹Lusi-Smit 1973, 174-175.

¹²Kenneth 1960, 6.

¹³Timotijević (2009-2010), 47-49.

¹⁴Timotijević (2009-2010), 47-49.

¹⁵Jovanov (2010), 119-122.

¹⁶Garber,Vickers 2003, 84-86.

LITERATURA

Anđelković (2002): B. Anđelković, *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Said (2008): E. Said, *Orijentalizam*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Lusi-Smit (1973): E. Lusi-Smit, *Erotizam u umetnosti Zapada*, Beograd: Jugoslavija.

Miroslav Timotijević, Lidija Merenik, Između estetike i života : predstava žene u slikarstvu Paje

Jovanovića, katalog izložbe, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2010.

Timotijević (2010), M. Timotijević, Između estetike i života : predstava žene u slikarstvu Paje Jovanovića, katalog izložbe, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2010.

Seferović (2010), N. Seferović, „Taj mračni predmet želje”, Između estetike i života : predstava žene u slikarstvu Paje Jovanovića, katalog izložbe, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2010.

Vanušić (2010), D. Vanušić, Između privatne i javne biografije: Slika Gola Berta pred ogledalom, Između estetike i života : predstava žene u slikarstvu Paje Jovanovića, katalog izložbe, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2010.

Jasna Jovanov (2010), J. Jovanov, Božansko, natprirodno i duh vremena u slikama Paje Jovanovića, Između estetike i života : predstava žene u slikarstvu Paje Jovanovića, katalog izložbe, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2010.

Clark (1960), K. Clark, The nude : a study of ideal art, Hardmondsworth: Penguin Books.

Makuljević (2006), N. Makuljević, Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka, Istorija i sećanje : studije istorijske svesti, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.

Petrović (2012), P. Petrović, Paja Jovanović: sistemski katalog dela, Narodni muzej, Muzej grada Beograda, Beograd.

Timotijević (2009-2010), M. Timotijević, Paja Jovanović= *Paul Joanowitch*, Beograd: Galerija SANU, Narodni muzej u Beogradu.

Garber, Vickers (2003), M. Garber, N. Vickers, *The Medusa Reader*, New York: Routledge Psychology Press.

Frojd (1934), S. Frojd, *Prilozi teoriji seksualnosti*, Zagreb: Universum- izdavačka knjižara.

HEAVENLY AND EARTHLY VENUS - PAJA JOVANOVIĆ'S PAINTINGS OF HERMINA DAUBER AND NAKED BERTA

The works of painter Paja Jovanovic, which have the presentation of women as a main theme, can be perceived in various ways. The presentation of a nude female figure in interior is usually seen as eroticism, due to the fact that the painter thinks of it as a genre that is intimate. Jovanovic searches for forms where he can shape and reduce eroticism of his nude paintings. Moreover, he tries to highlight the aesthetic qualities of his nude models and to shape them according to academic norms. A painting of his lover from his student days, *Naked Berta* or *Nude in front of mirror* can be seen as the Earthly Venus. After having taken this into account, we can perceive her as a reflection of pure amorous love and non-representing part of his self-representation. On the other side, nude paintings of his wife Hermina Muni Jovanovic, *Female nude on a red cloak* and *Nude standing by an armchair*, can be seen as the Heavenly Venus. Therefore, she is represented as a sophisticated lady and an aesthetic example according to Kant's understanding of beauty, showing her as a reflection of sacred love. The purpose of this paper is to show that Paja Jovanovic is also representing himself through the presentations of his muses and lovers and his relationship with them.

katarina_stradner@hotmail.com

KULTURNA APROPRIJACIJA UNUTAR SAVREMENE MODNE INDUSTRIJE ILI KAKO SE ELEMENTI NASLEĐA RAZLIČITIH ETNIČKIH GRUPA KORISTE U SAVREMENOM ODIJEVANJU

KATARINA ĐOŠAN

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

U ovom radu razmatraće se fenomen preuzimanja elemenata (materijalnog) nasleđa različitih etničkih grupa da bi bili upotrebljeni u svrhe modne industrije te u sasvim novom kontekstu postali dostupni masama. Na konkretnim primerima a kroz prizmu odnosa „zapadnjačkog“ i „primitivnog“ (indijanska perjanica, američka zastava, burka i njeno uništavanje na reviji iz 1997) biće raspravljana pitanja opravdanosti i neopravdanosti takvih postupaka. U fokusu rada biće ukazivanje na pozitivne strane fenomena, koje su prečesto zanemarene, ili čak potpuno negirane. Postaviće se pitanje ko gubi i da li zaista gubi u procesu apropijacije, i da li destrukcija nasleđa nužno sa sobom nosi samo negativne posledice.

Gljučne riječi: kulturna apropijacija, nasleđe, moda, rekontekstualizacija, međukulturalna fluidnost.

Modna industrija je odavno upoznata sa fenomenom kulturne apropijacije - to je samo razlog više da se prestane sa ignorisanjem uticaja mode na kulturu u najširem značenju. Ako prihvatimo da aproprirati znači „usvojiti nešto zarad sopstvene primene“¹, u slučaju mode će se govoriti o prisvajanju *materijalnih* elemenata tuđe kulture, koji ne moraju nužno i sami biti vezani za modu odijevanja.² U okviru modne industrije ovakvi su slučajevi česti, ali su modni „aktivisti“ postali glasnjiji tek prethodnih godina, i to gotovo jednoglasni u osudi. Veliki broj modnih kritičara i sociologa je sve glasnjiji u svom protivljenju nošenju indijanskih perjanica tj. vijenaca na glavi prilikom posjeta muzičkim festivalima (što je još od sedamdesetih godina naovamo gotovo uobičajena praksa modnih „trendsetera“ za

takve događaje), smatrajući da je to potpuno etički neispravno prema nasleđu jedne etničke zajednice, tačnije prema članovima te zajednice (u ovom slučaju američkih urođenika³). Moralni vapaj je, između ostalog, upućen i od strane modnog „vrha“, dizajnera i svjetski poznatih modnih blogera i potrošača. Ta činjenica je ključna za razumijevanje jednog šireg fenomena kada je u pitanju odnos prema nasleđu „primitivnog“ i „zapadnjačkog“. Gotovo da se može govoriti o paradigmi takvog odnosa: Iz nekog razloga u jednom momentu „primitivno“ (pežorativnog značenja) postane „egzotično“. Iz korpusa materijalnog nasleđa „primitivnih“ se potom preuzimaju poželjni elementi i „ugrađuju“ u kulturu Zapada, bilo direktnim preuzimanjem i stavljanjem u novi kontekst (rekontekstualizacija), indirektnim nadahnjivanjem „zapadnjačke“ umjetnosti

(inspiracija), a u ponekim slučajevima, preuzimanjem elemenata da bi ih se onda uništilo (dekonstrukcija i destrukcija). Konačno, u jednom se trenutku uvijek potegne pitanje etike, a slučajevi navedeni u radu nisu izuzetak.

REINTERPRETACIJA PREUZETOG: SLUČAJ *PERJANICA AMERIČKIH* *UROĐENIKA I AMERIČKA ZASTAVA* POSMATRAN KROZ PRIZMU ODNOSA „ZAPADNJAČKO“ I „PRIMITIVNO“

Većina ljudi koji su se uključili u raspravu oko apropijacije perjanice ovakve je postupke odmah osudila, smatrajući da je to samo još jedan potez zapadnjačke hegemonističke politike usmjerene protiv nezapadnjaka. Među onima koji osuđuju su nerijetko bili sami zapadnjaci, čak „modno osviješćeni“, ali su se (mada rjeđe) oglašavali i pripadnici nekih od plemena⁴ Indijanaca. Svakako je neophodno osvrnuti se na njihove komentare; pritom, to što su oni ti od kojih se preuzima ne znači da njihove sudove treba apriori prihvatiti, jer „ako iskreno želimo da uvažimo tvrdnje manjina, njima se mora pristupati s podjednakom dozom promatranja na kom insistiramo kada se donose zakonske regulative unutar okvira mejnstrim kulture“.⁵

Perjanica je predmet koji među Indijancima ima posebno značenje: orlovo perje koje se kačilo za traku oko glave uglavnom je bilo simbol pobjede nad neprijateljem u ratu, a svako je pero je bilo različito bojeno ili sječeno tako da bi samo po sebi simbolizovalo način na koji je neprijatelj poražen. To znači da je onaj ko ga nosi (muškarac) imao posebnu čast, a na

osnovu svojih zasluga, dok je perje samo po sebi shvatano kao sveto. Međutim, namjerno je navedeno da je perjanica *uglavnom* nosila takvu simboliku. To je učinjeno iz razloga što je neophodno istaći činjenicu da ne postoji i nije postojalo jedno pleme Indijanaca, kulturno uniformisano na bilo koji način. Oni ne samo da su imali različite običaje, već su nerijetko govorili različitim jezicima. Perjanica je ponegdje mogla da se nađe i na ženskoj glavi, kao simbol svetosti, ali očigledno bez simbolike koja je gore navedena. U pojedinim plemenima perje se nikada nije nosilo na glavi. Ovo je vrlo važno uočiti za dalje proučavanje kulturne apropijacije u radu: jedan te isti predmet ili čin nosi različita značenja čak i u okviru jedne etničke zajednice. Podjednako je bitno uočiti da dovođenjem takvog predmeta u apriori vezu sa indijancima nosi sa sobom kao posljedicu uopštavanje i karikiranje raznolike kulture indijanskih plemena, do njenog svođenja na jedan ili par predmeta kojima imamo običaj da je definišemo. Ovaj argument se često poteže od strane onih koji ovakav vid apropijacije osuđuju, smatrajući da to Indijance i elemente njihovog nasleđa dovodi u položaj muzejskih eksponata zarobljenih u prostoru i vremenu, i da su „svi ti stavovi koji su dio stereotipa načini da nas se dehumanizuje“.⁶ Ovdje se nameće pitanje - ako je cilj da se nečija kultura shvati kao nešto živo i raznoliko, zašto je onda čuvanje pod staklenim zvonom istih tih elemenata kulture rješenje? Odgovor onih koji smatraju da je ovakav vid kulturne mobilnosti na konkretnom slučaju neprimjeren jeste taj da je predmet o kome se govori *nešto sveto*, pa samim tim oskrnavljeno kada je postavljeno van svog prvobitnog konteksta. Međutim, potpuno se zanemaruje činjenica da to sveto nije svima sveto, da to ne treba i ne može da bude, poštujući ista načela o poštovanju nečije kulture, a pritom i ne manje bitno - slobode izbora. Da bi se zaista shvatio proces ovakve apropijacije, neophodno je pogledati šta isti predmet znači tamo gdje je prisvojen.



Slika 1 (levo):
Poglavica
Džozef (Joseph),
fotografisao Edvard
S. Kurtis (Edward S.
Curtis).

preuzeto sa sajta:
<http://curtis.library.northwestern.edu/>

Slika 2 (desno):

Kejt Mos za Vog
Italija (Vogue Italia),
mart 1996.

fotografisao Jurgen
Teler (Juergen
Teller), preuzeto sa
bloga <http://leblow.co.uk/>

Unutar modne industrije perjanica dobija sasvim drugo značenje: ona više nije simbol počasti, junaštva, pobjede u ratu, a još manje je simbol svetosti; ona je simbol modne osviješćenosti, praćenja trendova, ili pripadništva nekoj modnoj „grupi“, nosiocima *boho* stila ili hipsterima.⁷ To znači da je, iznošenjem perjanice iz prvobitnog konteksta (dekontekstualizacija) i prenošenjem perjanice u sasvim novi kulturni kontekst, došlo i do gubljenja njenog prvobitnog značenja, da bi potom došlo i do uspostavljanja sasvim novog značenja (rekontekstualizacija). I ovdje treba imati opreza prilikom govora o značenju unutar jednog konteksta: za neke pripadnike modne industrije perjanica nosi značenje da je neko „u trendu“ (s pozitivnom konotacijom, kao nešto poželjno), dok će za neke druge pripadnike istog kruga značiti neukus bez obzira na to u kojim se prilikama nosi. Pritom, „originalna“ perjanica nije doslovno preuzeta, ona je tek model za izradu drugih perjanica pravljenih za potrebe mode. Ona upućuje na prvobitnu, ali je tim upućivanjem ne skrnavi niti je veliča; dva potpuno različita konteksta u

kojima se našla daju joj mogućnost da ima sva ta različita značenja bez da ijedno vrijeđa ono drugo.

Moralo bi se ipak postaviti pitanje šta jedan o drugome misle oni koji perjanice nose u gorenavedenim, različitim kulturnim kontekstima – uz napomenu da se ovakvo izvođenje zaključaka gotovo uvijek svodi na generalizovanje. Za onog iz čijeg je korpusa nasleđa perjanica preuzeta unaprijed se smatra da misli da je to pogrešno. Pretpostavljajući ovo, zapadnjaci po već navedenoj paradigmi započinju proces spasavanja primitivnih od samih sebe osmišljavanjem različitih zakona. Reklo bi se da problem tog, kako ga Braun (Brown) naziva, „etičkog apsolutizma“ leži u činjenici da se kultura (nasleđe) shvata kao *nešto fiksno*, dok se pritom to nešto fiksno bez razmatranja poistovjećuje sa *nešto dobro*. Međutim, ako se kultura shvati „slobodnije“, kao neprekidan proces stvaranja i (re)interpretiranja stvorenog, misao da „dobra moraju uvijek biti kontekstualizovana da bi bila iskorištena, i ne postoji garancija da će

namjera proizvođača biti prepoznata, a još manje poštovana, od strane konzumenta iz neke druge kulturne sredine⁸ može se primjeniti i na ovo polje proizvodnje. Tu dolazimo do srži problema aproprijacije, ili možda do rješenja ovakve zavrzlake. Jedna od najpoznatijih borkinja za prava Indijanaca po pitanju kulturne aproprijacije u uvodnom dijelu svog bloga navodi sledeće: „Moramo da započnemo proces oslobađanja od takvih slika o nama da bismo u očima zapadnjaka bili viđeni kao ljudska bića.”⁹ Ukoliko je oslobađanje od ovakvih stereotipa cilj jedne etničke grupe, onda je spremnost na prihvatanje različitih tumačenja nasleđa neophodna. Pritom, perjanice tog tipa se nose u Africi i u mnogim drugim krajevima svijeta, one nipošto nisu indijanski ekskluzivitet – ali sve dok se posmatraju kao takve, stereotipi će opstajati. Posebno treba razmotriti to što navedena autorka izjavljuje da bi aproprijacija bila korisna samo kada bi postojala saradnja između urođenika i modnih dizajnera koji žele da preuzmu njihove motive za svoj rad. Čini se da ona (i mnogi drugi zapadnjački i nezapadnjački aktivisti) smatra da je etički korektno upotrebljavanje nasleđa i uživanje u njemu jedino među onima kojima ono najdirektnije pripada ili uz njihovu dozvolu; ovakvo viđenje može odvesti prije u nacionalizam (da ne kažemo nacizam) nego u poštovanje tuđe kulture, a narativ o svetosti predmeta poslužiće kao najjači argument odbrane. Trebalo bi svakako podsjetiti na ideju da „slobodno izražavanje nečijeg mišljenja, čak i kad je uvredljivo, ima poseban status u okviru morala”.¹⁰ Govoreći dalje u svom djelu o uvredljivosti aproprijacije, Jang (Young) navodi da „nije svaka kulturna aproprijacija koja dovodi do teške uvrede nemoralna”, jer je stanje uvređenosti zapravo uvijek subjektivna reakcija na neki čin, a ne znak da nam je neko zaista pričinio štetu.

Proučavanjem odnosa primitivno/zapadnjački može se doći do odgovora na pitanje kako je do ovakvog tumačenja aproprijacije došlo. Sa stanovišta najosnovnije logike, zar ne bi bilo prirodno da se onaj iz čijeg se nasleđa preuzima smatra „superiornijim”, jer nešto ne bi bilo preuzeto ako se ne smatra da je dobro, da ima *vrijednost*. Zar to onda nije čin odavanja počasti jednoj kulturi, gdje se u konkretnom slučaju kultura ponekad čak i idealizuje, a primitivno poistovjećuje s „egzotičnim” u najboljem mogućem značenju? Čini se da bi, ako bi se srpska šajkača našla na nekoj reviji i postala globalni modni trend u nekom trenutku, srpski narod uglavnom bio oduševljen, smatrajući to za čast. Ali stvari ni izbliza nisu tako jednostavne; u sledećem trenutku možemo zamisliti čovjeka koji pored šajkače na glavi drži američku zastavu u ruci, i zadovoljstvo bi, iz nama očiglednih razloga, moglo izostati. Svijest o istoriji odnosa između onog ko preuzima i onog od koga se preuzelo je ta koja je prevagnula u ovom slučaju. Tu bi se moglo biti na tragu rješenja pitanja zašto se manjinski narodi, u ovom slučaju Indijanci, ne osjećaju počastvovano kada se Zapad služi njihovim nasleđem, bez obzira na to da li mu se divi ili ne. Do juče je primitivno značilo loše i vrijedno jedino uništenja, a već danas se njim isti ti koji su ga željeli uništiti služe na svakodnevnom nivou. Moda tu funkcioniše kao „supermarket stila”.¹¹ Međutim, postoje i Indijanci koji ovo ipak smatraju dobrom prilikom da ostali narodi saznaju više o njima samima, baš zarad razbijanja stereotipa; i neki drugi zapadnjaci mnogo su popustljiviji, a često naročito popustljivi prema dijeljenju svog nasleđa.

Ima li boljeg primjera za to od američke zastave? Često su isti oni koji su nepopustljivi prema „rabljenju” nasleđa manjina ti kojima ovakvo rabljenje ličnog nasleđa ne predstavlja nikakav problem. Pritom, ne postoji opravdanje

ni po pitanju svetosti predmeta; američka zastava simbol je koji je zaštićen i doslovno nešto sveto jednoj zajednici, ništa manje nego perjanica jednoj drugoj. Ipak, dvostruki standardi opstaju, zastava se i dalje preslikava na hiljade modnih predmeta širom svijeta, a sa kakvim značenjem? U okviru prvobitnog kulturnog konteksta, nastala godinu dana nakon proglašenja nezavisnosti trinaest američkih kolonija 1776. godine, zastava nosi simboliku prosperiteta, snage i jedinstva, slobode. Van svog kulturnog konteksta može se tumačiti opet u zavisnosti od konteksta tj. pozicije posmatrača: kao simbol „američkog sna“, simbol slave konzumerizma, propasti „pravih“ vrijednosti, itd.

Na pitanje postojanja ovakvih dvostrukih standarda kulturni homogenizam i želja Zapada da kulturno potčini manjinske narode biće glavni odgovor na pitanje, a već pomenuta „osjetljivost“ manjine poslužiće kao glavno oruđe za odbranu. Međutim, ne smije se upasti u zamku i svaki čin aproprijacije unaprijed osuditi na čisto politički – „sam akt pozajmljivanja je esencijalni dio ispoljavanja kreativnosti i umjetničkog djelovanja, i time čin koji zaslužuje da bude posmatran kao estetski fenomen prije nego puka demonstracija političke moći“. ¹² Ukoliko bi kritičari mode (i kulture uopšte) imali ovo na umu, izbjeglo bi se apriori osuđivanja fenomena, a mnogo bi lakše bilo sagledati njegove brojne pozitivne posljedice.

Postoji još jedno pitanje koje valja razmotriti na kraju ovog poglavlja: kakvo će značenje predmet aproprijacije imati za nekog ko ne dolazi niti iz jednog kulturnog miljea? Posmatrač može biti zbunjen, može biti zaintrigiran, može biti indiferentan. Posmatrač ima pravo da bude sve to, kao što i perjanica ima pravo da mu znači sve gorenavedeno – uz oprez da ne previdi da i drugi posmatrači i stvaraoci imaju ništa manje pravo na lična tumačenja.

DEKONSTRUKCIJA I DESTRUKCIJA PREUZETOG: SLUČAJ *MUSLIMANSKA BURKA*, KOLEKCIJA ZA JESEN-ZIMU 1998. (HUSSEIN CHALAYAN)

Kao da slučaj kulturne aproprijacije u modi nije dovoljno komplikovan sam po sebi, u ovom dijelu ćemo ga na specifičnom primjeru udružiti sa slučajem destrukcije nasleđa nakon aproprijacije. Već nakon prve rečenice stvari se čine nejasnim: ako je kulturna aproprijacija preuzimanje, a njen cilj usvajanje elemenata tuđe kulture do granice da preuzeto više nije strano (već prihvaćeno u novom kontekstu i uz novo značenje) što se na engleskom govornom području naziva *creolization*, ¹³ kako se onda u cijelu tu priču uklapa destrukcija elemenata tuđeg nasleđa? Jednostavnije rečeno, zašto uopšte preuzimati nešto da bi se odmah potom uništilo? Riječ je o vrlo delikatnom pitanju; za jednog Indijanca, protivnika nošenja perjanice izvan njegove kulturne sfere, i sam čin nošenja perjanice od strane neindijanaca je u semantičkom vidu destrukcija, kako smo već pokazali. Međutim, perjanica je kao predmet manje-više ostala nepromijenjena. Njena funkcija je bila da se nosi na glavi, a pošto je funkcionalnost uslovljena simbolikom nošenja trebalo je da sadrži samo vijenac i perje okačeno za njega, bez da ima ikakvu realnu ulogu zaštite. Sve perjanice koje su stvorene i nošene unutar modne industrije pratile su isti oblik, nešto modifikovan po volji kreatora ili samog potrošača. Slučaj koji će se ovdje razmatrati nešto je drugačiji.

Riječ je o modnoj kolekciji osmišljenoj za proljeće-ljeto 1998. godine, prikazanoj na reviji u Londonu krajem 1997. godine. Dizajner Husein Čalajan (Hussein Chalayan, rođen na Kritu, a koji je studirao u Londonu i aktivno počeo da stvara sredinom devedesetih godina)



Slika 3

Detalji sa
revije Huseina
Čalajana, 1997.
Kolaž napravljen
od fotografija
preuzetih sa sajta
<http://pinterest.com/>

nazvao je kolekciju „Između“ („Between“), a centralni dio prikazanog bile su različite varijacije na temu muslimanskih burki.¹⁴ To je značilo sledeće: crne i bijele burke bile su na djevojkama skraćivane do različitih dužina, te ako je prva manekenka bila obučena u klasičnu burku, od glave do stopala pokrivena (sem očiju), sledeća je nosila jednu skraćenu do koljena; potom su jedna za drugom izlazile one koje su ih nosile sve kraću i kraću, da bi na poslednjoj ostao samo skraćeni „veo“ na licu, dok je tijelo bilo u potpunosti nago. Nije potrebno naglasiti da su reakcije bile burne, bilo da su ljudi bili oduševljeni ili zgroženi.

Kolekcija „Between“ najdirektniji je primjer preuzimanja elemenata tuđeg nasleđa umodi, da bi se isti potom uništio. Analizirajući ovaj primjer baš poput primjera perjanice. Njena glavna karakteristika jeste da doseže do poda, prekrivajući u potpunosti tijelo i glavu, da bi se vidjele samo oči. Huseinove kreacije su uništile ovo načelo skraćivanjem burki čime je na kraju doveo do potpunog „osakaćenja“ odjeće a time i njene funkcionalne vrijednosti. Značenjska vrijednost jeste promijenjena već samim postavljanjem burke u potpuno drugi kontekst – ali se čini da u ovom slučaju ona nije upotrebljena da bi dobila drugačije

značenje u okviru modne industrije (kao što je to bio slučaj sa perjanicom), već da bi poništila/ isprovocirala prvobitno. Prvi argument koji govori u prilog tome tiče se samog oštećivanja odjeće – burka ovim činom postaje potpuno nenosiva za bilo koga čak i unutar modne industrije. Odbacivanje nošenja takve burke od strane muslimanki sasvim očigledno ne treba ni dovoditi u pitanje, a zbog njenog značenja koje će kasnije u druge svrhe biti objašnjeno. Drugi argument koji govori u prilog namjernom uništenju burke kao uništenju nečijeg kulturnog nasleđa, ili bolje rečeno elementa kulturno-vjerskog identiteta jeste to da je, uprkos skraćivanju dužine haljine, kratki veo ostao sačuvan čak i na poslednjoj, sasvim nagoj djevojci. To nije bezazlen čin - zahvaljujući njemu *odsustvo* burke, tj. njeno *osakaćeno prisustvo* biva naglašeno. Ako je sama revija postepen (od djevojke do djevojke) prikaz procesa uništavanja elementa kolektivnog identiteta, očekivalo bi se da je poslednja djevojka potpuno lišena tog identiteta – ona to međutim nije. Kolektivni identitet ovdje je prikazan kao breme, a individua je u (bezuspješnom) bijegu od njega. Time ga u sebi sadrži više nego ijedna druga; ona ga sadrži u njegovom negiranju.

Kada ovako postavimo stvari, možemo doći do zaključka da je revija bila ništa drugo do obični napad na nečiju kulturu, identitet, na nečije nasleđe. I mnogi su zaista došli do ovog zaključka, čak bez ijednog argumenta. U intervjuima nakon revije dizajner je izjavio da mu namjera nije bila da uvrijedi bilo koga, već da ukaže na to kako pojedinac lako izgubi svoj identitet unutar kolektivnog identiteta, i da ponudi nekakvu kreativnu alternativu tome.¹⁵ Dizajnerov odgovor je bio sasvim očekivan, ali bez obzira na to treba uzeti u obzir modnu dekonstruktivističku klimu u kojoj je stvarao. Govoreći o dekonstruktivizmu umodi, možemo govoriti o tri različita tipa: dekonstruktivizmu važeće estetike, dekonstruktivizmu koji se

očitava kroz upotrebu materijala (tehnički dekonstruktivizam) i dekonstruktivizmu značenja i koncepta.¹⁶ Husein je pripadao (i pripada i dalje) krugu koji destruktivizam u modi primjenjuje na treći način (to je njegov vid umjetničkog izražavanja). Imajući to na umu, uništavanje burke na pomenuti način umjetnički je čin koliko i politički, ako ne i više. Da se iz ovog ne bi pogrešno zaključilo da se smatra opravdanim samo uništavanje koje je „umjetničkog karaktera“, mora se naglasiti sledeće: to je prije svega čin iskazivanja ličnog stava, te će svaka zabrana i optužba biti istovremeno i zabrana i optužba na račun slobode izražavanja, i kao takva neprihvatljiva u uslovima u kojima se događaj odvio.¹⁷

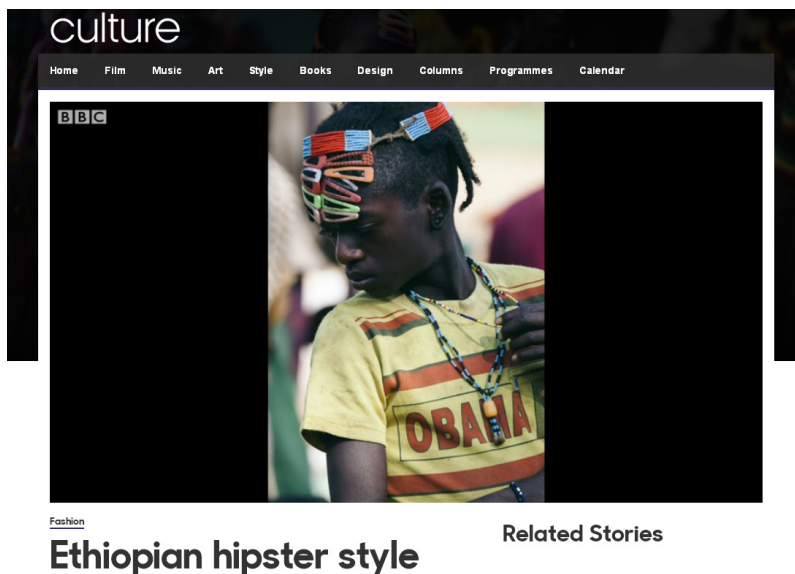
Na Zapadu se smatra da je burka simbol ženske potlačenosti u muslimanskom kulturnom krugu, dok je primarna simbolika zapravo drugačija: burka i slični „velovi“ omogućavaju pokrivanje tijela i lica koje muslimankama omogućava poštovanje načela „ljepote prikrivenog“, i dalje, pojma *sharam*.¹⁸ Ovaj pojam ima jako široko značenje, uključujući stid, čistotu, čast, uzdržanost, nevinost i tako dalje. U takvom kulturnom okruženju, burka nije shvatana kao simbol opresije, već očuvanja vrline, časti, poštovanja, pravih vrijednosti. Tako se žene - muslimanke širom svijeta, želeći da ispoštuju ova načela, najčešće odlučuju za „bezbolniju“ verziju burke, na veo koji pokriva samo kosu. Ovdje nošenje takve odjeće dobija još jedno značenje: značenje kulturnog identiteta. Upravo zbog toga će ljudi koji iako ne pripadaju istom kulturnom području burku odmah prepoznati kao muslimansku, što uglavnom i jeste cilj onih koje ih nose. To što će interpretacija ovakvog čina uglavnom biti sasvim drugačija – s jedne strane ona će biti simbol potčinjenosti, a sa druge strane simbol časti, potpuno je druga stvar. Pokrivanje samo kose, a ne cijelog tijela, omogućava muslimankama da ostatak odjeće odaberu

po svom ličnom izboru, ali i više od toga – ono nam ponovo otkriva stalnu potrebu da se bude i u okviru kolektivnog identiteta, i da se iznad njega izdigne. Već spomenuta naga manekenka sa velom na glavi sa revije je najbolji simbol toga: pod jedan, ona je uklopljena u zapadnjačko društvo samim tim što je javno otkrila svoje tijelo, onako kako se to u muslimanskoj kulturnoj sferi nikada ne bi moglo učiniti, i time postala dio globalno prihvaćenog „identiteta“ gdje nagost nije strana. Međutim to što joj je glava prikrivena a tijelo nago potpuno se kosi sa zapadnjačkim viđenjem nalog, gdje je glava uvijek otkrivena.¹⁹ Time se dolazi do uviđanja da je ova nagost ipak dio kulture drugog, očigledno muslimanskog identiteta. Ali, samim tim što je burka „osakaćena“, i to načinom na koji je osakaćena, jasno je da je u pitanju bijeg i od takvog identiteta.

PROBLEMATIKA I UNAKRSNOST PREUZIMANJA: DIJALOG U KULTURNOJ APROPRIJACIJI, SLUČAJ ETIOPLJANI-HIPSTERI

Sumirajući zaključke iz prethodnih poglavlja, pokušaćemo napraviti nekakvu pojednostavljenu podjelu onoga što se smatra problematičnim prilikom preuzimanja elemenata nasleđa (u modi).

Prvi problematičan trenutak: problem je u tome *šta* je preuzeto. Ovdje se uglavnom misli na svete predmete ali ako i nije direktno vezan za religiju, on se doživljava tako jer je osnovno obilježje identiteta jedne grupe. Lovental (Lowenthal) u svojoj knjizi *Fabricating heritage* poredi srednjevijekovni kult relikvija sa današnjim kultom nasleđa, kom dajemo gotovo religijski značaj.²⁰ Svako



Slika 4:
Zapis (screenshot)
sa portala Bi-Bi-Si,
prikazuje dječaka
Etiopljanina koga
je fotografisao
Aleks Franko (Alex
Franco)

iznošenje „kulta“ van kultnog mjesta biće dakle ogrešenje o svetinju, pa samim tim i zabranjeno. Tako će i čin pozajmice perjanice, bila ili ne ona „osakaćena“, odmah biti osuđen.

Drugi problem se manje odnosi na sam predmet preuzimanja, a više na to ko je preuzeo. Predmet koji je preuzet nije shvatan za sveto po sebi, niti je najočigledniji element identiteta neke grupe, ali bi njegova eksploatacija mogla da se shvati za negativan politički čin zbog odnosa koji postoji između strane koja pozajmljuje i strane od koje se pozajmljuje. Taj sukob može biti i na nivou lokalno-lokalno i lokalno-globalno, a dobar primjer je već navedeni primjer Amerikanca koji nosi srpsku šajkaču na glavi.

Treće, problem često ne leži u tome da li je predmet aproprijacije svetinja ili ko ga je preuzeo, već je bitno to šta će se sa preuzetim *potom* dogoditi. Kolekcija burki sama po sebi neće biti osuđena ukoliko one nisu oskrnavljene,²¹ ali u suprotnom svakako da hoće. Ovdje se elementi nasleđa baš kao i „relikvije“ u srednjem vijeku dozvoljeno „prenose“ sve dok nema bojazni od njihovog oštećenja.

Često se se čini da je problem sa aproprijacijom više u njenom prepoznavanju-neprepoznavanju i u priznavanju-nepriznavanju aproprijacije nego u samom činu. Neophodno je uzeti u obzir činjenicu da nije ni svaka aproprijacija svjesna, a kamoli svjesno uvredljiva; ni svjesno uvredljive aproprijacije nisu nužno loše. Potom, svako diktiranje toga šta može da se preuzme ponovo je ništa drugo nego selekcija iz nasleđa, i ništa manje ne vodi u stereotip nego spomenuto selektivno preuzimanje koje se osuđuje. Sljedeće, ne treba gubiti iz vida da je fenomen aproprijacije prije svega dijalog - onaj od kog se preuzima često je istovremeno i onaj koji preuzima. Dobar primjer za to, nakon priče o zapadnjacima koji se koriste nasleđem primitivnih, jesu Etiopljani nastanjeni u dolini rijeke Omo koji nose zapadnjačku odjeću uklopljenu na način na koji ih zapadnjaci nikada ne bi nosili; zanimljivo je da su ih u prilogu nazvali „hipsterima“.²²

Obzirom na činjenicu da nisu upoznati sa zapadnjačkom kulturom i njenim značenjima, Etiopljani odjeću sa Zapada nose sa sasvim drugačiji način. Prije svega, čini se da ne poznaju nama sasvim uobičajene polne kodove u oblačenju, te im nije strano da dječak nosi na glavi šnale, i to „ženskih boja“. Nosi ih, kao i ostali pripadnici plemena, na način koji nama nije ni estetski ni funkcionalno blizak: funkcija uklanjanja kose sa lica ne da nije ispunjena, nego su i šnale sada te koje smetaju na čelu. Isti dječak nosi majicu sa natpisom *Obama*, i ostaje nam samo da zamišljamo šta li on misli da to znači, i kakvu mu poruku to nosi. Kod koji je nama čitljiv na prvi pogled, njemu možda nikada neće biti, ili barem ne na način na koji zapadnjacima hoće. Kada bismo se vodili politikom stroge osude aproprijacije u kulturi, mnogi bi ovdje mogli štošta da kažu. Hipsteri da se pobune protiv oponašanja njihovog stila (iako nesvjesnog), ili možda protiv onih koji su etiopljane nazvali hipsterima, zahtijevajući

apsolutno pravo na taj naziv. Ljudi unutar modne industrije mogli bi lako optužiti nove hipstere za nošenje elemenata zapadnjačke modne tradicije na pogrešan način, što time dovodi do njenog skrnavljanja. Nošenje šnala na gorepomenuti način može se protumačiti kao namjerno izrugivanje zapadnjačkoj potrebi za pripisivanjem praktične funkcije svemu (pa i malom komadu plastike) i potrebi za strogim razgraničenjem muškog i ženskog, te bi se i neki van modnog kruga mogli pobuniti, a možda bi neko mogao obavijestiti i Obamu. I konačno, sasvim izvjesno bismo mogli očekivati i pitanje obojeno teorijom zavjere: otkud da svi pripadnici plemena nose baš odjeću sa američkim simbolima? Čin bi se, da zaista postoje zakoni o aproprijaciji, i što je još bitnije, da postoji veća svijest zapadnjaka o vrijednosti sopstvene pop-kulture, odmah mogao osuditi kao politički/etnički/etički nekorektan.

UMJESTO ANTITEZE, SINTEZA: OČUVANJE NASLEĐA NA ISTOJ STRANI SA APROPRIJACIJOM I DESTRUKCIJOM

Pravi problem neutemeljenog napada na svaki vid kulturne aproprijacije počinje od shvatanja da je fiksno (u nasleđu, tradiciji, identitetu, kulturi) nužno i dobro. Potreba da se očuva staro u svom nepromijenjenom vidu je imperativ, a aproprijacija i destrukcija shvaćeni su kao najveći protivnici očuvanja nasleđa i kulture. Aproprijacija nasleđe dovodi u stanje izloženosti pa samim tim i lomljivosti (ovo se naročito odnosi na materijalne elemente kulture, iz nekog razloga smo mnogo manje osjetljivi na „lomljivost“ usmenog predanja; čak mu se radujemo smatrajući da je tu lomljivost dio kreativnog procesa), dok mu je destrukcija na potpuno drugoj strani,

po principu antiteze. Čini se kao da pojedinac ne smije ni zamišljati šta je poslije destrukcije nasleđa. Međutim, tome bi se moglo prići i iz drugog ugla.

Strogo fiksiranje nasleđa dovodi do toga da ono vremenom postaje manje čitljivo, ili barem manje blisko. Ponekad jedini osjećaji koji mogu proizaći iz interakcije s takvim „dalekim“ nasleđem (daleko jer je ostalo „zarobljeno“ u prošlom vremenu, netaknuto novim) jesu nostalgija i divljenje (iz daljine, divljenje nečemu starom, prošlom). Uživalac reaguje na elemente nasleđa, ali se direktan značaj za njega nerijetko gubi. Stoga bi sve invencije na nasleđu – bilo tuđem ili svom, mogle biti shvaćene ne samo kao kreativan proces, već i kao ponovno učitavanje vrijednosti u njega, onih koje bi se neposredno obraćale onima koji su svjedoci tog učitavanja. Nipošto ne treba zaboraviti da su ljudi ti koji nasleđe čine značajnim, a ne obrnuto.

Što se tiče destrukcije nasleđa, ni ona nije nužno štetna po zajednicu. Obično se smatra da, pošto je nasleđe već uništeno, sa njim nestaje i mogućnost da se sa njime išta više „radi“, a naročito ne nešto kreativno, produktivno. Ako, kako smo zaključili, aproprijacija direktno kreira na ili kreira od nasleđa nakon preuzimanja (ili već samim preuzimanjem, iznošenjem iz konteksta), onda se kreativnost u odnosu destrukcija - nasleđe postiže indirektno. Kreativan je proces već i samo prisjećanje, jer uvijek dovodi do *stvaranja po sjećanju* – uz invencije na prvobitno (nenamjerne ili namjerne). Međutim, stvaranje novog nakon što je uništeno staro otvara posebno polje kreativnosti. To nije stvaranje ni iz čega, kako bi se to moglo pomisliti; ono što je naučeno iz starog ne može se zaobići, te ni destrukcija nasleđa nije uništenje bez tragova, dokle god postoji sjećanje na njega (svjesno ili nesvjesno), bez obzira na to što nešto objektivno ne postoji. U slučaju mode,

aproprijacija i destrukcija su doslovno oruđe kreativnosti, ali nose i vrlo bitnu mogućnost međukulturalnog upoznavanja, bez koje nema ni međukulturalne tolerancije.

Aproprijacija je stoga očuvanje, jer u nasleđe utiskuje novo značenje, te mu daje novi, direktno čitljiv značaj; apropijacijom nasleđe doslovno postaje kontraspomenik,²³

spreman da nastavi život u novom prostornom i vremenskom okruženju. Ukoliko baštini i prvobitno značenje, njegov je značaj još veći, jer je više ljudi kojima nešto može da pruži. Ukoliko i ne baštini, omogućava da se osjeti nepravedno zapostavljena ljepota zaboravljanja.

¹Nelson 2004: 210.

²Značenje koje će imati termin moda biće suženo na modu odijevanja sa svim promjenama koje prate njen razvoj, odnoseći se pritom prvenstveno na savremenu modu. Sa druge strane, termin modna industrija bi ovdje imao šire značenje od puke proizvodnje odjeće, tako da pod njega, po I. Jestratićević (2011) spada i „moda odevanja ljudskog tela, njene ciklične i linearne promene, proizvodnja odevnih (materijalnih) predmeta, njihova medijska promocija i potrošnja...”

³U tekstu će se uglavnom koristiti izraz indijanci, a ne američki urođenici, iako se taj izraz u savremenom američkom društvu smatra uvredom. Razlog tome je taj što autorka smatra da je termin indijanac nezaobilazan upravo kao sloj nasleđa te etničke grupe, ali i onih koji ga upotrebljavaju.

⁴„Pleme” ovdje treba uslovno shvatiti; Indijanci danas uglavnom žive nerazdvojno tj. u istim mjestima sa ostalim Amerikanaca.

⁵Brown 1998: 193-222

⁶Lynskey: 2014.

⁷Bohemian, boho stil – stilski pravac koji je nastavak mode koja se razvijala s kraja šezdesetih godina prošlog vijeka (hippie), ali je u savremenoj modi poprimila i neke romantičnije elemente, gotovo viktorijanske.

Hipsteri – nosioci stila koji se počeo razvijati prije 5-10 godina, a čija je osnovna karakteristika uklapanje mode različitih perioda i stilova (npr. nošenje širokih „bapskih” stvari ukombinovanih sa modernim odjevnim komadima) i retro odjeće uopšte.

⁸Howes 2004: 15-16.

⁹Blog autorke Adrienne Keene:

<http://nativeappropriations.com/>

¹⁰Young 2005: 140.

¹¹Jestratićević 2011: 219.

¹²Latrell 2000: 47.

¹³Hovs (Howes) u knjizi *Cross-cultural consumption* na str 15. daje objašnjenje ovog pojma poistovjećujući ga s hibridizacijom nasleđa usled susreta sa tuđim, dok Braun u djelu *Can culture be copyrighted* daje svoje objašnjenje istog na str. 196, nazivajući „kreolizaciju” invencijom na nasleđu, gdje se tuđe nasleđe uspješno inkorporiralo u nasleđe onog ko preuzima ili kome je nametnuto.

¹⁴Modeli koje je predstavio nešto su između burke (jer ona ima mrežicu i preko otvora za oči) i čadora (koji slobodnije pada kao na slici, ali ima sasvim otkriveno lice do kose). Za potrebe rada je prihvaćen naziv burka, kako je to prevela i I. Jestratićević u svom već navedenom djelu.

¹⁵White: 1998.

¹⁶Kipoz, Guner 2011: 332.

¹⁷Koliko god da je osjetljivo govoriti o subjektivnom i objektivnom u odnosu prema šteti, čini se da u ovom slučaju ona nije objektivno postojeća; stanje uvrijeđenosti je nešto drugo.

¹⁸Alvi 2013: 3.

¹⁹Ovo vrlo zanimljivo zapažanje dala je modna kritičarka Caroline Evans, u Stoykov: 2008.

²⁰Lowenthal, 1998: 6.

²¹Tokom pisanja rada objavljena je nova kolekcija za Dolce&Gabbana-u, a radi se o kolekciji burki.

²²<http://www.bbc.com/culture/story/20150506-ethiopian-hipster-style>

²³Young 2004: 300.

LITERATURA

Alvi (2013): A.Alvi, The muslim veil in context, *Current Anthropology* (2013) 54/2, 177-199.

Brown (1998): M.F. Brown, Can culture be copyrighted, *Current Anthropology* (1998) 39/2, 193-222.

Ghodsee (2008): K. Ghodsee, The Miniskirt and the Veil: Islam, Secularism, and Women's Fashion in the New Europe, *Historical Reflections* (2008) 34/3, 105-125.

Durham (1999): D. Durham, The Predicament of Dress: Polyvalency and the Ironies of Cultural Identity, *American Ethnologist* (1999) 26/2, 389-411.

Howes 2004: D. Howes, Cross-cultural consumption, London

Jestratijević 2011: I. Jestratijević, Studija mode, znaci i značenja odevne prakse, Beograd: Orion art

Kipoz, Guner, (2011): S. Kipoz, D. Guner, Conceptual Resistance of Hussein Chalayan within the Ephemeral World of Fashion, *Fashion Forward* 2011, Oxford

Latrell (2000): C. Latrell, After appropriation, *TDR* (2000) 44/4, 44-55.

Lynskey, Dorian (2014). This means war: Why the fashion headdress must be stopped, <http://www.theguardian.com/fashion/2014/jul/30/why-the-fashion-headress-must-be-stopped>, pristupljeno decembra 2015.

Lowenthal (1998): D. Lowenthal, Fabricating heritage, *History and Memory* (1998) 10/1, 5-24.

Nelson (2004): R.S. Nelson, Aproprijacija, u: Kritički termini istorije umetnosti, ur. R.S. Nelson, i R. Šif, Novi Sad: Svetovi, 208-224.

Sanders 2006: J. Sanders, Adaptation and appropriation, New York

Stoykov, Lubomir (2008). Hussein Chalayan: "Fashion is a combination of art, profession and product", http://www.fashion-lifestyle.bg/designers_en_broi7, pristupljeno decembra 2015.

Todorović 1980: A. Todorović, Sociologija mode, Niš: Gradina

Young (2004): J. E. Young, Sećanje/spomenici, u: Kritički termini istorije umetnosti, ur. R.S. Nelson, i R. Šif. Novi Sad: Svetovi, 294-309.

Young (1989): J.O. Young, Destroying works of art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1989) 47/4, 367-373.

Young (2005): J.O. Young, Profound offense and cultural appropriation, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2005) 63/2, 135-146.

White, Constance (1998). Hussein Chalayan's High-Wire act, <http://www.nytimes.com/1998/04/21/style/hussein-chalayan-s-high-wire-act.html?pagewanted=all>, pristupljeno decembra 2015.

CULTURAL APPROPRIATION IN THE WORLD OF FASHION OR HOW ARE DIFFERENT ELEMENTS OF HERITAGE USED IN FASHION INDUSTRY

Talking about appropriation in terms of fashion almost always has negative connotations. One of the main reasons for that is the tendency to give a value of relics to the heritage, so there is a strong will for saving it in its original manner no matter what occurs. Fashion tends to break these rules; using a feather headdresses by non-indians at music festivals, which is a traditional headwear for many Native Americans (feathers are believed to have magical/ritual conotation), was widely confronted by the society. Knowing that the object bears completely different meaning in two distinct contexts (the sense of sacredness and being a honourable warrior for Indians, and the other one, of being fashionable within western community), and what's more, different sense in one and the same context (some Native American women wear it too, without the symbolic of war/holiness, whereas in fashion world wearing headdresses often means a lack of taste) is at the same time the main part of the problem, and yet, solution to it too; thus those headdresses don't rule out each other in any way. The problem with appropriation in fashion complicates when there is no more (constructive) explanation for such a practice: when the user wants to devastate the chosen element of someone's heritage. Hussein Chalayan was one of those when, in his 1997 show, he presented different variations on a traditional islamic womenswear, *burka*. Being a part of the deconstructivism movement in the nineties fashion, he shortened his burkas at different levels and, at the end, some of the models were (nearly) naked. Collection was labeled as offensive, and the designer was "hiding" behind the name of the art – but it is good opportunity to talk about positive sides of appropriation, too often forgotten because of the holiness made out of heritage.

DRAGAN ŠUKURMA

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

Imperativ konkretizacije muzeološkog diskursa odgovore mora da traži na neuobičajenim mestima. Ipak, potrebe savremenog društva još uvek su previše konzervativne za potpuno napuštanje ustaljenih postulata – nova radna jedinica muzeologije mora biti usklađena sa okvirima današnjeg muzeja, ili mu bar biti probližna u meri dovoljnoj da se iskustvo korišćenja oba može nazvati sličnim. U skladu sa novim težnjama u nauci, mogu li se pitanja o budućnosti muzeja pokrenuti već sad, u cilju nekog budućeg svođenja na „najmanjeg zajedničkog sadržaoca“? Postoji li šansa da se kao svojevrsan muzej reinpretira i jedna video-igra?

Ključne reči: Muzej, video-igra, Assassin's Creed 2, prošlost, virtuelnost, popularna kultura, renesansa

PAR REČI O MUZELOGIJI

Bez mnogo pompe, moguće je reći da je muzeologija u krizi. Problemi koji je pogađaju, tačnije njihov vidljivi spektar, obično se nalaze u okvirima muzeografije, odnosno nedovoljno preciznih postulata na kojima ona počiva. Ovome svakako ne pomaže ni sveopšta nezainteresovanost šire javnosti za ovu pojavu, istinski važnu za svako civilizovano društvo.

Međutim, koliko god se ovi problemi činili teškim, gotovo nerešivim, efemernost njihovog značaja izlazi na videlo čak i kada se površina samo ovlaš zagrebe. Svi oni poreklo vuku iz jedne dublje, daleko perfidnije krize. To možda nije vidljivo golim okom, ali sadašnje stanje stvari nagoveštava potpunu

konfuziju, koja je svoje korenje protekla toliko duboko da savremena muzeologija, u poziciji u kojoj se nalazi, nije u stanju da definiše čak ni sopstveni status, kao ni to čime se zapravo bavi.

Brojne pretpostavke, koje sugerišu poreklo ove problematike i pokušavaju da je na neki način razreše, do sada nisu uspele da formulišu jedinstvenu teoriju muzeologije. Nauka čija se teorija nikada nije do kraja izlegla osuđena je na krizu identiteta.

Ova vrsta problema muzeološke misli manifestuje se čak i kroz nemogućnost određivanja svojstava jedne od njenih osnovnih radnih jedinica, muzeja¹. Na neki

način, moguće je reći da se neodređenost koja prati muzeologiju prostom prirodom stvari prenela i na muzej. Nešto dublja analiza, s druge strane, dovodi do dijametralno suprotnog zaključka – muzeologija nikada nije ni mogla da bude egzaktna, jer je muzej pojava koja nikada nije do kraja shvaćena.

„Muzej je aparat koji artikuliše novi ansambl suprotnosti unutar novog režima istine. Suprotnosti se očitavaju kao privatno/javno, zatvoreno/otvoreno, tiranija/sloboda (...) Zbirke, konfiskacije tirana i trofeji rata, akumulirane zajedno unutar jednog prostora, prethodno u vlasništvu kralja a sada otvorene svima, materijalno demonstriraju istorijsku promenu snage”², Maroević citira Elen Huper Grinhil (Eileen Hooper-Greenhill) i njeno viđenje osnovne ideje muzeja XIX veka. Moderni muzej naspram ovog izgleda previše široko i nefokusirano, bez prave ideološke potke, a time i funkcije. Nešto dalje kroz istoriju, u doba renesanse i baroka, situacija je dramatičnije drugačija. Iako se sam termin „muzej” prvi put pojavio baš u ovom periodu,³ sem kolekcionarskog aspekta, malo toga deli sa „ustanovama javnog pamćenja” današnjice. U to vreme, čak je i izložbena strana muzeja bila u začecima, pa se tako o pravom muzeju zapravo i ne može govoriti.

S druge strane, posmatrajući sve ove preteče muzeja i njegove varijante koje su se javljale kroz istoriju, perpetualna kriza o kojoj je reč, iako i dalje nerešiva, postaje bar nešto jasnija. Ovako postavljena, čitava situacija, umesto istorije muzeja, zapravo nadrašta status prošlosti institucija, te se može identifikovati kao „istorija svih onih procesa u ljudskom društvu koji su dovodili sakupljanja, vrednovanja i čuvanja predmeta, i prenošenja ideja pohranjenih u predmetima.”⁴ Izdvojene

od institucije, sve gorepomenute delatnosti dobijaju na značaju, revitalizuju se i ponovo uspostavljaju svoje istinske vrednosti.

To bi, bar u teoriji, moglo da označi početak jednog od najznačajnijih događaja u muzeologiji – nestanka muzeja.⁵

Nazire se da ključ za razumevanje svih nevolja u kojima se muzeologija našla počiva upravo ovde. Ovako razložene, sakupljačka, izlagačka i sve ostale muzejske delatnosti postaju jasan deo kolektivnog identiteta, u nekom vidu prisutan svuda⁶, nespojiv sa bilo kom institucijom, a opet neodvojiv od čoveka.

Ipak, otelotvorenje ovih ideja čini se nešto težim od zamišljenog. Muzej se još uvek pokazuje žilavijim nego što je to Kler mogao da predvidi. Vođen intuicijom (ili zdravim razumom), on se donekle ograđuje od apokaliptičnih pretpostavki – „krajem 20. veka” (...) njegov muzej ne nestaje u potpunosti, već samo „u obliku u kome je danas poznat”. Holistička struja u muzeologiji, zasnovana upravo na ovim idejama moraće da se strpi bar još neko vreme. „Sloboda je saznata nužnost”⁷, tradicionalni muzej još uvek pretili, insistiranje na destrukturalizaciji optužujući kao neadekvatno, čak i izrazito vulgarno. Jasno je zaključiti da današnji svet još uvek nije spreman da se zamisli bez muzeja.

Ali, sloboda nam u ovom slučaju nije uskraćena. „U savremenom svetu (...) praktično bilo šta se može označiti kao muzej”⁸ i u skladu s tim, potrebno je pronaći nešto što se svojom pojavom približava muzeju kakvim ga poznajemo danas, zadatak se svodi na identifikovanje sledeće karike u lancu. Shodno tome, muzejem možemo smatrati i zgradu, i knjigu, i film. Zašto ne i video-igru?

A ŠTA JE TO VIDEO-IGRA?

Iako se radi o prilično konkretnoj pojavi, koja (na neki način) ima svoje veoma specifično materijalno određenje, definicije video-igara su i dalje dosta šture i neprecizne, neretko i oprečne. Ona koju nudi Smuts je, iako možda i sama nedorečena, dovoljna za potrebe ovog teksta: „video-igra uključuje vizuelno prikazivanje, dozvoljava korisniku da promeni aspekte vizuelnog prikazivanja, odaje utisak kretanja za progresivnu unutrašnju svrhovitu akciju kako bi se rešila neka poteškoća koja postoji nezavisno od ikakvih konvencionalnih (spoljašnjih) utvrđenih ciljeva“.⁹ Premda nesavršena, prethodna rečenica nudi sasvim dovoljne osnove za razmatranje isprepletenosti odnosa video-igara i šireg kulturnog okvira, a samim tim i muzeologije (odnosno heritologije).

Video-igre mogu se nazvati prvenstveno tehnološkim dostignućima, ali se takođe može reći i da je moderna kultura podbacila pri njihovom adekvatnom vrednovanju – iako su i same kolaborativno delo većeg broja umetnika (neretko profesionalnih muzičara ili glumaca)¹⁰, objava da se radi o zasebnoj umetnosti tek je u skorijem periodu počela da se shvata ozbiljno, mada i dalje ne u meri dovoljnoj za bilo kakva ozbiljnija istraživanja u ovom pogledu. Epistemološkim, sociološkim, ekonomskim i istorijskim studijama koje su kao poligone za ispitivanje svojih teorija koristile upravo bespuća virtuelnog prostora, u potrazi za *naslednikom tradicionalnog muzeja*, priključuje se i muzeologija.

Pronalaženje adekvatnog primera za pokušaj dokazivanja jedne ovakve teorije vrlo je neugodan posao. Dobar deo modernih komercijalnih igara na ovaj ili na onaj način koketira sa prošlošću – slično drugim

medijima, erotika prošlosti pokazala se veoma privlačnom. Umesto pasivnog iskustva, konzumentu je ponuđeno uživanje u istoriju i poigravanje sa prošlošću, što video-igrama daje snagu bez premca.

Prošlost je eluzivna a erotika, pak, nedovoljna. „Istoričnost“ bilo kog sadržaja postaje beznačajna ako se isti, kao što je slučaj sa većinom video-igara smeštenih u prošlo vreme, bez gubitka sadržine može transponovati u neki drugi vremenski okvir. Muzeologija tj. pitanje ove osetljivosti, zahteva potpuno drugačiju igru, sadržaj koji se na saznanja iz prošlosti ne oslanja, već se njima aktivno služi, na taj način čuvajući i prenoseći ih. Jedini pravi kandidat koji pada na pamet jeste serijal *Assassin's Creed*, radi kompaktnosti ovog teksta ograničen na svoju drugu iteraciju – *Assassin's Creed 2* i njene dodatke.

HODNICIMA RENESANSE

Pomenuti naslov, *Assassin's Creed 2* (u nastavku teksta: AC2), akciona je avantura izdata 2009. godine. Narativni tok igre prati rat tajnih organizacija u igri nazvanih Asasini i Templari, te igraču omogućava da kao profesionalni ubica na strani Asasina osveti članove svoje porodice, ubijene na početku igre. Mada inovativna sa mehaničke strane (donosi savremenu mešavinu borbene igre i simulacije *parkour*-a, tj. veštine brzog kretanja po urbanim celinama) ono što, bar kada se posmatra kroz muzeološku prizmu, privlači mnogo veću pažnju tiče se njenog okruženja, odnosno virtuelne realnosti koju nastoji da oživi.

Smeštena u Italiji u periodu između 1476. i 1499. efektivno se može nazvati svojevrsnim simulatorom renesansei njen se značaj kao takve počinje nazirati sve jasnije.

Dizajneri igre kreirali su virtualne verzije nekoliko italijanskih gradova (konkretno Firenze i Venecije, uz još nekoliko manje značajnih celina poput Forlija) na način na koji to do sada nije bilo urađeno ni u jednoj video-igri, a s obzirom na predstavljačku širinu koju sam medij nosi, ne bi bilo pogrešno reći ni da se radi o najdetaljnijoj predstavi bilo kog istorijskog okruženja (i sa njim povezanog perioda). Od Duždeve palate i Crkve Svetog Marka u Veneciji, preko gradskog brodogradilišta–Arsenala, te firentinskih građevina kao što su Santa Marija del Fjore (Santa Maria del Fiore) ili Ponte Vekio (Ponte Vecchio), pa sve do pedantno rekonstruisanih gradskih četvrti, AC2 nudi do sada neprevaziđenu količinu detalja u jednoj prezentaciji ovakvog tipa. Igrač ima mogućnost da ova mesta poseti i upozna, sve sa neverovatnom slobodom, dobijajući iskustvo koje nijedan drugi medij ne može da ponudi. Kada se na to dodaju i drugi elementi čija je svrha prevashodno „suspenzija neverice“ – poput interaktivno oživljenih dela renesansnih slikara, te čitave plejade istorijskih ličnosti koje figuriraju kroz prostor virtualnog kraja XV veka – dolazi se do tvrdnje da se radi o prvoj igri koja bi se „istorijskom“ mogla nazvati u pravom smislu te reči. Uostalom, da li je ikakav sadržaj napravljen do sada omogućavao razgovor sa Leonardom da Vinčijem, pride nadopunjen neposrednim iskustvom korišćenja njegove fantastične leteće mašine?

Svakako, radi se o komercijalnom proizvodu, namenjenom pre svega „širokim narodnim masama“, ali njegova primena leži možda baš tu. Preterivanje je, možda, reći da se radi o jednom od stubova popularne kulture prve decenije XXI veka, ali se uzdizanje jedne video-igre do statusa kulturnog proizvoda prve klase, čija se reč daleko čuje a poruke oberučke prihvataju, ne može dovesti u pitanje. Upravo ovde javlja se i heritologija,

za ruku vodeći muzeologiju. Zbunjeno i rastreseno, gleda ka igri, njen status „lake zabave“ zanemarujući u korist njenog gotovo sholastičkog karaktera. Mogu li se odgovori na teška pitanja, indukovana očajem, pronaći na ovako neočekivanim mestima?

MUZEJ U MAGLI

Razlaganje pojma muzeja, s druge strane, čini se kao daleko teži zadatak. Čak i u osnovnim crtama, kompleksnost situacije može se učiniti obeshrabrujućom – posmatrajući muzej sa izuzetnim fokusom, isključivo u kontekstu savremenog društva i kulture, pritom ograničavajući se samo na njegove glavne funkcije, on opet ostaje nepoznat i nedokučiv, enigma koja bolno štrči ispred nosa.

Ovakvo stanje najbolje se, sasvim ironično, očitava u jednoj definiciji, koja svojom prostom snagom zaslužuje da bude predstavljena u celini: *Bolnica je bolnica. Biblioteka je biblioteka. Ruža je ruža. Ali muzej je i Kolonijalni Vilijamsburg, i Muzej figuralnih flaša gospođe Vilkerson, i Muzej moderne umetnosti, i Pećine morskih lavova, i Američki prirodnjački muzej, i Klaustri i Noelova Barka i farma šimpanzi i cirkus gorila.* Iako prosečan čitalac nije čuo za većinu (mahom lokalnih) pojmova koji se pojavljuju u ovoj definiciji, njena otrežnjujuća jednostavnost direktno dovodi do srži problema. Ni moderna muzeologija, koliko god se trudila, nije uspeła da odgovori na ovo u suštini prosto pitanje. Pod njenim se patronatom, da stvari budu još gore, pomenuta jednostavnost jednog „Šta je to muzej?“ pretvorila u niz nagađanja objedinjenih pod mantrom „Šta bi to sve moglo da bude muzej?“

Ipak, zadržati jadikovku u granicama pristojnosti apsolutni je imperativ, pa se tako, još jednom, mora posegnuti za poznatim znanjem i standardizovanim određenjima, koliko god se takvi kompromisi činili neadekvatnim. Definicija ICOM-a¹¹ stoga bi mogla da posluži kao jedan od retkih validnih postulata prema kome bi se trebalo upravljati.

„Muzej je neprofitna, trajna institucija u službi društva i njegovoj razvoja, otvorena za javnost, koja prikuplja, čuva, istražuje, komunicira i izlaže materijalno i nematerijalno nasleđe čovečanstva i njegove okoline, za potrebe edukacije, izučavanja i uživanja“. Kao takvoj¹², ovoj rečenici bi se mogle pripisati brojne mane, pre svega njena značenjska širina, koja joj ne dozvoljava preciznije određenje bilo koje pojedinačne komponente, ali i neusklađenost sa praksom koja iz te širine proizilazi. Ali, kako ona jedina ima institucionalno utemeljenje ovog kalibra, a pri realnom odsustvu drugih ovako kompaktnih i konciznih određenja, ova definicija čini se jednim mogućim izborom za ispitivanje naslovne hipoteze.

DA LI JE IGRANJE U MUZEJU ZABRANJENO?

Prosto upoređivanje, čak svedeno na taksativno ispitivanje mesta moguće konfluencije dva pojma koristeći se gorepomenutom definicijom, vrlo brzo nailazi na probleme pri pokušajima da izvede bilo kakav smislen zaključak.

Po mišljenju najviših institucija, muzej je pojava koja je prvenstveno „neprofitna“. Kako je video-igra o kojoj je reč definitivno komercijalni proizvod, ova teza svakako pada u vodu. Međutim, kontraargument postoji

– Gaudijeve bravure u Barseloni, poput Sagrade Familije ili kuće Batljo, naplaćuju ulaz u svoje odaje¹³. Savremeno društvo odbija slepo povinovanje bilo kakvim ideološkim postulatima, pa se tako i etika „neprofitnih“ muzeja u ovim primerima efektivno zaobilazi. I jedna i druga pojava u zamenu za određeno iskustvo traže i određenu svotu novca. Koketiranje s profitabilnošću stoga je neizbežno, a značaj ove komponente kao krucijalne tačke lomljenja veze dva pojma počinje da bleedi.

Ostali aspekti definicije ostaju ambivalentni na sličan način. AC2 svakako nije „trajna institucija“ dok se o „službi društva i njegovom razvoju“ u kontekstu jedne video-igre često govori samo o njenom negativnom uticaju – i pored već dokazanih pozitivnih efekata u raznim oblastima, poput razvoja tehnologije te svojevrsnog katalizatora u kulturnim zajednicama, neretko se i dalje insistira na pogubnom dejstvu koje vreme provedeno u virtuelnoj realnosti ima na konzumenta.

Ipak, muzeologija na sve ovo može da gleda sa nešto većim razumevanjem: sakupljačko-konzervatorski element na videlo izbija vrlo rano, moglo bi se reći još u preprodukciji, ali ono što AC2 izdvaja iz gomile sličnog sadržaja jeste svesna namera – moderna muzeologija kao suštinske potrebe čovečanstva a osnovne obaveze čitave nauke nalazi i mogućnosti „istraživanja, komuniciranja i izlaganja“, a to je ono gde ova igra briljira. Istraživačka komponenta je na neki način već zadovoljena, ali se resursi koje nudi u ovu svrhu mogu koristiti i dalje; predstavljački aspekt je, iako svestan svojih ograničenja, nenadmašan pri poređenju sa bilo kakvim proizvodom slične namene, čak i sa neakvim muzejem, a komunikacijski biva ostvaren kroz do sada neuporedivo veću neposrednost iskustva prošlosti. Specifične potrebe koje

jedan muzej treba da zadovolji kako na širem, društvenom planu, tako i u pogledu ličnog doživljaja, proistekle iz ovih osnovnih funkcija, teren su na kojem se naslovna hipoteza može posmatrati sa većim optimizmom. Anegdote o britanskim učenicima koji zahvaljujući igranju jedne video-igre svoje profesore iznenađuju izvanrednim poznavanjem renesanse dovoljno govore o edukativnoj vrednosti koju ovakav sadržaj nesumnjivo poseduje, epistemološka valorizacija je neupitna, prikazana čak i u ovako ograničenom prostoru, a o „uživanju“ koje je kamen temeljac svake igre nema potrebe trošiti ni reči.

TEATAR SVETA

Ipak, ako krutost definicija (pa i gorenavedene) očigledno ne daje rezultate primenjive u praksi, potpuni zaokret javlja se kao jedini mogući pristup. Oslanjajući se tu na teoriju, odnosno na njenu novu iteraciju bližu Šolinoj mnemozofiji, sveobuhvatni, holistički pristup zasnovan na široj perspektivi posmatranja pomaže na meta nivou (svejedno da li njegov proizvod nazivali heritologijom, novom muzeologijom ili nekim trećim imenom), a svoju primenu može naći i u pronalaženju odgovora na ovo esencijalno muzeografsko pitanje.

Shodno tome, sličnosti i razlike između muzeja i video-igre bi umesto pretresanja utvrđenih struktura čiju je tačnost nemoguće potvrditi bilo upitno tražiti na drugim mestima – vođeno zdravim razumom, prosto razlaganje činjenica, tj. nalaženje nekoliko ključnih tačaka kojima oba pojma operišu može poslužiti kao dobra osnova za nalaženje načina da se isti povežu.

Od evolucije muzejske (pre svega heritološke) misli, te obogaćivanja kolekcionarstva izlagačkim, odnosno predstavljачkim komponentama, kao jedan od osnovnih čitave delatnosti navodi se jedno oživljavanje prošlosti. Svrha muzeja postaje komunikacija nasleđa. Zadržavajući se na konkretnom primeru, javljaju se i jasne paralele. Sličnije nego što se na prvi pogled čini, i jedna i druga pojava služe kao prozor u prošlost. Renesansa shvaćena u muzeju ista je renesansa koja se može doživeti u AC2. Kontraargument koji bi se mogao navesti istakao bi neistinitost sadržaja koji se nudi u igri – virtuelna celina jednog grada namenski konstruisana da zabavi ne može poslužiti kao objektivna istina. Zasigurno ne, ali bi takvo razmišljanje brzo bilo bačeno u vodu: može li se onda Idealni grad¹⁴ nazvati istinitom predstavom neke urbane celine? I jedna i druga pojava izrazito su subjektivne. Prošlost koju prikazuju za cilj nema da prenese apsolutnu istinu, već samo *predstavu istine*. I u muzeju i u igri iskustvo se svodi na predstave, lažne slike. Nezavisno od stepena saživljavanja, korisnik pristaje na virtuelnost, koliko god vrhunska ona bila. Pristaje na Bodrijarove simulakrume, one koji su istovremeno postali i simulacije.

Disekcija zajedničkih osobina mogla bi se pokazati primenjivom i u praksi, čiji su zahtevi ipak nešto drugačiji. U skladu sa prirodnijim pristupom novih tendencija u nauci, eksperiment koji se može sprovesti i u ovom tekstu možda bi mogao da ponudi rešenje za probleme primene ustanovljenih sličnosti.

Naime, Tomas DaKosta Kaufman u svom tekstu *Remarks on the Collections of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of Representatio* nudi interesanta opažanja ali, isto tako, i interesantnu osnovu za ovaj misaoni eksperiment. Vodeći se postupcima koju su u datom tekstu prikazani pri proučavanju carske

kolekcije Rudolfa II, na isti način se mogu ispitati i muzeološka pitanja u vezi sa AC2.

Kaufman reinterpretaciju počinje, pre svega, preispitivanjem namene date prostorne celine – do skoro skup čiju je organizaciju razumeo samo oslabljeni um cara¹⁵, tekst shvata kao bitan element vladarskog predstavljanja. Na prvi pogled, nema dodirnih tačaka. Originalna funkcija Kunstkammera je, Kaufman navodi, reprezentacija, a Assassin's Creed 2 je proizvod namenjen prvenstveno zabavi. Ali, način na koji je pomenuta kolekcija u naučnim krugovima doživljavana do sada može poslužiti kao uzor za posmatranje problema kojim se bavi ovaj tekst.

Postavivši se u ulogu nekih budućih muzeologa, AC2 može odavati utisak istovetan onom koji je Kunstkammer odavao tokom istorije proučavanja. Posmatrane ovako, ni jedna ni druga pojava nemaju potrebne elemente, ali iskustvo koje nude može nositi određenu mogućnost muzejskog doživljaja. Ako se Rudolfova kolekcija danas može smatrati nekom vrstom muzeja, i video-igra možda ima tu šansu.

U nastavku teksta, Kaufman razmatra problem takođe usko povezan sa prirodom objekta koji proučava. Nastojeći da odbrani odluke prilikom uređenja ove zbirke, pažljivo razmatra raspored predmeta, dubljim proučavanjem nalazeći brigu o kvalitetu izrađenog, pa i arhitektonskom okviru kao primarne namere iza delovanja cara, tj. unajmljivanja najkvalitetnijih stručnjaka na datim poljima. Sve, pa i raspored, podređeno je iskustvu moći i vladarske snage koje bi potencijalni strani izaslanik trebalo da ima. Igra, naravno, nema iste aspiracije, konstruisanje iskustva u njenom slučaju podređeno je isključivo zabavi korisnika, ali su ideje koje se naziru ispod načelno slične.

Sistematična organizacija u korist doživljaja iznedrila je *pragmatično uređenje*¹⁶ u oba slučaja, što, u sprezi sa prethodnim pasusom koji se bavi osnovnim namenama, čini još jedan argument u korist naslovne teze.

Pored fundamentalno sličnih ideja po pitanju funkcije i organizacije, nastavak jednačenja trebalo bi potražiti i posmatranjem celokupne koncepcije oba pojma, nazovimo je ovom prilikom idejnom potkom. Brojgleove slike, satovi, magično kamenje, pa i rogovi mitskih jednoroga kao deo jedne kolekcije, pored nesumnjivog interesovanja koje je car nastojao da probudi u posetiocu, takođe su služili kao ispunjenje nekih drugih želja koje je vladar mogao da ima. Opet u funkciji veličanja njegove ličnosti, Rudolf II nastojao je da se predstavi gospodarem, a nadohvat ruke izložen svet u malom poslužio je kao odličan objekat takvim aspiracijama. Određena apstrakcija prisutna u ovako organizovanoj postavci u slučaju jedne video-igre skoro da ne postoji, a poligon postavljen pred igrača postao je nešto slično, svojevrsni *imago mundi*. Kaufman u ovom delu teksta razmatra mogućnost da je carska kolekcija nadilazila ovakvu klasifikaciju – predstavljачka funkcija obogaćena narativnim elementima postaje Kvišebergov „teatar sveta“. Sa sobom je nosila i određenu simboliku, na šta jedna igra, van svojih okvira, ni ne pretenduje, ali ima li boljeg teatra od onog koji se kroz učešće, *performans bez ograničenja*, aktivno prevazilazi?

IMA LI NADE ZA NOVI MUZEJ?

Savremenost sa sobom nosi određenu težinu. „Novo“ ima auru naprednijeg, boljeg, onog koje pobija zaostalo. Od starog se okreće glava, a novo se slavi sve dok se ne pojavi

novije. Nazovimo je tekovinom civilizacije, ova tvrdnja pokazala se istinitom kroz istoriju, u mnogim slučajevima. Istina se doživljava konačnom, čak i pored shvatanja ovakve prirode saznanja, koja se opire pozitivističkom apsolutnom. Ni nauka nije imuna na ovakvo delovanje – podsmeh koji izaziva jedno „zemlja je ravna“ biće istovetan onom koji će se javiti pri pomenu Higsovog bozona kada ga na tronu istine nasledi nešto drugo.

Muzeologija, pak, na njoj specifičan način, izlazi i iz ovog, naučnog okvira. Bašlarova *Regionalna filozofija* i u ovom slučaju stoji po strani: savremenost u muzeologiji ne znači skoro ništa. Prirodno je da mogućnosti da se problemi adekvatno reše u ovakvoj klimi nema, a prepoznavanje istih kao jedini oblik otpora ovom stanju čini se slabom utehom.

Bilo bi pogrešno pomisliti da je situacija nešto drugačija i sa problemom koji je u fokusu ovog teksta. Rešenja, jasno, ostaju u domenu spekulacija, pretpostavki, hipoteza iz hipoteze. U tom kontekstu, postavlja se i krajnje pitanje – gde leži smisao čitave ove rasprave, ima li poente uopšte tražiti ga?

Ne budimo, ipak, previše oštri. Odsustvo konkretizacije ne mora nužno značiti i prestanak razmišljanja, posebno kada problem koji se nameće nema samoubilačke intencije. U ograničenom obliku, rezultati su vidljivi i u okvirima ovog teksta, čak i ako se isti svede na formu misaonog eksperimenta. Vrednost teorijskih struktura koje se iz istog mogu izvesti pruža osnovu za dalja razmišljanja, čak iako su iste neupotrebljive u praksi. Priroda muzeologije, dakle, nije glavna nevolja. Problem leži u tome što je ona okovana „današnjim“ koje joj se (još) uvek prišiva. Nove naučne zamisli nisu produkt dekadencije ili hira, već nastaju iz istinskih potreba za unapređenjem. Rečju, muzeologija

nije namenjena modernom društvu – izmeštena, ona je nauka prikladnija nekom njegovom nasledniku.

Muzej se tokom vremena menjao. Korenito, kada se pogleda stanje na početku i kraju vremenske skale, ali i što je sa istraživačke pozicije najbitnije, sporo. U tom pogledu, ni ono što se danas podrazumeva pod tim terminom nije ništa drugačije. Proširenja namene, funkcija, ali i najtežeg, shvatanja, prosto zahtevaju vreme. Simpatično, mistično, ali u svakom slučaju nedelotvorno – Studiolo Frančeska I danas se može posmatrati samo sa visine, čisto fenomenološki, na isti način na koji će i neki budući muzeolozi od pre par pasusa muzej današnjice doživljavati arhaičnim.

Elitizam prošlosti, makar u tragovima, još uvek postoji: institucija koja opstaje kroz vekove nefleksibilnošću pokazuje da nema ambicija za približavanje čoveku, a time otvara vrata koja su u njenom slučaju oduvek bila odškrinuta: „U idealističkoj koncepciji sveta strast za proizvodnjom simboličke strukture održive stvarnosti zahteva žrtvu. Smrt je zajednički činilac oba oblika viška. U tom smislu i starački dom i muzejska stajaća izložba, zaturaju stvarnu prirodu viška.“¹⁷ – muzej gubi formu koju nikada nije u potpunosti ni posedovao. Muzejska prošlost ostaje do kraja nepotpuna jer današnji muzej nema želju da je približi čoveku. Tu se možda krije glavni, a na neki način i jedini pravi problem muzeja.

*Savršeno je tačno, kao što filozofi kažu, da se život mora razumeti unatrag*¹⁸ – Kjerkegor (Søren Kierkegaard) sažima čovekovu konstantu, onu koja je od želje postala potreba.

Postaje jasno – muzej ne može da zadovolji žeđ za prošlošću. Stanje stvari je jednostavno tako: ono što je važno neće imati

potrebu da se nađe u muzeju. On postaje groblje, a prošlost u njemu sačuvana samo dodatak stvarnosti. Ali mora li da bude tako?

Muzej čoveka prati u stopu. Antimuzejske ideje s početka XX veka nisu šokantno destruktivne same po sebi, već ništa drugo do vapaji za preformulacijom; u tom smislu nisu čak ni potpuno nove. Uništiti muzej je nemoguće, ne samo usled nekorisnosti takvog delovanja, već i zbog jednostavne činjenice da je prošlost esencijalna kategorija. Ograničen na četiri zida, kao institucija ili kao prosta posledica selektivnosti memorije, koje god ime mu nadenuli, srž muzeja, Marloovo *imagingarno*, nastaviće da postoji.

Drugost muzeja zahteva, pak, i druge metode. Identifikovanje esencijalnih potreba često se čini problematičnim, ali se i muzej tokom istorije prilagođavao. Kako je odgovaranje na savremene zahteve oduvek bilo imperativ, transfiguracija se kao način preživljavanja i u ovom slučaju pokazala izuzetno praktičnom. Potraga za novim muzejem s početka teksta stoga bi trebalo da odgovori na specifične zahteve muzejskog diskursa koji se javlja kao okosnica svih novih muzeoloških razmišljanja. Inkarnacija mnemozofije kroz ovaploćenje njenih

postulata postavlja se kao osnovna teleološka funkcija, a briga o prošlosti, umesto dodatka, u ovom kontekstu preuzima integralnu ulogu. Radna jedinica postaje apstraktnija, a *heritološki muzej* koji nadgrađuje današnji ustanova jedne ontologije, gde se granica između prošlosti i sadašnjosti briše.

*Preživljavanje kulture i memorije društva*¹⁹ mora se svesti na najmanjeg mogućeg sadržioca – ideja je koja je u osnovi svih novih razmišljanja. Kako god da se posmatra, u njenoj srži kao glavni činilac ostaje čovek, koji se muzeju nepobitno približava, a možda čak i prepliće. Na Marloa bi se valjalo pozvati još jednom: „Odbacimo, najpre, samu reč muzej. Ona se doima kao kolekcija, luksuz, nekropola. Deluje pomalo buržoaski. I reakcionarno?“²⁰.

Želja za validizacijom sopstvenog mišljenja sigurno nije bila razlog da se Kler pozove na ovaj govor sa otvaranja izložbe u fondaciji Mag. Makar samo u ovakvim razmišljanjima, želja za promenom neumitno postoji. To što su rezultati još uvek neprimetni ne bi trebalo da predstavlja prepreku da se za njima traga. Zameci novog muzeja definitivno postoje, a jedan od njih možda leži upravo u video-igri.

¹Kao što je slučaj sa, primera radi, eko-muzejima. Preuzeto iz: Šola 1984: 67-69.

²Hooper-Greenhill 1992: 190.

³Maroević 1993: I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti.

⁴Isto.

⁵Kler 1978: 29-43.

⁶Preciozi 2004.

⁷Bulatović 2009: 21-36.

⁸Preciozi 2004.

⁹Smuts 2005: 97-113.

¹⁰Maravić 2011.

¹¹Eng. - (The) International Council of Museums

¹²Definisanoj ICOM-ovim statutom, prim. aut.

¹³Vučić 2016: Dejana Vučić, *Objekti baštine kao mašine za proizvodnju novca: Gaudijeve građevine u Barseloni*, Seminarski rad, Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti.

¹⁴Pripisuje se Fra Carnevaleu, prim. aut.

¹⁵DaCosta Kaufmann 1978: 22-28.

¹⁶Isto.

¹⁷Bulatović 2009: 21-36.

¹⁸Kjerkegor 2003.

¹⁹Čirić 2010: 55-64.

²⁰Pozdravni govor Andre Marloa u Mougins-u, 13. jula 1973. god.

LITERATURA

Bulatović 2009: D. Bulatović, „Muzej kao ekonomija želje“ u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti*, Beograd: Filozofski fakultet, 21-36.

DaCosta Kaufmann (1978): T. DaCosta Kaufmann, „Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio“, *Art Journal* (1978) 38/1, 22-28.

Kler (1978): Ž. Kler, „Herostrat ili muzej pod znakom pitanja“ u: *Kultura* (1978) 41, 29-43.

Maravić (2011): M. Maravić, „Relacije umetnosti i video igara“, *Art+Media* (2011) 1.

Maroević 1993: I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti.

Preciozi 2004: D. Preciozi, „Zbirke/muzeji“ u: R. Nelson, R. Šif, *Kritički termini istorije umetnosti*, preveli sa engleskog Lj. Petrović i P. Šaponja, Novi Sad: Svetovi.

Smuts (2005): A Smuts, Jesu li igre umetnost, preveo V. Nocić, *Philosophy and Literature* (2005) 29, 97-113.

Ćirić (2010): I. Ćirić, Baština u „Microsoft“ muzeju: kako je internet preuzeo ulogu muzeja, *Etnološko-antropološke sveske* (2010) 4, 55-64.

Šola (1984): T. Šola, Prilog mogućoj definiciji muzeologije, *Informatica Museologica* (1984) 1, 67-69.

VIDEO GAME AS A (VIRTUAL) MUSEUM

Being an over-theoreticized field, museology craves practicality. The imperative to concretize the museological discourse, therefore, often finds itself looking for answers in unusual places. As new solutions, born out of the theoretical murk, have failed to prove their validity, reinterpretation of already existing phenomena might turn out to be a bit more viable. In this spirit, the tenets of deconstruction could be the door leading to better substitutions, yet modern society still deems itself too conservative in a number of ways, way too precious to completely abandon the established postulates – the work unit of a New museum must be in compliance with the framework of the museum of today, or, at least, share enough resemblance so that the experience of both could be called similar. In accordance with the new scientific tendencies, and with the goal of streamlining the problem to the “lowest common denominator” in mind, is it even plausible nowadays to raise these questions? What could possibly be considered a museum in the future? Is there a chance to reinterpret something as ordinary as a video game into the given context?

dragansukurma@gmail.com

PRUSTOV FENOMEN — KAKO ČULNI OSETI AKTIVIRAJU PROCESSE PAMĆENJA

NATAŠA TAPIĆ

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

U radu se obrađuju čulni oseti koji deluju kao stimulans na korteks i evociraju sećanja iz davne prošlosti. „Prustova madlena“ i individualno pamćenje se posmatraju kao važan baštinski mehanizam za očuvanje nematerijalnog nasleđa kako pojedinca, tako i jedne zajednice. Postavlja se teza o građenju kulturnog identiteta putem pamćenja baziranog na čulnim osetima.

Ključne reči: baština, čula, oseti, pamćenje, nematerijalno nasleđe, kulturni identitet, Prust

UVOD

”Pravo putovanje sa ciljem otkrivanja sastoji se, ne od traženja novih obzora, nego od sticanja novih očiju.

Marsel Prust

U knjizi Marsela Prusta *U traganju za izgubljenim vremenom* (À la recherche du temps perdu) glavni junak potapa kolačić madlenu u čaj i njen miris i ukus ga vraćaju u detinjstvo. Dakle, čulni oset je poslužio kao okidač za lavinu sećanja koja su duboko pohranjena u našem umu. Gotovo da nema čoveka koji nije iskusio nešto slično. Istraživanja iz oblasti psihologije pamćenja ukazuju na to da ljudski um zapravo pamti sve, da ne gubimo zapamćeno već pristup istom. Ako imamo određeni potreban stimulans, možemo prizvati sećanje. Stimulansi mogu biti sve što deluje na korteks, jer sećanje leži u delu korteksa u kom je informacija prvi put primljena i obrađena. Drugim rečima,

to su: miris, ukus, zvuk, verbalni i vizuelni sadržaji. Kada oni deluju, korteks aktivira sećanje kao radnu memoriju. Senzorni centri su raspoređeni po celom korteksu, ali svima zapravo rukovodi hipokampus.

Pamćenja i sećanja su po sebi činilac koji u najvećoj meri oblikuje današnju kulturu, odnosno sadržaje istorijsko-umetničkih, arheoloških i muzeoloških disciplina. Pretrajava i opstaje u vremenu samo ono što prepoznamo kao vredno sećanja i vrlo namerno i sistematski sprovodimo mere da ostane na pravi način zabeleženo i očuvano. Mirisi, ukusi, zvuci i vizuelna kultura postaju neodvojivi deo nečije lične i nacionalne istorije i ličnog i nacionalnog identiteta – ti čulni mehanizmi pamćenja utiču kako na individualno, tako i na kolektivno materijalno i nematerijalno nasleđe.

RELACIJA MIRIS-UKUS I SEĆANJE

Miris i ukus su neodvojivi, jer ta dva čula u saradnji obrađuju hemijske supstance iz hrane i vazduha. Dok konzumiramo jaču hranu, većina onoga što osećamo su zapravo mirisi. Jednostavan test – ukoliko se zapuši nos tokom konzumiranja hrane, gotovo da se neće osetiti bilo kakav jasno definisan ukus.

Memorija i miris su tesno vezani. Mirisnu draž obrađuje *bulbus olfactorius* (njušno zadebljanje) u velikom mozgu, koji ima direktne veze sa hipokampusom i amigdalom, delovima zaduženim za emocije i memoriju. Kroz memoriju učimo kako da pamtimo mirise, a poremećaji koji uzrokuju gubitak pamćenja takođe uzrokuju i nemogućnost razlikovanja mirisa.¹ Kao čulo sa posebnom povezanošću sa memorijom, ne čudi da je miris najuspešniji među čulima kada je izazivanje sećanja u pitanju. Miris je, za razliku od ostalih čula, potpuno otporan na retroaktivnu interferenciju² (tendencija kasnijeg učenja da ometa prethodno naučeni materijal³). Vezu mirisa i pamćenja potvrđuje i novootkrivena povezanost između anozmije i Alchajmerove i Parkinsonove bolesti – gubitak mirisa se javlja kao jedan od prvih simptoma ovih bolesti. U ljudskom telu ima daleko više vrsta receptora za miris nego za ostala čula. Ima ih bar 1000, što je drastično mnogo u odnosu na receptore za vid i dodir kojih ima oko četiri vrste.⁴

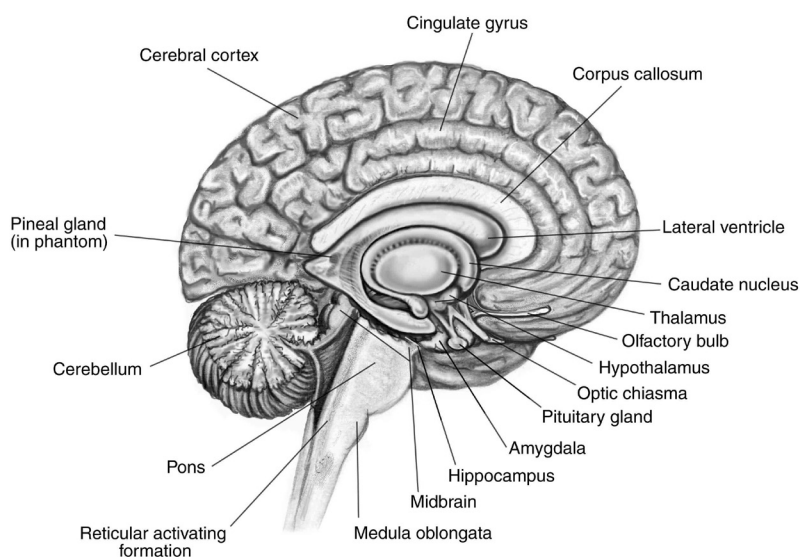
Trag koji ostavlja miris je jasan, trajan i neometan. Nije sasvim dokazano zašto je to tako, ali pretpostavlja se da je zbog toga što miris na svom putu do talamusa prođe kroz dodatne obrade od strane ostalih delova mozga ili zbog jedne od primarnih

funkcija mirisa - da nas štiti od opasnosti. Brojne studije su pokazale da jednom kada osetimo miris od kog nam postane zlo ili se od omirisane supstance razbolimo, zauvek gajimo odbojnost prema tom mirisu. Vrlo je važno za mozak da baš iz prvih nekoliko puta poveže opasnost ili neprijatnost sa mirisom problematične supstance i na taj način nas zaštiti, pomažući nam da što brže odreagujemo. Učenje putem mirisa i ukusa počinje još pre rođenja (kada kroz amnionsku tečnost fetus dobija „ukuse“ iz spoljnog sveta i tako razvija sklonosti ka određenoj hrani, alkoholu, cigaretama...), nastavlja se u ranom detinjstvu, kada je alat za istraživanje sveta nos i stavljanje predmeta u usta, i traje skoro čitavog života.

Kada je Prustov fenomen⁵ u pitanju, Vajcman institut (Weitzmann) je došao do podatka da se najjače sećanje formira oko prvog oseća određenog mirisa (ne nužno u

Slika 1 – Dijagram anatomije mozga

Preuzeto sa:
<http://www.headinjury.com/!CBRAIN1.jpg>



Slika 2 – Litvanski nacionalni parfem

Preuzeto sa:
<https://coffee-addictgreta.wordpress.com/2011/10/23/where-do-i-come-from/>



detinjstvu), čak i ako se isti karakterističan miris iskusi više puta u životu.⁶ U svojoj studiji, Marija Larson (Maria Larsson) došla je do zaključka da stariji odrasli ljudi putem mirisnih draži mogu da prizovu sećanje čak iz pete godine svog života. Kada su u pitanju vizuelne i verbalne draži, sećanja su nadolazila tek iz tinejdžerskih dana i ranih dvadesetih godina, kao što je i bilo očekivano.⁷ Međutim, ljudi nemaju takvu reakciju na sve mirise. Svakodnevni mirisi kao što je kafa ne izazivaju nikakvo preterano rano sećanje ili čak uopšte. Jedino mirisi koji nisu toliko zastupljeni svakodnevno mogu da stvore tu posebnu vezu, pritom tačno određeni, karakteristični mirisi (ili vezani za određeno godišnje doba) daju naročito dobar rezultat u prizivanju sećanja.

Sva sećanja očuvana putem mirisa obiluju emocijama. Uzrok tome treba tražiti u činjenici da je isti deo mozga zadužen i za obradu čula i za čuvanje emocionalnih sećanja. U tom smislu, miris nije „okidač“ za puko vraćanje filma života unazad, već za ponovno isplivavanje određene emocije, a uz pomoć emocija i mašte autobiografsko pamćenje gradi svoju narativnu strukturu.⁸ Autobiografsko pamćenje (svest o vlastitoj

prošlosti), ima veliku ulogu u izgradnji ličnosti pojedinca i njegovom prihvatanju sebe i sopstvene istorije, a bazira se upravo na emocijama kakve izazvaju „mirisna“ sećanja. Ona uzrokuju nostalgичnost, neku romantičarsku čežnju, idealizaciju prošlosti. Kako kaže Svetlana Bojm u svojoj knjizi *Budućnost nostalgije*: „Nostalgичar želi da poništi istoriju i da je pretvori u privatnu ili kolektivnu mitologiju“.⁹

Osim na ličnom, i na kolektivnom nivou čulo mirisa zauzima važno mesto. Svaka teritorija na ovom svetu ima specifične mirise i ukuse koji je čine jedinstvenom. Vremenom, oni postaju čak i nacionalna obeležja ili asocijacije na određeni narod. Kuhinja, pića, retke biljke, začini spadaju u reprezentе određene kulture, a ponekad i sinonime za istu. To su univerzalni mirisi-ukusi, u smislu da su prepoznatljivi i važni svakom članu određene zajednice. Postoje savremeni primeri namernog stavljanja mirisa u kontekst kulturnog reprezentа – Litvanija je predstavila svoj nacionalni parfem.¹⁰ Osmišljen je miris u kom bi se Litvanci prepoznali, spakovан u bočicu, i sada je nacionalno obeležje Litvanije koje stoji rame uz rame sa grbom, zastavom i himnom. Mirisi stvaraju veoma „žive“ slike u mozgu, te je vrlo verovatno da će konzumenti parfema neposredno doživeti delić Litvanije.

Karakteristični mirisi mogu da budu reprezenti određene kulture, a mirisi su i generalno važan deo određene kulture ili rituala. Na primer, za pleme Andž sa Andamanskih ostrva mirisi su ono prema čemu se definiše sve. Kalendar prave prema mirisima procvetalih vrsta cveća, godišnja doba su nazvana prema imenima pojedinih mirisa, miris im definiše lični identitet... Stari je jevrejski običaj posipanja mirisa na grob. U Indiji je mirisanje nečije glave pozdrav jednak našem zagrljaju ili poljupcu, a pleme Temiar



Slika 3 – Izložba
*The Art of the
Scent*

fotograf:
Brad Farwell

preuzeto sa:
[http://
madperfumista.
com/2013/01/04/
the-art-of-scent-
1889-2012-
exhibition-
review/](http://madperfumista.com/2013/01/04/the-art-of-scent-1889-2012-exhibition-review/)

smatra da svaka osoba ima dušu-miris koja se nalazi u donjem delu leđa.¹¹ Miris se danas posmatra i kao psihološki, ali i kao kulturni, sociološki i istorijski fenomen.

Muzej umetnosti i dizajna u Njujorku je kroz izložbu *The Art of the Scent* (1889-2012) miris posmatrao kao umetnički medij. Posetioци su prolazili kroz praznu galeriju, jedina umetnost te izložbe bio je miris. Kreirano je 12 mirisa, svaki je bio aktuelan u prostoriji dovoljno velikoj za jednog posetioca. Nekoliko sekundi, miris bi lebdeo u vazduhu, a potom nestao. Zidovi su bili osvetljeni tekstom koji objašnjava svaki miris, ali i on bi povremeno potpuno nestao. U slobodnoj interpretaciji, može se reći da je izložba funkcionisala po principu Prustovog fenomena, ostavljajući prostora svakom posetiocu da lično doživi svaki miris i ono što on sa sobom nosi.¹²

Zbog svih svojih svojstava, mirisi

su veoma industrijalizovani. Postoji čitava imperija parfema, a mirisima sve obogaćuje sve – od osveživača vazduha, omekšivača za rublje, kozmetike, dekorativne kozmetike, sveća, deterdženata... Kompanije u svoj rad uključuju „mirisni marketing“, odnosno koriste mirise u svojim prostorijama ciljano, da bi ostavili poseban utisak na klijente.¹³ Takođe postavljaju i same mirise za nosioce marketinga pojedinih proizvoda, često nas ubeđujući da kupimo „čuvenu kremu sa mirisom čokolade“ ili naperfemisani papir. Aromaterapija, iako nema naučnih dokaza za njenu efikasnost, ima veliki broj pristalica.

Na osnovu predočenog, miris je pomalo nepravedno zapostavljeno čulo. Nedovoljno je proučeno i naizgled inferiorno u odnosu na, na primer, vid. Ali, u realnoj stvarnosti nije tako. Negativne posledice anozmije su bezbrojne, a sam miris počinje više da intrigira kako istraživače pozitivnih nauka, tako i one društvenih i humanističkih nauka.

ZAKLJUČAK

Ukoliko se heritologija kao disciplina shvati kao integralna nauka o baštini, onda je ona *disciplina koja počiva na svojoj teoriji pamćenja*.¹⁴ U tom smislu, i materijalna i nematerijalna nasleđa u potpunosti zavise od „pravilne“ kulture sećanja. Identitet pojedinca grade „prosejana“ pamćenja i sećanja, izabrana da budu utkana i u ličnost i u fasadu koja se prezentuje drugima. Isto važi i za nacionalni

identitet, koji u samim procesima baštinjenja bira ono najreprezentativnije za pokazivanje drugima. Prustov fenomen u svim tim procesima stvaranja kulture, nematerijalne baštine i identiteta ima svoje mesto. On stvara stabilno nasleđe koje je praktično neuništivo – može da se privremeno izgubi put do istog, ali ono zauvek leži pohranjeno u nekom kutku nečijeg mozga, spremno da uz mali podsticaj zablista punim sjajem.

¹Fields 2012.

²Fields 2012.

³Oxford dictionaries, „Retroactive interference“.

⁴Mercola 2015.

⁵Psychology dictionary, „Proust phenomenon“.

⁶Nauert 2009.

⁷Fields 2012.

⁸Kuljić 2006: 42.

⁹Bojm 2005: 19.

¹⁰Večernje Novosti 2011.

¹¹Classen, Howes, Sydnott 1994: 7–10.

¹²Stamp 2013.

¹³Smiley 2014.

¹⁴Bulatović 2014: 1.

LITERATURA

Bojm 2005: S. Bojm, *Budućnost nostalgije*, sa engleskog preveli Z. Gluhbegović i S. Simonović, Beograd: Geopoetika.

Bulatović (2014): D. Bulatović, Nadrastanje muzeologije – heritologija kao opšta nauka o baštini, *Umetnost i njena uloga u istoriji Balkana: između trajnosti i prolaznih izama*, 2014, Kosovska Mitrovica, 637–654.

Classen, Howes, Sydnott 1994: C. Classen, D. Howes, A. Sydnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, London: Routledge.

Fields (2012): Helen Fields, Fragrant flashbacks. Smells Rouse Early Memories, *Observer* (2012) 24, 12. april 2012, <http://www.psychologicalscience.org/index.php/publications/observer/2012/april-12/fragrant-flashbacks.html>

Kuljić 2006: T. Kuljić, *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja štampa.

Mercola 2015: Joseph Mercola, *Why Smells Can Trigger Strong Memories*, dostupno na:

<http://articles.mercola.com/sites/articles/archive/2015/08/06/smells-trigger-memories.aspx>, 6. avgust 2015.

Nauert (2009): R. Nauert, How Scents Evoke Memories, *PsychCentral*, 10 November 2009, <http://psychcentral.com/news/2009/11/10/how-scents-evoke-memories/9449.html>, 6. avgust 2015.

“Proust phenomenon”, *Psychology dictionary*, <http://psychologydictionary.org/proust-phenomenon/>, 27. 11. 2016.

“Retroactive interference”: *Oxford dictionaries*, Oxford University Press, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/retroactive-interference>, 27. 11. 2015.

Smiley 2014: M. Smiley, Dollars & Scents: From Clothes to Cars to Banks, Brands Seek Distinction Through Fragrance, *Advertising Age*, 9 Decembar 2014.

Stamp 2013: J. Stamp, The First Major Museum Show to Focus on Smell, *Smithsonian*, 16 January 2013, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-first-major-museum-show-to-focus-on-smell-1787124/?no-ist>, 27. 11. 2015.

Večernje Novosti 2011: Litvanija lansirala nacionalni parfem, *Večernje Novosti*, 4. januar 2011.

THE PROUST PHENOMENON — HOW SENSATIONS ACTIVATE MEMORY PROCESSES

The Proust phenomenon is a psychological mechanism, named after Marcel Proust who was the first one to describe it. One scene in his book *In Search of Lost Time* defines it perfectly. The main character soaks a madeleine in tea and its taste and smell take him back into his childhood, when he used to have it on Sunday mornings. The memories activated by sensations are highly emotional and personal. They are precious, as one's personality is consisted mainly of them. It is intangible heritage of an individual and the Proust phenomenon is a way to access it. Above researching the impact of the Proust phenomenon on individuals, this paper also tended to find out if sensations such as smells tend to have similar function on a group of people, those of the same nationality in particular. It turned out that senses are very important carriers of intangible cultural heritage and also take great part in creating national identity.

Although the brain remembers literally everything, after some time links to the memories fade away and consciousness fails to take them out. "Proustian" kind of sensation is a "tickle" that wakes up even distant, emotional memories. And those are the kind of memories that equal heritage.

natasatapic@yahoo.com

SINESTEZIJA U UMETNOSTI KAO VID NASLEĐA

MILICA TOMIĆ

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

U ovom radu biće posmatrana sinestezija najpre kao vid metaforičkog izraza u umetnosti. Potom se fenomen sagledava iz različitih aspekata uz pokušaj da ga prikazemo kao vid nasleđa kroz koji se iznosi određena poruka društva. Na kraju, sinestezija će se dovesti u vezu sa heritologijom i kroz problematizaciju položaja muzeja kao institucije koja neguje kulturna dobra, čuva i uspostavlja kulturni identitet društva.

Ključne reči: sinestezija, metaforički izraz, nasleđe, heritologija, muzej, institucija, kulturni indentitet.

UVOD

Reč sinestezija je starogrčkog porekla i znači *ujedinjenje oseta*. U psihologiji, termin sinestezija se koristi kada se „doživljaj koji je svojstven jednom čulnom modalitetu intenzivno doživljava kada je realno stimulisan neki drugi čulni sistem. Ako slušajući muziku doživljavate boje ili različite oblike koji promiču vašim vidnim poljem najverovatnije ste sinestetičar”.¹ Kroz psihološki aspekt posmatraćemo koliko je ovaj fenomen bio od značaja za estetiku, psihologiju umetnosti i posebno za književno stvaranje. Pristup ovoj temi biće umnogome suprotstavljen pozitivizmu, s obzirom da bi svako negiranje

metafizike ujedno i značilo negirati u umetnosti ono što ona *jeste* / što u njoj *jeste*.

S obzirom na složenost pojma *sinestezija*, na samom početku iznete su metode koje će se koristiti pri analizi predmeta istraživanja. Svakako, pri posmatranju ovog fenomena moramo prvo obratiti pažnju na samu reč sinestezija i njeno značenje. Semantički pristup će nam dozvoliti da lakše shvatimo cilj ovoga rada, a to je dokazivanje sinestezije kao nematerijalne vrednosti imanentne svakom čoveku, samim tim i umetnosti.

„ISTORIJA“ SINESTEZIJE

„ISTORIJA BAŠTINJENJA STARIJA JE OD SVOG POJMA I PRISUTNA JE U ISTORIJI ČOVEKA OD KADA ON IMA SVEST...“²⁾

Postavlja se pitanje: da li nematerijalnom nasleđu u svojstvu čulnog utiska možemo tačno definisati početak, a kamoli kraj?

Možemo zaključiti da je fenomen sinestezije transdisciplinarnog karaktera. S obzirom na to da omogućava komunikaciju između nauke i društva, time je i njegovo datiranje relativno. Ako posmatramo sa humanističkog aspekta (mišljenja koje čoveka i njegove potrebe stavlja u prvi plan), shvatićemo da je *ujedinjenje oseta* staro koliko i čovekova svest. Zanimajući trenutno činjenicu po kojoj se čovek svakodnevno susreće sa istovremenim draženjem različitih čulnih modaliteta, uzećemo za primer nastanak antičkog grčkog pozorišta zarad pokretanja jednog estetskog pitanja. Prvobitno, to su bili verski obredi u čast boga Dionisa gde su se Grci prepuštali raznim bahanalijama (pijanstvo, orgije) kako bi se sjedinili sa božanstvom. Dionisov kult je klasična Grčka osuđivala, s obzirom na to da je u velikoj meri poštovan kult boga Apolona, što se da primetiti na osnovu filozofije koja je bila u osnovi stvaranja grčkih umetničkih dela i njihovog svakodnevnog života. Svaka telesna i čulna razuzdanost bila je potiskivana zarad duševnog spokojstva, estetskih osećanja i intelektualne kontemplacije. Ovakva paradigma je znatno uticala i na teoriju umetnosti u antičkoj Grčkoj, gde su „čulne“ umetnosti (one koje nastaju u trenucima zanosa, opijenosti, i time raslabljuju čoveka) bile u senci onih koje oplemenjuju čoveka, zasnovanih na principu reda i harmonije.



„Podela na ovakve ekspresivne umetnosti (poezija, muzika i igra) i na konteplativne (skulptura, slikarstvo, arhitektura) otkriva da su stari Grci znali šta razdvaja ove dve vrste umetnosti, ali nisu znali šta ih ujedinjuje...“³⁾. Pitanje estetike je nešto čime su se bavile generacije filozofa, čak i Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche) u svom delu „Rođenje tragedije“ (Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik) deli umetnosti na dionizijske i apolonske u cilju dokazivanja da jedne bez drugih ne mogu kao što je Apolon brat Dionisov i Dionis brat Apolonov, a proizvod tog ujedinjenja jeste delo antičke tragedije.

I tu se pred našim pogledima otkriva uzvišeno i slavljeno umetničko delo antičke tragedije i dramskog ditiramba, kao zajednički cilj oba nagona, čija se tajanstvena bračna zajednica, posle duge prethodne borbe, proslavila takvim porodom – Antigonom i Kasandrom u isti mah.⁴⁾

U prilog ovakvom razmatranju ide i Plutarhova misao⁵⁾: „Slikarstvo je nema poezija, a poezija slika koja govori“⁶⁾. Plutarh, ne samo što se koristi metaforičkim zamenjivanjem pojmova u čijoj osnovi je *sinestezija kao stilska figura*⁷⁾, već time i kvalitativno izjednačuje ove dve umetnosti, ukazujući nam da je jedinstvo suština svih stvari. Principom analogije, možemo li zaključiti onda da je suština umetnosti bez obzira na način izražavanja ista, a to je da se kroz sadejstvo čula koje budi umetničko delo oplemenimo? Jednom rečju, sinestezija.

Slika 1 - Grafem - boja sinestezija

Preuzeto sa:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Synesthesia.svg/580px-Synesthesia.svg>

Godine 1812, sinestezijski prvi put postaje predmet naučnog istraživanja u domenu psihopatologije⁸. Isprva, ovo anomalno iskustvo viđenja obojenih predstava u trenutku određenih zvučnih senzacija, smatralo se psihičkim poremećajem. Zahvaljujući savremenim ispitivanjima utvrđeno je da sinestetska iskustva zaista postoje i to u različitim oblicima.

Na primer, najčešća je tzv. *grafem-boja* sinestezijska (**Slika 1**) gde sinestetičar doživljava stvarna perceptivna iskustva u vidu različitih boja kada vidi određeno slovo ili znak. Otkrivanje ovog psihološkog fenomena uticalo je na stvaranje novih izražajnih sredstava i pravaca u umetnosti XX veka.

Slika 2 - Vasilij Kandinski, *Improvizacija br. 30 (Ratoborna tema)*, 1913, ulje na platnu, Umetnički institut, Čikago, SAD;

Preuzeto sa:
<http://lineassobrearte.com/2015/07/06/kandinsky-y-la-sinfonia-de-los-colores/>



U svakodnevnom govoru često ćemo zapaziti fraze kao što su „topao glas“, „meki ton“, „tople ili hladne boje“. Metaforička živopisnost takvog izražavanja jedna je od podloga za stvaranje poezije kod tzv. *fin-de-siècle* grupe pesnika. Najznačajniji predstavnici ove grupe bili su francuski modernisti: Šarl Bodler (Charles Pierre Baudelaire), Artur Rembo (Arthur Rimbaud), Pol Verlen (Paul Verlaine) i Stefan Malarme (Stéphane Mallarmé). Da bismo stekli uvid u suštinu njihove poezije i noviteta koje sa sobom donose, moramo skrenuti pažnju na neke od elemenata kapitalističkog društva na početku XX veka. U tom periodu kapitalizam ulazi u novu fazu svog razvitka – imperijalizam. Usled jačanja naprednih privrednih snaga predvođenih organizovanom radničkom klasom, kulturni i književni predstavnici buržoazije nisu mogli da uoče perspektivu ni u sebi ni u društvu kome su pripadali. Pisci i kulturni radnici počeli su da ističu teme kao što su: čovekova ličnost, njegove krize, snovi. Oslonjeni na sopstvenu imaginaciju i kreativne potencijale, veliku pažnju posvećivali su formalnim elementima (jeziku, stilu, izrazu), dok je sadržaj često bio zapostavljan. S obzirom na otuđenost ljudskih vrednosti u modernom društvu, gde prevlast imaju industrija i tehnološki izumi, potrebno je bilo stvoriti novi način pesničkog izražavanja. Jezik koji će u sebi sadržati sve mirise, zvukove i boje, kojim će jedan ljudski duh moći da komunicira sa drugim – to je jezik suštinske harmonije – *univerzalni jezik*. Najznačajniji tvorci ovakvoga mišljenja jesu Šarl Bodler i Artur Rembo. Oni su u velikoj meri zasnivali svoju poeziju na ovakvim sinestetskim predstavama. Rembo čak u svom sonetu „Samoglasnici“ počinje strofu sa: „A – crno, E – belo, I – crveno, O – plavo, U – zeleno“⁹. Ovakvim određenjem on čoveka želi

da vrati u prirodu, u pravi život, gde boje i znaci podstiču jedni druge. Uz pomoć sinestezije kao stilske figure on određuje ritam svojih stihova i strofa, uvodeći muziku kao jedan od bitnih elemenata ovog sadejstva čula. Poezija postaje privilegija za one koji i dalje osećaju i shvataju da ovakvo iskustvo leži u svima nama.

Bodler, sa druge strane, u svojoj pesmi „Veze” bavi se teorijom univerzalne analogije koju preuzima od švedskog filozofa Svedenborga (Emanuel Swedenborg): „Sve stvari koje postoje u prirodi, od najmanje do najveće jesu saglasja, zbog toga što prirodni svet sa svim onim što ga čini, postoji i nastavlja da živi prema duhovnom svetu. I jedan i drugi (prirodni i duhovni) se stapaju u božanski svet”.

Природа је храм где мутне речи слећу
Са стубова живих понекад, а доле
ко кроз шуму иде човек кроз симболе
што га путем присним погледима срећу.



Ko одјеци дуги што даљем се своде
у јединство мрачно и дубоко што је
огромно ко ноћ и светлост, боје,
мириси и звуци резговоре воде.

Неки мириси ко пут дечја свежи,
зелени ко поље, благи ко обоје,
- дуги искварени, победнички, тежи,

што у бескрај шире простирање своје
као амбра, мошус, тамјан, раскош њуха
који пева занос чула нам и духа.

Upotrebom sinestezije i analogije, Bodler zahteva od čitaoca da otkriva dubinske veze između šume simbola sa kojima se svakodnevno susrećemo i putem kojih se najbolje izražava suština ljudi i stvari.¹⁰

2. SINESTEZIJA U MUZICI I SLIKARSTVU

Pesnici francuske moderne znatno su uticali na umetnička ostvarenja krajem XIX, početkom XX veka. Formirana je grupa tzv. *sinestetskih umetnika* koja je najviše imala odraza u domenu slikarstva apstraktne umetnosti. Ističući pre svega muziku kao princip na kojem se zasniva harmonija svih čula nastao je estetski pokret okupiran „bojom muzike”. Sve ono što određuje muzičku kompoziciju (ton, ritam, dinamika) bilo je moguće prikazati različitim linijama, formama, bojenim celinama i u slikarstvu.

Ovakav estetski pokret najpre se razvijao u Evropi i Americi, i to u dva smera. Sa jedne strane, određenoj grupi umetnika je ovakav podražaj određene kombinacije čula

Slika 3 - Artur Douv, *Rapsodija u plavom* - Džordž Geršvin, Deo I, 1927, Nafta i metalik boja na aluminijumu sa satom proleća, Kolekcija Andrej Krispo;

Preuzeto sa: <http://www.artnet.com/Magazine/news/robinson/Images/robinson12-4-5.jpg>

bio rezultat pristupa fenomenu sinestezije kao transcendentalnom jeziku, gde je uzajamnost čula bila dokaz mističke veze sa višom realnošću. Muzika se smatrala bekstvom od bilo kakve naracije i direktnom vezom sa ljudskim emocijama i osetima koji nas okružuju. Najpoznatiji predstavnik ovakvog mišljenja je Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский). U slikarstvu Kandinskog boja je glavno izražajno sredstvo određenih emocija i instrument psihičkog delovanja na posmatrača (**Slika 2**).

Sa druge strane, postojala je grupa umetnika koja se bavila sinestezijom na naučnom nivou kao fenomenom ljudske percepcije. Jedan od značajnijih umetnika ovakvog shvatanja, jeste Artur Douv (Arthur Garfield Dove). Pokušavajući da razvije linearni notni sistem kojim bi preneo muziku na platno (**Slika 3**), Douv je slušao određenu muziku dok je slikao. Najčešće su to bile kompozicije Džordža Geršvina (George Gershwin) kada je upotrebljavao liniju i boju kako bi evocirao melodiju i tempo džeza.¹¹

U sinestetske umetnike nisu spadali samo slikari koji su spajali audio-vizuelne nadražaje, već i poznati kompozitori toga doba. Godine 1910, ruski kompozitor i pijanista, Aleksandar Skrjabin (Александр Николаевич Скрябин) zamislio je simfoniju zvuka praćenu simfonijom svetla (**Slika 4**). Skrjabin je dodavao

dimenzije boja performansima svoga dela „Prometej”(Прометей), poznatog i kao „Pesma od vatre”(Поэма огня). Za ovakav spektakl bio je zaslužan tzv. *clavier à lumière*¹², klavijatura koja je konstruisana tako da se pritiskom na dirku ne projektuje zvuk već boja na ekranu. Ono što je pomoglo samom Skrjabinu za određenje ovakvog sistema boja jeste njegovo lično iskustvo kao sinestete.

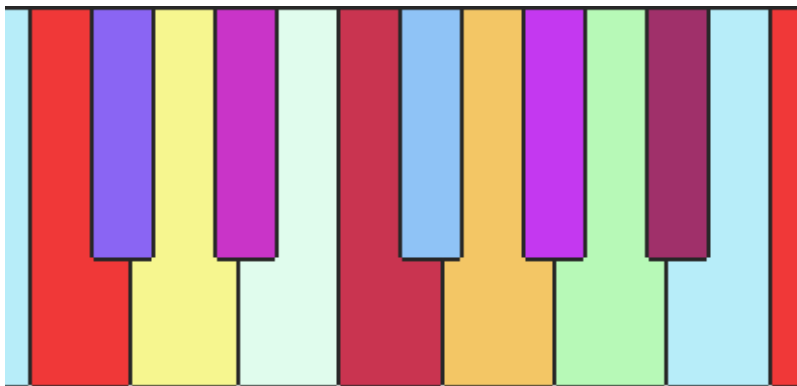
3. SINESTEZIJA U FILMU (FILM KAO „SIMFONIJA ZA OČI“)

Kraj XIX i početak XX veka je vreme otkrivanja različitih tehničkih dostignuća kao što su: gramofon, pisača mašina, film. Mnogi istraživači smatraju da je ovakav uspon tehnologije odvojio i podelio naša senzorna iskustva, dok sa druge strane postoje tumačenja koja tvrde da je nastanak električnih medija upravo omogućio kombinaciju i uzajamno dejstvo čula. Možemo reći da je film kao sedma umetnost, upravo, *suma summarum* pređašnjih iskustava umetnosti u jednom sasvim novom umetničkom izrazu. Taj zbir svih međuzbirova predstavlja remek-delo sinestezije.

U ovom slučaju, sinestezija će nam pomoći u razumevanju interakcije dva najvažnija čula na filmu: audio i vizuelnog. Kada gledamo filmove uglavnom stičemo utisak da zvuk služi slici u pogledu stvaranja određenog motiva, emocije, teme, dok je sa druge strane sama slika lako dostupna našim čulima. Međutim, postoje slučajevi kada muzika inspiriše prirodu date slike i tada se moramo složiti da je muzika ta koja diktira tempo i ritam radnje, naše emocije, samim tim i razumevanje određenog kadra ili scene. Uzmimo za primer kompoziciju Johana

Slika 4 - Skrjabinov sistem boja na klavijaturi

Preuzeto sa:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/77/Scriabin_keyboard.svg/414px-Scriabin_keyboard.svg.png



Štrausa Mlađeg (Strauss Johann) – „Na lepom plavom Dunavu” (An der schönen blauen Donau) i scenu iz filma „2001: svemirska odiseja” (2001: A Space Odyssey) Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick), gde Štrausova kompozicija inspiriše elegantni valcer između svemirskog broda i broda u koji ovaj treba da pristane. Takođe, u svom čuvenom filmu „Paklena pomorandža” (A Clockwork Orange) Kjubrik prepušta muzici slobodu da diktira tempo i ritam radnje skoro tokom celog filma. Još jedna od uloga sinestezije na filmu jeste stvaranje tzv. *mističnih participacija*¹³, gde kroz proces *gledanja i slušanja filma* mi ne samo da doživljavamo iskustvo ujedinjenja slike i zvuka, već i asociramo specifične zvuke ili delove muzike sa njihovim slikama koje smo osetili na filmu. Tako dolazi do pojave da slika iz filma u velikoj meri bude asocirana zvukom i u svakidašnjoj popularnoj kulturi. Na primer, kada čujemo kompoziciju Riharda Vagnera (Wilhelm Richard Wagner) „Kas valkira” (Die Walküre) desiće se da će određeni broj ljudi koji su gledali film „Apokalipsa danas” (Apocalypse Now) povezati ovu muziku sa scenom gde helikopteri bacaju bombe na vijetnamske civile (**Slika 5**). U ovom primeru, vidimo kako kombinacija audio-vizuelnog na filmu ima veliku ulogu i to ne samo u razumevanju određenog dela kinematografije, već i u pamćenju istog. Sinestezija na filmu je time postala *mnemotehnika* gde čovek tumačeći određeni sadržaj, svesno ili nesvesno, prema sopstvenim iskustvima stvara određeno *sećanje* i time čuva delo od *zaborava*.

U prethodna tri odeljka (o poeziji, slikarstvu, muzici i filmu), videli smo kako je poimanje sinestezije kao perceptivnog iskustva i nematerijalne vrednosti jednoga doba, uticalo na stvaranje pak određenih materijalnih vrednosti. Ovakvim materijalnim nasleđem, društvo sa kraja XIX i početka XX veka, daje jasnu poruku o poimanju i isticanju određenih standarda i ujedno time uspostavlja sliku svoga *identiteta*.



SINESTEZIJA KAO KORAK KA TOTALNOM MUZEJU

U ovom odeljku zaključićemo predmet našeg istraživanja tumačeći njegovu ulogu kroz jedan od aktuelnih problema muzeologije i heritologije, a to je definisanje muzeja u savremenom dobu. Ovaj problem smo ostavili za kraj s obzirom na to da je institucija muzeja ta koja bi trebalo da čuva i neguje kulturna dobra, uspostavljajući time kulturni identitet jednoga društva. Poučeni iskustvima kroz istoriju nastanka muzeja kao institucije, vidimo da je muzej bio medij i sredstvo manipulacije kojim se iznosila određena poruka ili utisak društva u datom trenutku. Muzejska politika, koja je bila pod velikim uticajem vlasti, uglavnom je nametala određeno viđenje sveta koje svakako nije išlo u korist čovečanstva. Muzej, umesto da služi čoveku i razvoju njegovih potreba, zarobio je nasleđe koje definiše čovekovo postojanje kao svesno živo biće.¹⁴ Danas, u velikoj meri ovakva slika o muzeju nije mnogo promenjena. Ako uzmemo u obzir da se trenutno nalazimo u razdoblju konstantnih promena čiji je začetak podstakla Industrijska revolucija, shvatićemo na osnovu ovakve statičnosti u razvoju muzeja da smo u velikom problemu. Jasno nam je da je kriza muzeja

Slika 5 - Scena iz filma „Apokalipsa danas”

https://lh5.googleusercontent.com/-TdA_nuNgijA/UtUc2xE1W7I/AAAAAAAAAHE/n9-1Rbmsf6Q_7TX-akxjW2x6Xr-D9iFMh7wCL0B/w500-h260-no/apocnow1.jpg

ujedno i kriza čitavog čovečanstva. Čovek usled borbe sa sopstvenim identitetom, sebe kao razumskog bića odgovornog za svoje postupke, doveo je svoje postojanje do ivice zaborava. Nažalost ili na sreću, upravo je muzej sredstvo kojim čovek treba da reši predočeni identitetski problem. Time će jedna promena uzrokovati mnoge i možda se tada napokon približimo zasada utopijskoj ideji *idealnog muzeja*. Ono što podrazumeva ovakva ideja jeste „cjelokupno iskustvo čovečanstva, idealni stepen razvoja muzeja, totalni muzej koji predstavlja potpunu memoriju i potpunu svijest. Zbog toga se svi zadaci, cjelokupno poslanstvo muzeja, moraju podesiti tom idealističkom konceptu”.¹⁵ U ovom odeljku složićemo sa sa profesorom Tomislavom Šolom¹⁶ između ostalog i po pitanju uloge digitalne tehnologije u savremenom društvu i mogućnosti upotrebe iste u konceptu novog, *imaginarnog muzeja*¹⁷. Iako postoje velika neslaganja oko inkorporiranja savremene tehnologije u svakodnevnicu muzeja, moramo priznati da bi ovakvo sredstvo informisanja, zahvaljujući svojoj prirodi i mogućnostima, pokrenulo razvijanje muzeja kao nečeg mnogo većeg od same institucije. Međutim, toga se verovatno pripadnici tradicionalnog muzeja i plaše, da im niko ne otme pravo na njihov fetišizam za skupljanjem stvari i izlaganjem onih za koje smatraju da su primerene za određenu situaciju ili društvo. No, šta ćemo sa onim što se nalazi u podrumima i izvan samih tradicionalnih muzeja? Zar je muzej postao jedino merilo vrednosti i prestiža? Kako učiniti da muzej služi publici, a ne samo načinu na koji će biti izložena određena dela i ostaviti utisak sređenog? Pred nama je jedno razmatranje koje podupire sam predmet našeg istraživanja: da li bi sinestezija kao ujedinjenje oseta ili kombinacija određenih čula mogla biti u osnovi funkcionisanja novog, savremenog muzeja? S obzirom na gore pomenuto učešće digitalne tehnologije u ostvarenju ovog koncepta, ovakva ideja nam

može zvučati kontradiktorno. Međutim, na određenim primerima smo videli kako razvoj tehnologije ne znači nužno i zamiranje naših čula, već naprotiv stvara jednu mogućnost razmenjivanja heterogenih vrednosti. Podražavajući određena čula, različita digitalna dostignuća bi nam svakako pomogla u eksploataciji određenih vrednosti, a samo jedinstvo i jačina čulnih utisaka je po sebi dovoljna da se ureže oset ili emocija u čoveka i time određeno nasleđe bude zapamćeno. Ovakvim postupkom daje se velika sloboda muzeju u načinu komuniciranja sa publikom, gde:

„muzejska poruka mora biti restitutivnog karaktera, karaktera koji će biti u stanju da stvori osjećaj i atmosferu, više no znanje činjenica. Takva interpretacija je stvaralačkog karaktera i može predstavljati oblik umjetničkog izraza. Pravi, savršen muzej je art medij, a definicija njegove istinske prirode je upravo toliko nedohvatljiva kao i definicija umetnosti. Kao što je i sam jezik u osnovi metaforičan tako je i muzej, kao interpretativni mehanizam, metaforične prirode jer se odnosi na neki bivši kontekst vremena i prostora kojeg treba prenijeti u sadašnjost. U dočaravanju apstraktnog i nepoznatog, muzej mora da posegne i za takvom slobodom metaforičkog izraza koja je uporediva sa umjetničkim izrazom.”¹⁸

Pored kooperacije tehnologije i prirode, da bi se stvorio jedan „umetnički izraz” od muzeja, mora da postoji i učešće različitih nauka koje će ovakvom ujedinjenju snaga postaviti smer pravilne interpretacije određenih vrednosti koje će tumačiti publika. Ovakva interdisciplinarnost će omogućiti da se muzej prilagodi pravom čovekovom identitetu, a ne lažnoj slici društva koja je do sada uspostavljana. Između ostalog, valorizacija nasleđa iz uglova različitih nauka učiniće da se prisustvo specijalnih

muzeja u velikoj meri transformiše u muzeje jedinstvenog sinkretizma. Ono što je u stvari najbitnije jeste da nam ovakav metod pomogne da inkorporiramo prošlost u svoju svakodnevnicu, izvlačeći iz nje najveći mogući potencijal za dalji uspešan razvoj civilizacije. Dakle, iz priloženog vidimo da bi sinestezija mogla biti u osnovi tumačenja određenih odnosa i problema u nauci mnemozofije, nauci koja nas čuva od zaborava. Takođe, mogla bi biti idealan podsticaj za maštu, koja u velikoj meri utiče na čovekovo shvatanje stvarnosti, beg iz stvarnosti na *druga mesta ili heterotopije*¹⁹, a na kraju i na samo pamćenje. U tom svetlu, Šola ističe: „Uspije li muzej da nam ponovo ulije ‘osećaj magije i straha pred složnošću i

ljepotom svijeta prirode i pred genijalnošću i veštinom čovjeka’²⁰, učinjeno je mnogo. Uspije li stvoriti osjećaj ljudima da su ‘građani svijeta’, upravo afirmišući i obznajući pojedinačne identitete, primaknućemo se miru. Ako nas učini sposobnima da gledamo i logički zaključujemo na osnovu viđenog, učinio je više no što to čine škole. Gotovo niko ne uči radoznalosti i ličnom istraživanju, a muzeji to zaista mogu.”²¹

Na kraju, kada smo pokrenuli pitanje sinestezije u možda najznačajnijem kontekstu za društvo, možemo li onda definisati sinesteziju kao nešto što budi prošlost, živi sadašnjost i šalje nas u blisku budućnost?

¹Жиропађа 2012: 74.

² Istorija baštinjenja je povest čuvanja i prenošenja svedočanstva prošlosti i njihove upotrebe u sadašnjosti.

Popadić 2014: 42.

³ Milijić 1978: 9.

⁴ Niče 2012: 31.

⁵ Ideju slikarstva kao „neme poezije” trasirao je Horacije svojim kredom *Utpicturapoesis*, na kojem se zasniva ova Plutarhova misao.

⁶ Milijić 1978: 16.

⁷ Oseti jednoga čula se kvalifikuju rečima koje označavaju osobine oseta nekog drugog čula; njena osnovna stilska vrednost sastoji se u slikovitom izražavanju nekog kvaliteta ili nijanse čulne percepcije.

⁸ Psihopatologija je naučna disciplina koja sistematski istražuje simptome, prirodu i činioce (nasledne, organske i socijalne) patoloških stanja i procesa u mentalnom životu.

⁹ Rembo 2004: 86.

¹⁰ Бодлер 1969: 30.

¹¹ Zilizer 1987: 111–113.

¹² Klavijatura svetlosti.

¹³ Termin preuzet od francuskog filozofa Levi-Brila (Lucien Lévy-Bruhl) (1857–1939). Podrazumeva naročitu vrstu psihološke povezanosti s objektom ili vrstu identifikacije s jednom stvari ili idejom iste.

¹⁴ Crimp 1993.

¹⁵ Šola 2011: 66.

¹⁶ Tomislav Šola (1948) je hrvatski profesor veoma značajan kada je u pitanju praksa heritologije i njena teorija. On je skovao termin heritologija, kasnije mnemozofija.

¹⁷ Koncept Andrea Marloa (André Malraux).

¹⁸ Šola 2011: 64.

¹⁹ Termin francuskog filozofa Mišela Fukoa (Michel Foucault) (1926–1984). Označava mesta koja imaju neobično svojstvo da budu povezana sa svim ostalim raspoređivanjima, ali na takav način da ukidaju, obesnažuju i preokreću skup odnosa koje sami oblikuju i koji se u njima očituju, označeni, odraženi i odražavajući. Ovi prostori koji su na neki način, povezani sa svima ostalima, a ipak protivrečni sa ostalim raspoređivanjima.

²⁰ Fuko 1984: 29–36.

²¹ Harrison 1960: 81–92.

²² Šola 2011: 67.

LITERATURA

Бодлер 1969: Ш. Бодлер, *Цвеће зла*, превео с француског Борислав Радовић, Београд, Рад.

Crimp 1993: D. Crimp, *On the museum's ruins*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

Fuko(1984): M. Fuko, Drugamesta, preveo s francuskog Pavle Milenković, *Architecture, Movement, Continue* (1984) 29–36.

Garden i dr. 2006: Garden, Nenon, Olorenšo, Rober, Garden, Žan, Klajn, Olivije, *LAROUSSE – Mali rečnik simbola*, Београд: Laguna.

Harrison et al. (1994): Harrison, John, Baron-Cohen, Simon, *Synaesthesia: An Account of Coloured Hearing*, *Leonardo* (1994) 27/4, 343–346.

Jung 1971: K. G. Jung, *Psihološki tipovi*, превео с nemačkog Miloš N. Đurić, Novi Sad: Matica srpska.

Milijić 1978: B. Milijić, *Odnosi među umetnostima*. Teorijska razmatranja, Београд: Nolit.

Niče 2012: F. V. Niče, *Rođenje tragedije*, превела с nemačkog Vera Stojić, Београд: Dereta.

Popadić 2014: M. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Београд: Centar za muzologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Београду.

Rembo 2004: A. Rembo, *Sabrana poetska dela*, превео s francuskog Nikola Bertolino, Београд: Paideia.

Вујаклија 1980: М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.

Vuković 2010: Ђ. Vuković, *Sinestezija u poeziji*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Zilizer (1987): J. Zilizer, *Color music: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art*, *ArtibusetHistoriae*(1987) 8/16, 101–126.

Жиропађа 2012: Љ. Жиропађа, *Увод у психологију*, Београд: Чигоја штампа.

Šola 2011: T. Šola, *Prema totalnom muzeju*, Београд: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Београду.

SYNESTHESIA IN ART AS A FORM OF HERITAGE

Synesthesia is a term which has several meanings. The original meaning of the word synesthesia is *unification of sensations*, but this term has its application also in psychology, arts and literature in different connotations. In psychology synesthesia is used for a certain condition of human mind, where simulation of one sensory leads to automatic, unconscious experiences in a second sensory. On the other hand, in literature synesthesia means stylistic figure, while the neurological phenomenon served to art as an inspiration for so-called synesthetic artists. The beginning of the twentieth century was the most prolific period when it comes to creating the material heritage stimulated by synesthesia. So, separating the concept of synesthesia in several super structures: history of synesthesia, synesthesia in practice and as a step towards total museum, we analyzed the impact of smaller groups (infrastructure) in this whole issue of proving synesthesia as intangible heritage in the form of a metaphorical expression in the arts.

milica.m.tomic@gmail.com

STVARALAŠTVO ŠTEFANA VOLPEA U KONTEKSTU USTANOVLJENJA KONCEPTA „IZOPAČENE“ MUZIKE U TREĆEM RAJHU

BOJANA RADOVANOVIĆ

studentkinja doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Odsek za muzikologiju

Uzimajući u obzir značaj umetnosti u Trećem rajhu, te praksu kontrole umetnosti u ovom totalitarnom režimu i činjenicu da su svi aspekti kulture morali da budu u službi nacionalne regeneracije, cilj ovog rada je sagledavanje kako pojmova „izopačene“ umetnosti i muzike, tako i delatnosti kompozitora Štefana Volpea neposredno pred njegov odlazak iz nacističke Nemačke. Osim toga što je poreklom bio Jevrejin, Volpe je aktivno zagovarao levičarsku, komunističku politiku, a kao muzičar i kompozitor delao u politički angažovanim grupama i u modernističkim strujama na tragu nepoželjne i odbačene Druge bečke škole.

Ključne reči: Štefan Volpe, „izopačena“ umetnost/muzika, Treći rajh, kulturna politika, biopolitika, kontrola umetnosti

O važnoj ulozi umetnosti u istoriji Trećeg rajha raspravljano je u širokom spektru literature. Još od 19. veka, ideja o savršenoj nemačkoj umetnosti često je poistovećivana sa idejom o novoj Nemačkoj u budućnosti, koju će stvoriti vođa umetnik („Artist-Führer“¹). Tako, Tomas Man (Thomas Mann) piše o nemačkoj umetnosti koja je „bila i uvek će biti savršeni Treći rajh, o kom su mnogi humanistički duhovi sanjali, a čije se ime (...) tako pogrešno koristi“², sa osudom referirajući na činjenicu da se Hitler (Adolf Hitler) predstavljao ne samo kao čovek iz naroda i vojnik, nego i čovek čije umetničko iskustvo i razumevanje najsnažnije garantuju za njegovu sposobnost da stvori savršeni Treći rajh.³ Upravo iz tog razloga, Hitler se okružio velikim brojem umetnika koji su delili njegovo ubeđenje o potrebi umetničke i kulturne revolucije, i unapred se pripremili na aktivnu borbu za očuvanjem nemačke umetnosti.

Već je svečana ceremonija inauguracije Trećeg rajha (21.3.1933), kao i proslava ovog čina širom zemlje, pokazala značaj muzičke umetnosti za novu totalitarnu vlast. Muzički *establishment* bio je jedan od aparata koji je pomogao legitimizaciju nove vlasti, kako zbog ideoloških (tradicionalističkih) ubeđenja i stavova, tako i zbog potrebe muzičara za priznanjem i finansijskom sigurnošću.⁴ Vlast je ubrzo po osnivanju pokazala netrpeljivost prema svemu što se nije poklapalo sa zacrtanim umetničkim programom Trećeg rajha, te je počeo progon umetnika i muzičara koji nisu odgovarali pretpostavljenim kriterijumima, o kojima će biti više reči u daljem tekstu.

Iz tog razloga, brojni umetnici odlaze iz Nemačke tokom tridesetih godina, migrirajući pre svega u Sjedinjene Američke Države.⁵ O mnogima (najznačajnijim) od njih, kao što su npr. bili Arnold Šenberg (Arnold Schoenberg)

i Kurt Vajl (Kurt Weill), pisali su brojni autori. Međutim, poslednjih decenija primećuje se tendencija osvetljavanja života i rada nešto manje poznatih i priznatih kompozitora koji su delili sličnu sudbinu. Jedan od takvih, čije ime se pronalazi najčešće na marginama i u fusnotama tekstova o drugim umetnicima, bio je Štefan Volpe (Stefan Wolpe, 1902–1972), nemački kompozitor jevrejskog porekla, „autsajder koji nije pripadao nijednoj od tada *modernih* škola (kurziv B.R.)“.⁶ Bio je učenik Šrekera (Franz Schreker) i Buzonija (Ferruccio Busoni) na berlinskom Konzervatorijumu i Visokoj školi za muziku (1920–1921), a tokom dvadesetih godina 20. veka studirao je i na Bauhausu i sarađivao sa avangardnim umetnicima i dadaistima. Napustio je Nemačku 1933. godine najpre se zaputivši u Palestinu, gde je i ostao sve do 1938, kada se konačno preselio u Sjedinjene Američke Države. Za razliku od savremenika i političkih istomišljenika među kojima su Ajsler (Hanns Eisler), Krenek (Ernst Krenek), Vladimir Fogel i Kurt Vajl, Volpeova muzika nije dobila zvanično priznanje pre nego što je napustio Nemačku. Posebno je intrigantna činjenica koja ga je, isto tako, izdvajala od ostalih emigranata i kompozitora njegove generacije. Naime, Volpe je na jedinstven način zbližio ideologije socijalizma i komunizma sa modernističkim usmerenjem u muzici. Njegovi biografi ističu da je prve ideje o mogućnosti ove „simbioze“ dobio školujući se u Bauhausu u Vajmaru, gde je od Itena (Johannes Itten), Klea (Paul Klee), Gropijusa (Walter Gropius), Kandinskog (Vasily Kandinsky), Mondrijana (Piet Mondrian) i drugih, naučio kako da rigorozne principe dizajna u umetnosti približi estetskom razumevanju običnog čoveka.⁷

Cilj ovog rada jeste da se osvetli Volpeov rad u Nemačkoj pre migracije 1933. godine, a da se istovremeno sagleda stanje u kulturnoj politici Trećeg rajha, kao i onoj neposredno pre zvaničnog ustanovljenja

Hitlerove vlade. Na taj način, osvetljavajući kontekst poslednjih godina Volpeovog boravka u Nemačkoj, dobijamo širi uvid u kompozitorovo okruženje koje nedvosmisleno utiče na njegova umetnička stremljenja, i obrnuto.

KONTROLA UMETNOSTI

Svi oblici društvenosti u nacizmu bili su svedeni na „biopolitiku“ – „politiku koja je regulisala sam život na osnovu bioloških kriterijuma rase pripadnosti i biološkog zdravlja“.⁸ To je posledično uticalo na predstavljanje moći isključivo kao *biomoći*, a identitet nacije i rase bio je izveden kao *bioidentitet*. Agamben (Giorgio Agamben) piše o tome kakvu je poziciju Hitler imao kao zastupnik *biomoći*; on je posmatran kao „jedinstvo i jednakost vrste nemačkog naroda“, a njegov autoritet „nije [bio]autoritet despota ili diktatora, nego u toj meri neograničena moć da se identifikuje sa samim biopolitičkim životom nemačkog naroda“.⁹

Centralno pravilo totalitarnog režima u nacističkoj Nemačkoj bilo je kontrolisanje umetnosti.¹⁰ Svi aspekti kulture morali su da budu u službi nacionalne regeneracije – sam Hitler je eksplicitno identifikovao trenutak ponovnog političkog i religijskog rođenja nemačkog naroda sa trenutkom ponovnog rođenja umetnosti.¹¹ Dakle, nacisti svoju revoluciju nisu shvatali samo kao politički akt, već kao ukupnu kulturnu transformaciju koja bi konačno ujedinila Nemce i donela potrebnu ekspanziju i, posledično, dominaciju. Umetnost nije shvatana kao rezultat stvaralačkog čina individue ili određenog stila, već kao kolektivni

izraz rase i nacionalnog jedinstva. Tako, umetnost koja nije bila shvaćena od strane običnog čoveka smatrana je bezvrednom (*l'art pour l'art* izazivao je gnušanje).¹²

Mnogi umetnici i muzičari su se identifikovali sa kulturnom politikom novog režima i obećanom *regeneracijom*. Smatrali su da se moderna umetnost kreće i razvija suprotno od prirodnih zakona, te da na taj način dolazi do alijenacije od tradicije i same publike. Tradicionalisti su, dakle, odbijali modernu i kritičku umetnost njihovih savremenika – zajedljive i satirične tekstove Brehta (Berthold Brecht), „dekadentne i izopačene“ zvuke muzike Kurta Vajla, visoko umetničku, modernističku atonalnost Šenberga, kao i „primitivni džez“.¹³ U prvi plan istaknuta je umetnost koja je uzdizala i hvalila nemačku prirodu, tradiciju i služila u sociopolitičke svrhe, dok su progresivne, modernističke i popularne muzičke i umetničke prakse smatrane nepoželjnim.

DEGENERACIJA UMETNOSTI

Kao što je bio slučaj i sa svim drugim aspektima kulture, nacisti su degeneraciju, odnosno, izopačenost u umetnosti povezivali sa nečistoćom krvi, želeći da očiste nemački kulturni život od jevrejskih uticaja.¹⁴ Navodna preokupacija jevrejskih umetnika bolešću i deformitetima i inspiracija koju su pronalazili u takvoj tematici bile su odgovorne za nihilizam i defekciju (neispravnost) u

modernoj umetnosti. Tendencija povezivanja modernizma u umetnosti sa biološkim nazadovanjem i bolešću nije postojala samo u nacističkom diskursu, ali su oni naglasili rasističku komponentu i optužili Jevreje za *biološke agente degeneracije*.¹⁵ Još dvadesetih godina kritičari desnog krila su skovali termin *kulturni boljševizam* kako bi opisali inovativne umetničke pokrete kao što su kubizam, ekspresionizam, nadrealizam.¹⁶ Takođe, posle Prvog svetskog rata, ovaj termin se koristio kao referenca na „crvene“ nosioce *kulturne dekadencije*.¹⁷ Nacisti su oživeli ovaj diskurs kao deo njihove političke kampanje protiv međunarodnog komunizma. Promovisali su „zdravu“, pozitivnu, patriotsku umetnost.

U sferi muzičke umetnosti kao najznačajniji i najaktivniji pristalica tradicionalističke struje dvadesetih godina istakao se Hanc Pficner (Hanz Pfitzner, 1869–1949), čije su ideje anticipirale nacionalsocijalistička stremljenja kakva će biti zvanično odobrena već početkom treće decenije.¹⁸ Naime, Pficner se protivio dezintegraciji tonaliteta, disonancama, dvanaesttotskoj muzici, džez muzici, smatrajući ih „muzičkim haosom“, i kao takvim, simbolom međunarodne anti-germanske zavere, te opasnosti za (nemačku) civilizaciju. Njegove postavke o tradicionalno nemačkim vrednostima u muzici (harmonija, melodija, inspiracija) i isticanje potrebe za ‘napadom’ na subverzivni tonalitet i džez (koji su predstavljali boljševizam, amerikanizaciju i jevrejske struje u muzici), postale su osnova za nacističku kulturnu politiku.¹⁹ Kao „samoprozvani zaštitnik nemstva“, Pficner je radio na očuvanju *nemačkog* u muzici, iako nikada nije dobio priznanje velikog i značajnog nemačkog kompozitora.²⁰

TRIDESETE GODINE – RADIKALNO SPROVOĐENJE IDEJA NOVE KULTURNE POLITIKE

Nakon ustanovljenja Trećeg rajha 21. marta 1933. godine, u septembru iste godine Jozef Gebels (Josef Goebels) osnovao je Kulturnu komoru Rajha (*Reichskulturkammer*) putem koje je praktikovana nacistička kontrola umetnosti. Komora je bila podeljena na sedam delova, prema umetnostima i medijima – Komore za vizuelne umetnosti, književnost, muziku, teatar, film, radio i štampu. Samo članovi Komore imali su dozvolu da javno praktikuju umetnost, kritikuju i da o njoj pišu. Takođe, nisu bile dozvoljene nezavisne kulturne asocijacije.²¹ Arhitektura, koja je pripadala Komori za vizuelne umetnosti, posebno je bila bitna za naciste.²² Zajedno sa muzikom, Hitler je smatrao arhitekturu kraljicom umetnosti.²³

Komora za muziku (*Reichsmusikkammer*), na čijem je čelu najpre bio Rihard Štraus (Richard Strauss)²⁴ (1933–1935), bila je dužna da suzbije „degenerisanu, izopačenu“ muziku kao što je atonalna muzika, džez i muzika jevrejskih kompozitora. Promovisana je „dobra nemačka muzika“ – Ludvig van Betoven (Ludwig van Beethoven), Rihard Vagner (Richard Wagner), Johan Sebastian Bah (Johann Sebastian Bach), Johanes Brams (Johannes Brahms), Anton Brukner (Anton Bruckner), Jozef Hajdn (Joseph Haydn), Voflgang Amadeus Mocart (Wolfgang Amadeus Mozart). Oslanjajući se, dakle, prevashodno na opuse (isključivo) nemačkih kompozitora 18. i 19. veka, stvorena je slika o pravoj, tradicionalnoj nemačkoj muzici.²⁵ Muzika „Jevreja po rođenju“, Gustava Malera (Gustav Mahler), Arnolda Šenberga, Fe-

liksa Mendelsona (Felix Mendelssohn) i ostalih, bila je ukinuta, kao i muzika Kloda Debisija (Claude Debussy), koji se oženio Jevrejkom, te dela Igora Stravinskog (Igor Stravinsky) i Paula Hindemita (Paul Hindemith) zbog predstava divljaštva i seksualnosti u njihovoj muzici. Muzika političkog disidenda Albana Berga (Alban Berg), takođe je bila ukinuta.

Ipak, postavlja se pitanje na koji način su ove restrikcije bile sprovedene. Muzikolog Pamela Potter smatra da je, kada se govori o germanizaciji muzike u Trećem rajhu, moguće uočiti dva zadatka postavljena pred nacističku vlast: (1) germanizovanje muzičkog kadra (kompozitora, pedagoga, izvođača...) na svim nivoima, odnosno, 'čišćenje' kadra od svih *nenemačkih* činilaca, i (2) germanizovanje same muzike.²⁶ Prvi od ovih zadataka, smatra ona, izvršen je u jeku velikog zanosa i, nažalost, veoma uspešno. Međutim, lociranje čisto nemačke muzike na osnovu samog zapisa, izvođenja ili slušnog utiska bilo je utoliko teže ako nam je jasno da za ovakvu sistematizaciju materijala nije postojalo nikakvo stručno nadležno telo, niti je sprovedena bilo kakva akcija koja bi podrazumevala analizu muzičkih dela.²⁷ Uprkos glasnom protivljenju „boljševizmima“; „judaizmima“ i „amerikanizmima“ u muzici, nacistički sistem za vreme svoje vladavine nije uspeo da ustanovi precizne estetske kriterijume za procenjivanje ovih pojava u muzici.²⁸ Stoga, ostaje pretpostavka da su kompozitori i muzičari bili „procenjivani“ na osnovu svoje rasne pripadnosti, kao i pripadnosti određenim muzičkim, umetničkim i političkim krugovima koji su takođe bili nepoželjni.

Sistematski i formalni progon Jevreja i neistomišljenika počeo je 7. aprila 1933. godine, kada je donet Zakon o rekonstrukciji profesionalne državne službe (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*), kojim se zabranjuje zapošljavanje „nearijevcima“,

komunistima i drugima koji nisu u stanju bezrezervno da brane nacionalne interese.²⁹ Sve do sredine 30-ih, naci-elita imala je naklonosti za neke moderniste (Emil Nolde, Ludwig Mies van der Rohe...), međutim, tada je prevladala konzervativna strana. Odbijanje moderne umetnosti dramatično i zvanično je prikazano na *Izložbi izopačene umetnosti* 1937. godine. Ironično, ova izložba je imala mnogo više posetilaca nego kolekcije koje su zvanično bile odobrene i prikazane naredne godine.

Izložba neželjene muzike održana je u okviru centralnog muzičkog događaja u Trećem rajhu, Muzičkih dana Rajha (*Reichmusiktage*, 22–29.5.1938). Organizacijom i realizacijom ovog festivala Gebels je želeo da pokaže svoju hegemoniju u odnosu na nemačku muziku, uspostavljajući vezu između „nemačkog muzičkog izraza i organizacije nacionalsocijalizma“, te pronalazeći ravnotežu između odabranih dela prošlosti sa dostignućima novog poretka.³⁰ U poređenju sa izložbom održanom jula 1937. godine u Minhenu, na kojoj su predstavljena i eksplicitno izložena „nepodobna“ dela likovne umetnosti, „izopačena“ muzika bila je predstavljena implicitno, posredstvom pisanog i govornog diskursa o aktuelnim estetičkim, rasnim i filozofskim postavkama.³¹ Gotovo trideset govornika, muzikologa, muzičkih kritičara, direktora muzičkih institucija, dirigenata, izvođača, pedagoga, ali i političara, govorilo je o (ne)ispravnosti određenih tipova muzike na osnovu rasnog kriterijuma.³²

Na izložbi „izopačene muzike“ predstavljena je značajna količina sekundarnog izložbenog materijala. Predstavljani su notni isecci (fragmenti partitura), delovi novinskih i naučnih publikacija o muzici, potom, portreti i karikature umetnika, naslovne strane LP izdanja ili slike sa izvedbi scenskih

dela.³³ Osnovni zadatak izložbe koncipirane na ovaj način bilo je predočavanje širokog spektra pojava u muzici (i oko nje) koje su bile neprimerene, neispravne i kojih se treba kloniti.³⁴ Izbegavajući podržavanje „izopačenih“ kompozicija u vidu izvođenja u okviru izložbe, u delo je sprovedena ideja puštanja odlomaka muzike preko gramofona sa slušalicama u odvojenim prostorijama. Tako je bilo moguće čuti muziku Kurta Vajla, Hansa Ajslera, Ernsta Kreneka, Arnolda Šenberga, Igora Stravinskog i drugih autora. Kada je reč o žanrovima, kao *nenemački* su označeni i, kao takvi, cenzurisane jevrejske operete, šlageri, atonalne kompozicije i džez.³⁵ Takođe, pored ovih kriterijuma i kategorija, kao centralni deo izložbe postavljene su ličnosti petorice kompozitora koji su smatrani paradigmatičnim primerima „izopačenog“ usmerenja u muzici (Šenberg, Vajl, Krenek, Hindemit, Stravinski). Pored problema rasne netrpeljivosti i zabrane modernističkih umetničkih ostvarenja, na proglašavanje dela ili kompozitora „izopačenim“ (tj. nosiocima „kulturnog boljševizma“) u velikoj meri uticalo je i levičarsko političko opredeljenje pojedinih kompozitora.³⁶ Tako, u kategoriju „nepoželjnih“, (prema Cigleru) „manjih od velikih kulturnih boljševika“ dospevaju i Hans Ajsler, Alban Berg, Darius Mijo (Darius Milhaud), Šreker, Ernst Toh (Ernst Toch), Anton Vebern (Anton Webern)³⁷ i drugi.

Iako zbog konstantne borbe protiv vodećih struja u politici i umetnosti za vreme boravka i rada u Nemačkoj Volpe nije dobio status značajnog umetnika, može se pretpostaviti da bi, prema kriterijumima koji su čvrsto ustanovljeni i pre, a jasno proklamovani na samoj Izložbi izopačene muzike, njegovo stvaralaštvo bilo okarakterisano kao nepoželjno/degenerisano/izopačeno. Osim toga što je poreklom bio Jevrejin, Volpe je, kao što je već rečeno, aktivno zagovarao levičarsku, komunističku politiku,

a kao muzičar i kompozitor delao kako u politički angažovanim grupama, tako i u modernističkim strujama na tragu *nepoželjne* i odbačene Druge bečke škole.

VOLPE KAO AVANGARDISTA/ MODERNISTA/POLITIČKI AKTIVISTA/JEVREJIN

Tokom dvadesetih godina 20. veka Volpe se kretao u avangardnim umetničkim krugovima, stvorivši značajna poznanstva sa stvaraocima iz kruga Bauhauusa, zatim umetnicima okupljenim oko Grosa (George Grosz) i Hartfilda (John Hartfield), ruskim i nemačkim avangardnim filmskim stvaraocima, kao i sa grupama agitprop teatra na koje je uticao Berthold Breht.³⁸ Na Volpeovo potonje stvaralaštvo snažno je uticala ideja koju su na Bauhausu negovali Gropijus i njegovi saradnici – bilo je potrebno u svakom trenutku i svakim delom stremiti brisanju linije između umetnosti i svakodnevnog života. Rad na novim umetničkim formama sa tim ciljem stvorio je bazu za „sveukupni kulturni preporod, oslobođen od ustaljenih konvencija“.³⁹ Godine provedene u Vajmaru ujedinile su umetničke i ideološke struje koje će biti kontitativne za Volpeovo dalje bavljenje muzikom. Tamo je oblikovao svoja modernistička, avangardistička, a svakako i politička ubeđenja, zbog kojih predstavlja jednu od vrlo interesantnih figura nemačke umetnosti.

Njegova fascinacija dadom i njihovim programom koji je buržoasku umetnost i kulturu izvrgavao podsmehu, podstaknuta

takođe i poznanstvom sa dadaistom i zvučnim pesnikom Kurtom Švittersom (Kurt Schwitters), rezultirala je omuzikaljenjem Švittersove pesme *Anna Blume* (1929). Švarcer (Annette Schwartz) smatra da je ovo delo prva kulminacija njegove umetničke delatnosti, koja sublimira estetske uticaje iz perioda kada je bio član grupe Novembar, kada se kao muzičar i filmski kompozitor razvijao na Bauhausu, kao i one ideje koje je dobio i 'nasledio' učeći kod Buzonija i Šenberga.⁴⁰ U periodu između 1928. i 1932. godine, kompozitor se preselio u Umetničku koloniju u Berlinu, gde je živio u susedstvu sa značajnim misliocima i umetnicima levog krila poput filozofa Ernsta Bloha (Ernst Bloch), glumca Ersta Buša (Ernst Busch), glumice Štefi Špira (Steffi Spira), itd. Upijajući nove uticaje, održavao je kontakte i sa bivšim profesorima Kleom i Johanesom Itenom i kolegama iz kruga Bauhauusa.

Nova poznanstva su u značajnoj meri opredelila usmerenja njegovih umetničkih poduhvata sa prelaza treće u četvrtu deceniju. Tako, npr. upoznaje ekspresionističkog reditelja i pesnika Bertholda Firtela (Berthold Viertel), a budući da je za život zarađivao radeći u cirkusima, kabareima i bioskopima, Volpe je tokom ovih godina provodio dosta vremena sa avangardnim glumcima i rediteljima, čiji se uticaj očitovao u Volpeovom radu sa politički angažovanim teatrima.⁴¹ U ovom periodu Volpe je „otkrio kako da govori muzički jezik stanovnika Berlina“, posvetivši se u potpunosti antifašističkoj umetničkoj struji.⁴² U veoma kratkom roku svojim stvaralaštvom daje poslednje doprinose avangardnoj umetnosti dvadesetih godina kojoj je bio izuzetno naklonjen, da bi se ubrzo intenziviralo njegovo interesovanje za političke tekstove. Istovremeno je Volpe pisao „jednostavnu“, radničku muziku za potrebe agitpropa i radio na nešto složenijim zahvatima, komponujući muziku za pozorište.⁴³ Napisao je veliki broj

pesama za agitprop trupe, radničke sindikate i unije, komunističke teatre i plesne trupe. Njegove pesme uživale su u tom periodu veliku popularnost, poredeći se i sa Ajslerovim radom u ovom polju.

Tokom 1931. godine, Volpe je postao muzički direktor agitprop grupe *Truppe 1931*, pozorišne grupe koja je nastala kao plod saradnje komunistički usmerenih stvaraoca iz Umetničke kolonije. Trupu je osnovao i vodio Gustav fon Vangenhajm (Gustav von Wangenheim), a u njenom radu su, pored Volpea, učestvovali pomenuta Štefi Špira, zatim, Kurt Trepte (Curt Trepte), Teodor Pop (Theodor Popp), Ingeborg Franke (Ingeborg Franke), Artur Kestler (Arthur Koestler), Teodor Balk (Theodor Balk) i drugi. Volpe je istovremeno pisao muziku za tri veoma uspešna pozorišna komada Trupe i učestvovao kao član na govoto svim nastupima. Posle samo 32 postavke, pozorište na Šifbauerdamu raskida ugovor sa Trupom, koja nastavlja sa radom na novom mestu postavljajući lutkarski komad za decu „Ko je najgluplji?“ (*Wer ist der Dümme?*) koji govori o problemima i kontradiktornostima sa kojima se suočavaju moderna pozorišta u kapitalističkom društvu, kao i o problemima kolonizacije.⁴⁴ Iako je zbog nedostatka sredstava komad bio izveden u redukovanom sastavu, doživeo je veliki uspeh u liberalnim krugovima i pobrao dobre kritike u medijima sličnog političkog usmerenja. U martu 1933. godine predstava „Ko je najgluplji?“ je otkazana i ubrzo su otpočela hapšenja Jevreja, komunista i kompozitora „izopačene“ muzike.

NASTAVAK BORBE VAN TREĆEG RAJHA

Volpe je uspeo da pobegne iz Nemačke pre nego što su do njega došle SS trupe. Na svom putu do Palestinu, obišao je Evropu (Čehoslovačka, Austrija, Rumunija, Rusija) i susreo se sa političkim i muzičkim istomišljenicima. Nakon dužeg boravka u Rusiji, proveo je nekoliko meseci u Beču, učeći kod Antona Veberna, da bi se potom, 1934. godine, konačno zaputio u Jerusalim.⁴⁵ Tokom boravka u Palestini 1934–1938. godine, Volpe je pronašao novu inspiraciju u radu na jednostavnim horskim kompozicijama na hebrejskom jeziku, a muzička zajednica ga je ubrzo po dolasku svesrdno prihvatila kao inovatora jevrejske nacionalne pesme.⁴⁶ Zahvaljujući svom socijalističkom pogledu na politiku, Volpe je došao u kontakt sa rastućim kibuc pokretom, stvarajući kontakte za podučavanje muzike i osnivanje horova.⁴⁷ Sa horovima je radio tzv. borbenu muziku (*Kampfmusik*) i na taj način pružao podršku i davao doprinos socijalističkoj borbi. Pored toga, Volpe je intenzivno promovisao dostignuća savremene muzike, zastupajući stav da je neophodno školovati svestrane muzičare koji bi mogli da komponuju, izvode i podučavaju muziku različitih stilskih usmerenja, kao i da je potrebno, radi promocije i popularizacije muzike, štampati i distribuirati notne materijale, uočiti značaj radija za muzički život, i osnivati više horova.⁴⁸ Iako je u ovom periodu bio zaposlen i na Konzervatorijumu u Jerusalimu, ugovor mu nije obnovljen 1938. godine zbog izrazitih političkih i modernističkih stavova. U svom „Otvorenom pismu kolegama“ (12.9.1938), Volpe je naveo:

Kao umetnik, ja sam profesionalni maksimalista. Odnosim se prema idejama, stilu i patosu svojih dela kao prema logično konzistentnom izrazu koji je odgovarajući naslednik tokova 20. veka. Kao osoba, živim maksimalizam na apsolutno moralan način; način koji je kritički, analitički, iskren, agresivan i koji puca od energije – energije koja ne poznaje nijednu drugu kategoriju osim moralne i profesionalne.⁴⁹

Ogorčen, ovo pismo nikada nije završio i poslao. Nakon toga se zaputio u Sjedinjene Američke Države gde je i ostao do smrti. Shodno svojim afinitetima i stremljenjima u Njujorku pronalazi svoje mesto u umetničkom miljeu apstraktnih ekspresionista. Promena sredine dala je Volpeu još jednu priliku da stvara i deluje u skladu sa svojom poetikom iz prethodnog perioda.

Govoreći o svom *Kvartetu za trubu, tenor saksofon, perkusije i klavir* (1950), Volpe je istakao da je to „njegovo najbolje delo borbene muzike. To su populizam i moj lični ljudski radikalizam, koji pevaju otvorenih ruku”.⁵⁰ Dakle, misao o potrebi za borbom nije ga napuštala ni nakon Drugog svetskog rata. Takođe, on je sklopio značajna poznanstva i profesionalne uspehe u krugu umetnika sa *Black Mountain College*-a (gde je bio i muzički direktor u periodu od 1952. do 1956.

godine), nastavljajući da se kreće među (neo)avangardnim stvaraocima i političkim aktivistima, upravo onako kako je to činio i dvadesetih godina na Bauhausu. Iako je u prvom periodu njegova muzika bila mahom ignorisana od strane muzičke javnosti, on nije prestao da traži odgovarajući muzički izraz za svoj stil, komponujući tehnikama integralnog serijalizma, istražujući različite lestvične nizove karakteristične za muziku Bliskog i Dalekog Istoka, stvarajući dela različitih stilskih usmerenja i žanrova. Nešto kasnije, stekavši reputaciju u muzičkim krugovima kao kompozitor i pedagog, bio je otvoren za nove mogućnosti i muzičke ideje otelotvorene u džez i filmskoj muzici, kao i u savremenim neoavangardističkim muzičkim praksama posle 1950. godine. Uprkos tome, njegova muzika uvek je sa sobom nosila i dozu „otvorenosti, spontane vitalnosti i fizičkog prisustva“, koja odaje njegove ideale klasne borbe i želje da se umetnost i muzika približe svakodnevnom životu „običnih“ ljudi. Pripadajući onoj generaciji i struji kompozitora koji su verovali da savremena umetnost i muzika, stvorene kako za amatere, tako i za galerije i koncertne dvorane, može da utiče na individuu i društvo, Štefan Volpe je, nezavisno od okruženja u kom se našao, svesrdno radio na promociji i sprovođenju svojih ideoloških uverenja.

¹ Michaud 2004: 28.

² Michaud 2004: 29.

³ Michaud: 29.

⁴ Meyer 1991: 171.

⁵ Piter Gej (Peter Gay) piše o procenama da je oko 1500 muzičara u periodu od 1933. do 1944. godine pronašlo novi dom u SAD. Gay 1999: 21.

⁶ Fogel (Vladimir Vogel) prema: *Stefan Wolpe: The Populist-Modernist*, Biography, <http://www.wolpe.org/page1/page1.html>

⁷ Fogel (Vladimir Vogel) prema: *Stefan Wolpe: The Populist-Modernist*, Biography, <http://www.wolpe.org/page1/page1.html>

⁸ Citirano prema: Šuvaković 2012: 184.

⁹ Citirano prema: Šuvaković 2012: 184.

¹⁰ Stackelberg 2007: 131.

¹¹ Michaud 2004: 27.

¹² Stackelberg 2007: 131.

¹³ Meyer 1991: 171.

¹⁴ Stackelberg 2007: 133.

¹⁵ Stackelberg 2007: 133.

¹⁶ Stackelberg 2007: 133.

¹⁷ Vasiljević 2012:245.

¹⁸ Vasiljević 2012: 246–247.

¹⁹ Meyer 1991: 171.

²⁰ Vasiljević 2012:246.

²¹ Stackelberg 2007: 134.

²² Pozicija i značaj arhitekture u Trećem rajhu razmatrana je u brojnim studijama. Jedan od najznačajnijih spisa na ovu temu svakako jesu memoari Alberta Špera (Albert Speer), *prvi arhitekta* Trećeg rajha i jedan od najviših zvaničnika nacističke vlade. Reč je o knjizi „Unutar Trećeg rajha“ („Erinnerungen“), izdatoj 1969. godine, koju je Šper napisao za vreme boravka u zatvoru Spandau.

²³ Slava, moć i dominacija nacije, države i partije ogledali su se u građevinama nastalim u tom periodu. Pošlo se za neoklasičnim rešenjima kako bi se podvukla trajnost „hiljadugodišnjeg Rajha“. Hitler je planirao da sagradi novi grandiozni Berlin, Germaniju, koja bi bila prestonica fašističke Evrope. Stackelberg 2007: 134.

²⁴ Štraus je uklonjen sa funkcije nakon što je dokazano da je imao korespondenciju sa svojim libretistom jevrejskog porekla, Štefanom Cvajgom (Stefan Zweig). Izvori navode da je Štraus prihvatio ovu poziciju najpre da bi zaštitio ženu svog sina koja je takođe bila jevrejskog porekla, kao i svoje unuke.

²⁵ O poreklu ideja 'prave nemačke muzike', te njene degeneracije, detaljnije je pisala muzikolog i sociolog Maja Vasiljević. V. Vasiljević 2012.

²⁶ Potter 2006: 86.

²⁷ Potter 2006: 91.

²⁸ Potter 2006: 91.

²⁹ Meyer 1991: 173.

³⁰ Meyer 1991: 179.

³¹ Vasiljević 2012: 248.

³² Vasiljević 2012: 248.

³³ Vasiljević 2012: 249.

³⁴ Vasiljević 2012: 249.

³⁵ Vasiljević navodi da su kompozicije i autori bili podeljeni u dve kategorije degeneracije: (1) kompozitori čija umetnost nije u skladu sa moralnim predstavama

nacionalsocijalizma i vodi ka moralnom propadanju, i (2) kompozitori koji važe za „rušitelje tonaliteta“, u skladu sa tehnikama komponovanja koje koriste. Vasiljević 2012: 249.

³⁶ Up sa: Vasiljević 2012.

³⁷ Vebern predstavlja jednu naročito interesantnu figuru u kontekstu kako istorije muzike, tako i ideoloških i političkih struja. Naime, iako pripadnik Druge bečke škole, koja je nesumnjivo zastupala modernističke tendencije u muzici, određeni istoričari muzike (poput Ričarda Taruskina (Richard Taruskin) i Aleka Rosa (Alex Ross)) ukazali su na podatke, pisma i izjave koji otkrivaju da je Vebern bio simpatizer nacističke ideologije. Tome u prilog bi, između ostalog, mogla da ide i 'večita misterija' istorije muzike o njegovoj smrti – Vebern je greškom ubijen od strane američkih vojnika kada je izašao iz kuće da bi popužio cigaretu u vreme policijskog časa. Međutim, pozicija i aktivnosti Antona Veberna u ovom trenutku prevazilaze okvire ovog rada, te se njime nećemo detaljnije baviti.

³⁸ Up. sa: Cohen 2012: 104.

³⁹ Up. sa: Cohen 2012: 79.

⁴⁰ Schwarzer 2008.

⁴¹ Shwarzer 2008.

⁴² Stefan Wolpe: *The Populist-Modernist*, Biography, <http://www.wolpe.org/page1/page1.html>

⁴³ Schwarzer 2008.

⁴⁴ Phleps 2000.

⁴⁵ Hirshberg 2003: 81.

⁴⁶ Hirshberg 2003, 83.

⁴⁷ Hirshberg 2003, 81.

⁴⁸ Hirshberg 2003, 90.

⁴⁹ Citirano prema Hirshberg 2003, 90.

⁵⁰ Hirshberg 2003, 83.

LITERATURA

Cohen 2012: Brigid Cohen, *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gay 1999: P. Gay, 'We Miss Our Jews': The Musical Migration from Nazi Germany, *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkley and Los Angeles, 21–30.

Hirshberg 2003: J. Hirshberg, A Modernist Composer in an Immigrant Country: The Quest for Status and National Ideology, *On the Music of Stefan Wolpe: Essays and Recollections*, Hillsdale, New York, 75–94.

Meyer 1991: M. Meyer, A Musical Facade for the Third Reich, *"Degenerate Art" – The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, 171–183.

Michaud 2004: Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stenford: StenfordUniversity Press.

Phleps 2000: T. Phleps, *Stefan Wolpespolitische Musik*, [izlaganje na simpozijumu "Stefan Wolpe Festival & Symposium", Frajburg], <http://www.staff.uni-giessen.de/~g51092/wolpe.html>. Pristupljeno 3.6.2016.

Potter 2006: P. M. Potter, Music in the Third Reich: The Complex Task of "Germanization", *The Arts in Nazi Germany; Continuity, Conformity, Change*, New York and Oxford, 85–110.

Stackelberg 2007: R. Stackelberg, *The Routledge Companion to Nazi Germany*, New York: Routledge.

Stefan Wolpe: *The Populist-Modernist*, biografija na sajtu, <http://www.wolpe.org/page1/page1.html>. Pristupljeno 1.6.2016.

Schwarzer 2008: A. Schwarzer, Stefan Wolpe (1902–1972) [programska knjižica kompaktdiska], *Stefan Wolpe: Lieder, Battle Piece*, 2008.

Šuvaković 2012: M. Šuvaković, *Trauma holokausta*, Politika i umetnost: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije (2012), 181–193.

Vasiljević 2012: M. Vasiljević, Koncept „degeneracije muzike“. Od pesimizma fin-de-sièclea do vladavine nacionalsocijalizma, *Filozofija I društvo*, XXIII (3), 237–252.

STEFAN WOLPE'S MUSICAL OPUS IN THE CONTEXT OF THE ESTABLISHMENT OF “DEGENERATE” MUSIC IN THIRD REICH

The idea of *perfect German* art began to occur in the 19th century, with the rise of nationalistic tendencies throughout Europe. In Germany, this idea was closely linked with the idea of the new Germany, led by an *Artist-Führer*. Bearing in mind the significance of art in Third Reich, as well as the practice of controlling all forms of art through its totalitarian regime, and the fact that every aspect of the culture had to be in the service of national regeneration, this paper deals with overview and understanding of the concepts of “degenerate” art and music, together with examining the important characteristics of Stefan Wolpe's life and art immediately before his migration from Nazi Germany. Besides the fact that he was of Jewish origin, Wolpe was actively advocating the politics of the leftists and communists, he was working in the politically engaged groups, and followed the trace of unwelcome and rejected Second Viennese School.

br.muzikolog@gmail.com

ATOS. SVETA GORA. FOTOGRAFIJE I GRAFIKE.
MUZEJ GRADA BEOGRADA, KONAK KNEGINJE LJUBICE,
19. AVGUST – 11. SEPTEMBAR 2016.
IZLOŽBA SVETOGORSKOG BAKROREZA I STARE FOTOGRAFIJE U KONAKU
KNEGINJE LJUBICE

MARKO KATIĆ

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

Slika 1 (levo) -
 Naslovna strana
 brošure

Slika 2 (sredina) -
 Jerodakon Prokopije
 Karejski, slikar i
 fotograf (1845-1932),
 fotografski
 autoportret

Slika 3 (desno)-
 Ruski velikoshimnici
 (početak XX veka)

Kao jedan od pratećih programa 23. Međunarodnog kongresa vizantijskih studija, održanog u Beogradu od 22. do 27. avgusta 2016. godine, u Konaku kneginje Ljubice održana je izložba grafika i fotografija Svete gore. U pitanju je četvrta u nizu izložbi sa ovom temom. Prethodne su organizovane

tokom iste godine u Atini, Moskvi i Solunu, u organizaciji Međuparlamentarne skupštine pravoslavnih iz Atine. Beogradsku izložbu su organizovali Svetogorska fototeka manastira Simonopetre, Muzej grada Beograda, kao i Srpski komitet za vizantologiju.



Prostrani, presvođeni podrumski prostor Konaka, podeljen zidanim stupcima na traveje, bio je gotovo idealan da primi tematski izdiferenciranu izložbu. Dve glavne tematske celine su stara svetogorska grafika i fotografija, podeljene na manje celine, koje su ugrubo odgovarale pomenutim pojedinačnim travejima. Arhitektonsko rešenje izložbe je diskretno i funkcionalno. Grafike i fotografije su uokvirene belim paspartuima ispred kojih su postavljene lako dostupne i čitljive legende na srpskom i engleskom jeziku. U njima su date najosnovnije informacije o eksponatima. Usmereno osvetljenje eksponate efektno ističe pred posetiocima, nasuprot laganom polumraku u kome je ostavljen ostatak sale (sl. 9-14).

Slika 4 (levo) -
Protoepistat Svete
Gore, monah Kirijak
Dionisijatski i
sejmeni (1915)

Slika 5 (sredina)
- Poseta velikog
kneza Alekseja
Aleksandroviča
manastiru Svetog
Pantelejmona, 16.
jun 1867.
Fotografija: Atelje
manastira Svetog
Pantelejmona

Slika 7 (desno)
- Bogorodica
Portaitisa Ivronska,
1814,
autor monah
Teodosije Rus

Izložbu prati četvorolisna brošura na preklapanje (liflet), u odvojenim primercima na srpskom i engleskom jeziku: *ATOS. SVETA GORA. Fotografije i grafike, Muzej grada Beograda. Konak kneginje Ljubice, 19. avgust – 11. septembar 2016.* - *ATHOS. THE HOLY MOUNTAIN. Photographs and Engravings. Belgrade City Museum, Princess Ljubica's Residence, 19th August / 11th September 2016.* (sl. 1). Grafičko rešenje brošure je nenametljivo, jednostavno i duhovito. U njemu je reprodukovan manji broj prikazanih bakroreza i fotografija, uz uvećane zanimljivije

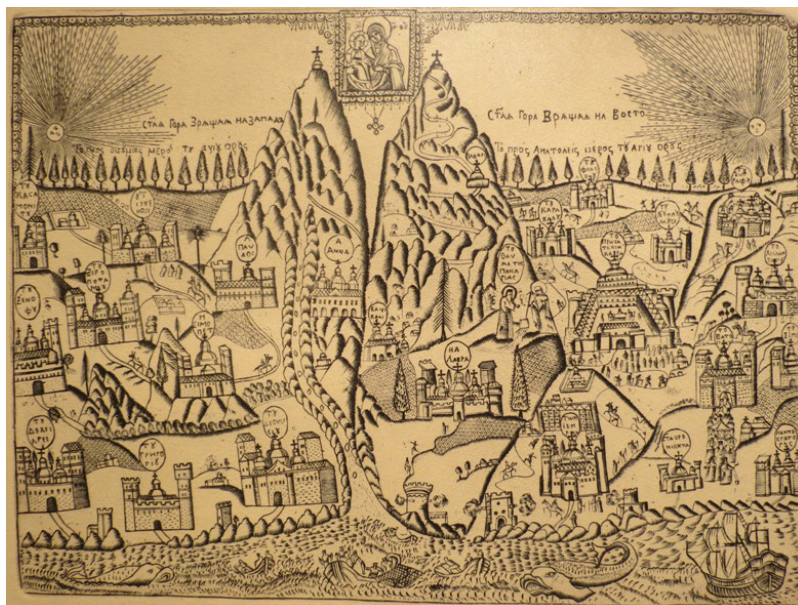
detalje sa nekih od grafika. Naglasak je stavljen na kratke prateće tekstove koji šire pojašnjavaju izložbu. Gojko Subotić potpisuje tekst *Riznica na papiru* (ovaj tekst je kao uvećan pano bio deo same izložbe), Evangelos Hekimoglu *Atos. Sveta Gora*, sa pododeljcima *Svetogorska fotografija. Sveta lica i istorijska svedočanstva te Svetogorski bakrorezi: mesto, spomenici, ikone*, a Antonije-Emilije N. Tahiaos *Sveta Gora i Srbija*. U impresumu na zadnjoj strani navedeni su autori i organizatori izložbe, od kojih ovde navodimo autora koncepta izložbe Kostasa Migdalisa, i njene umetničke urednike Kostasa Antonijadisa i Markosa Kambanisa.

Kad je u pitanju deo posvećen grafici, tačnije bakrorezu (u pratećoj brošuri naslovljen *Papirne ikone Svete Gore. Grafike iz Svetogorske umetničke zbirke*), važno je pre svega naglasiti da su u pitanju novi grafički otisci sa starih sačuvanih bakroreznih ploča. Na svakom otisku je vidljiv njegov redni broj, godina otiskivanja, kao i pečat manastira u kome je novo otiskivanje obavljeno. Otisci datiraju iz perioda od 1989. do 2008, a otiskivani su uglavnom u manastiru Simonopetri, gde postoji istraživački centar za prikupljanje starih svetogorskih grafika i njihovih ploča. Sami bakrorezi obuhvataju period 1770-1880, duži od jednog veka, i ukupno ih je prikazano



28. Ugrubo su podeljeni na više manjih tematskih podcelina. Za najvažniju svakako možemo smatrati onu sa topografskim predstavama Atosa i pojedinačnih manastira. Tako su izložene panorame Svete gore (1770 i 1880 – najstariji i najkasniji bakrorez na izložbi, **sl. 6**), Hilandara (1757), Simonopetre (1870), Zografa (1836), Ivirona (1838), te manastira Svetog Pantelejmona (1836). Posebno вреди istaći nesvetogorske teme, bakrorez Meteora (1782), manastira Sv. Nedelje kod Sera (1859) i gotovo kao kuriozitet bakrorez Kuvuklije Hristovog groba u Jerusalimu (1870). Ovakve grafike, čiji izraz se kreće između stilizacije i realizma, pune su različitih slikovitih detalja – verske procesije sa posebno poštovanim ikonama, dolazak poklonika u manastire, arhitektonski objekti i elementi kojih danas više nema, korpe kojima su podizani monasi i hodočasnici na Meteorima, itd.

Sledeće podceline su one vezane za predstave Bogorodice (**sl. 13**) kao i različitih svetitelja. Tako su izložena dva bakroreza sa izobraženjima čudotvorne ikone Bogorodice Portaitise Ivironske (1814, **sl. 7**, i 1838), ali i jedan većih dimenzija, na kome je Bogorodica sa Hristom predstavljena na tronu i u vladarskoj odeći, okružena sa prorocima u Jesejevom stablu i sa 24 scene Akatista (1862). Preostale grafičke predstave uglavnom se odnose na različite svetitelje, pojedinačno ili u grupi. Posebno вреди istaći grafike Sv. Marine (1858), novomučenika Sv. Đorđa Janjinskog (druga pol. XIX veka), Vaznesenja proroka Ilije, i Sv. Ćirila i Metodija (1867). Zasebna grupa predstava su sveti ratnici, među kojima se posebno ističe grafika sa zajedničkom predstavom četvorice ovih svetitelja, Sv. Đorđa, Teodora, Jevstatija i Dimitrija (1835), kao i grafika Sv. Mine. U određenom smislu usamljene primere predstavljaju velike grafike sa predstavom Cveti – Hristovog ulaska u Jerusalim (1870, **sl. 8**) i Drugog dolaska



Hristovog (1841). Predstavljene grafike u pravilu obiluju razjasnim i ktitorskim natpisima. Natpisi su grčki, slovenski, ili kombinovano grčki i slovenski; u jednom slučaju je uz oba ova jezika prisutan i rumunski. Česti su potpisi autora bakroreza, koji su u pravilu monasi. Među prikazanim grafikama pojavljuju se imena monaha Averkija, Teofila, Partenija iz Elasona, Kirila, Haralampija, Teodosija Rusa, Stefana Svetogorca, Dionisija, jeromonaha Danila, Antima sa Peloponeza, jerođakona Eftimija, te Joanisa i Konstantina Kaldisa.

Slika 6 (gore) -
Sveta Gora, opšti
pogled, oko 1770,
autor nepoznat

Slika 8 (dole) -
Cveti, 1870, autor
monah Averkije



Slika 9, 10, 11 - različiti segmenti izložbe

Istraživačima je već duže vreme poznata uloga svetogorske grafike u XVIII i XIX veku (Dinko Davidov, Dori Papastratu) i njena disperzija po Balkanu i Istočnom Mediteranu u celini. Pojavivši se u većoj meri u pravoslavnom svetu u drugoj polovini XVII veka, grafički otisci su bili pogodan i povoljan način da vernici slabijeg imovnog stanja sebi priskrbe blagoslov različitih svetih mesta. Tako je bilo i sa Atosom, gde grafike postaju jako raširene krajem XVIII veka, a bakrorezom se bave pojedini monasi, kao što smo videli potpisani na grafikama. Bilo da su kupljene u Kareji, bilo da su dobijene prilikom hodočašća ili od monaha "u pisaniji", koji su skupljali milostinju za svoj manastir, ove grafike su prenosile izgled i deo svetosti ovog prostora širom pravoslavnog sveta. Ipak, na izmaku XIX veka ovaj umetnički rod na Atosu doživljava opadanje. Uzrok je bilo širenje novog medija – fotografije, čemu je posvećen drugi segment izložbe. Sasvim je očigledno da su na Atosu, kao i drugde, morale biti snimljene prve fotografije, čim je taj novi medij postao šire dostupan tokom pedesetih i šezdesetih godina XIX veka. Ipak, bar prema našem znanju, kolekcija stare svetogorske fotografije predstavljena na ovoj izložbi potpuno je nova. Kako navode autori pratećih tekstova u brošuri, G. Subotić i E. Hekimoglu, ova građa nije bila šire poznata, niti je bila istraživana do skorijeg vremena. Tek od pre nekih 30 godina obraćena je pažnja na stare štampane fotografije nalažene praktično svuda po svetogorskim manastirima. Sem ovih fotografija pronađeno je i mnogo starih staklenih ploča, što je bio jedan od prvobitnih načina snimanja fotografskih negativa, koje su omogućile izradu sasvim novih fotografija. Skupljanjem ovih fotografija i njihovom naučnom obradom bavi se Fototeka manastira Simonopetre.

U delu posvećenom fotografiji (u brošuri naslovljen: *Likovi i događaji sa Svete*

Gore. Fotografije iz zbirke svetogorske Fototeke) takođe su izložene savremene kopije starih fotografija. Obuhvataju period od treće četvrtine XIX do druge polovine XX veka, i ukupno ih je prikazano 33. Ima dve manje podceline: jednu u kojoj su predstavljeni individualni portreti monaha i arhijereja (sl. 9), i drugu, posvećenu posvetama uglednih ličnosti i važnim događajima (sl. 10). U prvoj grupi predstavljeno je nekoliko arhimandrita i isposnika, među kojima su pojedini kasnije postali svetitelji (Porfirije Kavskokalivijski, Pajsije Svetogorac, i drugi), zatim dva vaseljenska patrijarha u posveti Svetoj Gori (Joakim III, Atinagora), kao i dva neimenovana ruska velikoshimnika (sl. 3). Druga podgrupa vezana za fotografiju odnosi se na grupne portrete, posete državnika i verske skupove. Najstarija fotografija na ovoj izložbi predstavlja posetu ruskog velikog kneza Alekseja Aleksandroviča 1867. godine (sl. 5). Posebno su zanimljive skupne fotografije Uprave Svete Gore sa sejmenima u tradicionalnoj kitnjastoj odeći (sl. 4). Predstavljene su i fotografije poseta srpskih kraljeva Aleksandra I Obrenovića 1896. i Petra I Karađorđevića 1910, kao i grčkog premijera Venizelosa 1930. i kralja Đorđa II 1937. Određen broj fotografija pokazuje ličnosti i događaje iz druge polovine XX veka. Od posebnog interesa za istoričara umetnosti je, međutim, bez obzira na predstavljene ličnosti i događaje, činjenica da su u legendama velikim delom kao autori fotografija navedeni svetogorski monasi. Tako su pomenuti fotografski ateljei manastira Zografa i Sv. Pantelejmona, zatim monasi Prokopije Karejski, Gavriilo Filotejski, Makarije iz Novog Skita, te jeromonah Stefan Karejski. Kao što su se ranije bavili bakrorezom, u novijem periodu svetogorski monasi, kao što vidimo, bave se i fotografijom. Vredi pomenuti da osobitu pažnju privlači fotografski autoportret gore pomenutog Prokopija Karejskog (1845-1932), slikara i fotografa (sl. 2). Naravno, i građanska lica snimaju fotografije na Atosu



(Teodor Vafijadis, D. Boben iz Soluna, Daglas Litl, i drugi).

Slika 12 - različiti segmenti izložbe

Izložba održana u Konaku kneginje Ljubice gledana u celini na izvestan način negira permanentno prisutnu predrasudu o Svetoj Gori kao prostoru zatvorenom za ma kakav prodor novog. Nove i pogodne tehnike su tokom vremena našle svoje mesto u likovnoj baštini i vizuelnoj kulturi ovog svetog prostora. Time su Sveta Gora i Svetogorci pokazali izrazitu prilagodljivost na nove okolnosti. Ova izložba, istaknimo to, je dala presek i uvid u uglavnom slabije poznatu građu. Ona nije mnogo cenjena od strane šire publike, ali često ni od stručnjaka. Jedan deo ove građe, grafika, tačnije bakrorezi, je relativno dobro poznat. Beogradska izložba bila je lepa prilika da ovaj specifičan vid vizuelne kulture iz svetogorske prošlosti bolje upozna i šira publika, a da ga stručnjaci, kojima je dobro poznat, još jednom sagledaju u celini. Drugi deo prikazane građe – fotografija – tek se nalazi na početku istraživanja i inventarizacije. U nadi smo da će ona u neko skorije skorije vreme dobiti monografiju ili katalog. Prikazujući medije bakroreza i fotografije ova izložba je svojim posetiocima

približila ne samo Svetu Goru kao takvu, nego i pojedine aspekte života na njoj, zatim različite vidove njene samoreprezentacije i interakcije sa spoljnim svetom, ali i naučne studije ovog svetog poluostrva, nepresušnog vrela za istraživače. U toj polivalentnosti, sa naše tačke gledišta, leži njena osnovna vrednost.

aspazije@gmail.com



Slika 13, 14 -
različiti segmenti
izložbe

INTERDISCIPLINARNI DOPRINOS RAZUMEVANJU FENOMENA DRUGOG: DRUGI KARLOVAČKI DANI SLOBODNE MISLI

MA DEJAN VUKELIĆ
Student doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Kako vidimo Drugog kada posegnemo za svojim kulturnim binoklom? – Na koji način se manifestuje drugost kao kriterijum po kome neko postaje Drugi? Ko je zapravo Drugi? – Štaviše, ko smo *Mi* i kako *Drugi* objašnjava *Nas*? – Šta o Drugom poručuju Hajdeger, Huserl, Šic... Crnjanski? – Kakve nam po(r)uke šalju heterotopije ili druga mesta? Kako se nositi sa onom ultimativnom *drugošću* (smrću)? – samo su neka od pitanja koja su postavili i argumentovano razmatrali učesnici drugog međunarodnog interdisciplinarnog studentskog skupa *Karlovački dani slobodne misli*, održanog od 3. do 5. juna 2016. godine u Sremskim Karlovcima, u organizaciji Centra za afirmaciju slobodne misli, a pod pokroviteljstvom Opštine Sremski Karlovci i Zavoda za kulturu Vojvodine.

Ovogodišnji skup sačinjavali su studentska konferencija na temu *Percepcije Drugog kao drugačijeg* i prigodni prateći sadržaji (projekcija dokumentarnog filma, pozvano predavanje, izložba fotografija) o kojima će kasnije biti izneto više detalja. Svoje referate predstavilo je ukupno dvadeset devet učesnika svih nivoa akademskih studija različitih usmerenja, koji će za potrebe ovog

prikaza biti razvrstani ne prema redosledu izlaganja, već prema zajedničim sadržajima u vidu predmeta istraživanja i/ili metodoloških opredeljenja. U središtu značajnog broja tema bilo je promišljanje načina na koji *drugi* markirani kao drugačiji bivaju skrajnuti na

II KDSM
KARLOVAČKI DANI
SLOBODNE MISLI
MEĐUNARODNI INTERDISCIPLINARNI
STUDENTSKI SKUP
MITROPOLITA STRATIMIROVIĆA 5
SREMSKI KARLOVCI
STUDENTSKA KONFERENCIJA:
PERCEPCIJE DRUGOG KAO DRUGAČIJEG
3 - 5 JUN 2016.
PROJEKCIJA DOKUMENTARNOG SERIJALA:
RELIGIJE, NACIONALIZAM I KULTURA SEĆANJA
(autor: dr Nikola Knežević)
PETAK, 03. JUN 2016. OD 17.00
IZLOŽBA FOTOGRAFIJA:
RAZOTKRIVANJE KULTURNOG BOGATSTVA
(autor: Samira Uječić)
SUBOTA, 04. JUN 2016. OD 12.30
POZVANO PREDAVANJE:
O DEKONSTRUKCIJI KSENOFOBIE
(dr Aleksandra Đurić Bosnić)
SUBOTA, 04. JUN 2016. OD 13.00
OKRUGLI STO:
VISOKO OBRAZOVANJE: IZAZOVI, MOGUĆNOSTI
I ISKUSTVA U PRAKSI
NEDELJA, 05. JUN 2016. OD 10.00
CEZASM
CENTAR ZA AFIRMACIJU SLOBODNE MISLI
SREMSKI KARLOVCI
afirmacijamisli@gmail.com
www.cezasm.wix.com

Plakat Drugih
karlovačkih dana
slobodne misli
Idejno rešenje i
vizuelni identitet:
Miomir Milić

društvene margine, te kojim se mehanizmima i na nivou kojih kategorija (jezik, rasa, religija, rod, etnija, nacija) njihova drugost proizvodi, stigmatizuje i naposljetku potencijalno dekonstruiše unutar (i izvan) sistema dominantnih zajednica.

Ulogom jezika kao sredstva u afirmaciji koncepcije o drugima i kao oružja u borbi protiv rasne segregacije bavila se **Maja Biserčić**, konkretizujući svoju temu na primeru čuvenog govora Martina Lutera Kinga *I have a dream*. Upravo socijalni koncept rase skreće pozornost na, „merlopontijevski“ kazano, najočigledniji „korporalni amblem drugosti“¹ – *lice Drugog*, koje iako se otkriva vizuelnom percepcijom, suštinski se prepoznaje kroz kulturni vizir posmatrača. „Rasa je nešto nalik ramu“, kaže teoretičar vizuelne kulture V. Dž. T. Mičel (W. J. T. Mitchell), „nešto kroz šta, a ne u šta gledamo, ona je medij kroz koji su aspekti ljudske drugosti najizrazitije posredovani.“² Možda baš zato na mnogim svetskim meridijanima prevazilaženje razlika prema boji kože ostaje cilj sa tankim izgledima za ostvarenje. Šta se krije iza kulisa načelno proklamovanog, ali u praksi često nefunkcionalnog imidža rasne egalitarnosti rasvetlila je „egzotična“ tema **Tamare Dakić** *Od sambe ka bosa novi: paradoks rasizma u Brazilu*, kojom je autorka na primeru političke upotrebe muzike i plesa dekonstruisala mit o rasnoj demokratiji u zemlji sambe, karnevala i fudbala.

Slika drugog izgrađena na stereotipima i predrasudama, a implementirana posredstvom masovnih medija, bila je predmet izlaganja **Milene Nešić Pavković** i **Tijane Pešić** – prva učesnica je doslednom primenom imagološkog pristupa govorila o stereotipnom prikazivanju Jevreja u nemačkim propagandnim filmovima, dok je druga iz ugla rodni studija napravila osvrt na reprezentaciju žena sa hidžabom u dnevnim novinama u

Srbiji. Problemski bliska bila je i tema **Samire Ulejele** (Samira Oulaillah), posvećena učešću medija i desničarskog političkog diskursa u oblikovanju negativnih stavova o bliskoistočnim izbeglicama, za koje se može reći da u današnjoj globalnoj „raspodeli“ drugosti drže nimalo laskavu vodeću poziciju. **Iskra Vuksonović** se pak opredelila da mapira elemente identiteta marginalizovane romske pesnikinje Gine Ranjičić, a izbor teme **Marije Terzić** pao je na konstruktivnu ulogu umetnika koji su stvaralačke resurse stavili u funkciju borbe protiv svetonazora građenih na ratnohuškačkim poklicima, uzimajući za indikativan primer muzičko-pesničku zaostavštinu Džima Morisona i Milana Mladenovića. Najzad, izlaganje **Emilije Gagrčin**, praćeno efektnim minimalističkim likovnim priložima, imalo je za cilj da, u svetlu srpskih evrointegracija i medijskog izveštavanja o Evropskoj uniji u društveno-političkom nedeljniku *NIN*-u, pokaže kako jezik metafore ilustruje hijerarhiju odnosa moći u politici, preciznije na relaciji Srbija – EU.

Niz učesnika – gotovo trećina od ukupnog broja, istraživali su fenomen Drugog kroz slojevitu analizu pojedinih literarnih ostvarenja ili pak odgovarajući na pitanje kako koreliraju entiteti *Mi* i *Drugi* iz vizure pišćevih autobiografskih iskustava. Dok medijumom pisane reči izobrazava druge, pisac u isti mah upodobljava koloraturu sopstvenog kulturno-identitetskog portreta. Pišući o Drugom, on se neminovno dotiče svog suštastva („sopstva“), što je, između ostalog, apostrofirala **Dušica Filipović**, prezentujući rad *Melanholija drugosti u eseju „Tajna Albrehta Direra“* Miloša Crnjanskog. O preobražavajućem susretu sa različitim kulturama, susretu koji nam, kao i tvorcu sumatraizma, omogućava da „ispruženom rukom, ako je blaga, pomilujemo Ural“, ne manje nadahnuto govorila je i **Isidora Belić**, usredsredivši se na Crnjanskovo viđenje Italije u putopisu *Ljubav u Toskani*. Stvaralaštvo Crnjanskog našlo se i u istraživačkom fokusu



Aleksandre Obradović, koja je podvukla suvisle paralele između procesa kreiranja i manifestovanja drugosti njegovih i književnih likova još jednog titana srpske i jugoslovenske književnosti, Ive Andrića.

Na drugoj strani, pažnju **Jelene Milić** zaokupljala je trauma glavne protagonistkinje romana *Beli hotel* Donalda Majkla Tomasa, proistekla iz nemoći da se utiče na trajektoriju istorijskih zbivanja koja su donela Holokaust i strah od neprihvatanja identitetske različitosti. Drugost ili stranost kao rezultat marginalizacije etničke grupe potanko je analizirao **Nemanja Jovanović**, ispratивši kako je dati aspekt tematizovan u romanu *Lovac na zmajevе* Haleda Hoseinija, dok je **Željka Dokoza**, kroz prizmu bajke kao ogledala realnosti, preispitivala po kojim kriterijumima se određuje ko su „lepotice“ a ko „zveri“ današnjeg društva. Za književni primer u kome različitost nije kamen spoticanja, već pozitivni impuls u regulisanju odnosa između ljudi, odnosno literarnih junaka, odlučila se **Marija Šljukić**, podsetivši na prijateljstvo Ibiš-age i Stavrije iz Sremčeve pripovetke *Ibiš-aga*. Ovaj, uslovno rečeno, književni „blok“ tema zatvorilo je, krajnje prigodno, izlaganje **Hrabrena Dobrotića** koji je na bazi Deridinih opservacija propitivao samu suštinu umetnosti reči – šta književnost zapravo čini književnošću.

U sledećem korpusu tema, konceptu Drugog pristupljeno je mahom iz ugla filozofskih disciplina. **Miran Pogačar** je tragao za Hajdegerovim čitanjima Drugog u uticajnom *Bitku i vremenu*; **Mirjanu Đilas** zanimao je status čoveka i međuljudskih odnosa u eri masovne proizvodnje i potrošnje, a pažnju akademskog auditorijuma naročito su privukla oštroomna promišljanja **Aleksandra Risteskog** i **Mihaila Stojanovića**: Risteski je određivao položaj Drugog u Huserlovoj i Šicovoj fenomenologiji, a Stojanovićeva „inspekcija“ modernih tumačenja filozofije ranog srednjovekovlja razotkrila je nedostatke pristupa koji, kako je istakao, „ne uzima u obzir duh vremena, već samo slovo“. Pomno ispraćeno bilo je i izlaganje **Andree Ratković** kojim je autorka kritički ukazala na široko rasprostranjeni problem zloupotrebe kulture

Učesnici II KDSM,
levo: Milena Nešić
Pavković, desno:
Jelena Milić i
Nemanja Jovanović
Fotografije: Miomir
Milić

Učesnici II KDSM
Mina Lukić i Stefan
Todorović
Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=rCypGv-cyhk4>





Učesnici II KDSM
Fotografija: Miomir
Milić

sećanja u cilju iznalaženja opravdanja za marginalizovanje drugog kao drugačijeg, da bi potom produktivni (samo)zaborav notirala kao adekvatan odgovor u suzbijanju te negativne pojave. Na skupu je bilo reči i o odnosu prema smrti kao konačnoj *drugosti*, čime se konkretno bavila **Anđelija Milić** u produbljenom izlaganju naslovljenom *Motiv smrti kao drugosti nužne za transformaciju: slučaj Odbrane Sokratove i „Gubilišta” Džingiza Ahmatova*.

Svoj doprinos razumevanju Drugog takođe su dali kulturolozi, antropolozi, lingvisti, istoričari umetnosti i teoretičari baštine. **Miroslav Keveždi** je prisutne bliže uputio u značaj kroskulturalnih susreta u nauci o menadžmentu, dok je **Jadranka Božić** podsetila na sam predmet istraživanja antropologije kao nauke upravljene ka proučavanju Drugog, a time i „sopstva u okruženju Drugog”. Lingviste su dostojno zastupali **Valentina Rapajić** i **Stefan Todorović**: Valentinina tema ticala se rodni i etničkih stereotipa u udžbenicima engleskog jezika namenjenih vojnom osoblju, a u Stefanovom kritičkom vidokrugu bio je uticaj stranih jezičkih struktura na srpski jezik, prevashodno u administraciji i medijskom diskursu. **Miomir Milić** se predstavio temom u kojoj je na konkretnim

primerima temeljno ispitano kako moderna (socijalistička) arhitektura, u svojstvu svojevrnog prostornog *Drugog*, jukstapozicionira sa devetnaestovekovnim zdanjima po kojima je najviše prepoznatljivo subotičko centralno urbano jezgro. Veoma zapaženo bilo je i sigurno i polemički intonirano izlaganje **Mine Lukić**, u čijem je težištu bilo prošireno određenje Fukoovog koncepta heterotopija ili *drugih mesta*, objašnjeno na primeru pozicioniranja fiktivnog Tolkinovog sveta Srednje zemlje u realne, geografski odredive lokacije (na Novom Zelandu), koje je Lukićeva markirala sintagmom „novih drugih mesta”. Svoj frtalj raspoloživog vremena naposljetku je iskoristio i **Dejan Vukelić**, uzevši za temu konstruisanje drugosti svrgnutog vladara upotrebom (danas pseudonauke) fiziognomike u domenu engleskih i srpskih dinastičkih smena, gde je stvarni ili proizvoljno iskonstruisani fiziognomski marker trebalo da pruži krunski fizički „dokaz” o zastranелоj moralnoj prirodi monarha koji se destruiraju – Ričarda III Plantageneta i Aleksandra Obrenovića.

Uvidom u sva predočena saopštenja, stiče se utisak da je tematski okvir ovogodišnjih Drugih karlovačkih dana slobodne misli pružio učesnicima dovoljno manevarskog prostora da iskažu svoje analitičke i kreativne potencijale, te da demonstriraju, ujedno testiraju, znanje iz svojih oblasti ekspertize, sve u cilju što celovitijeg razumevanja Drugog kao drugačijeg. Primenjujući metodski aparat matičnih disciplina, ali i teorijske postavke drugih (ne)srodnih naučnih oblasti koje je određeni problem sâm nametao, svi oni su ponudili širok spektar originalnih i svežih odgovora na jednu vremešnu, i dalje aktuelnu, a iznad svega preko potrebnu temu. Nezaobilaznu kariku u njenom rasvetljavanju činile su konstruktivne diskusije, spontano pokretane, i u pojedinim slučajevima remećene samo neumoljivom i obavezujućom satnicom.

U okviru prostorija Ekološkog centra „Radulovački“ u Sremskim Karlovcima uspešno su organizovani i, na početku prikaza pomenuti, prateći sadržaji trodnevnog naučnog skupa. Prvi dan obeležila je projekcija dokumentarnog serijala *Religije, nacionalizam i kultura sećanja*, autora **dr Nikole Kneževića**, a u produkciji Centra za istraživanje religije, politike i društva. Serijal prati kako je na prostoru bivše SFRJ „opasnost“ od *Drugog*, od bivšeg komšije koji se iznebuha zatekao na prvim linijama fronta, bila podstrekivana razlozima konfesionalne prirode, sem onih etničkih i političkih, koji se podrazumevaju. Istorijska praksa je, uostalom, pokazala da je razlike po religijskoj osnovi često najteže premostiti (Velika šizma, Rekonkista, krstaški ratovi, protestantska reformacija, Vartolomejska noć, Tridesetogodišnji rat, progoni Jevreja, sukobi šiita i sunita itd). Poodavno ima i od kako je Semjuel Huntington (Samuel P. Huntington) izneo tezu o *sukobu civilizacija*, upozorivši da će se „okidač“ za konflikte u posthladnoratovskoj eri ponajviše tražiti u kulturnim i religijskim podvojenostima između civilizacija.³ Rat u bivšoj Jugoslaviji, naročito na prostoru Bosne i Hercegovine, bio je u tom smislu jedan od „probnih balona“, gde je, po rečima dr Davora Džalta, jednog od intervjuisanih teologa u Kneževićevom serijalu, „smrtonosna kombinacija“ religijskih institucija i nacionalističkih ideologija u velikom broju

slučajeva bila uzrok dobro znanih tragičnih posledica. Štaviše, i kako to uglavnom biva kod verski motivisanog nasilja, iskonstruisana opasnost od Drugog poslužila je kao svojevrsna indulgencija za grehe počinjene prema Drugom.

Dokumentarni film je takođe istakao veliki potencijal dominantnih religija na tlu SFRJ za pomirenje i savladavanje trauma prošlosti, na koncu, za razumevanje same biti religija koje u bogoljublju, a time i čovekoljublju, nalaze svoju svrsishodnost. Kao što stvari nisu loše same po sebi, već ih takvima pravi način njihove (zlo)upotrebe, tako se ne sme gubiti iz vida da za konfliktni potencijal religijâ svu odgovornost snose upravo oni koji ih instrumentalizuju, nikada religije same po sebi. Baš kao što, referirajući na hrišćanstvo, Nikolaj Berđajev (Николай Александрович Бердяев) podseća u svojoj *Filozofiji slobodnog duha*: „Hrišćanstvo nije krivo što ga čovek izopačuje“ i što „simbolizacija gubi vezu sa onim što simbolizuje“.⁴

U tematski okvir skupa uklopilo se i pozvano predavanje **dr Aleksandre Đurić Bosnić**, *O dekonstrukciji ksenofobije*, održano drugog dana skupa. U svom izlaganju, gošća se osvrnula na ideološke matrice kojima je na Zapadnom Balkanu podsticana bojazan od

Levo: *Okupljanje*
(*Gathering*)

Sredina: *Mali ratnik*
(*The Little Warrior*)

Desno: *Staza materinstva*
(*The Path of Motherhood*)

Fotografije:
Samira Ulejlja



nepoželjnog, stranog i nedokučivog Drugog, istakavši tom prilikom značaj interkulturalne komunikacije kao preduslova učinkovite suprotstavljenosti etničkim i kulturnim stereotipima. Pitanja publike koja su potom usledila rezultirala su veoma plodotvornom debatom koja je inicirala da se fenomen kasenofobije razmotri ne jedino u kontekstu identitetskih specifičnosti Balkana, već i kao jedno od zala koje utiče na sve zamršenija i kompleksnija globalna dešavanja.

Drugi dan skupa bio je takođe u znaku izložbe fotografija **Samire Ulejele**, pod nazivom *Razotkrivanje kulturnog bogatstva*, koju je autorka posvetila fotografu Maliku Sidibeu (Malick Sidibe) iz Malija. Putem angažovane fotografije, medija koji ima svoju objektivnu vrednost i koji je pre pojave interneta značajno reducirao jaz i barijere planetarne geografije, šarmantna Francuskinja marokanskog porekla predstavila se serijom od dvadesetak vizuelnih zapisa o specifičnostima života manje poznatih ljudskih zajednica iz raznih krajeva sveta koje je posetila. Učesnici Drugih karlovačkih dana imali su tako priliku da se „susretnu” sa svakodnevnicom mlade aboridžinske ili pak filipinske majke, da poglede ukrste sa pomalo podozrivim raskošno odevenim mongolskim ratnikom, ili da recimo iščitaju radoznalost na licima malijske dece okupljene ispred Samirinog objekta. Izložba je na najlepši način afirmisala Drugog kao drugačijeg i

međukulturalne veze koje su, šapće negde iz prikrajka Crnjanski, „u stvari, jedno jednostavno i večno jedinstvo zemalja, brda, umetnosti”.

Formalni deo skupa zatvorio je okrugli sto na temu *Visoko obrazovanje: izazovi, mogućnosti i iskustva u praksi*, na kome su učesnici razmenili stavove i iskustva o aktuelnoj poziciji visokog obrazovanja u Srbiji i šire, a prostora je bilo i da se obidu znamenita barokna i neorenesansna zdanja Sremskih Karlovaca, te da se u toploj i ležernijoj atmosferi degustiraju vina od poznatih sorti Fruškogorskog vinogorja.

Uzimajući u obzir sve realizovane sadržaje, u prvom planu studentsku konferenciju, može se, sasvim nepretenciozno, konstatovati da je Drugi međunarodni interdisciplinarni skup *Karlovački dani slobodne misli* u potpunosti ispunio očekivanja kako učesnika tako i samih organizatora. Naučni rezultati skupa biće u punoj meri vidljivi široj akademskoj javnosti najpre u formi elektronskog izdanja zbornika svih predstavljenih radova, a očekuje se da pozitivno recenzirani referati budu publikovani i u štampanoj verziji zbornika, koja bi iz prese trebalo da izađe do kraja 2016. godine, na polzu nauci, a napose istraživačima zainteresovanim za studije o Drugom.

deovuk@gmail.com

¹Waldenfels 2002: 63.

²Mitchell 2012: s.p.

³Huntington 1996.

⁴Berđajev 2007: 74, 194.

LITERATURA

Berđajev, 2007: N. Berđajev, *Filozofija slobodnog duha: problematika i apologija hrišćanstva*, prevod M. Ivanović, Beograd: Dereta.

Huntington, 1996: S. P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon and Schuster.

Mitchell, 2012: W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Waldenfels, (2002): B. Waldenfels, Levinas and the Face of the Other, in *The Cambridge Companion to Levinas*, S. Critchley and R. Bernasconi (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 63–81.

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JUNA DO DECEMBRA 2016.

OSNOVNE STUDIJE- ZAVRŠNI RADOVI:

Miroslava Radojičić, *Aesthetic Movement : vizuelizacija i percepcija ženske lepote u engleskoj umetnosti druge polovine 19. veka*

Katarina Gazdić, *Benediktinski manastir na Ratcu : istorija i arhitektura*

Srđan Vujatović, *Italo-kritske ikone u Dalmaciji*

Jovana Furunović, *Žene ktitorke u srednjovekovnoj Srbiji*

Julijana Gavrilović, *Predstave svetoga Save Srpskog u umetnosti doba Nemanjića*

Sunčica Kiković, *Savladarski portreti Stefana Uroša III Dečanskog i Stefana Dušana u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*

Verica Ilić, *Portreti Teodora Ilića Češljara*

Ksenija Plećaš, *Vladičanski dvor u Novom Sadu : delo arhitekta Vladimira Nikolića*

Vasilije Savić, *Kult Svetog Đorđa u doba Nemanjića kroz prizmu odnosa Stefana Nemanje prema svetitelju*

Marija Ratković, *Ideologija nacionalsocijalizma: upotreba umetnosti kao propagande*

Jelena Nedeljković, *Crkva Svetog Jovana Krstitelja u Velikoj Hoči*

Jelena Ljubomirović, *Spomen-park "Kragujevački oktobar"*

Dea Cvetković, *Reprezentacija američkog društva šezdesetih u umetnosti Marisol Eskobar*

Kruna Novović, *Predstava božanske vlasti. Napoleon kao Mars mirotvorac Antonija Kanove*

Katarina Todorović, *Arhitekta Jovan Ilkić (1857-1917) – beogradski i valjevski opus*

Tamara Vujošević, *Pravni aspekti zaštite kulturnog nasleđa: protivpravni izvoz i krađa kulturnog dobra*

Katarina Petrović, *Vizuelizacija užasa i slika "Noćna mora" Johana Hajnrih Fislija*

Sanja Petrović, *Predstave u nižim zonama naosa i priprate Markovog manastira*

Milena Malešević, *Ktitorska delatnost kralja Dragutina*

Katarina Kostandinović, *Modernistička skulptura Olge Jančić i Ane Bešlić*

Sofija Merenik, *Vladarski portreti u zidnom slikarstvu srpske vlastele u doba Nemanjića*

Emilija Vuković, *Autorski portreti jevanđelista u "Kumaničkom četvoroevanđelju" (Arhiv SANU br. 69)*

Katarina Stradner, *Samoreprezentacija Elizabet Viže Lebren*

Tina Nađ, *"Venčanje Neba i Pakla" Vilijama Blejka*

Ivana Filipović, *Manastir Dobrun*

Dušica Nikolić, *Beogradske interpolacije arhitekta Konstantina Jovanovića*

Svetlana Milinković, *Istorija i arhitektura Trga republike u Beogradu*

Irena Stanković, *Ciklus Dela apostolskih u Bogorodičinoj crkvi u Mateiču*

Jelena Simović, *Pregled delatnosti Hermana Bolea na prostoru Srbije*

Kristina Pešić, *Ciklus Akatista u srpskom slikarstvu epohe Nemanjića*

Marija Ivanović, *Kult i ikonografija svetog Trifuna u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*

Dragan Nikolić, *Poetska revokacija prošlosti i slika engleske zemlje : "Solzberi katedrala" Džona Konstejbla*

Dunja Krstić, *Berninijeva kapela Blažene Ludovike Albertoni*

Leposava Strugarević, *Od fotografije do muzealije : značaj fotografije u konstruisanju identiteta Vrnjačke Banje u XX veku*

Milica Grujić, *Beogradski opus arhitekta Milice Krstić (1887-1964)*

Sofija Milenković, *Poetika umetnosti Marka Čelebonovića u tridesetim godinama XX veka*

Ana Stevanović, *Politički potencijal fotomontaže : "Rez dada kuhinjskim nožem kroz poslednju vajmarsku kulturnu epohu pivskih stomaka u Nemačkoj" Hane Heh kao perverzno ogledalo Vajmarske republike*

Teodora Slavinski, *Uloga Gijoma Apolinera u razvoju istorije moderne umetnosti*

Bojan Kreća, *Arhitektura Aleksandra Spajića*

Marija Stanković, *Nastavni proces istorije umetnosti kao proces nastajanja znanja : umetnički principi kao model za konstruisanje nastavnog procesa*

Jovana Stajić, *Ciklus Hristovih čuda i delatnosti u manastiru Lesnovu*

Nikoleta Marković, *Koncepti i principi Bauhauusa kao nosioci kulturološke pozicije dizajna nameštaja : Marsel Brojer, stolica, model B32*

Jelena Marinković, *Hanuka lampe u zbirci Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu*

Tamara Stankov, *Realizacija konstruktivističkih načela u tekstilnom, dizajnu odeće i modnom dizajnu Ljubov Popove i Varvare Stepanove : 1921-1925*

Nataša Popović, *Principi i upotreba muzejske dokumentacije na primeru izrade web platforme Artheist*

Danica Spasojević, *Spomenička vrednost muzejskog prostora*

Lenka Pavlović, *Tamni romantizam i vizuelizacija Šekspirovog "Sna letnje noći" u delu Henrija Fislija*

Milana Šašić, *Modeli muzejske komunikacije u digitalnim medijima*

Marijana Gajić, *Patron i slikar: veze mitropolita Stefana Stratimirovića i Arsenija Todorovića krajem 18. veka*

OSNOVNE STUDIJE- DIPLOMSKI RADOVI:

Boško Stojanović, *Mauzolej u Halikarnasu*

Ana Aškrabić, *Crkva Svetog Klimenta u Mostaćima kod Trebinja*

Marijana Surdučki, *Živopis crkve Sv. Đorđa u Starom Rasu*

Jasmina Srećković, *Crkva Pokrova presvete Bogorodice u Bariču*

Jasmina Vukić, *Židno slikarstvo crkve Svetog Nikole u Ramaći*

Milica Jovanović, *Mikelandelo u Rimu : 1496-1501*

Jelena Marković, *Crkveni umetnički vez : plaštanice srpskih dinastija u XIV i prvoj polovini XV veka*

Marija Aleksandra Jovančević, *Motiv krilatog diska i ikonografija vladarske umetnosti Ahemenida*

Nataša Kašćak, *Ikonostas Vaznesenske crkve u Beogradu*

Marija Matić, *Izložba kao oblik muzejske komunikacije : studija slučaja izložbe "Heroj kliničkih ispitivanja"*

Ana Avramović, *Metafizičko slikarstvo Đorđa de Kirika u Ferari*

Milivoj Randić, *Crkveno-političke ideje i kontinuitet u slikarskom programu od Žičke arhiepiskopije do Pečke patrijaršije*

Ana Milojević, *Predstave Hrista u Miroslavljevom jevanđelju*

Jelena Knežević, *Život i delo arhitekta Mišela de Klerka : 1884-1923*

Violeta Orešković Ćurčić, *Slikarstvo Arsenija Teodorovića u crkvi Rođenja presvete Bogorodice u Zemunu*

Darko Grkinić, *Zafir zograf : njegov slikarski rad u južnoj Srbiji (današnja teritorija Vranjske eparhije) u periodu sedme i osme decenije 19. veka*

Sanela Pincolić Nikolić, *Starozavetne heroine u slikarstvu Artemizije Đentileski*

Ana Zornić, *Crkva Svetog Arhanđela Mihaila u Borču*

Marina Milojević, *Marginalizacija autorske umetnosti u 21. veku*

Katarina Ćirković, *Mapiranje rodne razlike u kritici institucija umetnosti : rani performansi Raše Todosijevića i Marine Abramović*

- Ivana Sabo, *Ikonostas Nikolajevske crkve u Irigu*
- Aleksandar Ilijić, *Uticaj neoplatonizma u Mikelanđelovom stvaralaštvu u Kapeli Mediči*
- Lana Pokrajac, *Smisao i značenje portreta u umetnosti Endija Vorhola*
- Jelena Balać, *Uticaj fotografije na razvoj modernog slikarstva*
- Barbara Arsin, *Oto Diks : razglednice s fronta*
- Ivana Nešić, *Muzealizacija kao pisani diskurs*
- Ana Dražilović Vojinović, *Skulptoralna i mozaička dekoracija carske palate Feliks Romulijane*
- Ana Radulović, *Ikonografija Sedam kapija u Ostiji*
- Željko Jović, *Pravoslavna crkva Svetog Ilije u Zadru*
- Jelena - Ela Simonović, *Grafička dela Đorđa Andrejevića Kuna*
- Milanka Balaban, *Uticaj fotografije na slikarstvo prizora Miće Popovića*
- Marko Petković, *Predstave svetih ratnika u moravskom zidnom slikarstvu*
- Julijana Stanojević, *Savremeni strip u Srbiji- koncept proširenog polja stripa*
- Radomir Tomić, *Luvr Abu Dabi, pesak, nafta, "lepe umetnosti"- oaza kulture za 21. vek?*
- Neda Kurjački, *Umetnost kao politička propaganda: fotomontaže Džona Hartfilda*
- Milivoj Randić, *Crkveno- političke ideje i kontinuitet u slikarskom programu od Žičke arhiepiskopije do Pečke patrijaršije*
- Marko Miletić, *Modeli angažovanja političkog delovanja u srpskoj međuratnoj umetnosti*
- Ivana Lepojev, *Ara Pacis Augustae i njeno mesto u propagadno-dinastičkom programu Oktavijana Avgusta*
- Dragana Milenković, *Zanatski centar Gradić Pejton kao nenamerni spomenik*

ZAVRŠNI MASTER RADOVI:

Nenad Stojilković, *Predstave Hajduk-Veljka Petrovića u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*

Ognjen Vlahović, *Vermer Van Delft : proces stvaranja slike*

Bojana Božić, *Žan Ogist Dominik Engr i estetizacija francuskog slikarstva 19. veka*

Sara Krunić, *Memorijal Nadežde Petrović : od spomenika do umetničke galerije*

Nikola Piperski, *Vizuelna kultura srednjovekovnog Bača*

Olja Krčevinac, *Poetizovana istorija i Nibelunški prsten Hansa Makarta*

Milica Rožman, *Vizuelna kultura i privatni identitet Sefarda u Beogradu u 19. veku : porodica Buli*

Ilijana Radulović, *Arhitektura i urbanizam profesorske kolonije*

Ljiljana Radojević, *Crkva Svetog Nikole u Gradcu*

Natalija Topličanin, *Vizuelizacija sećanja i uobličavanje kulta tragetkinje Šarlote Volter*

Isidora Savić, *Slika fatalne žene u delu Franca fon Štuka*

Ana Knežević, *Istorija umetnosti kao disciplina u doba sajber kulture*

Julijana Marković, *Crkva Rođenja Bogorodice u Leskovcu*

Jovana Milovanović, *Umetnost i politika : Milenijumska proslava 1896. godine i njeni odjeci u južnoj Ugarskoj*

Monika Bovdiš, *Koncept muziciranja u slikarstvu esteticizma druge polovine 19. veka*

Olga Žakić, *Umetnost u službi darvinizma u Francuskoj tokom druge polovine 19. veka*

Tamara Miladinović, *Predstave Bogorodice u apsidalnim programima bazilika Justinijanovog vremena*

Mirjana Jemović Mačužić, *Ikonostas Crkve svetog Nikole u Novom Pazaru*

Marija Pokrajac, *Arhitekta Danilo Vladislavljević*

Saša Vojnović, *Avangardni i alternativni umetnički govor Vana Bora u srpskoj umetnosti tridesetih godina dvadesetog veka*

Katarina Stojković, *Ikonoške paralele ciklusa Bogorodičinog Akatista iz Minhenskog psaltira*

Danica Komnenović, *Hristove parabole u srpskom srednjovekovnom slikarstvu do 1690. godine*

Sonja Sokolov, *Predstava "Salome" u francuskoj umetnosti druge polovine 19. veka*

Tanja Đorđević, *Muzejska komunikacija na društvenim mrežama u Srbiji*

Ljubica Radovanović, *Popularizacija nepokretnog kulturnog nasleđa putem medija: studija slučaja filma "Mamula"*

Jelena Todorović, *Alfons Muha i umetničko uobličavanje javnih prostora Praga*

DOKTORSKI RADOVI:

Jelena Pavličić, *Baština Bogorodice Ljeviške u Prizrenu i problem očuvanja pamćenja u praksi spomeničkog nasleđa*

Tijana Palkovljević Bugarski, *Galerija Matice srpske. Slika kulturnog identiteta posredstvom umetničkih dela*

Ana Milošević, *Vizuelna kultura Srbije pod austrijskom vlašću (1718- 1739)*

Bojan Popović, *Crkva Svetog Nikole u Velikoj Hoči*

Dragana Pavlović, *Portreti srpske vlastele u srednjem veku*

Đorđije Šebek, *Ktitorska delatnost arhiepiskopa Danila II*

Ana Kostić, *Država, društvo i crkvena umetnost u Kneževini Srbiji (1830- 1878)*

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-Pepeke, Tatić-Đurić.

12. U napomenama se upotrebljavaju

opšte skraćenice: 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 skraćenica str./pp.) navode se skraćenice: nap. (napomena), kat. br. (broj katalogske jedinice); sl. (slika), T. (tabla).

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

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 dostupna 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. Paragraph:

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 instituta 6 (1960) 119-124.

The number of 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

