

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

# AR+ UM

ISSN 2406-324X

**BROJ 7-8**  
DECEMBAR 2018.



**SLIKA SA NASLOVNE STRANE**

Mira Sandić, Hor, 1974.

Fotografija: Boban Gledović

# ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 7-8. BROJ  
IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE  
ISSN 2406-324X



IZDAVAČ  
ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U BEOGRADU

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK  
DR VLADANA PUTNIK PRICA

REDAKCIJA  
DR MILAN POPADIĆ  
DR OLGA ŠPEHAR  
DR BRANKA VRANEŠEVIĆ  
DR JASMINA S. ĆIRIĆ  
MA VUK DAUTOVIĆ  
MA TAMARA BILJMAN  
IVONA ILIĆ

DIZAJN I PRELOM  
ANĐELA VITOROVIĆ I IVONA ILIĆ

LEKTURA  
PREDRAG TRIPKOVIĆ I DEJAN VUKELIĆ (ENGLISKI)

E-POŠTA  
ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBAR 2018.

# SADRŽAJ

Svakodnevni život i arhitektura Jevreja u Vršcu XVIII–XX veka  
Amanda Dega

6

Skulpture Pionirskog grada na Košutnjaku  
kao jedan disonantni fragment  
Marija Stanković

32

Fotografija kao (ne)pouzdana muzejski predmet  
Iva Jovanović

45

Od posmatrača do ravnopravnog učesnika:  
repozicioniranje potrošača institucija kulture  
Tamara Biljman

69

Upotreba baštine u medijskoj prezentaciji:  
RTS-ov najavni spot „Dobro došli kući“  
Katarina Stojičić

82





**102**

Prikaz izložbe *Srpsko umetničko nasleđe na Kosovu i Metohiji*

Aleksandar Radosavljević i Nevena Bogojević

**116**

Naučni simpozijum, Arhitekta Nikola Dobrović (1897-1967) - 50 godina posle, Beograd, 2017.

Rea Terzin

**124**

Spisak diplomiranih studenata svih nivoa od juna do decembra 2017.

**130**

Uputstvo za pripremu radova

# SVAKODNEVNI ŽIVOT I ARHITEKTURA JEVREJA U VRŠCU XVIII–XX VEKA

MA AMANDA DEGA

arheolog, samostalni istraživač

*Zajednica aškenaskih Jevreja u Vršcu je zvanično postojala od 1766. do perioda II svetskog rata kada su skoro svi izgubili živote na tragičan način. Tokom ratnog i posleratnog perioda, sinagoga i opštinska zgrada su srušene, a mnogo dokumenata, fotografija i predmeta zauvek je nestalo. Međutim, iako su preostali podaci o starim žiteljima banatskog gradića oskudni, u ovom radu učinjena je delimična rekonstrukcija života jevrejske zajednice. Najveća pažnja u ovom radu posvećena je rekonstrukciji arhitekture javnih zdanja i izgleda jevrejskog groblja. Dosadašnja nepublikovana arhivska građa i opisi pružaju više nego dragocene podatke o izgledu, rasporedu i funkcionalnosti ovih važnih zdanja i spomenika.*

*Ključne reči: Jevreji, Vršac, arhitektura, istorija, nadgrobnji spomenici, XVIII–XX vek*

## UVOD

Vršac, jedan od najstarijih banatskih gradova, nalazi se na jugoistočnom rubu Panonske nizije, u podnožju Vršачkih planina. Osnovan je još u srednjem veku. Odlika ovog grada je oduvek bila multinacionalna i multikulturalna sredina. Od davnina ove predele su nastanjivali različiti narodi: Kelti, Dačani, Sarmati, Sloveni, Mađari, a u srednjem veku u njemu su živeli Srbi i Turci. Nakon oslobođenja od Turaka u ove krajeve se postepeno doseljavaju Rumuni, Nemci, Španci, Francuzi, i sa ovim grupama kolonista dolaze i aškenaski Jevreji. U periodu pre zvaničnog pomena postojanja jevrejske zajednice 1766, u Vršcu jesu živeli stanovnici jevrejskog porekla, ali prema dosadašnjim saznanjima nije postojala jevrejska

kongregacija. Tokom raznih istorijskih perioda, ova zajednica se postepeno razvijala i jačala, ali nažalost u II svetskom ratu su skoro svi stanovnici Vršca jevrejskog porekla izgubili svoje živote na tragičan način. Zbog istorijskih okolnosti tokom ratnog i posleratnog perioda, sinagoga i opštinska zgrada su srušene, a mnogo dokumenata, fotografija i predmeta zauvek je nestalo. Međutim Feliks Mileker, znameniti vršački arheolog, kustos i učitelj, pružio je detaljne podatke o zajednici vršačkih Jevreja i zahvaljujući njegovim zapisima poznato nam je kako je izgledao verski i društveni život jevrejskih građana u Vršcu. Ovaj rad ima za cilj da rekonstruiše verske aspekte i svakodnevni život pripadnika jevrejske

zajednice u Vršcu, i najveća pažnja je posvećena rekonstrukciji izgleda zgrade jevrejske opštine, sinagoge i jevrejskog groblja. Veliku zahvalnost dugujem gospođi Anici Medaković, koja je u periodu pisanja ovog rada (2012. godina) bila direktor Gradskog muzeja u Vršcu, i koja mi je omogućila da objavim, do sada, nepublikovane nacрте<sup>1</sup> plana zgrade jevrejske opštine i Aron Hakodeša vršačke sinagoge. Takođe sam veoma zahvalna Jevrejskom istorijskom muzeju u Beogradu i gospođi Branki Džidić na pomoći oko prikupljanja arhivske građe o Jevrejima u Vršcu i dopuštenju objavljivanja fotografija starog jevrejskog groblja. Zahvalnost dugujem i gospodinu Aleksandru Putniku, vršačkom fotografu koji mi je ustupio fotografski materijal, gospođi Julijani Nastić koja mi je omogućila uvid u katastarski plan Vršca i naposljetku neizmernu zahvalnost dugujem Katalin Magdi zato što je sa mnom podelila svoja fragmentovana sećanja, koja su mi neizmerno pomogla u rekonstrukciji enterijera vršačke sinagoge.

## ISTORIJSKE OKOLNOSTI

**Z**a sad najraniji pomen Jevreja koji su živeli u Vršcu potiče iz XVII veka. U jednom dokumentu o prikupljanju poreza koji se nalazi u državnom trezoru turskog arhiva u Istanbulu, pominje se da je 1636.

godine Jevrejin Juda ben Mozes, koji je tada živio u Vršcu, plaćao porez koji je bio obavezan za sve nemuslimane u Otomanskom carstvu<sup>2</sup>. Najstarija zajednica Jevreja u Banatu je bila u Pančevu, još od turskog doba, 1404–1734. Banat je 1716. godine oslobođen od Turaka i nakon potpisivanja Požarevačkog mira, pripojen je Austrijskoj carevini. Pokrajina je nazvana Temišvarski ili Tamiški Banat, i postojala je od 1716. do 1779. godine. U ovom periodu su u Vršcu živeli Srbi i Rumuni, koji su se pretežno bavili zemljoradnjom. Od 1717. u ove krajeve stižu grupe kolonista iz Nemačke, Francuske, Italije i Španije, prvenstveno vinogradari. Tada je pored Srpskog Vršca osnovano i nemačko naselje (prostor između današnjih ulica - Sterijine i Heroja Pinkija). S kolonistima i austrijskom armijom dolaze i aškenaski Jevreji iz austrijskih zemalja, Mađarske i Nemačke. Sefardski Jevreji su živeli na ovim prostorima još od turskog doba. Godine 1733, u katoličkim crkvenim knjigama zabeležen je jedan zanimljiv događaj. U vršačkoj katoličkoj crkvi je 23. decembra bila krštena Ana Margareter, iz Boškovića u Mađarskoj, kći Abrahama i Sare. Kumovi su bili bivši sreski administrator V. Rezeler i njegova supruga Ana Marija<sup>3</sup>. Događaj je posebno zanimljiv, jer je osoba pri krštenju dobila prezime i drugo ime, a kum joj je bio osoba na višem položaju, što je veoma neobično za vreme kad se netrpeljivost prema Jevrejima nije skrivala.

Godina	1766.	1781-1782.	1792.	1798.	1802.	1832.	1853.	1869.	1910.	1925-1930.	1939-1940.
Broj stanovnika			8402					21 095	27 370	Oko 29 000	
Jevreji (porodice)	1			9			40				
Jevreji (osoba)		119	45		52	142		576	743	600	296

**Tabela 1.** Broj stanovnika Vršca i broj stanovnika jevrejske pripadnosti u Vršcu, tokom različitih perioda (Милекер 1886; Милекер 2003; Фишер 1929: 227; Јеврејски историјски музеј).

Na čelu svih banatskih Jevreja je bio jevrejski knez koji se prvo birao iz sefardskih, a kasnije i aškenaskih opština, i u svemu su bili odgovorni pred Zemaljskom administracijom u Temišvaru. U Vršcu su 1766. živeli Jevreji i imali su sinagogu, međutim bakalin Moše Bernhard je jedini posedovao sopstvenu kuću u nemačkom delu grada, koju je kupio 1760.<sup>4</sup> i to mu je bilo omogućeno samo zbog dozvole temišvarske Zemaljske administracije. S njim je živeo i njegov brat Markus, proizvođač rukavica, s porodicom. U Bernhardovoj kući okupljali su se, u različitim prilikama i raznim povodima, Jevreji iz varoši i iz okoline, što se pominje u izveštaju iz 1766. godine sveštenika Pavla Vuka Brankovića *Status Religionis et Ecclesiastikus Decanatus Werschezensis. Anno 1766*<sup>5</sup>.

Status Jevreja u Banatu je ponovo regulisan 28. decembra 1776. „Judenordnung“, koji je odobrila kraljica Marija Terezija, a između ostalog donesena je odluka da se ukine

klasifikacija na sefardske i aškenaske Jevreje. Svaka jevrejska opština je mogla da ima rabina, dva kantora, šoheta i njegovog zamenika, učitelja, notara i dva šamaša. Svaki oženjeni Jevrejin je bio dužan da plaća taksu od osam forinti i 30 krajcera, i ako kasni s plaćanjem, mogao je da bude proteran. Jevrejima je bilo dozvoljeno da žive u gradu, ali odvojeno od hrišćana, u svojoj četvrti<sup>6</sup>. Iznos takse je bio umanjen 1778. godine na šest forinti<sup>7</sup>. Te godine, kraljica Marija Terezija je Tamiški Banat pripojila Ugarskoj, tako da su za Jevreje sad važila mađarska pravila, dok su pravila donesena 1776. bila ukinuta. Za sudbinu Jevreja u ovim predelima bio je od velikog značaja zakon cara Jozefa II koji je donesen 23. septembra 1787. godine. Uspostavljen je uvidavniji odnos prema Jevrejima u monarhiji i Ugarskoj, ali on je primorao Jevreje da svoju poslovnu i javnu prepisku vode na nemačkom, latinskom i mađarskom jeziku, da svoja prezimena promene u nemačka i svoje matrikule vode na nemačkom jeziku<sup>8</sup>.

Jevreji su polagali nade u Ugarski sabor i 1790. su zatražili dozvolu za sticanje nepokretne imovine, kao i slobodu bavljenja zakupima i zanatima, međutim postigli su samo dozvolu da ne smeju da budu proterani iz mesta koje su nastanili početkom godine. Jakob Hajm je 1827, u ime vršačke jevrejske opštine, podneo molbu vršačkom magistratu da, kao i u svim ostalim gradovima i mestima Ugarske, oslobodi njihovog šoheta<sup>9</sup> obaveze plaćanja glavarine, koji je ujedno bio učitelj i zamenik predsednika jevrejske opštine, jer iako je postavljen na više funkcija, nije imao nikakav drugi prihod, što je magistrat i odobrio<sup>10</sup>.

U toku Mađarske revolucije 1848-1849. godine Jevreji u Ugarskoj su bili na strani Mađara, iako je početku bilo pogroma i ispada protiv njih, pa je krajem jula 1849. mađarska vlada podnela Saboru predlog zakona o punoj emancipaciji Jevreja, koji, međutim, nije sproveden zbog sloma mađarskog nacionalnog pokreta. Godine 1848. dogodile su se borbe u Beloj Crkvi, gde je nemačko stanovništvo bilo uz Mađare i borilo se protiv Srba. U njima je učestvovao sin uvaženog Jevrejina iz Vršca, svilara Leopolda Hajma, kao topdžija, koji je stradao u borbi 30. avgusta<sup>11</sup>. Kao posledica toga što su se Nemci, a s njima i Jevreji iz Vršca, pridružili Belocrkvanima i što su delovali protiv Srba, nastradao je nemački deo varoši 1849. godine. Opljačkane su i porušene

mnoge kuće bogatih ljudi, a među njima i imanja dva imućna Jevrejina, Špehta i već pomenutog Leopolda Hajma. Dom Leopolda Hajma je spaljen do temelja, a ostale su samo štala, rakidžinica i svilara<sup>12</sup>.

Emancipacija od epohalnog značaja je donesena 1867, pa je 28. januara 1868. održana svetkovina, na kojoj je služio dr Mavricije Hiršfeld, nadržinier iz Tamišgrada<sup>13</sup>. U lokalnom listu „Vršačka kula“ je u broju od 25. januara 1868. objavljena najava svetkovine, a u broju od 1. februara objavljen je novinski izveštaj o „sjajnoj jevrejskoj svetkovini u sinagogi“. Sinagoga je bila puna naroda, prisustvovali su i mnogi Srbi, a uveče je održan banket sa zabavom.

Vršac je 1873. godine postao sedište vršačkog rabinata, u koji je spadao Vršac, vršački srez i varoš Bela Crkva. Mileker navodi da je 1886. godine jevrejska opština u Vršcu dobijala godišnju pomoć od političke opštine u iznosu od 710 forinti na godišnjem nivou<sup>14</sup>.

Krajem 1895. na snagu je stupio zakon priznavanja jevrejske vere s drugim veroispovestima u Austrougarskoj, tzv. Recepcija. Tada jevrejske opštine dobijaju epitet i verske, pored nacionalne opštine<sup>15</sup>. U vršačkim lokalnim novinama „Budućnost“<sup>16</sup> izašao je članak o proslavi održanoj nekoliko dana ranije povodom *Recepcije* pod nazivom „Radost u Izrailju“. Tom prilikom vršački Jevreji su Recepciju proslavili svečanim bogoslužjenjem,

a na kraju je usledio „košer“ banket u gostionici braće Glikman.

Godine 1904. mnogo Jevreja je preimenovalo svoja nemačka prezimena u mađarska<sup>17</sup>. Netrpeljivost prema Jevrejima je još uvek postojala, iako je bila prikrivana. Nakon raspada Austrougarske monarhije, Jevreji su stupali u narodnu gardu slobodne Vojvodine. U novoosnovanoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, Jevreji su bili ravnopravni građani. Zakonom, koji je donesen 2. decembra 1929, regulisani su odnosi između jevrejskih veroispovednih opština i države. Nakon atentata na kralja Aleksandra u Marselju 1934, mnogo Jevreja nije imalo sređeno državljanstvo, pa su prognani iz države. Usledile su nove uredbe o položaju Jevreja 1940. u Kraljevini SHS. Bila su im ograničena prava trgovinom prehrambenim proizvodima. Takođe, bio je ograničen broj Jevreja koji mogu da pohađaju srednje škole i fakultete<sup>18</sup>.

Kada je došlo do okupacije zemlje 1941, postepeno su im se ukidale mogućnosti zapošljavanja, školovanja i trgovanja, i kasnije su određeni u radne jedinice i logore. Nemci su okupirali Vršac 11. aprila 1941. godine u dva sata popodne. Već 12. aprila ujutro, sve jevrejske radnje bile su zatvorene i označene Davidovom zvezdom i natpisom: JUDE! Nakon toga su jevrejskim poreskim obveznicima na ime neplaćenog poreza zaplenjene

stvari i prodane na licitaciji. Jevrejima je zabranjena prodaja na nedeljnim vašarima i poseta javnim mestima, gostionicama i Gradskom parku. U popodnevnom satima 14. jula su svi Jevreji sakupljeni i evidentirani u dvorištu Gradske kuće i policije. Svi su odvedeni u Vojnu muzičku školu i 15. jula, uveče su bili transportovani u Beograd. U Topovskim šupama i Sajmištu stradalo je 327 osoba<sup>19</sup>. Nakon oslobođenja Vojvodine oktobra 1944, svi zakoni prestali su da važe. Savez jevrejskih zajednica Jugoslavije osnovan je po završetku Drugog svetskog rata kako bi koordinisao jevrejske zajednice federalne Jugoslavije, i kako bi omogućio Jevrejima pravo da emigriraju u Izrael, što se i dogodilo u brojnim slučajevima. Godine 1968. u Vršcu, koji je tada brojao 32 000 stanovnika, živelo je samo sedam Jevreja<sup>20</sup>. U Vršcu je nakon rata postojala veoma mala jevrejska zajednica, koja danas više ne postoji.

## VERSKI I DRUŠTVENI ŽIVOT ZAJEDNICE

Jevrejska zajednica u Vršcu je pripadala neološkom pravcu. Ova struja reformističkog judaizma javlja se krajem XIX veka u Ugarskoj. Neolozi su u svemu prihvatili Šulhan aruh, ali su u sprovođenju propisa dopuštali novine. Rabini i kantori su za vreme

bogoslužnja nosili crnu odeždu, a samo tokom praznika belu. U obredima je mogao da učestvuje hor uz pratnju orgulja. Većina neoloških Jevreja se oblačila kao i ostali stanovnici Vojvodine, dok su tradicionalnu odeću nosili samo pojedinci. U sinagogama, bima se nalazila na čelu ispred Aron Hakodeša, a ne u sredini sinagoge<sup>21</sup>. Vršачki Jevreji su u XIX veku pričali na jidišu i nemačkom jeziku, u XX veku su se u svakodnevnom životu koristili mađarskim i srpskim jezikom, dok su hebrejski učili samo u Talmud Tora školi<sup>22</sup>.

Poznato je nekoliko vršaćkih rabina. Jevrejski nadržin je od 1873. godine bio dr Adolf Sidon, koji je bio nadležan za ceo vršaćki srez. Njegova titula je glasila „rav amahoz“. Rođen je 5. januara 1843. u Nadašu u Mađarskoj. Kao dečak pohađao je ješivu u svom rodnom gradu kod svog oca rabina Simona Sidona (1815-1891), i kasnije Juda Asod u Miercurea Sibiului, Transilvaniji. Sa 17 godina je otišao na studije, na rabinski seminar u Vroclav u Poljskoj, gde stekao je rabinsku titulu i titulu doktora filozofije. Godine 1870. postaje rabin u malom mestu Šimand u Rumuniji, a zatim dobija poziv od vršaćke jevrejske zajednice 1873. Rabin Sidon je pisao mnoge naučne članke i bio je član ispitne komisije rabinskog seminaru u Budimpešti. Adolf Sidon je bio rođeni brat pradede sadašnjeg vrhovnog rabina Češke, Karola Sidona<sup>23</sup>. Preminuo je 19. novembra 1918. godine u 76. godini<sup>24</sup>. Dr Vilhelm Štajner je došao na mesto rabina

posle 1920. i tu je služio kratko vreme, pa je izabran za glavnog rabina u Kikindi<sup>25</sup>.

Leopold Fišer (sl. 1) bio je nadržin u Vršcu od 1924. do 1939. Rođen je u Mošonu u Mađarskoj 21. novembra 1886. Na ortodoksnom rabinskom seminaru „Bet Hamidraš“ u Hildshajmaru je stekao rabinsku diplomu, a pored toga imao je doktorat iz oblasti istorije i kulture starih civilizacija. Sa članovima Saveza rabina Kraljevine SHS pokrenuo je kulturno-naučni časopis „Jevrejski almanah“, čiji je uređivač bio do 1930. godine. Časopis je izlazio jednom godišnje i sadržao je tekstove na nemačkom, hebrejskom i srpskom jeziku. L. Fišer je takođe objavio više knjiga i tekstova koji se bave tumačenjem Talmuda. Održavao je predavanja u Beču, Budimpešti, Temišvaru i dr. Poznato je da vodio prepisku s poznatim književnicima Šolemom Alejhemom, Šalomom Ašom i Rabindranatom Tagoreom. Penzionisao se 1939, kada je napustio Vršac i preselio se u Beograd. Naime, između rabina i jevrejske opštine nastao je spor oko rabinske plate, jer je opština želela da smanji iznos plate. Spor je dobio svoj epilog na jevrejskom sudu u Zagrebu 24. januara 1938. Jevrejski sud je proglasio rabina Fišera krivim i penzionisao ga s penzijom od 1250 dinara, a bio je i u obavezi da plati troškove suđenja<sup>26</sup>. Rabin Leopold Fišer je stradao u Topovskim šupama oktobra 1941.<sup>27</sup>

Mavro Zalcman je bio glavni kantor 1925-1941.<sup>28</sup> Godine 1925. šamaš je bio Herman Landman<sup>29</sup>, a 1941. Elijas



**Sl. 1.** Rabin  
Leopold Fišer  
(Račić 2011:  
115).



**Sl. 2.** Emanuel  
Pihert (Gradska  
biblioteka Vršac).

Štajf<sup>30</sup>. Predsednici jevrejske opštine, čija imena su zabeležena, bili su dr Jozef Šternberg krajem XIX veka, dr Maks Ciner, Rozenberg (1938) i Hajim Sid 1939-1940.<sup>31</sup>

Krajem XIX veka uprava jevrejske zajednice je zaposlila češkog kompozitora Emanuela Piherta (**sl. 2**) kao orguljaša u sinagogi. Potvrda o zaposlenju potpisana je 25. jula 1895. između uprave jevrejske zajednice i E. Piherta. On je rođen 21. novembra 1860. u Karlinu, u Češkoj, a umro je u Vršcu 2. juna 1902. Završio je studije na Orguljaškoj školi u Pragu (1879 - 1883), i odmah je bio angažovan za horovođu Srpskog crkvenog pevačkog društva u Vršcu, gde je delovao do smrti. Bio je veoma cenjen muzički pedagog i orguljaš, a nastupao je često kao

pijanista s operskom divom Sultanom Cijuk. Takođe je komponovao pesme za horove, solo izvođenja i orkestre.<sup>32</sup>

Sveto društvo „Hevra Kadiša“<sup>33</sup> je ponovo osnovano 1873, pošto tokom dužeg perioda društvo nije postojalo, međutim Mileker ne navodi prvobitnu godinu osnivanja ovog društva<sup>34</sup>. Poznato je ime samo jednog predsednika Hevra Kadiše u Vršcu, Mor Györi (Mavro Đeri)<sup>35</sup>. On je umro 30. juna 1935. u 78. godini života i po zanimanju je bio trgovac.

Krajem 1885. godine je osnovano i jevrejsko sinagogalno-pevačko društvo<sup>36</sup>, a sportsko društvo „Hakoah“ je osnovano 1923.<sup>37</sup> Takođe je postojala i lokalna cionistička organizacija pod vođstvom Maksa Rozenberga. Advokat Adalar Mencer je bio predsednik 1927.<sup>38</sup>

Udruženje žena<sup>39</sup> u Vršcu pod nazivom „Noemi“, koje se bavilo dobrotvornim radom, osnovano je 1925. Predsednica je 1927. bila Hermina Šternhajm. Ranije je takođe postojala jevrejska dobrotvorna ženska zadruga koja je organizovala mnoge zabave s igrankama, kao i druge aktivnosti, i na taj način je prikupljala novac za siromašne i ljude u nevolji, ali nije, međutim, imenovana u lokalnim novinama<sup>40</sup>.

Veoma interesantna pojava je zabeležena u lokalnim novinama „Budućnost“<sup>41</sup>. Naime, krajem XIX veka dueli pištoljima su bili veoma česti. Vršački Jevreji su mnogo puta pominjani kao akteri u ovim dvobojima. To se neretko dešavalo zbog sitnih uvreda, i dueli bi se završili tako što bi jedan od aktera zadobio lakše povrede, da bi se na kraju kavaljerski međusobno izvinili.

Jevrejima je u Ugarskoj u XVIII veku bio veoma sužen izbor zanimanja kojima su mogli da se bave. Bilo im je zabranjeno da se bave akademskim profesijama i određenim zanatima. Postojala je i zabrana posedovanja nekretnina, pogotovo zemlje, tako je primarna grana delatnosti Jevrejima bila trgovina, i bilo im je dozvoljeno da zarađuju toliko da priušte sebi osnovne potrebe. Više od polovine jevrejskog stanovništva u to vreme živelo je od trgovine, sitne trgovine ili torbarenja. Međutim, donošenjem zakona o toleranciji kralja Jozefa II menjaju se i prilike za Jevreje, tako da

postepeno počinju da se bave i drugim delatnostima. Sredinom XIX veka oni se obučavaju u mnogim zanatima, a postaju i preduzetnici, a u ovim krajevima bavili su se svilarstvom i bili imućni (primer Leopolda Hajma). Proglašenjem Emancipacije 1867, okolnosti za Jevreje se menjaju nabolje. Nakon toga, Jevreji počinju da se školuju na univerzitetima, tako da su se do početka rata bavili svim vrstama profesija<sup>42</sup>.

## ŠKOLA

Feliks Mileker pominje da je u trećoj deceniji XIX veka jevrejska opština u Vršcu osnovala posebnu školu za jevrejsku decu. Učitelj je bio opštinski šohet, a škola je kasnije dobila posebnog učitelja<sup>43</sup>. Međutim, postoji podatak da je 1806. godine postojala jevrejska škola na nemačkoj strani grada<sup>44</sup>. Jevrejska opština nije imala dovoljno sredstva da održava školu i sinagogu, tako da je varoška opština na molbu jevrejske opštine školi mesečno davala pomoć u iznosu od 200 forinti, počevši od 1. novembra 1853. godine. Godine 1855, škola je stavljena pod upravu direktorata katoličke učiteljske škole i proširila se u trivijalnu sa dva učitelja. Nastava se održavala na jidišu i nemačkom jeziku. Na sednici varoške opštine je 1857. donesena odluka da se školi daje pet metara drva kao pomoć za ogrev.



**Sl. 3.**  
Razglednica  
Vršca s početka  
XX veka.  
Prva zgrada s  
desne strane  
je nekadašnja  
zgrada jevrejske  
opštine.

Godine 1858-1859. školu je pohađao 81 učenik, 43 dečaka i 38 devojčica<sup>45</sup>. Škola je prestala samostalno da radi 1871. Godine 1883. škola je imala 121 učenika. Poznata su imena učitelja Fincija, Levija i Koena. Talmud-Tora osnovana je 1925. i imala je trideset i jednog učenika<sup>46</sup>.

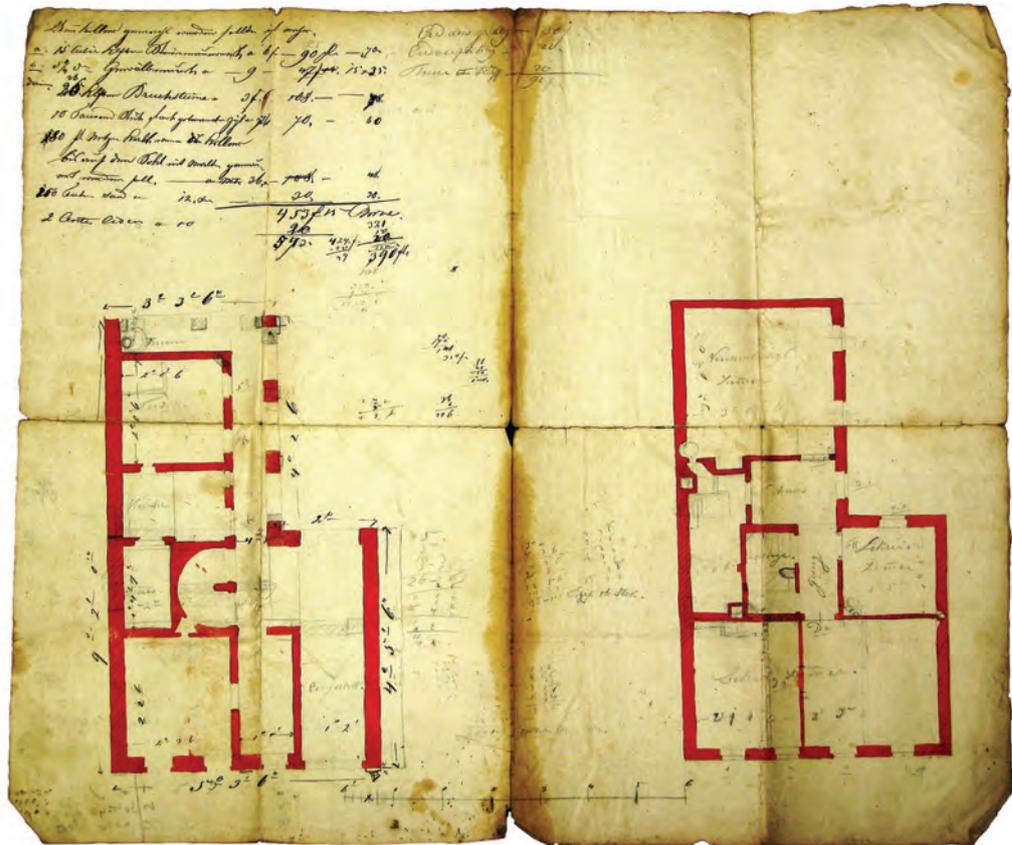
## ZGRADA JEVREJSKE OPŠTINE

Jevrejska opština je najverovatnije osnovana 1798. godine, kad je i određeno mesto za groblje, jer su se do tada vršački Jevreji sahranjivali u Beloj Crkvi<sup>47</sup>. Zgrada opštine se nalazila u jednoj od glavnih ulica Vršca, na mestu današnje stambene zgrade u Ulici Dvorskoj<sup>48</sup> 8 (sl. 3).

Na jedinom sačuvanom planu<sup>49</sup> zgrade jevrejske opštine iz sredine XIX veka (sl. 4) većina prostorija je označena

i priložene su mere u hvatima<sup>50</sup>, tako da je moguće rekonstruisati raspored prostorija i dimenzije zgrade. Ukupna površina zgrade je iznosila 360 m<sup>2</sup>. Na nacrtu plana zgrade ucrtana je osnova prizemlja i prvog sprata. Na osnovu katastarskog plana (sl. 6) određene su dimenzije zgrade: dužina najdužeg zida je bila 19 m, dužina zida ajnforta oko 10 m, širina zgrade oko 13 m. Kod većine prostorija je grafitnom olovkom ispisana namena na nemačkom jeziku. Pošto nije poznato vreme nastanka ovog nacrt, moguće je da je ovo bilo prvobitno idejno rešenje arhitekta. U prilog tome jeste i činjenica da se na katastarskom planu i razglednici može primetiti da je kapija na suprotnoj strani u odnosu na nacrt. Prizemlje je u donjem uglu (levi deo crteža), a na uličnoj strani nalazio se ajnfort ili pokriveni kolski ulaz - *die*

Sl. 4. Nacrtna  
plana zgrade  
jevrejske opštine  
„Judenhaus“  
(Gradski muzej  
Vršac, pomoćni  
inventar br.  
1086).



*Einfahrt*, a za dve prostorije namena nije navedena. Zatim je postojao uzak i dugačak hodnik - *der Gang*; trpezarija - *die Speisesaal*; kuhinja - *die Küche* i naposljetku „rezervoar“ (može se pretpostaviti da se ovde nalazilo ritualno kupatilo ili mikve<sup>51</sup>, na osnovu skiciranog objekta pravougaone osnove grafitnom olovkom, možda za bazen?) - *der Tank* i u dvorištu je bio bunar - *der Brunnen*. Na spratu bile su dve učionice - *die Schulzimmer*, koje su bile orijentisane ka ulici; zatim učiteljeva kancelarija, zbornica - *das Lehrer Zimmer*; hodnik - *der Gang*; stepenice - *die Stiege*; prostorija nepoznate namene;

predsoblje - *das Vorhaus*, i na kraju ka dvorištu bila je orijentisana prostorija za okupljanje, skupštinu - *das Versammlung Zimmer*. U gornjem uglu plana goticom na nemačkom jeziku ispisan je spisak građevinskog materijala i cene materijala u forintama.

Ivan Singer je u svojoj autobiografiji<sup>52</sup> pominjao jevrejsku opštinu, koja doprinosi rekonstrukciji izgleda zgrade u trećoj i četvrtoj deceniji XX veka. Imala je ulaz i tri prozora u prizemlju i četiri prozora na spratu. U prizemlju se nalazila kancelarija i zbornica jevrejske opštine. Na spratu se nalazio stan rabina i njegove porodice,



## SINAGOGA

a kad je rabin Fišer otpušten, stan je adaptiran za potrebe jevrejske zajednice koja se tamo sastajala za Seder i ostale prigode.

Sinagoga je izgrađena u dvorištu jevrejske opštine. Savez baptističkih crkvenih opština Srbije je otkupio jevrejsku sinagogu i zgradu opštine od Jevrejske veroispovedne opštine u Vršcu za potrebe zajednice Baptističke crkve. Ugovor o kupoprodaji je zaključen 5. avgusta 1953. u Beogradu i zgrade su prodate za 1 200 000 dinara<sup>53</sup>. Zbog urbanističkog plana bilo je predviđeno da se zgrade sruše, tako da je Savez baptističkih crkvenih opština NR Srbije s Narodnim odborom opštine Vršac sklopio „Ugovor o zameni objekata“<sup>54</sup> 25. oktobra 1960, i zajednica je izgradila molitveni dom na drugom mestu.

Godine 1790. Vilhelm Šenhajm kupio je plac na kome je 1798. izgrađena sinagoga. Jakob Hajm je 27. marta 1807. podneo molbu za izgradnju druge sinagoge na istom mestu gde je izgrađena prva sinagoga<sup>55</sup>. Izgled prve zgrade sinagoge nije poznat. Izgradnja druge sinagoge započeta je 1827, a završena je sledeće godine<sup>56</sup>. Izgrađena je u dvorištu jevrejske opštine, pošto je do 1840. godine bilo zabranjeno graditi sinagoge u uličnoj liniji<sup>57</sup>. Godine 1886. je bila proširena - podignuta je galerija za hor za 20 osoba, i nabavljene su orgulje sa pet registara. Novčani iznos je bio 8000 forinti, i iznos je jednim delom podmirilo društvo „Hevra Kadiša“, koja je dala u zajam opštini svu svoju gotovinu od 3500 forinti. Službe su, nakon renoviranja, počele da se

### SI. 5.

Spoljašnjost sinagoge posle II svetskog rata (Šosberger 1998: 92).

### SI. 6.

Deo katastarskog plana opštine Vršac iz 187568. R 1: 2880 (dimenzije izražene u hvatima).

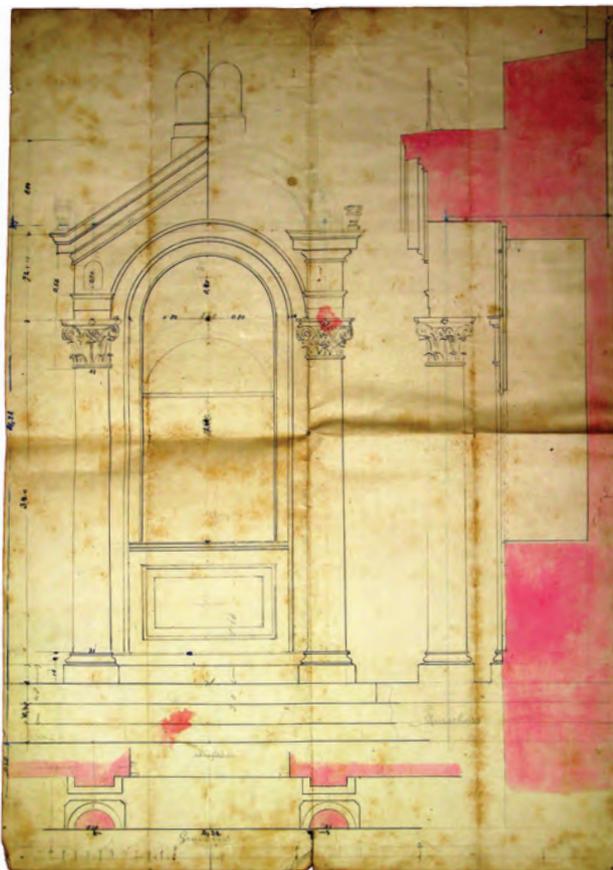
održavaju od 14. septembra 1886.<sup>58</sup> Kada su Nemci okupirali Vršac 11. aprila 1941. pripadnici nemačkog Kulturbunda su upali u sinagogu, poneli Toru, druge verske spise i ceremonijalne predmete, i odneli u dvorište nemačkog kasina gde su sve uništili i spalili<sup>59</sup>. Tokom rata sinagoga je bila pretvorena u zatvor, a kasnije je služila kao fiskulturna sala<sup>60</sup>. Navodno, orgulje je nakon rata odneo izvesni Berger, direktor fabrike čokolade iz Kragujevca<sup>61</sup>. Savez baptističkih crkvenih opština Srbije je 1953. otkupio jevrejsku sinagogu od Jevrejske veroispovedne opštine u Vršcu za potrebe zajednice Baptističke crkve. Po ugovoru sav sinagogalni nameštaj<sup>62</sup> je takođe pripao vršačkoj Baptističkoj crkvi. Ova mala hrišćanska zajednica se u jevrejskom hramu okupljala sve do 1959, pošto je Savez baptističkih crkvenih opština NR Srbije s Narodnim odborom opštine Vršac sklopio ugovor 1960. za izgradnju novog molitvenog doma na drugom mestu<sup>63</sup>. Pavle Šosberger navodi da je sinagoga srušena 1966.<sup>64</sup>, ali izvesno je da je to učinjeno i ranije.

Sinagoga se nalazila u dvorištu zgrade jevrejske opštine u ulici Dvorska 8. Izgled sinagoge poznat je na osnovu samo jedne fotografije (sl. 6) gde se vidi fasada sinagoge u veoma ruiniranom stanju. Na severozapadnom zidu u prizemlju su bila troja vrata (ulazna vrata, vrata koja su vodila na galeriju i namena trećih nije poznata), tri prozora iznad vrata, i okulus. Dimenzije i osnova

sinagoge su određene na osnovu Katastarskog plana opštine Vršac (sl. 6) i Ugovora o promeni mesta<sup>65</sup>. Sinagoga je označena brojem 2806 i ucrtan je simbol Magen David, a zgrada označena brojem 2807 bila je zgrada jevrejske opštine. Treći objekat, dimenzija 2 x 2 m, je možda bila prostorija u kojoj se vršilo obredno klanje. Šosberger navodi i šakteraj<sup>66</sup> kao deo sinagogalnog kompleksa<sup>67</sup>, a kako na planu vršačke jevrejske opštine ta prostorija nije označena, može se pretpostaviti da je ovaj objekat tome služio.

Sinagoga je bila pravougaone osnove, širine 8,5 m, dužine 16 m, a ulaz je bio isturen u dužini od 1 m, a širine 4 m. Bila je ukupne površine oko 136 m<sup>2</sup>, i orijentisana ka jugoistoku. Fotografije unutrašnjosti sinagoge ne postoje, tako da je raspored enterijera rekonstruisan na osnovu opisa iz autobiografske knjige Ivana Singera, razgovora sa Katalin Magdom, kao i jednog dragocenog nacрта Aron Hakodeša, koji se čuva u Gradskom muzeju<sup>69</sup>. Na jugoistoku se nalazila bima koja je bila dva stepenika uzdignuta od poda sinagoge. Na bimi su se nalazile orgulje, a iza se nalazio Aron Hakodeš. Na južnom zidu bile su klupe za rabina, a na severnom za kantore. Prostor za čitanje Tore je bio odvojen metalnom ogradom<sup>70</sup>.

Aron Hakodeš (sl. 7) je bio izrađen u neoklasicističkom stilu, visine 4,28 m (ne uključujući dekalog na vrhu) i širine 1,6 m. Flankirala su ga dva stuba



s kapitelima s volutama i stilizovanim listovima akantusa, koji imitiraju klasični korintski stil. Aron Hakodeš je bio uzdignut tri stepenika od nivoa bime.

Na nacrtu je primetno da arhitekta nije doneo odluku da li će gornji deo činiti polukružni luk ili trougao, ili je moguće da su se u toku nastajanja crteža odvijali pregovori o izgledu Aron Hakodeša. Na vrhu<sup>71</sup> se možda nalazio dekalog. U knjizi Rudolfa Klajna „Zsinagógák Magyarországon 1782-1918“ postoji fotografija sličnog Aron Hakodeša u sinagogi u Papi (sl. 8), u zapadnoj Mađarskoj, koja je sagrađena 1846.<sup>72</sup>

Pod je bio popločan opekama crvene boje<sup>73</sup>. Tri kolone klupa, između kojih su bila dva prolaza širine 1 m, bile su okrenute prema bimi, poređane u deset-dvanaest redova. U sredini su bile klupe sa četiri spojena sedišta, a sa obe strane do zidova bile su klupe sa po dva zasebna sedišta u svakom redu. Dužina klupe sa četiri spojena sedišta je 2,4 m, a dužina klupe sa jednim sedištem 0,6 m. Klupe jevrejske sinagoge su ostale sačuvane do danas (sl. 11).

Takođe je sačuvana galerijska konstrukcija koja je prenesena i ugrađena u novu zgradu Baptističke crkve. Sama ograda je izrađena od gvožđa i ima drveni

**Sl. 7.** Nacrt Aron Hakodeša vršačke sinagoge, osnova i presek (Gradski muzej Vršac, pomoćni inventar br. 1109).

**Sl. 8.** Fotografija enterijera sinagoge u Papi u Mađarskoj (Klein 2010: 3.30)



**Sl. 9.** Galerija u današnjoj zgradi Baptističke crkve,

**Sl. 10.** Detalj nosećeg stuba galerije.

rukohvat (**sl. 9**). Ornamenti ograde koji krase ogradu su geometrijski motivi i volute. Dva metalna stuba su noseća, a služili su i za osvetljavanje prostorije, kao i dva stuba koji čine deo ograde. Dimenzije ograde su 1 m u visini, 7 m u dužini, a visina crnog stuba ograde je 2,06 m. Dimenzije nosećeg stuba su 2,6 m u visini, a 41 cm u obimu. Galerija je duga 3,6 m, a širina iznosi 7 m. Galerijska konstrukcija je slična onoj koja se nalazila



u Sabadsalašu (mađ. *Szabadszállás*)<sup>74</sup> (**sl. 11**).

S obzirom da je zgrada sinagoge poslužila kao model za buduću zgradu baptističke zajednice, visina prozora je ostala ista (2, 5 m), samo što su u novoj zgradi prozori pravougaonog oblika, dok su prozori sinagoge, koji su se nalazili samo na južnom zidu, imali polukružne lukove<sup>75</sup>.

A	B	C	D	E	F	G	H
5	3	2	-	7	2	3	5

**Tabela 2.** Formula vršačke sinagoge prema tipologiji Rudolfa Klajna (Klein 2010: 567-574).

Tipologija sinagoga XIX veka u Ugarskoj u knjizi Rudolfa Klajna umnogome je doprinela rekonstrukciji vršačke sinagoge (**tabela 2**). Ova tipologija obuhvata stil enterijera i eksterija, građevinski materijal, sinagogalni nameštaj i makro i mikropoložaj sinagoga. Slova predstavljaju različite elemente

tipologije, dok brojevi označavaju podtipove tih elemenata. Izgradnja sinagoga u Ugarskoj nije bila serijskog karaktera, svaka sinagoga ima ili je imala svoju individualnu notu, kako u arhitektonskom rešenju, tako i u unutrašnjem rasporedu.

Slovo **A** predstavlja kompoziciju eksterijera, a vršačka sinagoga pre-



ma opisu i fotografiji spoljašnjeg izgleda priprada tipu fabričke hale (5). Sinagogalni tip fabričke hale je uglavnom izdužene osnove, zgrada je dvospratna i ima dvoslivni krov, uglavnom s minaretom, odnosno kulom na uglovima (što ovde nije slučaj). Ovaj tip se javlja u malim gradovima ili većim gradovima gde se nalazila manja kongregacija Jevreja, kao i u gradovima gde su pravoslavne zajednice bile snažne. Osnovu građevine čini blago izdužen enterijer (širina u odnosu na dužinu 1: 1,5- 1:2), naos i dva prolaza sa stubovima od livenog gvožđa i metala i tavanicama od drvenih greda. Ovaj tip sinagoge je imao jednu galeriju, koja je uglavnom bila u obliku latiničnog slova U. Bima je mogla biti u centru ili u istočnom delu. Stilske odlike ovog tipa su raznovrsne, od kasnog baroka do secesije, ali ponekad su građevine veoma jednostavne da je teško razlikovati stil. Stil enterijera uglavnom prati svoje eksterijerno rešenje i predstavlja skromne opcije istoricizma druge polovine XIX veka - mešavinu

Rundbogenstil-a (kružno zasvedeni stil), orijentalnih elementa i slobodnog stila. Mikrolokacija ovih sinagoga veoma varira, neke se nalaze duboko u delu placa, druge su bile u uličnoj liniji, neke su jasno vidljive s ulice, ali se nalaze iza dekorativne ograde. Makro lokacija takođe varira, postoje primeri koji se nalaze na samoj periferiji grada, dok se druge nalaze u ulici nedaleko od glavnog trga<sup>76</sup>.

Slovo **B** predstavlja proporcije i raspored enterijera, broj **3** označava tip trobrodne sinagoge sa slobodnom bimom, naos i bočni brodovi su zajedno zasvođeni pod jednim svodom, prekinuta U-osnova galerije.

Prema arhitekturi enterijera **C**, vršačka sinagoga bi mogla na osnovu izgleda Aron Hakodeša da se svrsta u neoklasicizam (2)<sup>77</sup>.

Slovo **D** predstavlja arhitekturu eksterijera, i od svih tipova arhitektonskih stilova, kasnog baroka (1) do proto-moderne (8), eksterijer vršačke sinagoge ne pripada nijednom. Rešenja

**Sl. 11.** Galerija sinagoge u Sabadsalašu u Mađarskoj (Klein 2010: 126).

**Sl. 12.** Klupe i deo galerije.



**Sl. 13.**

Neidentifikovani jevrejski objekat na početku XX veka (Šosberger 1998: 91).

**Sl. 14.** Pogled iz drugog ugla, razglednica (vlasnik Aleksandar Putnik).

arhitekture enterijera su uglavnom pratile arhitekturu eksterijera, ali to postaje uobičajeno krajem XIX veka. Pre Emancipacije, samo je enterijer bio detaljno i brižljivo uređen, što je slučaj i sa vršačkom sinagogom<sup>78</sup>.

Slovo **E** predstavlja građevinsku strukturu i materijal; broj **7** označava tip građevine sa zidovima od opeke i betonskom tavanicom<sup>79</sup>.

Slovo **F** predstavlja broj sedišta; broj **2** označava da je bilo od 50-100 sedišta<sup>80</sup>.

Slovo **G** predstavlja urbani mikrokontekst sinagoge; broj **1** označava sinagogu u seoskom naselju/malom gradu koja je izgrađena u dvorištu, na sredini placa, i koja je obično stajala slobodno, ponekad je izgrađena u okviru većeg kompleksa, koji je obuhvatao i jevrejsku opštinu, prostoriju za obredno klanje i školu, što je bilo tipično za period pre emancipacije<sup>81</sup>.

Slovo **H** predstavlja makrokontekst sinagoge; broj **5** označava tip sinagoge koja se nalazila na obodu centralnih delova manjih gradova

(obično su bile na izloženom mestu, ali bez direktnog vizuelnog kontakta s glavnim gradskim trgom) i postojala je bivša sinagoga na periferiji<sup>82</sup>.

Prema rečima starijih meštana Vršca, još jedna zgrada je takođe korišćena kao sinagoga, do II svetskog rata. Zgrada (**sl. 13, 14 i 15**) se i danas nalazi u dvorištu kuće u Ulici Miloša Obilića br. 14, prekoputa Ulice Đure Daničića (koja se do II svetskog rata zvala Jevrejski sokak). Zgrada je upisana 1852. kao vlasništvo Hermine Deksnar, rođene Firt. Kao vlasnici se još navode i Adolf Levi, Đula Deksnar i Sidonija Vidl<sup>83</sup>. U katastarskom planu iz 1875. nije ucrtan nikakav simbol, što je slučaj i sa sinagogom u Dvorskoj ulici. Na parceli<sup>84</sup> kojoj pripada ova građevina upisane su samo zgrada i njiva, koja je 1959. uknjižena kao društvena svojina osim što je jedan četvorosoban stan izuzet od nacionalizacije i zaštićen po pravu nasleđa Milici Stojčević 28. aprila 1977. Zgrada je verovatno izgrađena sredinom XIX veka. Na osnovu ovih podataka i s obzirom da je već krajem XVIII veka



Sl. 15. Sadašnji izgled zgrade (april 2012)

udružen srpski i nemački deo grada, može se zaključiti da vršačkim Jevrejima nije bila neophodna druga zgrada u kojoj bi obavljali verske rituale, te je moguće da je ova zgrada možda služila Jevrejima za društvena okupljanja koja nisu bila religijske prirode.

## GROBLJE

Do 1798. vršački Jevreji su sahranjivali svoje pokojnike na jevrejskom groblju u Beloj Crkvi, ali je te godine banatska generalna komanda belocrkvanskom komitetu zabranila da se prenose pokojnici iz drugih mesta i da se sahranjuju u Beloj Crkvi, tako da su Jevreji zamolili vršački magistrat za jednu polovinu jutra<sup>85</sup> zemlje što bliže varoši i na uzvišenom mestu, da im služi kao groblje i magistrat je odobrio ovu molbu<sup>86</sup>. Godine 1864. prošireno je groblje vršačke jevrejske

opštine s 290 kvadratnih hvati<sup>87</sup> (1000 m<sup>2</sup>), a dozidana je i grobareva kuća<sup>88</sup>. Godine 1885. jevrejska opština dobila je još 71 kvadratni hvat (250 m<sup>2</sup>) zemlje, da zaokruži groblje, prema tome jevrejsko groblje je zauzimalo površinu od oko 4200 m<sup>2</sup> (sl. 16). Godine 1964. odlukom Opštinske skupštine jevrejsko groblje u Vršcu je preseljeno. Posmrtni ostaci su 1969. ekshumirani i preneti na novo jevrejsko groblje (sl. 17) i pohranjeni u zajedničkoj kosturnici<sup>89</sup> na sredini parcele iznad koje je podignut spomenik na kome piše da su sahranjeni posmrtni ostaci 761 individue sa starog groblja koje postoji od 1886.<sup>90</sup> (prilikom ekshumacije konstatovano je da najstariji spomenik datira iz te godine). Staro jevrejsko groblje nalazilo se na uzdignutom brdašcu kod potoka Mesić, u ulici Arhitekta Brašovana u blizini Poljoprivredne škole, a novo groblje se nalazi pored katoličkog groblja.



**Sl. 16.** Staro jevrejsko groblje (Jevrejski istorijski muzej).

Meštani se sećaju da su dugo vremena nakon preseljenja na mestu starog groblja postojale rupe od grobnih raka i izvađenih spomenika.

Grobareva kućica još uvek nije srušena, i do pre par godina su bile vidljive dve Magen David na fasadi koje su bile plastično izvedene (**sl. 18**), ali su kasnije skinute. Danas se u njoj nalazi prodavnica građevinskog materijala.

Na novom jevrejskom groblju danas postoji 145 nadgrobnih spomenika, a u bašti vršačkog muzeja nalazi se još šest nadgrobnih spomenika. Još dva nadgrobna spomenika i

groba vršačkih Jevreja nalaze se na pravoslavnom groblju. Jedan nadgrobnni spomenik je podignut Juliusu Švarcu, koji je preminuo 4. januara 1927. godine. Spomenik je premešten sa starog jevrejskog groblja 1956. na zahtev Ivana Singera, njegovog unuka, koji je preživeo holokaust. Sa obe strane na vrhu su urezane žalosne vrbe, s jedne strane natpis je na nemačkom jeziku, a na drugoj na hebrejskom i 1969. dopisana su imena članova porodice I. Singera: otac Josif, majka Ilonka, sestra Ana, baka Etel Švarc, ujak Gabor Švarc, ujna Trude i bratanac Julius, koji su tragično stradali



**Sl. 17.** Novo jevrejsko groblje (mart 2012).



**Sl. 18.**  
Grobareva  
kuća (Jevrejski  
istorijski muzej).

u holokaustu. Pored njega nalazi se grob i spomenik advokata Maksa Cinera (1878-1934) i naknadno je urezano ime njegove supruge Irme koja je stradala u holokaustu (1892-1942).

Ovaj broj spomenika nije konačan, jer je moguće da su neki spomenici skroz upali u zemlji ili od šiblja ne mogu da se konstatuju; stanje većine spomenika je izuzetno loše zbog višedecenijske nemarnosti i izloženosti vremenskim neprilikama. Preko dvadeset spomenika je porušeno, isto toliko je polomljeno, ali u velikom broju spomenici su očuvani u celini i još uvek odolevaju zubu vremena.

Spomenici su izrađeni od švedskog granita, sivog šleskog granita, belog, sivog i roze mermera. Zastupljeni su oblici: obelisci, stele, trodimenzionalni oblici, dekalozii. U XIX i XX veku jevrejska nadgrobna umetnost kod Aškenaza je

bila pod uticajem hrišćanske umetnosti i istoricizma, što objašnjava pojavu vrste spomenika u obliku obeliska i stela. Postoje tri nadgrobna spomenika izrađena u obliku dekaloga. Jedan od njih je posebno zanimljiv (**sl. 19**). Posvećen je dvema sestrama Gizeli i Stefani Deutsch (Dajč). Na jednom delu dekaloga urezano je ime Gizele, koja je preminula 13. maja 1903. kada je imala 13. godina, a na drugom Stefani koja je preminula 18. juna 1902. u svojoj 19 godini. Uzroci njihovih smrti nisu poznati. Natpis je na hebrejskom i na nemačkom jeziku. U gornjem delu spomenika, u delu koji imitira antički hram, najverovatnije je urezan motiv slomljenih grana koji ukazuje na nekog ko je umro mlad. S obzirom da su preminule veoma mlade, moguće je da su njihovi ožalošćeni roditelji želeli da na poseban i pobožan način obeleže njihov prerani odlazak.

Izuzev u retkim slučajevima, Jevreji su do IX veka upotrebljavali grčki ili latinski jezik za natpise na nadgrobnim spomenicima. Hebrejski je postepeno potiskivao ove jezike i već u X veku u Španiji, Francuskoj i mnogim drugim zemljama su natpisi bili na hebrejskom, a vremenom se u istočnoj Evropi, konkretno u XIX veku, pojavljuju i dvojezični natpisi (nemački i hebrejski)<sup>91</sup>.

Natpisi na spomenicima na vršačkom groblju su dvojezični – na hebrejskom i nemačkom jeziku. Jedan tekst prati drugi, dok je ponekad natpis na hebrejskom urezan na jednoj strani, a nemački natpis na drugoj. Jedini spomenik s natpisom na srpskom jeziku je na ćirilici (sl. 20). Simboli na spomenicima su uglavnom urezani, dok je malo njih izrađeno u reljefnoj plastici.

Magen David	Krčag	Cvet	Venac	Šake	Žalosna vrba
1	1	2 ili 3	3	3	46

Tabela 3. Simboli koji su konstatovani na jevrejskim nadgrobnim spomenicima u Vršcu.

**Magen David (sl. 21)** predstavlja šestokraku zvezdu. U arapskim pisanim izvorima se pominje kao Solomonov pečat. Početkom srednjeg veka ovaj simbol je počeo da dobija magijsko

značenje. Posle 1300. godine u jednom rabinskom komentaru, autor povezuje heksagram sa štitom koji je, prema predanju, Davidu služio kao čarobna zaštita. Davidov štit se od tada pojavljuje

**Sl. 19.**

Nadgrobni spomenik Gizele i Stefani Dajč. (levo)

**Sl. 20.** Nagrobni spomenik posvećen Franciški Nador. (sredina)

**Sl. 21.** Nadgrobni spomenik Jozefa i Helene Rozenvig (rođ. Piliš) sa simbolom Magen David (mart 2012). (desno)





na iluminiranim rukopisima Biblije u Nemačkoj i Španiji i pojavljuje se u vidu amajlije. Nazivi Solomonov pečat ili Davidov štit su bili u ravnomernoj upotrebi od XIV do XVIII veka, pa je tek kasnije preovladao drugi naziv. Godine 1897. postaje obeležje cionističkog pokreta na prvom cionističkom kongresu u Bazelu, a od 1948. se nalazi na zastavi države Izrael<sup>92</sup>.

Simbol **krčaga** (sl. 22) je simbol plemena Levi, koji su održavali ritualne obrede u hramu i bili sveštenici u hramu. Česti prikaz simbola je izlivanje vode iz krčaga u posudu<sup>93</sup>.

**Cvetovi** (sl. 23) i **venci** (sl. 24) nemaju simbolično značenje, osim što su načinjeni u dekorativne svrhe<sup>94</sup>. Unutar dva venca su urezana hebrejska slova ך ו ם i čita se „po nikman“ što znači „Ovde je pokopana“ ili „Ovde je pokopan“.

Ova slova su urezana na više od 20 nadgrobnih spomenika.

Simbol **šaka** označava potomke Arona, Mojsijevog brata, tj. pleme Koen. Dva nadgobna spomenika na kojima je urezan ovaj simbol, nalaze se u bašti vršačkog muzeja (sl. 25), a jedan na novom jevrejskom groblju. Leva i desna šaka su prikazane tako da se dodiruju palčevi i kažiprsti, i predstavljali su njihovo pravo blagosiljanja. Oni su obavljali posebne dužnosti u svetilištu u hramu, i bili su na višoj hijerarhijskoj lestici od Levija. Pripadnik plemena Koen ne sme da se približi groblju kako ne bi bio ritualno prljav<sup>95</sup>.

Simbol **žalosne vrbe** (sl. 26) zbog svoje morfologije, setno obešenih grana, predstavlja simbol prolaznosti i smrti u zapadnoj kulturi, dok na Dalekom istoku predstavlja simbol besmrtnosti,

**Sl. 22.**  
Nadgrobnii spomenik sa simbolom plemena Levi (april 2012) (levo)

**Sl. 23.**  
Nadgrobnii spomenik sa simbolom cveta (avgust 2012). (sredina)

**Sl. 24.**  
Nadgrobnii spomenici sa simbolom venca (mart 2012). (desno)

## ZAVRŠNA RAZMATRANJA



**Sl. 25.**  
Nadgrobni spomenik sa simbolom plemena Koen, u bašti Gradskog muzeja u Vršcu (mart 2012).

**Sl. 26.**  
Nadgrobni spomenik posvećen Morisu Frajšbergeru sa simbolom žalosne vrbe (mart 2012).

vitalnosti i rasta. Ovaj simbol nema poreklo u judaizmu, iako se pominje na više mesta u Bibliji, a najpoznatiji stihovi koji ga povezuju sa tugom i žalošću nalaze se u Psalmu 137: 1-2 „*Na obalama reka Babilonskih seđasmo i plakasmo, spominjući se Siona. O vrbe kraj obala povešasmo harfe svoje.*” Iako su prevedene kao „vrbe” i iako je prema stihu iz Psalma 137. žalosna vrba dobila naziv po nomenklaturi Karla Linea *Salix babylonica*, u pitanju su eufratske topole (*Populus euphratica*). Žalosna vrba potiče iz Kine, a donesena je u XV veku, dok tokom XIX veka postaje čest simbol na nadgrobnim spomenicima u Evropi i Severnoj Americi<sup>96</sup>.

Vršačka zajednica Jevreja je bila najveća u periodu između dva svetska rata, kada je brojala 600 članova. Činili su je aškenaski Jevreji koji su se pripadali neološkom pravcu u judaizmu. Može se reći da su Jevreji tada najlepše živeli, kao ravnopravni stanovnici Kraljevine SHS, oslobođeni zakona koji su ih ograničavali, u periodu kada im je bilo omogućeno bavljenje raznim delatnostima, kao i pravo na školovanje i posedovanje nekretnina. Mnogo vršačkih Jevreja se u tom periodu bavilo cenjenim profesijama, ali isto tako zanatima i drugim delatnostima. Međutim, taj mirni period je kratko trajao. U II svetskom ratu su skoro svi pripadnici jevrejske populacije u Vršcu pogubljeni. Nakon rata vršački Jevreji, koji su preživeli strahote rata, emigrirali su u Izrael ili Ameriku, dok se mali broj njih vratio u Vršac. Danas, jevrejska zajednica ne postoji.

Zgrada jevrejske opštine je porušena šezdesetih godina XX veka, ali na osnovu sačuvanog nacrtu plana delimično je rekonstruisan raspored prostorija i dimenzije zgrade. U dvorištu zgrade se nalazila i sinagoga, u skladu sa tadašnjim propisima. Zgrada je služila za osnovnu školu, zatim i za Talmud Tora školu. U jednom periodu se tu nalazio stan za rabina. Služila je takođe za ostale prigode i praznike koje je održavala

jevrejska zajednica. Pretpostavlja se da je u zgradi postojalo *mikve*, u zadnjoj prostoriji orijentisanoj ka dvorištu, u čijoj blizini je bio i bunar. Takođe, u zadnjem delu parcele, iza sinagoge, objekat površine 4 m<sup>2</sup> je verovatno služio za šakteraj. Datum izgradnje i dalje ostaje nepoznat, međutim, najverovatnije je izgrađena u poslednjoj deceniji XVIII ili prvoj deceniji XIX veka, s obzirom na to da je 1798. određeno mesto za groblje kada je i sagrađena prvobitna sinagoga.

Jevrejska sinagoga takođe više ne postoji, ali arhivska građa i opisi pružaju više nego dragocene podatke o izgledu jevrejskog hrama. Enterijer je izrađen u neoklasicističkom stilu i na osnovu analogija konstatovano je da se vršačka sinagoga odlikovala sličnim detaljima enterijera u sinagogama zapadne i centralne Mađarske (Papa; Sabadsalaš). F. Mileker u svojoj knjizi pominje postojanje druge sinagoge, ali nije ustanovljeno gde se ova sinagoga nalazila. Nema dokaza za to da je zgrada u ulici Miloša Obilića bila druga sinagoga, a kako je bila u vlasništvu jevrejske porodice, moguće je da su oni zgradu dali na raspolaganje za okupljanja koja nisu bila religijske prirode.

Staro jevrejsko groblje je usled istorijskih okolnosti preseljeno na novo

mesto, gde se i danas nalazi. U judaizmu je sahranjivanje čin pun poštovanja i postojanje Hevra Kadiše jasno pokazuje da su se ovi zakoni veoma poštovali u Vršču. Nadgrobni spomenici uglavnom su postavljeni u skladu sa tradicijom Aškenaza, uspravno, a na osnovu nekih ornamenata ustanovljeno je da su u Vršču stanovali i potomci Levija i Koena. Žalosna vrba je najzastupljeniji ornament, a nadgrobni spomenik koji izaziva najviše pažnje jeste onaj koji je podignut u čast sestara Gizele i Stefani Dajč u obliku dekaloga, s antičkim hramom na vrhu, gde je nejasan ornament protumačen kao slomljene grane koje simbolišu prerani odlazak mladih devojaka.

Proučavanje sve raspoložive arhivske građe, kao i istraživanje na terenu, uspelo je da rekonstruiše pojedine aspekte svakodnevnog života jevrejske zajednice i važne arhitektonske objekte - sinagogu i zgradu jevrejske opštine, kao i nadgrobne spomenike. Međutim, tek buduća istraživanja, kao i nove metode saznanja, možda će još više doprineti razjašnjenju ostalih pitanja koja se tiču svakodnevnog života vršačke jevrejske zajednice.

1 N. Račić u svom članku pominje postojanje ovih nacrti (Račić 2009: 111)

2 Šosberger 1998: 91

3 Милекер 1886а: 87; Милекер 2003: 125

4 Архив Јеврејског историјског музеја.

5 Милекер 1886а: 119; Милекер 2003: 130

6 Милекер 2003: 131, 133

7 Милекер 1886а: 143

8 Гавриловић 1989: 3

9 Šohet je naziv za osobu koja je obavljala ritualno klanje životinja. Šakter ili šakter je naziv na jidišu.

10 Милекер 2003: 143

11 Милекер 1886b: 21

- 12 Милекер 1886b: 46.  
 13 Милекер 1886b: 121  
 14 Милекер 1886b: 267  
 15 Шосбергер 1998: 25  
 16 Будућност 1895: бр. 42  
 17 Шосбергер 1998: 24  
 18 Шосбергер 1998: 25-26  
 19 Lista žrtava čuva se u Jevrejskom istorijskom muzeju u Beogradu.  
 20 Arhiv Jevrejskog istorijskog muzeja.  
 21 Šosberger 1998: 13  
 22 Singer 2006: 27  
 23 Račić 2009: 107-108  
 24 Arhiv Jevrejskog istorijskog muzeja: Popis spomenika starog jevrejskog groblja.  
 25 Šosberger 1998: 92  
 26 Милекер 2003: 155  
 27 Рачић 2011: 242  
 28 Шосбергер 1998: 57; Singer 2006: 409  
 29 Шосбергер 1998: 57  
 30 Singer 2006: 415  
 31 Милекер 2003: 155; Радовановић 2010: 775  
 32 Kovačević 1984: 173  
 33 Hevra Kadiša je udruženje koje se bavi svim poslovima oko pranja i sahrane pokojnika. Pored toga, članovi udruženja obilaze bolesnike i pružaju im utehu, siromašnima obezbeđuju lekara i lekove, pripremaju ožalošćenoj porodici prvi ručak posle sahrane i sl. Obavljanje ovih poslova se oduvek smatralo važnom verskom dužnošću, pa su to obavljale i ugledne ličnosti. U Jevrejskom istorijskom muzeju se čuva knjiga članova Hevra Kadiše u Vršcu 1874-1933. na nemačkom jeziku.  
 34 Милекер 1886b: 168  
 35 Ћосић 1927: 94  
 36 Милекер 1886b: 158  
 37 Радовановић 2010: 775  
 38 Ћосић 1927: 95  
 39 Шосбергер 1998: 63  
 40 Будућност 1898: бр. 18  
 41 Будућност 1895: бр. 9  
 42 Гавриловић 1989: 2-4  
 43 Милекер 1886b: 85  
 44 Бранков 1995: 18  
 45 Милекер 1886b: 85  
 46 Милекер 1886b: 123, Шосбергер 1998: 148  
 47 Ташлић, Стојановић 2010: 28  
 48 Na mapi iz 1794. godine ulica je nosila naziv Veliki Sokak tj. Grosse Gasse do 1857. godine. Do 1798. ova ulica se nalazila na srpskoj strani grada, a te iste godine su nemačka i srpska opština udružene. Od 1857. do 1922. godine ulica je nosila naziv Residenzhaus-Gasse/Székház utza; Ulica kralja Aleksandra od 1922. do 1941. godine, a nakon II svetskog rata promenjen je naziv u Maršala Tita, a od 1993. do danas ova ulica nosi naziv Dvorska.  
 49 Plan je deo svežnja planova gradskih javnih objekata i privatnih kuća iz sredine XIX veka. Čuva se u Gradskom muzeju u Vršcu. Nema potpisa potpisa arhitekta, niti je naveden datum, nacrt je označen samo kao „Judenhaus“ (Kutija 3, inv. br. 1086).  
 50 Jedan hvat = 1, 8965 m  
 51 Šosberger 1998: 92, on navodi da je postojalo mikve pored sinagoge. Ritualno kupatilo je postojalo i u okviru jevrejske škole u Bačkoj Palanci - Šosberger 1998: 19.  
 52 Singer 2006: 15-16  
 53 Ugovor o kupoprodaji, Arhiv Baptističke crkve u Vršcu.  
 54 Ugovor o promeni zgrada, Arhiv Baptističke crkve u Vršcu.  
 55 Šosberger 1998: 92  
 56 Ташлић, Стојановић 2010: 31  
 57 Милекер 2003: 144  
 58 Милекер 1886b: 158-159  
 59 Милекер 2003: 156  
 60 Šosberger 1998: 93  
 61 Šosberger 1998: 116  
 62 Pogledati napomenu 52.  
 63 Pogledati napomenu 53.  
 64 Šosberger 1998: 93  
 65 Pogledati napomenu 53.  
 66 Šakteraj na jidišu je naziv za prostoriju u kojoj se obavljalo obredno klanje.  
 67 Šosberger 1998: 92  
 68 Plan je isctan 1875. Međutim, imena ulica su iz perioda nakon II svetskog rata, tako da je najverovatnije plan ponovo štampan sa novim nazivima ulica.  
 69 Na nacrtu nema imena osobe koja je načinila nacrt, kao ni godina kada je nastao.  
 70 Singer 2006: 16  
 71 Prema svedočenju Katalin Magde, koja je član vršačke baptističke crkve još od 1950. godine, 1953. godine Aron Hakodeš je imao polukružni vrh. Unutrašnjost sinagoge nije menjana, osim što su izvršene manje opravke, nakon dugog perioda zapuštenosti, koji je bio posledica nemačke okupacije. Ona takođe tvrdi da je vrh Aron Hakodeša bio lučan, a dekalog nije bio na vrhu. Ostaje pretpostavka da je Aron Hakodeš prvobitno izgledao kao na skici i da je dekalog možda uništen kad su pripadnici Kulturbunda uzeli svitke Tore i ostale ritualne predmete i spalili ih.  
 72 Klein 2010: 99  
 73 Katalin  
 74 Klein 2010: 126  
 75 Katalin svedoč  
 76 Klein 2010: 571, 581-582

- 77 Klein 2010: 572  
 78 Isto  
 79 Klein 2010: 573  
 80 Isto  
 81 Klein 2010: 574  
 82 Isto.  
 83 Šosberger 1998: 93  
 84 Izvod iz zemljišne knjige br. 760 KO Vršca  
 85 Katastarsko jutro u Austrougarskoj monarhiji je iznosilo 5754,64 m<sup>2</sup>.  
 86 Милекер 1886а: 218-219  
 87 Videti napomenu 49.
- 88 Милекер 1886b: 121  
 89 Arhiv Jevrejskog istorijskog muzeja  
 90 U pravnom odseku Saveza jevrejskih opština Srbije k. 1226 pominje se podatak da je groblje osnovano 1850, i da je bilo 712 sahranjenih pokojnika i 414 nadgrobnih spomenika.  
 91 Danon 1996: 189  
 92 Garden i dr. 2011: 109  
 93 Kozioł 2007: 38  
 94 Kozioł 2007: 43  
 95 Kozioł 2007: 38  
 96 Gerbran, Ševalije 2009: 1064

## LITERATURA

- Biblija 1990:** *Biblija: Stari i Novi zavet*. Prev. L. Bakotić. Novi Sad: Dobra vest.
- Бранков 1995:** С. Бранков, *Основна школа „Вук Караџић“: прилози за историју вршачког школства*, Вршац: О.Ш. „Вук Караџић“.
- Будућност (1895):** *Двобој*, бр. 9 (7. 5. 1895.), *Радост у Израиљу*, бр. 42 (24. 12. 1895.)
- Будућност (1898):** *Забава*, бр. 18, (13. 5 1898.)
- Ћосић 1927:** Л. Ћосић, *Адресар града Вршца и Среза вршачког: Adressenbuch der Stadt Vršac und Vršacer Kreis*, Вршац: Трговачко-Занатлијско Удружење.
- Danon 1996:** С. Danon, *Zbirka pojmova iz judaizma*, Beograd: Savez Jevrejskih opština Jugoslavije.
- Fišer (1929):** L. Fišer, *Statistika Jevrejstva u Kraljevini S. H. S.*, Jevrejski almanah V (1929–1930), 225-243.
- Гавриловић 1989:** С. Гавриловић, *Јевреји у Срему у XVIII и првој половини XIX века*. Београд: САНУ.
- Garden i dr. 2011:** N. Garden i dr, *Larousse - Mali rečnik simbola*, Beograd: Laguna.
- Gerbran, Ševalije 2009:** A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*. Beograd: Stylos-art.
- Klein 2010:** R. Klein, *Zsinagógák Magyarországon 1782-1918: fejlődéstörténet, tipológia és építészeti jelentőség*. Budapest: Terc.
- Kovačević 1984:** K. Kovačević, *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kozioł (2007):** J. Kozioł, *Bas-Relief Symbols in Tarnow's Jewish Cemetery. Tarnow's Jewish Cemetery*, Tarnów, 36-46.
- Милекер 1886а:** С. Милекер, *Повесница слободне краљеве вароши Вршца I*, Панчево: Комисиона наклада браће Јовановића.
- Милекер 1886b:** С. Милекер, *Повесница слободне краљеве вароши Вршца II*. Панчево: Комисиона наклада браће Јовановића.
- Милекер 2003:** Ф. Милекер, *Банатске историје*. Милекерове свеске 3. Вршац: Градски музеј.
- Račić (2009):** N. Račić, *Prilog istoriji vršackih Jevreja*, Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja 9 (2009) 89-126.

**Рачић (2011):** Н. Рачић, Фишер, Леополд, *Знаменити Јевреји Србије: биографски лексикон*, Београд: Савез јеврејских општина Србије, 242.

**Радовановић (2010):** В. Радовановић, *Јевреји у Банату, Банат кроз векове*, Београд, 757-785.

**Singer 2006:** I. Singer, *Blagoslov тога оца: тоје спасење*, Vršac: Gradska biblioteka.

**Шосбергер 1998:** П. Шосбергер, *Јевреји у Војводини: кратак преглед историје војвођанских Јевреја*, Нови Сад: Прометеј.

**Šosberger 1998:** P. Šosberger, *Sinagoge u Vojvodini: spomenica minulog vremena*, Novi Sad: Prometej.

**Ташлић, Стојановић 2010:** Д. Ташлић, И.Стојановић, *Карте Баната*, Вршац: Градска библиотека.

---

## EVERYDAY LIFE AND ARCHITECTURE OF THE JEWS IN VRŠAC XVIII–XX CENTURY

The earliest mention of the Jewish Ashkenazi community in Vršac dates from 1766. This community gradually developed and flourished in the second part of the XIX century after the Emancipation in the Austro-Hungarian Empire. Unfortunately, during the Second World War almost all Vršac residents of Jewish origin lost their lives in a tragic way.

The major focus of this paper is given to the reconstruction of the synagogue and Jewish Town Hall, based on, so far unpublished plan and sketch, and likewise to the appearance of the Jewish funerary monuments. The town hall served as the rabbi's apartment and Talmud Torah School, and within its premises religious gatherings and celebrations were being held. The *mikveh* was most probably located at the end of the building, whereas a separate building on the parcel served for *shechita*. The interior of the synagogue in Vršac is executed in the Neoclassical style and according to the analogues (Papa; Szabadzallás). The most widely used ornament on the tombstones is a weeping willow and material evidence, based on ornaments, suggests that the descendants of the Levi (pitcher) and Kohen (two hands) tribes lived in Vršac. The most remarkable tombstone in the shape of a Decalogue was erected for the Deutsch sisters. The other tombstones were usually in the shape of an obelisk and stelae.

Although the remaining data on the old residents of the Banat town seem to be extremely deficient, the research in the museum archives, chronicles and the field research has succeeded in reviving some aspects of the everyday life of the Jewish community in Vršac.

dega.amanda@gmail.com

# SKULPTURE PIONIRSKOG GRADA NA KOŠUTNJAKU KAO JEDAN DISONANTNI FRAGMENT

MA MARIJA STANKOVIĆ

istoričarka umetnosti

*Rad se bavi interpretacijom zaborava skulptura u Pionirskom gradu na Košutnjaku u Beogradu. Skulpture se posmatraju kao odraz umetničkog izraza oblikovanog pod uticajem ideologije u Titovoj Jugoslaviji i kao svojevrzni vizuelni udžbenik u prostoru za pionire, te se na taj način bolje razume proces postajanja (Titovim) pioninom. Fokus rada je interpretacija značenjskih slojeva skulptura koji su u neraskidivoj vezi sa namenom i funkcijom Pionirskog grada. Razlozi za zaborav identifikovani su kroz teoriju sećanja, te su time skulpture, kao i Pionirski grad, posmatrane kao disonantni fragmenti jednog opšteg fenomena stigmatizacije jugoslovenskog nasleđa.*

*Ključne reči: skulpture, Pionirski grad, disonanca, kultura sećanja, jugoslovensko nasleđe*

## IDENTITET SKULPTURA

“ (...) vreme koje ima funkciju prostora, gde skulptura zbog kretanja svetlosti i senke po njenoj površini, kao sunčani sat meri proticaje vremena (...) (Protić 1975: 9)

Identifikovanje skulptura u Pionirskom gradu na Košutnjaku bilo je sastavni deo istraživanja Pionirskog grada u okviru projekta *Dissonant Co Spaces*.<sup>1</sup> S obzirom na to da je Pionirski grad prepoznat kao jedan od tri disonantna prostora u projektu, skulpture predstavljaju jedan segment disonance koja se, za početak, ogleda u zapuštenoj pojavnosti neimenovanih skulptura.

Prvi pokušaji potrage za identitetima skulptura bili su neuspešni i delimični. O Pionirskom gradu ne postoji nikakva dokumentacija monografskog, istoriografskog ili bilo kog drugog tipa. Sama institucija ne poseduje sopstveni arhiv, a građa o Pionirskom gradu neretko je u arhivima drugih institucija kulture jako oskudnog sadržaja ili je zavedena pod pogrešnim imenom. Zahvaljujući knjizi Darka Šarenca<sup>2</sup> pronađeni su osnovni podaci o skulpturama. Skicirano je šest skulptura uz glavnu stazu Pionirskog grada: *Dečak i devojčica sa knjigom* Milana Besarabića, *Igra Pionira* Jelene Jovanović, *Dečak sa ćupom* i *Bizon* Matije Vukovića, *Bik* Milorada Stupovskog i *Hor* Mire Sandić.

**Slika 1:**

Milan Besarabić,  
Dečak i  
devojčica sa  
knjigom, 1948.  
Fotografija:  
Boban Gledović



*Dečak i devojčica sa knjigom* Milana Besarabića iz 1948. godine skulpturalni je prikaz para koji u hodu razgovara o knjizi koju dečak drži u rukama. Figure su oblikovane u duhu poetskog realizma, izrazit je idealizovani lirski temperament koji ima moralno-didaktičku funkciju. Kritičari smatraju da ljudske figure u opusu ovog svestranog umetnika zauzimaju važno mesto, da ih odlikuje posebno obeležje lepote prepoznate u skladu i harmoniji izvedbe.<sup>3</sup> Ono što je najvažnije jeste da skulpture imaju svoju ulogu u prenošenju ideja

marljivosti i učenosti, u oblikovanju posmatračevog razmišljanja, a u ovom slučaju u definisanju pionirskog identiteta kao simbola *etičkog deteta*.<sup>4</sup>

*Igra pionira* Jelene Jovanović je dinamična, grupna kompozicija dece u prirodnoj veličini od veštačkog kamena, nastala pre 1962. godine.<sup>5</sup> Naziv upućuje na bezbrižnost, izgled odražava zajedništvo i borbenost pionira. Kompaktnost mase i borbeni ritam pionirske igre može nas vratiti na prvobitnu ideju koja se nalazi iza

upriličene utopijske slike detinjstva. Idilično detinjstvo potiče od ideje da se za otadžbinu bori, da se za otadžbinu mre, da se pored napredovanja u razvoju osobina kao što su iskrenost, poštenje, marljivost, čestitost, upornost, razvija i jedan oblik životnog totaliteta i zajedništva, gde život pojedinca nema smisla ukoliko nije ostvaren u okrilju države, čime se detinjstvo obikuje po meri socijalizma.<sup>6</sup>

*Dečak sa ćupom* Matije Vukovića iz 1951. godine je idealizovana skulptorska predstava dečaka. Vajar je cenio velika ostvarenja prošlosti antičke Grčke, voleo je majstore renensanse, te se na osnovu toga može objasniti gipko, istegnuto, mišićavo telo dečaka.<sup>7</sup>

Još jedna njegova skulptura nalazi se u Pionirskom gradu. U pitanju je *Bizon*, nastao 1956. godine, čije telo obiluje snažnom unutrašnjom tenzijom koja se širi formom, dok ona paralelno izranja iz postamenta. Skulptura je u kamenu, a postoji još jedna u bronzi koja nalazi se na Novom Beogradu.<sup>8</sup>

Matija Vuković spada u grupu umetnika koja je, nakon rata, razvijala ekspresionističku formu, izraslu iz tradicije figurativne plastike, oblikovanu stradanjem, tematizirajući sudbinu čoveka u tadašnjem svetu. Iako je u posleratnim godinama trebalo da

skulptura, kao i svako umetničko delo, predstavlja i slavi revoluciju i novu ideologiju, Vuković je bio okrenut svom unutrašnjem svetu, tragičnom egzistencijalističkom osećanju sveta, predstavljajući u skulpturi svoje sećanje rata. Njegova dela predstavljaju specifične skulptorske sadržaje, forma je posledica oblikovanja umetnikovih unutrašnjih procesa.<sup>9</sup>

Skulptura *Bika* Milorada Stupovskog iz 1969. godine još jedna je predstava životinje u dečijem gradu. Karakteristična je tema za ovog skulptora, koji se za razliku od drugih umetnika njegove generacije posvetio ovoj temi, iako formalno rešenje odstupa od njegovih uobičajenih oblikovanja.

#### Slika 2:

Jelena Jovanović, Igra pionira, pre 1962. Fotografija: Boban Gledović



Prikazi bikova predstavljeni su u svojoj punoj snazi, u masi i pokretu, dok je skulptura u Pionirskom gradu po svom organskom prizvuku i pročišćenoj formi bliža apstraktnoj struji koja je šezdesetih godina bila bliska većini beogradskih umetnika.<sup>10</sup> Ova skulptura se više ne nalazi u Pionirskom gradu, te može biti tema za neko buduće istraživanje.

**Slika 3 (levo):**

Matija Vuković,  
Dečak sa ćupom,  
1951.

Fotografija:  
Boban Gledović

**Slika 4 (desno):**

Matija Vuković,  
Bizon, 1956.

Fotografija:  
Boban Gledović

Skulptoralna predstava *Hora* iz 1974. godine smatra se najmonumentalnijom kompozicijom iz opusa Mire Sandić. Skulptorska kompozicija sastoji se od jedanaest figura dece, u gornjem delu su uzdignute dečije glave, pomalo arhaičnog oblika, kojima diriguje, nama nevidljivi, dirigent. Donji nivo skulpture je u vertikalama, izražen

istoobraznom odećom na usaglašenim mirnim telima. Izraz vajarke Mire Sandić osobit je po likovima i oblicima sveta detinjstva i mladosti. Njeno stvaralaštvo se može pokriti terminom *lirske figuracije* zbog mekoće izraza skulptura dece i ideja univerzalnih toplih vrednosti. Vajarkina posvećenost deci kao glavnom izvoru inspiracije i njena obuzetost problemom uzrastanja i sazrevanja ljudskog bića mogu se razumeti kao posledica prekinutog detinjstva početkom Drugog svetskog rata. Vajarka iz svojih sećanja izvlači ideje razigranosti, lepršavosti, dečije nevinosti, koje čini trajnim njihovim oprisutnjenjem u kamenu.<sup>11</sup> Tema hora je bila jako retka tema u umetnosti, ali svakako nije slučajno zalutala u Pionirski grad. Horovi su bili



sastavni deo školske muzičke sekcije, kao i neizostavni deo priredbi koje su često održavane u Pionirskom gradu. Osobenost hora jeste mnoštvo kojim upravlja dirigent, što može da posluži kao metafora jugoslovenskog državnog sistema, gde bi država trebalo da bude jednoglasno usaglašena kompozicija. Pored skice ove skulpture dodato je da je temelj svake države vaspitanje mladih.<sup>12</sup> Ta rečenica upućuje na razmišljanje o ovoj skulpturalnoj kompoziciji hora kao jednoj formaciji koja svojim postojem metaforično upućuje na temelj države koja je u dečijim rukama, jer budućnost svake organizovane države počiva na najmlađim i budućim članovima, gde su deca u tom slučaju simboli nade *društva u bolju budućnost*.<sup>13</sup>

Naizgled neutralne predstave dece i životinja se idealno uklapaju u zelenilo dečijeg, utopijskog grada. Značenjski slojevi skulptura u skladu su sa namenom i funkcijom Pionirskog grada, koji je podignut sa namerom da obezbedi siguran put razvijanja svesti dece - borbenih, marljivih, čestitih, učenih Titovih pionira, budućih socijalističkih ljudi.

## PIONIRSKI GRAD KAO UTOPIJSKI GRAD

*Na blagim padinama Košutnjaka, duboko u lipovoj šumi, beogradske omladinske brigade podigle su Pionirski grad i predale ga 1947. svojim mlađim drugovima – pionirima. (Program rada Pionirski grad – Košutnjak 1970: 8)*

Pionirski grad podignut je na Košutnjaku, u Beogradu, po nacrtu arhitekta Rajka Tatića. Osmišljen je kao dečija kolonija paviljonskog tipa, sa parkovski uređenim međuprostorom, sa sportskim terenima, dečijim igralištima i letnjom pozornicom. Izgradnja kompleksa počela je sredinom 1946. godine. Otvoren je 1949. godine kao mesto za odmor đaka i nastavu u prirodi. Proširen je 1961. godine povodom održavanja Svetskog prvenstva u atletici, kada je izvedena adaptacija stambenih paviljona. Tada su podignuta još dva paviljona, uz prethodnih devet, neki od starih zamenjeni su novim, arhitektonski oblikovanim u istom maniru kao prvobitni. Naredna adaptacija izvedena je 1969. godine, kada je uprava Pionirskog grada odlučila da poveže sve slojeve izgradnje u jedinstvenu smislenu celinu, u skladu sa opštom koncepcijom originalnog projekta.<sup>14</sup>

Ako uzmemo u obzir potrebu za osnivanjem izdvojenih sigurnih mesta koja bi funkcionisala kao prostori utopije,<sup>15</sup> jasno je da je Pionirski grad bio zamišljen kao utopijski grad, čiji je cilj postojanja bio *stvaranje bogatijih uslova i mogućnosti da se društveni ciljevi vaspitanja i obrazovanja najmlađih građana što potpunije ostvaruju*.<sup>16</sup> Kako je nova obrazovna politika zahtevala, pored delovanja u školi, uključenje drugih organizacija kao što je Savez pionira, Pionirski grad bio je jedan od važnih društvenih čimbenika, s obzirom na to da je nastojao da *na najbolji način – na nauci zasnovanim programima, metodama i sredstvima - realizuje cilj i zadatke Saveza pionira Jugoslavije koji su važan sastavni deo društvenih ciljeva i zadataka vaspitanja*.<sup>17</sup> Fokusiranje na važnost dece upućuje na jedan cilj, a to je izgradnja novog čoveka, tako da se na dan postajanja pioninom ulazilo u proces postajanja novim socijalističkim čovekom, čovekom koji će biti stub na kome će se graditi nova država.<sup>18</sup>

Prvi pioniri odrastali su u militantnom, partizanskom i gerilskom kontekstu koji je glorifikovao partizanski rat u kojem je profilisana mitologizacija dece/boraca.<sup>19</sup> Pionire su učili da barataju puškom i bombom i postajali su borci, izviđači, bombaši i kuriri. Određeni broj pionira je u prvim danima ustanka i revolucije proglašen narodnim herojima

zbog svojih zasluga u borbi, čime su u amanet ostavili svojim naslednicima spremnost da svojim životom brane domovinu ako to bude bilo potrebno.<sup>20</sup>

Model pionira bio je ustanovljen u odnosu na kult ličnosti Josipa Broza Tita, koji je u očima pionira igrao *predsedničko-očinsku figuru*.<sup>21</sup> Tito je pripadao pionirima, pioniri su pripadali Titu, kao i čitava Jugoslavija, oličena u njemu, i on oličen u njoj.

Utopija je bila nerazlučivi deo komunističke ideje, te je čitava Jugoslavija, sa svakim gradom po-naosob, predstavljala prostor utopije. Kako se prostor može tumačiti samo u odnosima, odnosno ne može se razlučiti u potpunosti, Pionirski grad je utopijsko mesto u onoj meri koliko se njegovo postojanje može uporediti sa komunističkim utopijskim rasporedima, sa Jugoslavijom oličenom u kultu Josipa Broza Tita. Ti raspoređeni su *samo društvo dovedeno do savršenstva*, te kao takvi ne mogu postojati, jer su utopije *prostori koji su u svojoj suštini nestvarni*.<sup>22</sup> Ta *nestvarnost* prostora i vremena u Jugoslaviji oblikovana je *slikom društva u ogledalu vladara, koja je nakon njegove smrti postala neodrživa predstava utopije i simulacije*.<sup>23</sup>



**Slika 5:**

Matija Vuković, Dečak sa ćupom,  
1951.

Fotografija: Boban Gledović



**Slika 6:**  
Mira Sandić,  
Hor, 1974.  
Fotografija:  
Boban Gledović

## MOTIVI ZA ZABORAV I RAZLOZI ZA PAMĆENJE

**B**ilo da gledajući ponovo saznajemo, ili se krećemo u nekom slobodnom i otvorenom izvršenju gledanja, mi ne samo da registrujemo ono što je sadržano na površini jedne slike već upravo svrstavamo dobijene podatke, previđamo ono što pretiče, tj. „zaboravljamo“, opažanju dajemo strukturu u kojoj pojedinačno zadržava svoje pravo, a celina ipak dolazi do važenja. (Bem 1987: 78)

O vremenu kao o slici prošlosti može biti reči pod uslovom da se tog vremena neko seća, tačnije, da o tom vremenu neko govori. Kako je pamćenje uvek *aktuelni fenomen, dinamični organ prilagođavanja promenljivoj stvarnosti*, nije čudo što se u mnoštvu sećanja, neka sećanja biraju za čuvanje i povezuju u smislenu celinu, a druga zaboravljaju, jer *zaborav jeste integralni deo sećanja*.<sup>24</sup> Dok je sećanje više vezano za emotivni i kognitivni odnos pojedinca prema iskustvu, dotle se pamćenje više odnosi na društveni i kulturni aparat u kojima se skladišti učinak sećanja. Sećanje obuhvata i *nenamerno opažanje i nesvesno reagovanje, dok je pamćenje smišljeni odnos prema prošlosti*.<sup>25</sup> Smislenost podrazumeva interpretaciju

u skladu sa potrebama u sadašnjosti. Kroz tokove sadašnjice prošlost se stalno reorganizuje i menja referentni okvir značenja.<sup>26</sup>

Trenutno stanje skulptura, kao i Pionirskog grada, uklapa se u uobičajenu sliku letargičnosti javnosti prema svedocima prošlosti. Da li je pasivnost oka ili lakoća prepuštanja zaboravu osnovni zakon života ili je na snazi *zaborav kao posledica cenzure zarad opšteg dobra?*<sup>27</sup> Ako posmatramo skulpture kao vid stalne postavke Pionirskog grada, odnosno kao *izložbu pod otvorenim nebom*<sup>28</sup> nužno je zapitati se da li ova *izložba skulptura* komunicira sa svojom okolinom i posetiocima, ili je komunikativnost ove izložbe još uvek neizgovoreni *trezor informacija?*<sup>29</sup>

U skladu sa fenomenom stigmatizacije jugoslovenskog nasleđa, nakon polagane smrti Jugoslavije započete sa smrću Josipa Broza Tita, sve što je funkcionisalo u skladu sa ideologijom jugoslovenskog socijalizma dobijalo je negativnu konotaciju, vremenom je stigmatizovano, potiskivano i prepuštano zaboravu, te je moguće zapitati se da li je jugoslovensko nasleđe *nepostojeće nasleđe zemlje koje nema?*<sup>30</sup>

Nakon raspada Jugoslavije ovekovječnog *bratoubilačkim ratom*, u svesti ljudi iščezlo je sećanje o

*jugoslovenskoj solidarnoj zajednici.*<sup>31</sup> Zaborav je, u ovom slučaju, zapravo doveo do toga da gledanje u prošlost blokira ili ne izaziva sećanje. Tematika skulptura je krajnje univerzalni prikaz dece i životinja, savršeno uklopljenih u prostor Pionirskog grada, tako da one ne izazivaju želju za *dozivanjem onoga što je jednom bilo.*<sup>32</sup> Odsustvo sećanja, ili tačnije kultura zaborava, dovodi do praznih slika u umovima posmatrača jer je u tom smislu njihovo *postignuće gledanja* zapravo konstituisano na odsustvu slika iz prošlosti u sadašnjosti. S obzirom na to da je moguće u kontekstu pojmiti određeni podatak, ili što da ne, vizuelnu činjenicu, onda kada gledamo sećajući se,<sup>33</sup> neimenovane i nedatovane, neoznačene skulpture nemaju dovoljno značajan okidač ispred sebe, koji bi pokrenuo pitanja i naveo na razmišljanje. *Posmatrajući mesta u prostoru kao mesta u vremenu*, Pionirski grad tumačimo kao *konkretno mesto sa vidljivim ostacima prošlosti*, neodvojivim od *ljudskih sudbina, iskustava i sećanja.*<sup>34</sup> Sam Pionirski grad ima potencijal da postane aktivno mesto sećanja koje bi baštinilo sve identitetske slojeve vremena proteklog u njemu. Nema prema prošlosti, ili još gore, nemogućnost za izgradnju kritičkog stava prema prošlosti, dolazi *odozgo*. Skulpture su u tom slučaju samo jedan fragment prostora Pionirskog grada koji odražava nebrigu o nasleđu prošlosti. Zapostavljanje ili namerno potiskivanje

nasleđa prošlosti čini da posmatrači, potencijalni korisnici nasleđa, ne mogu da razviju *unutrašnje čulo vremena*, da *ono što je prošlo, sadašnje i buduće aktuelno stave u međusobni odnos*.<sup>35</sup>

Važno je istaći da je nebriga o materijalnom nasleđu iz perioda Jugoslavije koja dolazi *odozgo* suprotna fenomenima *jugonostalgije* i *titostalgije* koji dolaze *odozdo*. Na prostorima bivše Jugoslavije prisutna je među bivšim Jugoslovenima, mada i među mlađom generacijom, potreba za idealizacijom perioda Titove Jugoslavije. Nije važno da li je neko živeo u određenom razdoblju da bi za istim bio nostalgičan, važno je razumeti kontekste vremena u kojem se nostalgija javlja jer ne bi trebalo zanemariti njenu važnost i potencijalnu snagu.<sup>36</sup> Jugonostalgija je zapravo *čežnja za nečim što nikada nije bilo*, što ne umanjuje njenu važnost u sadašnjosti, jer u trenutku kada se javlja, može se protumačiti ili iskoristiti kao subverzivna snaga, kao *politički gest*.<sup>37</sup>

Polje *odozgo* nije tako uniformno kao što zvuči. Sa jedne strane, zvanična je nebriga o nasleđu iz jugoslovenske prošlosti, dok je sa druge strane omogućeno polje u kojem određene baštinske ustanove upotrebljavaju jugoslovensku prošlost za konstruisanje sopstvenog brenda. Polje *odozdo* je polje ličnih nastojanja bivših Jugoslovena,

zajedno sa mlađom generacijom koja je naklonjena periodu Titove Jugoslavije, koje postoji kako bi navedeni akteri zadovoljili svoje *čežnje* ogledajući se u njima.

Polje *odozgo* kontroliše informacije o svedocima prošlosti, polje *odozdo* konstruiše prošlost iznova u skladu sa sopstvenim potrebama, tako da, u istom prostoru, jedno polje sa drugim ne dolazi u kontakt. Na kraju, nalazimo se u situaciji u kojoj skulpture i Pionirski grad neće biti označeni, sačuvani i preispitani kao jugoslovensko nasleđe iako je to baza njihovog identiteta, dok će sa druge strane baštinske ustanove koje čuvaju jugoslovensko nasleđe biti ekonomski održive dokle god uspešno *koketiraju* sa jugonostalgijom,<sup>38</sup> a jugonostalgičari će održavati svoja sećanja živim tamo gde je želja sa potvrđivanjem njihovog identiteta omogućena.

Za početak (umesto za kraj), treba označiti skulpture, omogućiti im poreklo, odnosno identitet. Kako su skulpture u Pionirskom gradu dela ruku poznatih (i manje poznatih) umetnika, treba omogućiti informacione platforme o umetnicima i njihovim životima. Treba pitati *žitelje* Pionirskog grada šta oni misle o skulpturama, kako ih doživljavaju, da li bi osetili veliku razliku, odnosno prazninu kada ih više ne bi bilo? Treba

razmotriti mogućnosti za kreativnu upotrebu skulptura u razmišljanju o slojevima prošlosti sadržanim u njima. Treba postaviti pitanja o cilju borbenosti pionira Jelene Jovanović, o pesmi koju hor Mire Sandić izvodi već decenijama, o knjizi koju čitaju dečak i devojčica Milana Besarabića, o tome šta se nalazi u ćupu dečaka Matije Vukovića, da li je Vukovićev bizon usamljen bez bika Milorada Stupovskog.

Sve minule sadašnjosti nose sa sobom (konstrukcije) sećanja i zaborava. Sve minule ideološke matrice ostavljaju za sobom svoje modele upotrebe prošlosti. Na svim budućim sadašnjostima je da otkrivaju i razumeju nasleđe prošlosti kako bi sami za sebe razumeli vreme u kojem žive, jer će uvek postojati niz interpretacija prošlosti koje će neko *drugi* imati spremne u ponudi.

- 
- 1 <http://dissonantcospaces.blogspot.rs>
  - 2 Šarenac 1995.
  - 3 Vasić 1979.
  - 4 Duda 2015: 42
  - 5 Šarenac 1995: 120.
  - 6 Duda 2015: 59-74.
  - 7 Stanković 1987: 38.
  - 8 Vranić 1987: 8-9.
  - 9 Bošnjak 1973: 96.
  - 10 Kadijević 1983.
  - 11 Jovanović 1996: 19-23.
  - 12 Šarenac 1995: 121.
  - 13 Duda 2015: 12.
  - 14 Mihajlov 2013: 145-149.
  - 15 Duda 2015: 26.
  - 16 Program rada Pionirski grad – Košutnjak 1970: 8.
  - 17 Isto.
  - 18 Duda 2015: 59.
  - 19 Todić 2015: 129-134.
  - 20 Duda 2015: 62.
  - 21 Doknić 2013: 135.
  - 22 Fuko 2005: 31.
  - 23 Radić 2005/2006: 203.
  - 24 A. Asman 2011: 128.
  - 25 A. Asman 2011: 71.
  - 26 J. Asman 2011: 41.
  - 27 Božić Marojević 2015: 18.
  - 28 Šarenac 1996: 6.
  - 29 Popadić 2015: 111.
  - 30 Gavrilović 2011: 39-56.
  - 31 Sundhaussen 2006: 242.
  - 32 Bem 1987: 75.
  - 33 Bem 1987: 79.
  - 34 Božić Marojević 2015: 44.
  - 35 Bem 1987: 80.
  - 36 Velikonja 2010: 40.
  - 37 Velikonja 2010: 144.
  - 38 Adić 2013: 335-344. Literatura

---

## LITERATURA

**Adić (2011):** V. Adić, "Nevidljivi poklonici, Dan mladosti 2011. u Muzeju istorije Jugoslavije", u: Milosavljević A. (ur), *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini* (2013) Beograd, 335-344.

**Asman (2011):** A. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd: Biblioteka XX vek.

**Asman (2011):** J. Asman, *Kultura pamćenja: pismo sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Beograd: Prosveta.

**Bem (1987):** G. Bem, "Mnemosyne, o kategoriji sećajućeg gledanja", u: *Sveska 11* (1987) 75-100.

- Bošnjak (1973):** S. Bošnjak, "Matija Vuković", u: *Umetnost* 33 (1973) 96-97.
- Božić-Marojević (2015):** M. Božić-Marojević, *Neželjeno nasleđe u prostorima pamćenja. Slobodne zone bolnih uspomena*, Beograd: Biblioteka MNEMOSINA.
- Duda (2015):** I. Duda, *Danas kada postajem pionir, djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Zagreb-Pula: Srednja Europa
- Doknić (2013):** B. Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Beograd: Službeni glasnik.
- Fuko (2005):** M. Fuko, "Druga mesta", u: Milenković P, Marinković D. (prir) *Mišel Fuko: 1926-1984- 2004 : hrestomatija*, Novi Sad (2005) 29-36.
- Gavrilović (2011):** Lj. Gavrilović, "Nepostojeće nasleđe zemlje koje nema, Ogleđi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu", u: Kovačević I. (ur) *Zbornik radova sa naučnog skupa Okviri konstruisanja jugoslovenskog nasleđa* (2011) Beograd, 39-56.
- Kadijević (1983):** Đ. Kadijević, "Milorad Stupovski, skulpture", u: katalog izložbe *Milorad Stupovski, skulpture* (1983) Beograd.
- Jovanović (1996):** V. Jovanović, *Mira Sandić: likovi i oblici detinjstva i mladosti*, Novi Sad: Budućnost.
- Mihajlov (2013):** S. Mihajlov, *Rajko M. Tatić: 1900-1979*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda.
- Popadić (2015):** M. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, uvod u studije baštine*, Beograd: Centar za Muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Univerziteta u Beogradu.
- Program rada Pionirski grad – Košutnjak, Beograd, 1970.
- Protić (1975):** M. Protić, "Jugoslovenska skulptura 1870-1950", u: Protić, M. (ur), *Jugoslovenska skulptura 1870-1950* (1975) Beograd, 7-32.
- Radić (2005-2006):** N. Radić, "Zbirka kao „mutno“ ogledalo istorije", u: M. Jovičević (ur) *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore* (2005/2006) Cetinje, 197-204.
- Todić (2015):** M. Todić, *Moderno dete i detinjstvo*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vasić (1979):** P. Vasić, "Milan Besarabić", u: izložbeni katalog skulptura *Rad i borba* (1979), Kragujevac.
- Velikonja (2010):** M. Velikonja, *Titostalgija*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Vranić (1987):** D. Vranić, "Matija Vuković (1925-1985)", u: *MATIJA VUKOVIĆ 1925-1985. RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA 1950-1985.* (1987) Beograd, 7-18.
- Sunhaussen (2006):** H.Sunhaussen, "Jugoslavija i njezine državne sljednice. Konstrukcija, destrukcija i nova konstrukcija "sjećanja" i mitova", u: Brkljačić. M, Prlenda. S. (prir) *Kultura pamćenja i historija* (2006) Zagreb, 239-284.
- Stanković (1987):** S. V. Stanković, "Sećanje na Matiju", u: *MATIJA VUKOVIĆ 1925-1985. RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA 1950-1985.* (1987), Beograd, 37-38.
- Šarenac (1995):** D. Šarenac, *Beogradska skulptura u otvorenom prostoru; parkovi, ljudi, događaji*, Beograd: Ekspres.

## IZVORI

Blog o projektu Dissonant (Co)Spaces: <http://dissonantcospaces.blogspot.rs>

## THE SCULPTURES IN PIONEER CITY AS ONE DISSONANT FRAGMENT

This paper deals with identification and interpretation of the oblivion of the sculptures in Pioneer City in Belgrade. The core of this paper are the relations between the sculptures and the main function of Pioneer City as utopian place for children. The sculptural expression and its meaning is in correlation with Yugoslav ideology reflected in the cult of Josip Broz Tito's personality, which is crucial for understanding the process of becoming the (Tito's) pioneer. The role sculptures had in shaping children's personalities and fulfilling the state space of utopia is important part of this paper. They are marked today as dissonant fragments of phenomenon usually signified as stigmatisation of Yugoslav heritage. From the memory theory aspect, thinking about their role today, about the testimony they bear within, we can realize the hidden potential that can be used for developing critical thinking about our past. By doing so we will be able to influence our future, therefore the future of the sculptures and Pioneer City as well.

[marija.stankovic.007@gmail.com](mailto:marija.stankovic.007@gmail.com)

# FOTOGRAFIJA KAO (NE)POUZDANI MUZEJSKI PREDMET

**IVA JOVANOVIĆ**

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

*Fotografija omogućava da se sačuvaju momenti važnih istorijskih događaja, ali i naše lične uspomene koje nemaju nužno istorijsko značenje. Istovremeno, fotografija može znatno da utiče na interpretaciju istorije, ili da realno predstavi događaje ili da stvori pogrešan utisak o njima. Osim nenamernih grešaka u interpretaciji fotografija, istorija je pokazala da postoji i tendencija namernog manipulisanja realnošću za potrebe dnevne politike ili kreiranja dugoročnog istorijskog konteksta. U ovom radu, na osnovu reprezentativnih primera, razmatraće se pouzdanost i nepouzdanost fotografije kao dokumenta i kao muzejskog predmeta, i moć koju su te izmene imale, da utiču na istoriju i istorijske događaje i činjenice.*

*Ključne reči: fotografija, pamćenje, sećanje, dokument, istorija*

## ISTORIJA FOTOGRAFIJE

**R**eč „fotografija“ je osmislio engleski astronom i fizičar ser Džon Heršel 1839. godine, spojivši grčke reči φῶς (fos) što znači svetlost i γράφη (grafê) što znači pisanje odnosno slikanje, koje u svom prevodu označavaju svetlopis, odnosno slikanje sa svetlošću.<sup>1</sup> Fotografija je, dakle, u suštini slikanje zraka svetlosti koji se odbijaju od predmeta. Pomoću optičke tehnologije ti zraci svetla ostavljaju svoj odraz na materijalu, na kom će se posredstvom hemikalija učvrstiti i stvoriti sliku odnosno fotografiju.

Od njenog nastanka do današnjeg dana, fotografija se izmenila, kako tehnologija iza nje, tako i njena upotreba. Sam nastanak fotografije ne može precizno da se datira. Neki smatraju da je Aristotel opisao optički princip koji je mogao da uslika tako što bi kroz male rupe projektovao sliku na zidove. Ono što je Aristotel opisao, kasnije je i ostvareno i nazvano *camera obscura*, što u prevodu sa latinskog znači mračna soba. Jasniji opis je dao arapski naučnik Alhazen početkom 11. veka u svom delu o optici, koji je služio kasnijim evropskim

naučnicima, poput Rodžera Bejkona, koji je opisao tip kamere obskure za posmatranje pomračenja sunca u 13. veku.<sup>2</sup> Ali za nastanak kamere obskure se ipak najčešće vezuje početak 16. veka i period renesanse. Zabeleženo je da je Leon Batista Alberti pomoću jedne sprave pronašao način prikazivanja prirodnih perspektiva, smanjenja i uveličavanja figura., i iako se sprava ne imenuje, njen opis upućuje na osobine kamere obskure.

Tragovi opisa kamere obscure se mogu naći i kasnije kod Leonadra da Vinčija (Leonardo da Vinci).<sup>3</sup> Prva štampana ilustracija se nalazi u knjizi "De radio astronomico et geometrico liber" iz 1545. godine holandskog lekara i matematičara Rajnera Geme Frisusa (Reiner Gemme Frisus).<sup>4</sup> Najpotpuniji i najbolji opis je objavio napuljski naučnik Đovani dela Porta (Giovanni della Porta) u knjizi "Magiae naturalis" iz 1558. godine, u kojoj je on preporučuje kao pomoćno sredstvo u crtanju.<sup>5</sup> Kamera obskura je funkcionisala tako što bi svetlost ušla kroz malu rupu sa strane tamne kutije, koja je bila dovoljno velika da u nju stane čovek. Svetlost bi formirala sliku na zidu naspram kutije, sliku koja je okrenuta naopačke.<sup>6</sup> U svom prvobitnom obliku kao zamračena soba, ona je umetnika ograničavala na prizor spolja ili na portrete ljudi koji su postavljeni ispred otvora. Tokom 1660ih, dužina kamere obskure je smanjena na oko 60 cm, i



stavljeno je sočivo preko rupe kroz koju je svetlost ulazila, što je omogućilo da slika bude veća i oštija. Preko ogledala koje se nalazilo unutra, slika je mogla da se projektuje na zid, staklo, papir ili platno, ali slika nije bila trajna već samo projektovana.

Žozef Nisefor Nijeps (Joseph Nicéphore Niépce) je bio prva osoba koja je napravila trajnu sliku, odnosno prvu fotografiju. To je učinio tako

**Slika 1:** Fotografija Generala Šermana sa svojim generalima (1865), fotografija na staklu urađena u tehnici kolodona, Biblioteka Kongresa, Odeljenje za štampu i fotografiju, Vašington D.C. (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C)

**Slika 2:**

Fotografija Abrahama Linkolna (1860), litografija, Biblioteka Kongresa, Odeljenje za štampu i fotografiju, Vašington D.C. (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C)



što je svetlost projektovao na metal koji je osjetljiv na svetlost i koristio princip bakroreza da zadrži sliku. Prva uspela fotografija „Pogled sa prozora u Le Grasu“ nastala je 1826. godine, a proces njenog nastanka, tokom kojeg se sunce kretalo od istoka ka zapadu osvetljavajući obe strane ploče na kojoj se nalazila fotografija, je trajao osam sati. Na njoj se vidi pogled sa Nijepsovog prozora na imanju u Francuskoj. Nedugo nakon nastanka ove fotografije, započeo je saradnju sa Luis Dagerom, koji je nakon smrti Nijepsa ostvario novi napredak u razvoju fotografije. On je 1830. godine razvio vrstu fotografije pod nazivom dagerotipije, gde se slika pravi direktno na ploči odnosno dagerotipiji, kada se ona u mraku izloži živinoj pari, i

dodavanjem soli slika se pričvrsti i zadrži na podlozi. Njegov rad je 1839. godine Francuska akademija nauka priznala i dala mu autorsko pravo za pronalazak fotografije, a francuska vlada je otkupila pronalazak za čovečanstvo, dok je Nijepsov doprinos ostao bez priznanja. Pol Delaroš (Paul Delaroche), poznati slikar iz čijeg ateljea je izašlo mnogo mladih novih fotografa, je, kada je objavljen pronalazak fotografije, izjavio „Od danas, slika je mrtva!“ i time pružio podršku Dageru i njegovom novom procesu. Prema Delarošu, proces Dagera potpuno zadovoljava sve umetničke potrebe, daje slike na kojima je priroda reprodukovana ne samo istinito, već i umetnički. Smatrao je i da će slikar u ovoj tehnici naći brzi način da prikupi

materijale za studije koje bi, inače, mogao pribaviti samo uz angažovanje mnogo vremena i truda i, bez obzira na svoj talenat, na manje savršen način.

U kasnijem razvoju fotografije, smatra se da je 1841. godine Englez Villiam Henri FoksTalbot (William Henry Talbot) izumeo prvi praktični fotografski proces kojim se dobijao negativ koji je mogao da generiše više kopija, proces koji je koristio papir osetljiv na svetlost, prekriven sa soli i srebro-nitratom.<sup>7</sup> Da bi dobio negativ, fotograf je oblagao staklenu ploču supstancom po imenu kolodijum, zatim je prao u srebro nitratu kako bi postala osetljiva na svetlost pre nego što je na kraju postavljao u kameru. Ovi negativni sa mokre ploče morali su da budu eksponirani i razvijeni u roku od 10 minuta, tako da su fotografi morali da koriste prenosive mračne komore. Ovim postupkom su stvarane jasnije i oštrije slike nego pre, koje su se nazvale po njemu – talbotipije ili kalotipije<sup>8</sup>. Od svog pronalaska do 1870. godine, ovaj mokri kolodijumski postupak je bio najpopularniji metod razvijanja fotografija. Do 1880. godine vodeći fotografski metod postao je tzv. postupak suve ploče – u kojem je staklena ploča oblagana želatinskom emulzijom srebro bromida mogla da se suši i zatim koristi kasnije – jer je bio pogodniji. Oba postupka koristila su staklene negative koji su bili pogodni za ručno retuširanje,

poznato i kao „ručni rad“. Stakleni negativni velikih razmera bili su obavezni tokom XIX veka; plastični negativni postali su popularni nakon 1913. godine i ručno su retuširani istim tehnikama koje su se koristile i na staklu.

Od 1850. do 1900. naučnici su dosta radili na inovacijama i na tehnološkom napretku kamere odnosno fotoaparata. Razvoj tehnologije i eksperimentisanje sa materijalima doprineli su da se mnogo više naučnika i istraživača bavilo proučavanjem fotografije, i njenim poboljšanjem. Fredrik Skot Arčer je otkrio fotografiju sa vlažnim pločama, gde bi staklenu ploču, osetljivu na svetlost prekrivao kolodonom, lepljivom tečnošću i zatim tu ploču premazao solima srebra. Kolodion je morao ostati suv i nije smeo da se izlaže svetlosti tokom razvijanja slike, te je morao nositi mračnu prostoriju i potrebne hemikalije za slikanje na terenu. Kasnije su umesto staklenih ploča korišćene tanke metalne ploče, nazvane ferotipije<sup>9</sup>.

Pronalazak i razvoj fotografije obuhvatao je tranzicioni period i u francuskoj i u engleskoj umetnosti. Činjenica da se fotografija razvila u procepu između nestajućeg romantizma i nastajućeg realizma nije bila bitna za veliki broj komercijalnih fotografa koji su koristili dagerijanski metod kao

osnov za svoj posao izrade portreta. Ali za umetnike koji su želeli da istražuju mogućnosti fotografije, taj procep je bio interesantan i manifestovao se u papirnoj fotografiji, kraljevstvu umetnika-fotografa.

## FOTOGRAFIJA KAO DOKUMENT

**D**okument je zapisana, nacrtana, prezentovana ili memorisana reprezentacija misli. Reč potiče od latinske reči *documentum* koja znači učenje ili lekcija, poreklom od latinskog glagola *doceō* koji znači učiti, podučavati. U prošlosti je reč korišćena da označi zapisani dokaz neke istine ili činjenice. U tradicionalnom smislu, medijum dokumenata je najčešće bio papir sa zapisanim informacijama na njemu, bilo da je rukom pisani dokument ili putem procesa štampanja. Dokument je mogla biti i slika, čiji je zadatak bio da obavi neki posao ili zabeleži nešto.

Do izuma fotografije, slikarstvo je nosilo u sebi jaku dozu dokumentarnosti. Sa izumom fotografije, tradicionalni medij dokumenta je dopunjen i izmenjen, odnosno fotografija je postala novi medij dokumenta. Fotograf Alber Lond (Albert Londe) je objasnio da je fotografijabila dobar dokument jer je bila istinita, precizna i stroga. Mogla

se primeniti u umetnosti, kao i u nauci, pod uslovom da „viđeni dokument“ prati „pisani dokument“.<sup>10</sup> U njenom početnom razvoju, za fotografiju nije bio bitan estetski faktor, već realno predstavljanje prirode. Kao dokument ona je mogla realno da predstavi istinu ili činjenicu, zabeleži neki trenutak ili događaj i ostavi podatak o njemu. Najbolja definicija dokumenta, koja je izrečena na Petom međunarodnom kongresu fotografije u Briselu 1919. godine, govori samo o neutralnim, fleksibilnim opcijama: *„Dokument se mora koristiti za istraživanja raznih vrsta, otuda je potrebno da obuhvati što je moguće više detalja u datu predmetnu oblast. Svaka slika, u određenom trenutku, može se koristiti za istraživanje. Ništa se ne sme nipodaštavati. Lepota slike ima drugorazrednu važnost; od slike se traži da bude jasna, bogata detaljima i brižljivo očuvana, da bi ostala neoštećena što je moguće duže.“*<sup>11</sup>

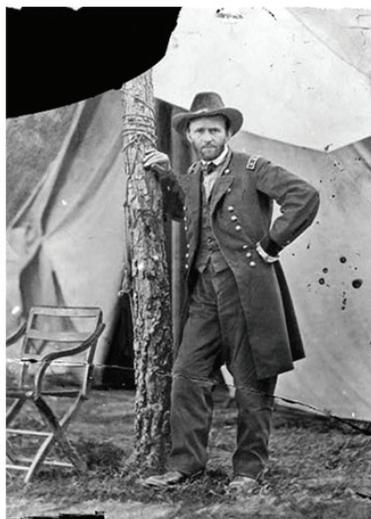
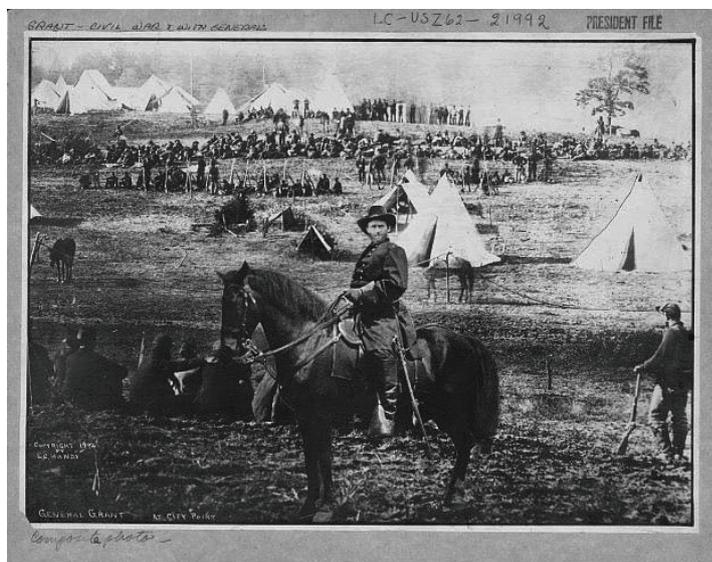
Fotografija je svojom dokumentarnošću omogućila da se smanji subjektivnost i otvore nove mogućnosti stvaranja vizuelne memorije čovečanstva. Verodostojnost fotografskih zapisa je zavisila od niza tehničkih činitelja, kao i veštine onoga koji je koristi. Omogućila je vlastito umnožavanje i distribuciju i rasprostranjenost. Postala je umetničko delo, posebno kada je primenom tehnologije montaže krenula da stvara novi svet.

Dokument nije mogao da postoji samostalno – bio mu je potreban gledalac i zadatak. Razlog tome je što je dokument, ustvari, definisan dijalektički, odnosno tako što gledalac izvlači određenu vrstu tehničke informacije iz slike i tako što slika ima sposobnost da prikaže samo taj tehnički podatak. Da bi dokument bio dokument, potrebna su oba navedena uslova. Štaviše, mnoge mogućnosti različite tehničke upotrebe slika proizvele su različite, nepovezane skupove dokumenata, koji su imali sopstvene karakteristike. Ali ipak, sva dokumenta su sadržala tehnička znamenja koja su bila smeštena u samoj pojavi slike.

Fotografija je u početku bila hvaljena zbog svoje navodne sposobnosti da proizvede verne slike onoga što se nalazilo ispred objektivna, slike oslobođene selektivne diskriminacije ljudskog oka i ruke, proizvedene mehanički. U Britaniji, pored ostalih mesta, od tridesetih godina XX veka ideja dokumentarnosti je bila u osnovi većine fotografskih praksi.<sup>12</sup> Francuski teoretičar književnosti, filozof i književni kritičar, Rolan Bart (Roland Barthes) fotografiji daje apsolutnu prednost kao istorijskom izvoru, jer smatra da je fotografija „poruka bez šifre“ iz prošlosti, svedočanstvo sa pretpostavkom poverenja posmatrača, budući da je ta fotografija zabeležila

ono što se stvarno desilo, ono što jeste, i ona time predstavlja jednu nepobitnu istorijsku istinu. Sa druge strane, američka istoričarka i kritičarka umetnosti, Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) ima drugčiji stav, i uzima u obzir i dodatnu vrednost umetnosti koju fotografija nosi u sebi. Tu dodatnu vrednost ona vidi, s jedne strane, kao ideju, zamisao, a sa druge strane, ona posmatra i dodatni kvalitet fotografije koji pruža ugao iz kojeg je autor stvara, ali i retuš i kolaž. Ona odvaja sve to od fotografije kao teksta, kao dokumenta koji reaguje kada nema reči, kao slike realnosti i njene najvernije zamene.

Fotografija se veličala zbog svoje objektivnosti koja nastaje usled mehaničkog postupka pravljenja fotografije, ali su često zaboravljene njene mane, odnosno ono što može ugroziti fotografiju kao nepobitnu, zabeleženu činjenicu. Ovo viđenje fotografije, kao historiografski iscrpnog instrumenta koji je u stanju da samostalno prikaže istorijski događaj, odnosno dokument kojem nije potrebno tumačenje je veoma rasprostranjeno mišljenje, ali takođe i naivno, kako za današnje vreme, tako i za prošlo. Da bi fotografija mogla da se proučava kao dokument, treba da se raspolaže minimalnim stručnim fotografskim znanjem, kako bi danas mogli da rastumačimo izmene nastale savremenom tehnikom dorađivanja



**Slika 3:**  
Fotografija  
Generala Uliisa  
S. Granta (1864),  
3 fotografije  
urađene u tehnici  
želatina i srebra,  
Biblioteka Kon-  
gresa, Odeljenje  
za štampu i foto-  
grafiju, Vašington  
D.C. (Library of  
Congress, Prints  
and Photographs  
Division, Wash-  
ington, D.C)

fotografije u programima na našim računarima. Usled mogućnosti koje pruža savremena tehnologija, fotografija je danas u stanju da prikaže stvarnost, ali da prikaže i ono što ne postoji, što daje više prostora za falsifikovanje. Još jedan problem sa fotografijom kao dokumentom je u tome što prošlost predstavlja vreme u kontinuitetu, dok je fotografija izdvojeni fragment toga vremena, jedan zaustavljeni trenutak,

ponekad izdvojen iz konteksta u kom je nastao, koji često ne sadrži sve informacije potrebne za kontekstualizaciju te fotografije. U prošlosti se vrlo retko znaju autor, mesto ili razlog nastanka fotografije, većinu fotografija su napravili anonimni autori i samim tim ostavili da se pitamo koja je bila njihova namera beleženja tog trenutka, jer nije nepoznato da fotografija koja je snimljena sa određenom namerom proizvede suprotan efekat. Takav je primer fotografije snimljene u getu u Varšavi, deteta koje podiže ručice u znak predaje, dok prolazi kolona civila koju nemački vojnici sprovode u koncentracioni logor, koju je nemački vojnik, autor fotografije, verovatno snimio da bi se pohvalio svojim učešćem u raciji, s očitom namerom ličnog trijumfa, podsmeha i izrugivanja svojim žrtvama, ali ova fotografija je postala jedna od ikona osude holokausta, simbol patnje i čovekovog pogaženog dostojanstva, brutalnosti i bestijalnosti nacizma.<sup>13</sup>

Iako je evidentno da fotografija može biti vrlo nepouzdana kao dokument prošlosti, nije uvek bio takav slučaj. Jedan fotograf, Ežen Atže (Eugene Atget) se ističe kao veza između fotografije i dokumenta, odnosno istorije i nauke. On je svojom tehnikom i ambicijom beležio događaje svojstvene za XIX vek i otkrio dupli jezik fotografije:

smisla koji joj daje osoba koja slika i interpretacije onih koji je kasnije gledaju. Prisustvo Ežena Atžea osetilo se dva puta u istoriji fotografije. Prvi put, oko 1890. godine, on se predstavio svojim klijentima u Parizu. Drugi put, njegov rad je predstavljen celom svetu nakon njegove smrti. U istoriji fotografije on zauzima isto mesto kao Sezan u istoriji umetnosti – na prekretnici umetničkih standarda XIX i XX veka. Atžeove slike su delovale iza scene, a zatim, po obavljenom poslu, mogle su očekivati da budu zakopane u nekom dosijeju. Kada je Atže nazvao svoje slike dokumentima, on je objašnjavao da su one cirkulisale u zatvorenim kanalima slikarskih crteža, dekoraterskih knjiga i bibliotečkih datoteka, gde pojedinačne slike nisu bile od velikog značaja, već se kvalitet datoteke merio njenim kvantitetom i opsegom pokrivenosti.<sup>14</sup>

Atže nije planirao svoj ulazak na svetsku scenu, koji je bio proizvod rada jedne druge, mlade, američke fotografkinje, Bernis Ebot (Berenice Abbott), a on nije ni živio dovoljno dugo da taj ulazak vidi. Ebotova je upoznala Atžea dok je radila kao studijski asistent Men Reja (Man Ray) sredinom dvadesetih godina. Bio je to jednostavan susret: Atže je živio u ulici u kojoj i Men Rej i bavio se prodajom fotografskih dokumenata umetnicima, što je podrazumevalo odlaske u njihova studija. Tokom svojih

redovnih poseta, upoznao je Men Reja i postao poznat i drugim nadrealistima koji su posećivali Monparnas (Montparnasse). Usledio je i susret sa Ebotovom. Ona je posetila Atžeov studio nekoliko puta, u pratnji prijatelja, još jednog Amerikanca Džulijana Levija (Julien Levy), i kupila nekoliko njegovih radova. Rekao im je da slike predstavljaju dokumenta – dokumenta za umetnike, i ovo dvoje Amerikanaca je otišlo sa tom frazom u mislima, tretirajući je, kao i fotografije, kao neku vrstu enigme. U međuvremenu, 1926. godine, nadrealisti su objavili nekoliko Atžeovih slika u svom časopisu Revolucija nadrealista (La Revolution surrealiste). Oni su prigrlili njegova dokumenta u svojoj opčinjenosti pariskom popularnom kulturom.

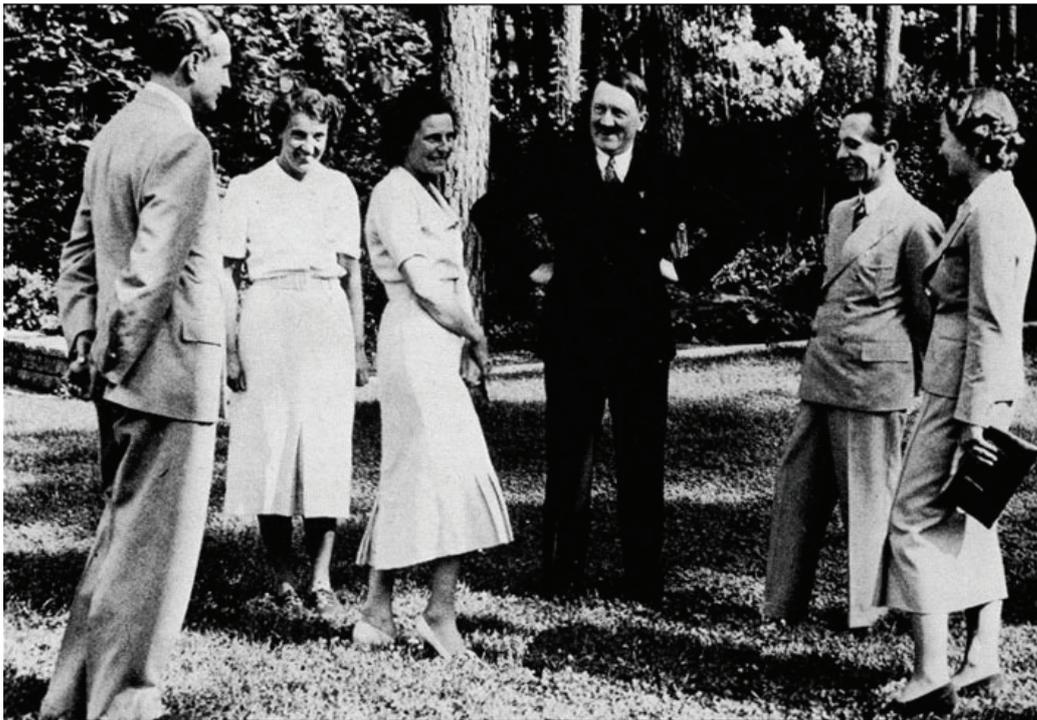
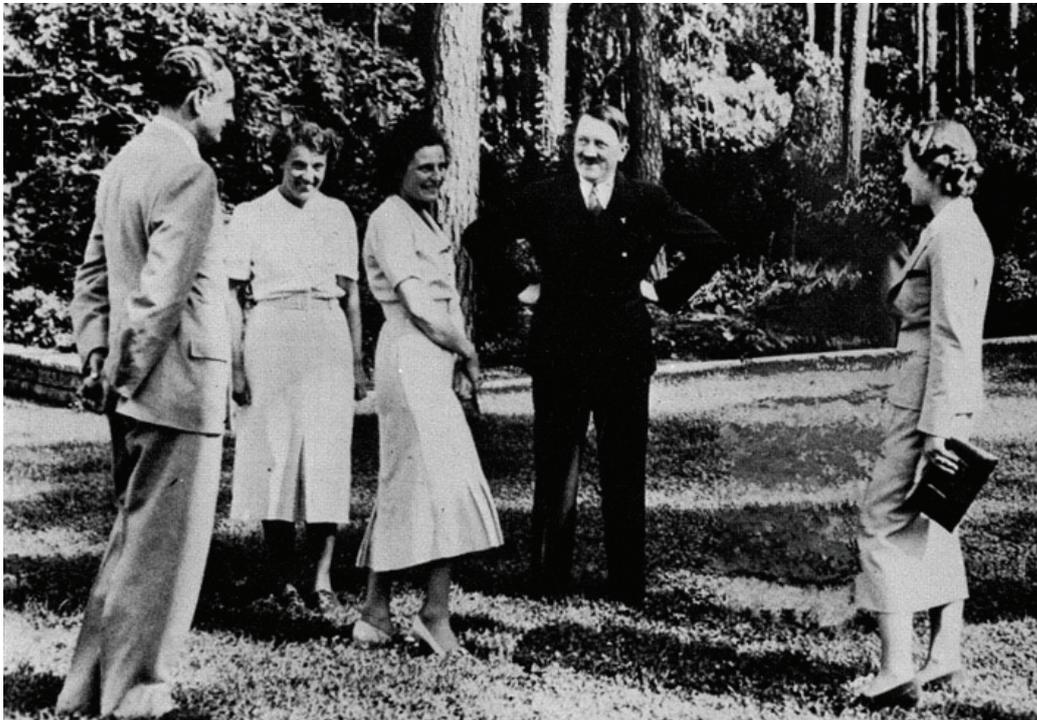
Ali dokumenti su secirani i iz njih je izvlačena tražena informacija, i, sve je imalo praktične osnove bez uplitanja estetskih faktora, a Atže je snabdevao određena tržišta i proizvodio dokumenta kreirana posebno za njihovu upotrebu. Glavni deo svoje energije usmerio je na proizvodnju dokumenata za umetnike, građevinare, scenske dizajnere ili istoričare. U građevinskoj industriji, na dokumenta se gledalo na drugačiji način i iz drugačijih razloga. Veći deo građevinske industrije bio je posvećen reprodukcovanju arhitektonskog stila starog poretka. Građevinski majstori su gledali slike istorijskih zdanja radi

stilskih ideja i pomoći u kreiranju tipičnih dekorativnih motiva. Ovde je fotografski dokument imao ulogu arhitektonskog crteža – ne samog dela, već slike dela.

Istoričari koji su želeli da sačuvaju „stari“ Pariz od rekonstrukcije sakupili su velike i važne kolekcije dokumenta u periodu kada je radio Atže. Začudo, njihovi vizuelni kriterijumi su bili minimalni. U njihovim očima, najvažniji su bili detalji i jasnoća slike. Pored toga, oni su tražili i da dokument ima istorijsku čistoću, što je, u idealnim uslovima, značilo da se ne vide tragovi modernih vremena. Atže je shvatio da njegova dokumenta moraju biti „očišćena“ od sadašnjosti. Međutim, shvatao je i da dokle god su ispunjene osnovne pretpostavke dokumentarnosti, dokle god je dokument upotrebljiv, moći će ipak da prodaje arhivima dokumente koji nisu savršeni. Atžeovu praksu dokumentarnog fotografa karakteriše niz svesnih, ali neznatnih, nesavršenosti. Fernan Burnon (Fernand Bournon) je na primer, 1909. godine koristio Atžeov dokument o fontani Bušardon (Bouchardon) kao ilustraciju u svojoj knjizi „*Javni put i njegov dekor*“ (*La voie publique et son decor*), i potrudio se da kolica u prednjem planu slike budu uklonjena retuširanjem.<sup>15</sup> Atže je prilično brzo shvatio da različite vrste dokumenata mogu da se kombinuju u jednu sliku, odnosno da fotografija

može da sadrži nekoliko vrsta tehničkih znamenja istovremeno. Ponekad bi prisustvo više od jednog tehničkog znamenja veoma malo opteretilo formu fotografije. Pa ipak, fotografija nije okrenula leđa istini kako bi postigla estetsku alternativu: okrenula se prozaičnijem filozofskom terenu. Ona nudi zaključak: popularnu kulturu ne treba shvatati kao predmet ili formu; ona je nezamisliva i teško vidljiva. Atže je doveo dokument do *nezamislivog*.

Osim Atžea, od koga su istoričari naručivali fotografije, bilo je slučajeva i da vlada naruči fotografije. Smatra se da je jedan od uzroka pojave pejzažne fotografije bilo vladino zapošljavanje fotografa na izradi vojne i civilne fotografije. Na primer, da bi se ugušila anti-engleska pobuna u Škotskoj, britanska vlada je angažovala fotografe koji će napraviti detaljne snimke Hajlendsa. U Francuskoj, 1851. godine, komisija za istorijske spomenike je odabrala pet fotografa da načine fotografski prikaz nacionalne arhitektonske baštine. Taj projekat su nazvali Heliografske misije, i cilj je bio da pomognu pariskoj komisiji da odredi prirodu i hitnost radova na očuvanju i obnovi istorijskih objekata širom Francuske. Odabrani fotografi – Eduar Baldu, Ipolit Bajar, Gistav Le Grej, Anri Le Sek i Ogist Mestral – su dobili plan svojih puteva i detaljni spisak spomenika koje će zabeležiti na svojim



**Slika 4:**

Fotografija Adolfa Hitlera (1937), preuzeto sa:

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-4984364/How-Hitler-Mussolini-Lenin-used-photo-editing.html>



**Slika 5:**

Fotografija Benita Musolinija (1942), preuzeto sa: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4984364/How-Hitler-Mussolini-Lenin-used-photo-editing.html>

fotografijama, radi procesa evidentiranja koje bi se realizovalo brže i tačnije od arhitektonskih crteža na koje su se pre toga oslanjali. Baldu je otišao na jug i istok; Le Grej je krenuo u obilazak Doline dvoraca Loare kao i brojnih malih gradova sa romanskim verskim zdanjima; Le Grej i Mestral su putovali i u grad-pred-obnovom Karkason (Carcassonne) i ostale gradove u južno-centralnoj i centralnoj Francuskoj; Le Sek je upućen na severnu i istočnu stranu Francuske, gde je naišao na visoke gotske katedrale; a Bajar je otišao u Bretanju i Normandiju da dokumentuje staromodnu arhitekturu francuske obale. Petorica fotografa izvršila je svoje misije tokom leta i jeseni 1851. godine, i vratila se u Pariz sa portfolijima fotografija i negativa da ih pokažu svojim kolegama stažistima, ali nažalost, nakon njihovog povratka, negativni su najvećim delom ostali neobjavljeni, budući da, zbog lepote fotografija, nisu mogli da posluže osnovnoj nameni za koju su bili predviđeni, a to je da budu opravdanje za rušenje tih zdanja radi izgradnje novih.

Heliografska misija je bila prvi fotografski prikaz arhitekture koji je finansirala država. Napoleon III je video veliki potencijal fotografije kao novog medija i Heliografske misije, posebno. Koristio je fotografiju kao vid propagande za francuski narod i za veličanje nove arhitekture koju je stvorio

pod svojim vođstvom. Jednu deceniju nakon Heliografske misije, grad Pariz je unajmio Šarla Marvija (Charles Marville) da dokumentuje srednjovekovne pasaže koji je uskoro trebalo da budu porušeni pomoću rušilačke kugle Osmanove velike vizije obnove Pariza. Moglo bi se pretpostaviti da je Marvij svojim fotografijama arhitekture koja se urušava podstakao svest o očuvanju, ali činjenica je da je Marvij često namerno prikazivao svoje objekte u negativnom svetlu – često koristeći te fotografije kao legitimitet za radove na rekonstrukciji grada barona Osmana. Karakteristični primer se može videti na fotografiji u kojoj je Marvij poprskao ulice vodom pre nego što je fotografisao prilaz kući (kako bi izgledalo kao da je ulica zagađena kanalizacijom).

## ISTORIJA RETUŠIRANJA FOTOGRAFIJA

Zastupljeno je pogrešno shvatanje da je retuširanje fotografija stvoreno sa izumom programa Photoshop. Retuširanje postoji skoro koliko i fotografija, ali umesto da se odvija na kompjuteru kao danas, izvorno se odvijalo na negativu. Već pomenuti Villiam Henri Foks Talbot je 1841. godine

patentirao prvi praktični fotografski proces kojim se dobijao negativ koji je mogao da generiše više kopija.<sup>16</sup> Samo pet godina nakon toga, 1846. godine, Talbotov velški kolega Kalvert Ričard Džons (Calvert Richard Jones), ili možda neki od Džonsovih saradnika, izvršio je prvi poznati akt retuširanja fotografije. Džons je fotografisao pet kaluđera iz reda Kapucinera na jednom krovu na Malti, ali dok su četvorica Kapucinera stajali u grupi razgovarajući, peti je „lebdeo“ nekoliko stopa iza njih, postavljen u kadru na čudan način u odnosu na nebo. Jonesu ili njegovom saradniku se nije svideo način na koji taj peti kaluđer narušava kadar, te je izbacio njegovu siluetu sa negativa pomoću tuša. U pozitivu fotografije, mesto gde se nalazio peti kaluđer postalo je belo nebo.<sup>17</sup>

Bilo je više tehnika koje su korišćene u mračnim sobama tada – potamnjenje i spaljivanje, grebanje negativa, vibriranje dok se izlaže svetlosti, magljenje, bojenje negativa, fotomontaže ili kombinovano štampanje, sve je korišćeno da bi se manipulisali zapisi istorijskih događaja ili napravile fotografije koje liče na slike. Fotografi i eksperti za retuširanje su grebali filmove nožem, zatim crtali ili slikali po njemu i čak spajali nekoliko negativa u jednu celinu kako bi dobili jednu fotografiju.

Postupak retuširanja je počinjao na isti način bez obzira na tip negativa na kojem se vrši izmena. Nakon što bi negativ bio eksponiran i slika snimljena, fotograf bi koristio hemikalije u mračnoj komori da ga razvije i „fiksira“, tako da više ne bude osetljiv na svetlost. Neki fotografi su, zatim, nanosili glazuru na negative, dodajući zaštitni sloj pre početka postupka retuširanja. Drugi su vršili retuširanje direktno na neglaziranom negativu, a zatim su dodavali glazuru preko retuširane površine kako bi je trajno sačuvali. Postupak se vršio na stalku za retuširanje koji se sa šarkama sastojao od centralnog drvenog okvira pojačanog bočnim potporama koje su omogućavale korisniku da promeni ugao radne površine. U centralnom okviru se nalazila staklena ploča na koju se polagao negativ. Podesivo ogledalo ili parče belog kartona, pričvršćeno na osnovu stalka, reflektovalo je svetlost kroz negativ. Gornja drvena ploča – često opremljena bočnim zavesicama ili platnom prebačenim preko cele naprave – sprečavala je da svetlost sija na negativ odozgo. Od retušera se zahtevalo da postavi stalak za retuširanje ispred prozora prema severu, jer je svetlost sa severa „manje promenjiva“, prema jednom vodiču za retuširanje iz 1898. godine. Najveći deo retuširanja se odvijao na filmskoj strani negativa – onoj koja je pokrivena fotografskom emulzijom.



U priručnicima za retuširanje se preporučivala izrada probnog otiska sa negativa pre retuširanja, kako bi se videlo gde fotograf treba da izvrši doradu. Ukoliko su neki delovi fotografije bili isuviše svetli, taj problem je morao da se rešava prvo – obično pre bilo kakvog glaziranja. S obzirom da negativ prikazuje obrnutu sliku svetlih i tamnih delova fotografije, osvetljeni delovi na fotografiji prikazuju se kao crni na negativu, i obrnuto. Ako bi za veliku tamnu oblast bilo potrebno „smanjivanje“, fotograf bi koristio parče pamuka ili kože da pažljivo oljušti film sipinim prahom ili kredom u prahu. Radi posvetljivanja malih delova negativa, retušer bi koristio oštar žilet radi struganja tamnog filma malo po malo, smanjujući na taj način istaknute delove u finalnom otisku. Nakon završavanja potamnjenja određenih i

glavnih delova, drugi delovi se potamne pomoću tvrde grafitne olovke ili četkice umočene u mastilo ili vodenu boju, ali sa prethodnom pripremom površine negativa, da bi ona bila dovoljno hrapava da apsorbuje boju. Koristili su i sredstvo za retuširanje u vidu tečnosti koja je obično bila na bazi terpentina pomešanog sa balzomom ili smolom, čija se velika prednost ogledala u lakom uklanjanju u slučaju grešaka, odnosno ukoliko bi retušer primenio previše grafita ili mastila ili napravio neku grešku sa ovom tečnošću, mogao bi da obriše negativ, primeni više sredstva i zatim pokuša ponovo.<sup>18</sup>

Retuširanja su prvo počela na portretima, i iako su fotografi i kritičari raspravljali o etičnosti i prikladnosti obimnog retuširanja, većina je prihvatila

**Slika 6:**  
Fotografija  
Mao Ce-Tunga  
(1936), preuzeto sa: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4984364/How-Hitler-Mussolini-Lenin-used-photo-editing.html>

da je ono neophodno bar radi uklanjanja pegica, nesavršenosti tena kao i mrlja na negativu koje ostavi prašina. Bilo je i slučajeva gde su vršene izmene na licu i telu modela koji su imali cilj da ublaže negativne karakteristike i suptilno izmene oblik određenih delova tela.

## NEPOUZDANOST FOTOGRAFIJE

I mamo utisak kao da se danas fotografiji ne može verovati, od modne industrije, medija, političkih kampanja do foto-prevara koje se dešavaju stalno. Ali istina je da to nije novina našeg doba, fotografija je u prošlosti imala isti problem, ali u manjem obimu, budući da nije bila dostupna svima i da nije bilo današnje tehnologije koja olakšava upravljanje fotografijom. Kroz istoriju, fotografija je veličana zbog svoje objektivnosti i korišćena kao autentični dokument odnosno zapis nečega ili nekog događaja.<sup>19</sup> Od svog nastanka, bila je predodređena za svrhe dokumenta i dokumentovanja. U muzejskom smislu bila je predodređena za upotrebu kao sredstvo dokumentovanja muzejskih predmeta i promena koje sa na njima dešavaju.<sup>20</sup> Takođe je mogla da se upotrebi i sama kao muzejski predmet, kao deo stvarnosti i kao slika stvarnosti u kojoj je nastala. Autentičnost

fotografije i njeno prisustvo u određenim situacijama u prošlosti je ono što nosi dokumentarno značenje fotografije kao dokumenta stvarnosti i kao muzejskog predmeta. Ali još od same pojave fotografije, njom se moglo manipulirati i upravljati tako da se ne pokaže prava slika stvarnosti, već nečija slika stvarnosti. U pogledu umetničke fotografije, to je imalo svoju vrednost, ali u pogledu fotografije kao muzejskog predmeta, kao nečega što treba da bude svedok događaja, to je moglo imati svoje posledice. Posledice toga su mogle imati znatan uticaj na interpretaciju istorije, odslikavajući realni razvoj događaja, ali i stvarajući pogrešan utisak o njima, bilo nenamernim greškama u interpretaciji fotografije ili namernim manipulisanjem realnošću za potrebe dnevne politike ili kreiranja dugoročnog istorijskog konteksta.



**Slika 7:**  
Fotografija Josifa  
Staljina i Nikolaja  
Ježova (1930),  
preuzeto sa:  
[http://webar-  
chive.national-  
archives.gov.uk/  
20120203152804/](http://webar-<br/>chive.national-<br/>archives.gov.uk/<br/>20120203152804/)  
[http://www.tate.  
org.uk/tateetc/  
issue8/erasure-  
revelation.html](http://www.tate.<br/>org.uk/tateetc/<br/>issue8/erasure-<br/>revelation.html)

Oblast dokumentarne fotografije je zbog svoje problematike razvila brojne konvencije i prakse da bi se mogla ustanoviti autentičnost fotografije. Na primer, smatralo se da ostavljanje crnog okvira oko fotografije dokazuje posmatraču da mu je dostupno sve što je kamera zabeležila. Nekada su i scene koje su snimane pomoću blica proglašavane neprihvatljivima, jer je za fotografiju jedini pravi izvor svetlosti bila prirodna svetlost. Neke od prvih izmena na fotografijama su izvedene da bi se nadomestio tehnički nedostatak tadašnjih fotografija, kako bi vernije prikazali ono što oko vidi. Jedan od najvećih problema oko kojeg su se mnogi pitali je kako je moguće da nešto što uspeva da beleži forme i teksture u detaljima, ne može da registruje element boje. Zbog toga su fotografi sami intervenisali na svojim fotografijama, dodavajući prah sa pigmentom, uljane boje, vodene boje ili pastele, i ručno bojili kako bi dobili pravi izgled stvarnosti. Još jedan problem je bio fotografisanje neba, odnosno negativ fotografije je bio osetljiv na plave i ljubičaste svetlosti, zbog čega je dolazilo do prevelike ekspozicije neba na negativu i činilo nemogućim da se fotografiše nebo i zemlja u isto vreme, problem koji je i danas prisutan. Ako bi fotografisali sa većom ekspozicijom na zemlji, nebo bi bilo kao velika blještava svetlost, a u suprotnom slučaju zemlja bi jedva bila

vidljiva. Izuzev već pomenutog bojenja negativa, najpopularnije rešenje je bilo pravljenje dva negativa sa različitim fokusima, i izrada fotografije sa oba negativa.

Još jedan od ranih manipulisanja fotografijom je bio nameštanje scene. Fotografije snimljene u fotografskim ateljeima, bilo za komercijalne svrhe ili kao umetnost, nastale tako što bi se prikriili njihovi sastavni delovi. Scena bi bila osmišljena tako da svi aspekti fotografije budu dobro kontrolisani i pažljivo aranžirani. Ubacivali bi se ili sklanjali predmeti iz kadra koji zahvata fotoaparata, zavisno od potrebe, ili bi se vršile neke intervencije na predmetima kako bi se postigao željeni efekat. Već je pomenut primer Šarla Marvija (Charles Marville), kojeg je angažovao grad Pariz da dokumentuje srednjovekovne pasaže koji je uskoro trebalo da budu porušeni usled velike vizije rekonstrukcije grada barona Osmana. Marvij je često namerno prikazivao svoje objekte u negativnom svetlu, poput fotografija arhitekture koja se urušava, koristeći te fotografije kao legitimitet za Osmanovu rekonstrukciju.<sup>21</sup>

Oko 1910ih godina postojala je popularna tendencija da se prave fotografije sastavljene od više fotografija, nastala u komercijalnim fotografskim radionicama, kako bi se

članovi porodice ili grupe koji nisu bili prisutni prilikom fotografisanja, našli na porodičnim ili grupnim portretima. To je bio slučaj sa čuvenom fotografijom Metju Brejdija (Mathew Brady), na kojoj vidimo generala Šermana koji pozira sa svojim generalima, ali sa izuzetkom što jedan od generala (konkretno general Fransis Bler) nije bio prisutan tokom fotografisanja, pa je naknadno dodat sa desne strane (SI.1). Osim u ovakvim situacijama, montiranje fotografije je bilo prisutno i na fotografijama poznatih. Ikonični portret Abrahama Linkolna (SI.2) je ustvari fotografija sastavljena od dve, jedne sa glavom američkog predsednika i druge sa telom južnjačkog političara Džona Kalhouna na koju je glava stavljena. Njegova glava je uzeta sa fotografije Metju Bredija i stavljena na telo i fotografiju političara koji se zalagao

za ropstvo, Džona Kalhouna (John Calhoun). Smatra se da je ovo urađeno nakon Linkolnovog atentata, zato što nije imao nijednu "predsedničku" ili "herojsku" fotografiju. Za ovo lepljenje fotografija je zaslužan Tomas Hiks (Thomas Hicks), slikar portreta koji je već slikao Linkolna. Međutim, napravio je malu grešku, koju su istraživači kasnije uočili, da je mladež predsednika bio sa pogrešne strane odnosno da je prilikom rotiranja slike okrenuo glavu predsednika na pogrešnu stranu. Namera ovog poduhvata je bila dobra, ali ironična činjenica je da je Linkoln, koji se zalagao za ukidanje ropstva, stavljen na figuru Kalhouna koji se zalagao za ropstvo.<sup>22</sup>

Na jednoj fotografiji prikazan je general Uლის S. Grant (Ulysses S. Grant) kao vojskovođa na konju, koji predvodi

**Slika 8:**  
Fotografija  
Kraljice Elizabe-  
bete Bouz-Lion,  
i kanadskog  
premijera  
Vilijama Liona  
Mekenzija Kinga  
(1939), preuzeto sa: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4984364/How-Hitler-Mussolini-Lenin-used-photo-editing.html>



svoje trupe u Siti Pointu, u Virđžiniji (City Point, Virginia), tokom Američkog građanskog rata (SI.3). Predanim detektivskim radom istraživača u Biblioteci Kongresa otkriveno je da je ova fotografija sastavljena od tri zasebne fotografije: (1) glava na ovoj fotografiji je uzeta sa fotografije Grantovog portreta; (2) konj i telo su preuzeti sa fotografije general-majora Aleksandra M. MekKuka (Alexander M. McCook); i (3) pozadina predstavlja zatvorenike Konfederacije, koji su uhvaćeni tokom bitke kod Fišers Hila u Virđžiniji (Fisher's Hill). Za ovaj „kolaž“ je zaslužan Levin Korbin Hendi (Levin Corbin Handy), nećak čuvenog i već pomenutog fotografa Metju Bredija. Nakon Bredijeve smrti 1896. godine, Hendi je nasledio negative iz njegovog ateljea, i počeo da pravi nove fotografije od tih negativa, za različite poručioce. Bila je velika potražnja za herojskim slikama rata, i on je zbog te potrebe izmislio nove slike, verujući da će javnost kupovati fotografije Američkog građanskog rata i da će vlada prepoznati njihovu istorijsku vrednost, ali to se desilo tek pri kraju njegovog života, kada se narod vremenski udaljilo od užasa rata, što je omogućilo da se fotografije istog koriste u komercijalne svrhe.

Takođe je postojala tendencija brisanja ljudi sa fotografije, kao svojevrzni *damnatio memoriae*<sup>23</sup>. Pored uklanjanja lika osobe osuđene na



zaborav sa slika i skulptura, njihov život je negiran i brisanjem imena sa spomenika i iz zvaničnih dokumenata. Jedan od najpoznatijih primera ove kazne je slučaj rimskih imperatora i braće Karakale i Gete, koji su nakon smrti oca Septimija Severa 211. godine, postali savladari Rimskog carstva. Budući da je želeo vlast samo za sebe, Karakala je iste godine naredio ubistvo Gete, kao i mnogih njegovih pristalica, ali je uspomena na brata narušavala političku propagandu Karakale, pa je izrekao kaznu *damnatio memoriae* prema Geti, nastojeći da

**Slika 9:**  
Fotografija Lenjinovog govora (1919), preuzeto sa: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4984364/How-Hitler-Mussolini-Lenin-used-photo-editing.html>



**Slika 10:**  
Fotografija Okto-  
barske revoluci-  
je, preuzeto sa:  
[https://en.wiki-  
pedia.org/  
wiki/File:Post-  
card,\\_1917\\_  
Sign\\_stating\\_  
Watches\\_of\\_  
gold\\_and\\_silver.  
jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Post-card,_1917_Sign_stating_Watches_of_gold_and_silver.jpg)

poništi tragove njegovog života i kratke vladavine. Tako je Geta po Karakalinoj naredbi izbrisan sa porodičnog portreta na kom su preostali Septimije Sever, Julija Domna, Karakala i osoba čije telo se jasno uočava ali ne i lik. Rub glave i dalje je vidljiv, ali brisanje lica portretisanog simbolično aludira na brisanja njegovog postojanja. Ta kazna je detaljno sprovedena, jer je do danas sačuvano samo nekoliko primera koji prikazuju lik osuđenog, ali činjenica da mi znamo za njega govori i o delimičnom neuspehu potpunog brisanja Gete iz istorije.

U oblasti fotografije, ova kazna takođe nije puno uspešnija, jer u moderno doba, brisanje sa fotografija nije nužno podrazumevalo originalni *damnatio memoriae*, odnosno nije nužno podrazumevalo brisanje osobe iz istorije, već jednostavno brisanje sa tog jednog dokumenta odnosno jedne fotografije iz ličnih ili tehničkih razloga. Ali čak i u tom pogledu, nije bilo uspešno brisanje, jer mi danas znamo za manipulacije koje su na fotografijama urađene. Na fotografiji Adolfa Hitlera i Jozefa Gebelsa iz 1937. godine (SI.4), Gebels je izbrisan iz originalne fotografije kada su odnosi između njih zahladneli. U izmenjenoj fotografiji iz 1936.godine, Mao Ce-Tung (desno) je dao da se otkloni iz fotografije Po Ku (levo), nakon što su se posvađali (SI.6). I na fotografiji Kraljice Elizabete Bouz-Lion, majke Kraljice Elizabete II, i kanadskog premijera Vilijama Liona Mekenzija Kinga u Banifu, Alberti, kralj Džordž VI je uklonjen iz originalne fotografije (SI.8). Fotografija je kasnije korišćena u kampanji Mekenzija Kinga za premijera, i kralj je verovatno uklonjen jer slika samo sa kraljicom ima jaču izražajnu moć. Na fotografiji iz 1942. godine Benito Musolini je dao da se skloni konjušar sa originalne fotografije (SI. 5).

Najpoznatiji po brisanju ljudi je svakako bio Josif Staljin, koji je često brisao svoje neprijatelje iz fotografija i uništavao fotografije i dokumente

koji svedoče o nekom njemu nemilom događaju. Nakon što je Sovjetski Savez izgubio fudbalsku utakmicu protiv Jugoslavije na Letnjim olimpijskim igrama 1952. godine, Staljin je naredio da se sve slike i snimci utakmice unište.

Najgoru sudbinu je imao komesar Nikolaj Ježov. Bio je šef tajne policije, i ujedno jedan od najomraženijih sovjetskih političara, a njegov mandat je obeležen vrhuncem Velike čistke<sup>24</sup>, čiji je bio glavni sprovodilac, gde je posredno ili neposredno bio odgovoran za smrt stotine hiljada ljudi. Iako je bio odan Staljinu, Staljin je zaključio da od Ježova ima više štete nego koristi, i osudio ga za izdaju i pogubio 1940. godine. Ali to nije bilo dovoljno. U strahu da bi ime Nikolaja Ježova moglo da nastavi da živi i posle njegove smrti, sovjetske vlasti su nakon njegovog pogubljenja naredile jednu od najpoznatijih kampanja *damnatio memoriae*. Nakon toga, ime Nikolaja Ježova je uklonjeno iz svih zvaničnih dokumenata i više nikada nije pominjano, i njegov lik i delo su sistematski uklonjeni iz svih javnih spisa, sa svih fotografija i na kraju i iz sećanja Sovjetskog naroda. Njegov lik je metodično izbrisan sa svih fotografija na kojima se prethodno nalazio sa Staljinom. Dobar primer toga predstavlja fotografija iz 1930. godine na kojoj su zajedno prikazani Ježov i Staljin kako šetaju pored obale kanala Volge (SI. 7), a koja je složenim procesom

retuširanja podvrgnuta izmenama i Ježov više nije prisutan u Staljinovom društvu. Njegovim uklanjanjem Staljin je simbolično poručio da za njega Nikolaj Ježov nije nikada postojao.

Staljin nije jedini koji je pribegavao ovome u Sovjetskom savezu. Sa fotografije koja je nastala 7. novembra 1919. godine, tokom proslave druge godišnjice Oktobarske revolucije, određeni broj figura je uklonjen nakon što su Lav Trocki i njegovi saveznici pali sa vlasti. Isto tako, sa fotografije jednog od najpoznatijih Lenjinovih govora 5. maja 1920. godine (SI. 9), koji je držao pred sovjetskim trupama na Pozorišnom trgu u Moskvi, su uklonjeni Lav Trocki i Lav Kamenjev, prvi predsednik Sovjetske Rusije, jedan od najmoćnijih političara u prvim godinama sovjetske države, ali i jedna od prvih istaknutih žrtava Velike čistke. Osim brisanja ličnosti, bilo je i menjanja sadržaja fotografije. Na primer, tokom Oktobarske revolucije, načinjen je veliki broj fotografija na kojima se vide borci koji proslavljaju pobjedu, koje su često stavljane na razglednice naročito tokom rata (SI.10). Na pozadini jedne originalne fotografije vidi se prodavnica na kojoj piše „Satovi, zlato i srebro“ (SI. 10). Taj natpis je zamenjen mnogo jačim i izražajnijim natpisom „Borite se za svoja prava“, a na inače jednoboju zastavi nakon obrade je pisalo „Dole sa monarhijom-živela republika!“

**Slika 11:**  
Fotografija Podizanje zastave iznad Rajhstaga, preuzeto sa: <https://designyoutrust.com/2016/02/before-photoshop-14-historic-photos-that-have-been-manipulated/>



Fotografija "Podizanje zastave iznad Rajhstaga" iz II svetskog rata (SI. 11), koja je objavljena u ruskom časopisu Ogoniok, prikazuje nekoliko ruskih vojnika koji podižu sovjetsku zastavu na vrhu zgrade nemačkog Rajhstaga. Međutim, Jevgenij Hajdel, fotograf koji je načinio legendarnu sliku je, prilikom razvijanja, primetio da vojnik koji pridržava čoveka koji razvija zastavu izgleda kao da ima na zglobovima ruku dva sata. Ručni časovnici su se smatrali velikim ratnim trofejima i bili su popularni među vojnicima. Premda je predmet na njegovoj desnoj ruci najverovatnije bio kompas postojala je bojazan da bi gledaoci mogli zaključiti da je imao satove na oba članka ruke, te da bi im to mogao biti dokaz da je učestvovao u pljačkanju, i na zahtev urednika časopisa, fotografija je pre objavljivanja izmenjena kako bi se sat na desnoj ruci vojnika koji drži barjak uklonio. Osim što je sat izbrisan, Hajdel je načinio i neke druge

izmene: dodao je dim na nebu iznad Berlina kako bi doprineo dramatičnosti prizora, a malo je manipulisao i položajem zastave kako bi izgledalo da se njiše na vetru kojeg u stvarnosti nije bilo. Iako je prizor namešten, ova fotografija je postala simbol Sovjetske pobede nad nacističkom Nemačkom i danas je u Rusiji nezaobilazni deo scenografije bilo koje veće godišnjice i sećanja na Drugi svetski rat.

## ZAKLJUČAK

Da bismo bolje razumeli značaj fotografije za čovečanstvo, moramo je posmatrati ne samo kao inertnog svedoka istorijskih zbivanja, već i kao svojevrsnog medija za postizanje određenih aktuelnih ciljeva, bilo društveno-političkih ili umetničkih, kolektivnih ili pojedinačnih, časnih ili nečasnih... Spektar delovanja fotografije prostire se i šire, zadire u moralni aspekt slučajnog ili namernog „fabrikovanja“ činjenica, koje mogu trasirati dalje pravce razvoja nekog događaja, sa nesagledivim posledicama u budućnosti. U tom smislu, fotografija može biti instrument za manipulaciju javnošću, iako je u osnovi medij koji bi trebalo da ograniči subjektivni doživljaj stvarnosti i pruži objektivnu sliku sveta. Upravo je ta složenost čini izuzetno važnim izumom u ljudskoj istoriji, izumom koji sa jedne

strane služi čovečanstvu kreiranjem njegove vizuelne memorije, a sa druge istovremeno manipuliše njegovom prošlošću, sadašnjošću i budućnošću.

Posredstvom fotoaparata mi vizuelno beležimo neki trenutak iz našeg života / realnog sveta, jedan zaustavljeni trenutak, koji za autora fotografije ili osobu koja je njen predmet ima određeno značenje, ali koji široj publici, lišenoj informacija potrebnih za njenu kontekstualizaciju, može značiti nešto sasvim drugačije. Otuda i fotografija, kao i slika, predstavlja svojevrsno umetničko delo, koje podstiče određene emocije kod posmatrača, shodno njegovom trenutnom raspoloženju, njegovoj životnoj situaciji, obrazovanju, poznavanju ili nepoznavanju konteksta i sl.

Zabeležiti trenutak sadašnjosti koji će postati prošlost, možda i istorija, tu je vrednost fotografije kao predmeta koji treba očuvati i muzealizovati, ne samo u svojstvu muzejske dokumentacije, već i muzejskog predmeta.

Fotografija je dokument zbivanja, koji beleži predmetni svet i prenosi ga iz stvarnosti u novu dimenziju postojanja. Ona je, istovremeno, deo stvarnosti i odraz stvarnosti. Ta njena magičnost je prepoznata još u ranoj fazi njenog nastanka i trajala je tokom njene razvojne istorije.

Naime, fotografija se pretvara u masovni društveni fenomen i ulazi u opštu upotrebu u drugoj polovini 19. veka. Zahvaljujući putujućim fotografima i prvim fotografskim radnjama, fotografi-

ja se usađuje u kolektivni mentalitet i ustaljuje se mišljenje da se fotografijom mogu usmeriti osećanja i duševna stanja, fiksirati sećanja, da njome mogu da se zabeleže emocije, ostavi znak o svom životu i postojanju, da se dokumentuje protok vremena. Osim u privatne svrhe, fotografija postaje kolektivno prihvaćena, njena upotreba se naglo širi u javnosti i ona zadobija javnu društvenu funkciju i koristi se da se zabeleže istorijski događaji.

Krajem 19. veka, 1893. godine, opet u Francuskoj stvorena je ideja o Muzeju dokumentarne fotografije (Musée des Photographies Documentaires), a godinu dana kasnije, Džerom Harison (Jerome Harrison) predlaže realizaciju foto muzeja širom sveta. Sugestiju je spremno prihvatio Švajcarac Erik Demol (Eric Demole) i u Ženevi 1900. godine formirao Švajcarski muzej dokumentarne fotografije. Iste godine je u Londonu Bendžamin Stoun (Benjamin Stone) oformio odeljenje unutar Britanskog muzeja (British Museum) sa stalnom postavkom kolekcije fotografske dokumentacije o kulturnim dobrima koja nestaju. Muzej narodne umetnosti u Njujorku je pretvorio fotografske slike u muzejske predmete. Muzej moderne umetnosti u Njujorku (Museum of Modern Art - MoMA) je prihvatio ideju o fotografiji kao umetničkom predmetu. Javna biblioteka u Njujorku je stvorila Odeljenje za fotografiju, gde je skladištila fotografije koje su prikupljene u prošlosti.

Prvih decenija XX veka u društvu se jasno profilira i postaje očigledna potreba da se na neki način konzervira i sačuva uspomena o dragocenostima koje bi neka iznenadna nesreća u svakom momentu mogla da otme.

Najzad, krajem XX veka fotografija je prihvaćena ne samo kao priznata umetnička forma, već konačno i kao vodeća. Na zidovima galerija, privatnih zbirki i muzeja, fotografija velikog formata sve češće zamenjuje tradicionalnu sliku. Današnja fotografija zaista pruža sve ono što je slikarstvo 19. veka pružalo, a zatim se samo toga odreklo. Ona nam

prikazuje život gradova i prirode, lica ljudi i njihova naga tela, naš životni prostor i egzotične kulture, bogatstvo i modu, bedu i rat. Ona nas oplemenjuje, ali i opominje. Podstiče nas na promišljanje aktuelnih događaja i nudi njihovu objektivnu sliku, viđenu kroz subjektivnu prizmu naših emotivnih stanja i istorijskih okolnosti. Informiše nas, ali i manipuliše našim viđenjem toka istorije, diskretno nam namećući određene modele ponašanja, koje najčešće nesvesno usvajamo. Nije li u toj njenoj nesavršenosti i njena magična moć, kao paradoks čitavog našeg postojanja?

---

1 Gernsheim 1965: 9-16

2 Gernsheim 1965: 9-16

3 Gernsheim 1965: 10

4 Gernsheim 1965: 10

5 Gernsheim 1965: 10

6 Wells 2015: 66-72

7 AgNO<sub>3</sub>, jedinjenje koje se koristi u industrijskoj proizvodnji. Relativno je stabilno jedinjenje pri izlaganju svetlosti, i koristi se i danas u proizvodnji fotografskih filmova.

8 Gernsheim 1965: 17-58

9 Davenport 1991

10 Frizot 1998: 591-611

11 Frizot 1998: 591-611

12 Wells 2015: 68

13 Mihajlović 2015: 40

14 Frizot 1998: 591-611

15 Frizot 1998: 591-611

16 Wells 2015: 66-72

17 Frizot: 591-611

18 Više na: <http://mentalfloss.com/article/83262/how-photo-retouching-worked-photoshop>

19 Mihajlović 2015: 39-40

20 Maroević 2000: 14

21 Frizot 1998: 591-611

22 Više na: <https://didyouknowfacts.com/public-image-isnt-new-even-lincoln-went-extremes-look-good-photos/>

23 *Damnatio memoriae* je izraz na latinskom jeziku koji označava zabranu sećanja, odnosno brisanje osobe iz javne uspomene. Smisao ove kazne je bio da se obriše svaki trag sećanja ili svaki trag postojanja osobe protiv koje je kazna izrečena. Ova vrsta javne posthumne kazne nastala je u doba antičkog Rima, gde je rimski senat davao ovu kaznu povodom izdaje ili neke druge krivice prema Rimskom carstvu.

24 Velika čistka (Great Purge) je niz kampanja političke represije i progona koji su se dešavali u Sovjetskom Savezu u periodu od 1936 do 1938. Godine, koju je osmislio i njome upravljao Josif Staljin. Kampanja je započeta čišćenjem Komunističke partije i vladinih zvaničnika, represijom seljaka, a nastavljeno sa vođstvom Crvene armije i preraslo je u progon nepodobnih lica. Period najintezivnije čistke od 1937. do 1938. godine se naziva Ježovščina.

## LITERATURA

**Benjamin 1936:** W. Benjamin *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar grada Beograda (2006)

**Davenport 1991:** A. Davenport *History of Photography*, Albuquerque: UNM Press (1991)

**Gernsheim 1965:** H. Gernsheim *A Concise History of Photography*, London: Thames and Hudson (1965)

**Frizot 1998:** M. Frizot *The new history of photography*, Konemann (1998)

**Jeffrey 1997:** I. Jeffrey *Photography: a concise history*, Oxford (1997)

**Maroević 2000:** I. Maroević *Fotografija kao muzejski predmet*, Informatica museologica, 31 (2015), 13-16

**Mihajlović 2015:** M. Mihajlović *Fotografija: dokument, izvor i svedok istorije*, Arhiv, časopis Arhiva Jugoslavije 16 (2015), 37-46

**Wells 1997:** L. Wells: *Photography: A Critical Introduction*, Routledge (2015)

---

## PHOTOGRAPHY AS AN (UN)RELIABLE MUSEUM OBJECT

Photography is the science and practice of making permanent pictures by using light on a light-sensitive surface, which cannot replicate the duration of an action but can record a specific moment. This visual media enables us to save important moments from history, including our personal memories which do not necessarily bear historical significance. Photography can also influence history, either by giving us a picture of what happened or how somebody else saw it happening. A photograph was considered as a reliable document of an event occurring in the past. It was regarded as an objective way of representing an event and a document credible enough to convey 'reality'. But, throughout history we have seen photo manipulation happening, some of it unintentionally, but some of it on purpose. Photographs were manipulated and changed either for the purpose of politics or for the purpose of creating a long-term historical context that would turn the actual reality into an alternative, i.e. 'desired' one. The editing techniques were discovered not long after photography itself, out of the need to remove certain objects or excessive details, but as years went by, the techniques were used to erase people from photographs, and later to place people in places and times they could not possibly belong. These little modifications that were made could, and did have consequences later in the course of time, which we are aware of today. This paper will put stress on few examples that show how the perception of things can be changed by just editing one photograph and how the ultimate objective medium – photography could be corrupted to become an unreliable document and ultimately an unreliable museum object.

ivajovanovic30@gmail.com

# OD POSMATRAČA DO RAVNOPRAVNOG UČESNIKA: REPOZICIONIRANJE POTROŠAČA INSTITUCIJA KULTURE

**MA TAMARA BILJMAN**

MA istorije umetnosti /  
MA menadžer u kulturi i medijima  
Samostalni istraživač

*Fokus rada predstavlja ispitivanje jednog od najznačajnijih fenomena veka u kome živimo: uticaj publike na kreativnu industriju, a samim tim i institucije kulture. Kroz rad će biti ukazano na neke od društveno-političkih i tehnoloških promena koje su dovele do repozicioniranja publike od pukog posmatrača do aktivnog učesnika u oblikovanju kulture koja nas okružuje. Tekst je pre svega usmeren na, kako su istraživanja pokazala, najuticajnijiu generaciju koja je ikada postojala (generaciju Y), te se većinski oslanja na najnovija istraživanja i podatke iz oblasti marketinga, studija o pomenutoj generaciji, i konačno analize same publike.*

*Ključne reči: Postmoderna, Milenijalsi, Muzej, Institucije kulture, Digitalni marketing, Kreativna industrija, Digitalizacija.*

**S**agledajmo istoriju čovečanstva kao pravu liniju. Pre svega, nju su obeležile ere koje su trajale milionima godina. Potom, sa pojavom visoko razvijenih civilizacija Starog veka, završno sa Srednjim vekom, možemo govoriti o *periodima* koji su trajali hiljadama godina. Njih je smenila pojava *stilova* koji su obeležili evropsku kulturu Novog veka.<sup>1</sup> Mogli smo da pratimo njihove odlike nekoliko vekova ili čak manje. Industrijska revolucija i veliki tehnološki napredak koji je ona iznedrila sredinom 19. veka uslovlila je pojavu *umetničkih pravaca* koji su se preplitali i krčili put novima velikom *brzinom*. Konačno, u ovoj velikoj trci *ko će izmisliti*

*nešto novo, do sada neviđeno, nešto što će ostaviti Svet bez daha*, ovi već kratkoročni pravci zamenjeni su različitim *fenomenima/pojavama*. Ove pojave, *senzacije*, predstavljaju obeležje 21. veka. No, iako su one sinonim sadašnjice, njihovi koreni sežu do sredine 20. veka, tačnije – do perioda koji je usledio po okončanju Drugog svetskog rata (dalje u tekstu: posleratni period). U ovom radu, pažnja će biti usmerena na jedan od najznačajnijih fenomena veka u kome živimo – uticaj koji je publika izvršila na kreativnu industriju.

Jedan od glavnih faktora koji su uticali na evoluciju publike od pukih posmatrača do tela koje ima sve

veći uticaj na kreativnu industriju, te svojim potrebama donekle i uslovljava velike promene u načinu poslovanja, jeste konzumerizam i nagli napredak tehnologije koji je proizašao iz njega. *Potrošnja kao način življenja i vrednost* prvi put je zapažena u posleratnom periodu. Pre njega, ona je smatrana odlikom buržoazije.<sup>2</sup> Pripadnici ovog sloja društva takmičili su se i uspoređivali jedni s drugima na osnovu toga ko je skupocenije, unikatnije i količinski više stvari posedovao. Međutim, oni se nisu tim informacijama razmetali u široj javnosti, stoga što je tako nešto nosilo obeležje razmaženosti. No, veliki proboji na polju tehnologije tokom Drugog svetskog rata predstavljali su okidač velikih promena u društvu i kulturi. Ono što je dodatno podstaklo promene na globalnom planu jeste bila nova geo-politička podela sveta na Istok i Zapad, kapitalizam/konzumerizam i komunizam, Sjedinjene Američke Države i Sovjetski Savez.

Konzumerizam, potreba da se poseduju stvari, nije prirodna i iskonska, već implementirana.<sup>3</sup> Stvaranje ovakve potrebe bilo je neminovno ne bi li se kreirala nova ideologija, tačnije *kulturna ideologija*, sa sasvim novim setom vrednosti, koja bi s jedne strane predstavljala potpunu opoziciju komunizmu, a s druge odgovorila izazovu glavnog postulata ovog pokreta – jednakosti. Vlada Sjedinjenih Ameri-

čkih Država posredstvom masovnih medija lako je stvorila konzumerističku kulturu, novi sloj društva i u potpunosti promenila način na koji je posedovanje stvari percepirano. Posedovanje stvari je simbolisalo uspeh, i obrnuto, uspeh je simbolisao posedovanje stvari. Ali zašto je upravo ovakva, *potrošačka* kultura bila nužna?

Komunizam je predstavljan kroz insistiranje na jednakosti, što je u potpunosti bilo neprihvatljivo Zapadnoj kulturi. Međutim, Vlada Sjedinjenih Američkih Država morala je da pronađe način da odgovori na ovu vrlo privlačnu iluziju, odnosno morala je da dođe do rešenja kako da se ljudi osećaju jednako, bez da sruše same osnove Zapadne kulture. Odgovor je pronađen u konzumerizmu. Prvi pravi okršaj dve kulturne ideologije, konzumerizma i komunizma, dogodio se 1958. godine na Svetskoj izložbi u Briselu, no svoj prvi vrhunac dostigao je godinu dana kasnije na Moskovskoj izložbi koja je pratila potpisivanje *Primirja o kulturnoj razmeni između Sjedinjenih Američkih Država i Sovjetskog Saveza*.<sup>4</sup> U Njujorku 1959. godine Sovjeti su izložili sve što su mogli o *Sputniku* i time pokazali svoju industrijsku i tehnološku superiornost koja je zadivila čitav svet.<sup>5</sup> No, ono što su Amerikanci izložili na Moskovskoj izložbi imalo je još jači efekat. Na ovoj izložbi oni su predstavili različita kuhinjska pomagala – „ali kako su samo ta

pomagala svetlucala“ („*but oh how shiny those gadgets were*“) navedeno je u *LIFE* magazinu.<sup>6</sup> I zaista, ruska teška industrija opčinila je mnoge, ali je predstavljala nešto što nije bilo dostupno svima. Američke *čudesne kuhinje*, nasmejane domaćice, kućna pomagala i mnoge druge oku primamljive stvari, osvojili su svet – jer su bili dostižni svima.

Ova veštački implementirana potreba za posedovanjem stvari izazvala je do tada neviđeno takmičenje *ko će bolje odgovoriti potrebama potrošača*. Drugi fenomen koji je posredstvom lančane reakcije nastao jeste stvaranje novih potreba i navika publike. Ne samo da su *potrošači* počeli da očekuju da svaka njihova potreba bude ispunjena, već i da *proizvodi* odgovore i zaokupiraju sva njihova čula ne bi li im uopšte posvetili pažnju. Oba fenomena, koja ne samo da su još uvek na snazi već se još više razvijaju i imaju sve veći uticaj, prisutna su i u kulturoj industriji.

Marina Abramović jednom prilikom izjavila je: „Ukoliko prepustite odluke publici, možete biti ubijeni.“<sup>7</sup> U performansu *Ritam 0* (*Rhythm 0*, 1974) podvrgnula je sebe hirovima publike, potpunim neznancima, te je kraj sebe postavila objekte među kojima su se našli sapun, pera, lanac i pištolj. Zahtevala je da se prema njoj odnose kao prema objektu. No, ovo repozicioniranje publike od pukog posmatrača ka aktivnom učesniku u stvaranju umetničkog dela,

započeto je već delima Pjera Manconija (Piero Manzoni), naročito delom *Magično postolje* (1961) koje je *interakcijom* „pretvaralo“ posmatrača u umetničko delo. Od ovih revolucionarnih početaka pa sve do danas uloga i uticaj publike nastavili su da evoluiraju. Postupna transformacija svesti publike konačno je dovela do toga da po prvi put u istoriji ne samo da publika/potrošači kreativne industrije imaju izbor, već i veliki uticaj na produkciju i dominantne vrednosti savremene kulture.

Radi sužavanja fokusa na trenutno najrelevantniju ciljnu grupu, u radu će pre svega biti reči o Generaciji Y,<sup>8</sup> odnosno milenijalsima.<sup>9</sup> Jedan od razloga zašto je upravo ova generacija postala toliki izazov marketinškim ekspertima institucija kulture jeste greška u načinu poslovanja do koje je došlo prilikom prilagođavanja novim trendovima nastalim početkom 21. veka. Naime, nakon što su digitalna tehnologija i trendovi koji su sve više počeli da menjaju svakodnevicu i uslovljavaju značajne promene ne samo u vizuelnom identitetu kulturnih institucija i njihovom sadržaju, već i u načinu poslovanja, većina institucija usmerila je svoje kampanje prema generacijama X i Z.<sup>10</sup> Ove kampanje fokusirale su se na osmišljavanje različitih porodičnih aktivnosti, vodiča za decu, edukaciju dece, što je dovelo do toga da je dugi niz godina generacija milenijalska

bila u potpunosti zapostavljena. I upravo ovaj propust je u prethodnih nekoliko godina inicirao neverovatno velike i brze promene u poslovanju institucija kulture.

Prema marketinškim ekspertima Džef Fromu (Jeff Fromm) i Kristi Garton (Christie Garton) generacija Y predstavlja najuticajniju generaciju ikada.<sup>11</sup> I zaista, ona predstavlja prvu demografsku celinu ljudi koja je svojim ponašanjem, potrebama i navikama prouzrokovala revoluciju u promeni načina poslovanja, što se možda najbolje očitava u promeni čitavog pristupa tradicionalnih, kulturnih institucija publici. Za razumevanje ove publike i njihovih potreba potrebno je pre svega sagledati njihovu *životnu filozofiju* koja podrazumeva diskreditovanje potrebe za vlasništvom, odnosno odbacivanje *posedovanja* kao takvog, a veličanje *iskustva*, ma kako ono efemerno bilo.

S jedne strane, kultura u kojoj trenutno živimo može se okarakterisati kao kultura postmoderne. Svakako postulati koje Nandi<sup>12</sup> navodi odgovoraju trenutku u kome živimo:

- Istina ne postoji
- Stvarnost je samo iluzija
- Postoje samo predstave
- Odsustvo smisla
- Prisutnost sveopšte višestrukosti
- Jednakost
- Apsolutna sumnja i preispitivanje svega

Nandi dalje navodi da postmodernizam nudi krajnje uređen pogled na život, univerzum i sve ostalo: čist, bez dogme, ali potpuno nihilistički.<sup>13</sup>

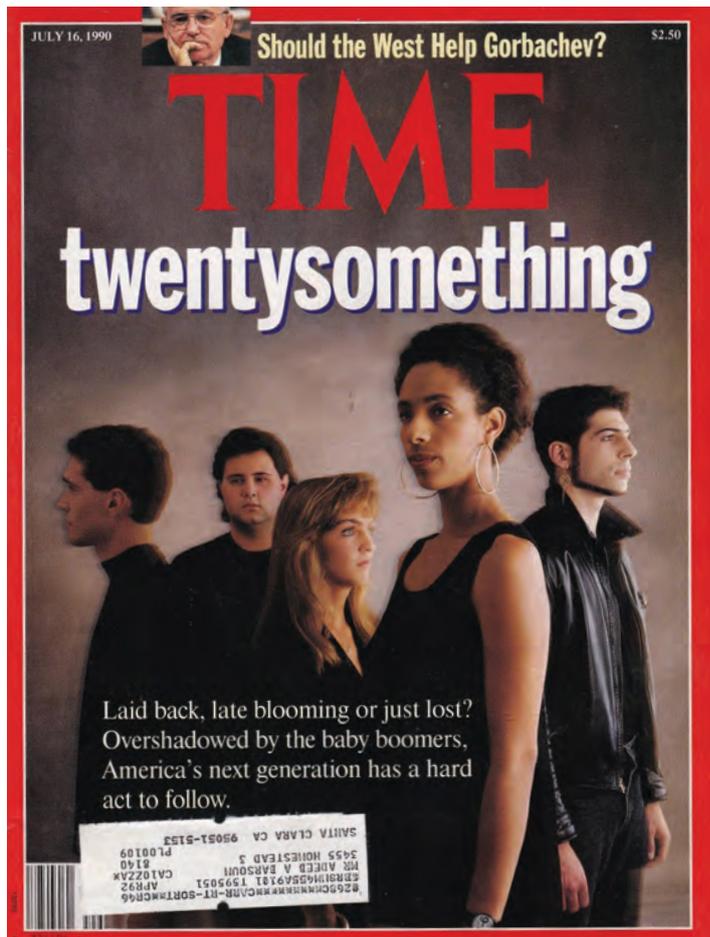
Jedna od ključnih stvari koje obeležavaju savremenu kulturu jeste globalizacija i sve ono što je ona donela sa sobom. Vremenom se ispostavilo da je primarna meta postmodernističke kulture *tradicija*. Ona je shvaćena kao osnova razlika, a samim tim i sukoba. S jedne strane, opšta jednakost i globalna tradicija predstavljaju utopiju ka kojoj bi trebalo da težimo, s druge, ona podrazumeva brisanje nasleđa i uopšte – identiteta. Zapadna kultura je posredstvom različitih medija u velikoj meri uspela da izbriše krucijalne razlike, te ona, koja je ionako kolevka postmodernizma, nikada i nije predstavljala ciljnu grupu. Ne-Zapad, zemlje sa dubokom tradicijom koje traže uporište u njoj, postale su meta.<sup>14</sup> No, iako se može činiti da je Zapad u velikoj meri ostao „pošteđen“, odnosno prirodnim putem se prilagođavao, Nandi propušta da ukaže na veliko kulturno obeležje koje je u svoj svojoj veličini istinska meta postmodernističkog društva – muzeji.

Nandijeva teorija postmodernističke kulture s jedne strane je održiva i postulati koje on navodi prepoznajemo u našoj svakodnevnici. Međutim, za potrebe ovog rada, potrebno je sliku sagledati i iz drugog

ugla. U sadašnjem trenutku, možemo primetiti da se zapravo prepliću dve struje kulture usled naglog tehnološkog napretka koji je napravio jaz između dve generacije. Dok s jedne strane postmodernistička kultura oblikuje stvarnost, u nju se s druge upliće sasvim nova kultura nastala usled potreba koje je uslovlilo odrastanje Generacije Y uz tehnologiju – kultura milenijalsa.<sup>15</sup>

**S11: TIME,**  
dostupno na:  
<https://goo.gl/DtKLwz>

Psiholog Džin Tvendž (Jean Twenge) i svetski stručnjak za generaciju Y, navodi da su mladi ljudi koji pripadaju Generaciji JA (*Generation ME*)<sup>16</sup>



su nasilnom/e-/žrtvenom/holivudskom/ambicioznom generacijom, samo zato što niko nije mogao da ih razume. Nesposobnost razumevanja novih navika ove generacije nije bila ništa drugo do nuspojava vrtoglave digitalizacije. Kako je tehnologija velikom brzinom uznapredovala u toku devete i desete decenije 20. veka, a od tada sve brže nastavila da se modifikuje, osobama koje su se razvijale u drugim okolnostima je ponašanje tadašnjih tinejdžera bilo nepojmljivo. Kerol navodi da je s jedne strane postojalo divljenje prema tinejdžerima koji su s lakoćom nadigravali profesore pri upotrebi različitih tehnoloških sredstava, dok su s druge strane zazirali od njihove tendencije da budu tajanstveni. Tada je i započeta rasprava da li medji eksploatišu tinejdžere putem reklama i televizije ili tinejdžeri kontrolišu sve više okrenutu njima ponudu tržišta.

Hauard Gardner (Howard Gardner) i Keti Dejvis (Katie Davis) dali su možda najbolji naziv Y generaciji – generacija aplikacija (The App Generation)<sup>18</sup>. Oni su dugi niz godina ispitivali kakvu ulogu tehnologija igra u životima mladih, često nazivanih „domorodački digitalci“ jer su se razvijali prožeti hardverima i softverima.<sup>19</sup> Dok se generacija X priseća vremena kada nije bilo računara, generacija Y ne može da se seti kako je to živeti bez laptopa, smart-telefona, društvenih mreža, aplikacija, itd.

MAY 20, 2013

Obama's New Boss / Syria face-off / McCain vs. Brzezinski / PLUS: Summer's best movies & more

# TIME

## THE ME ME ME GENERATION

Millennials are lazy, entitled narcissists  
who still live with their parents

Why they'll save us all

BY JOEL STEIN



time.com

S12: TIME, dostupno na: <https://goo.gl/dDmsBs>

lako obe generacije upotrebljavaju slične ili čak iste onlajn platforme i aplikacije, one to čine na posve drugačije načine. Dok ih prvi koriste da ostanu u kontaktu sa voljenim osobama, mlađa generacija koja se sjedinila sa tehnologijom od najmlađih dana vidi različite onlajn medije kao sastavni deo društvenog konteksta i izvor svih informacija.

Činjenica da su milenijalsi prva generacija koja svoje živote velikim, ako ne i najvećim delom proživljava *onlajn*, dovela je do toga da oni postanu ciljna grupa marketinške industrije, a samim tim i svake druge. Prema skorašnjim istraživanjima, 90% milenijalsa koristi smart-telefone, 93% ima pristup internetu, a 53% poseduje tablete.<sup>20</sup>

U SAD trenutno živi 80.000.000 milenijalsa, odnosno oni čine četvrtinu stanovništva ove države, zbog čega je i većina najnovijih marketinških istraživanja usmerena na njih.<sup>21</sup> Pokazalo se da ova generacija, čije vreme tek dolazi, ima veliki uticaj na starije, te da pripadnici predstavljaju trendsetere širom različitih industrija. Kompanije su se dugo mučile kako da pristupe ovoj generaciji jer su se sve tradicionalne metode pokazale neefektnim.<sup>22</sup> Istraživanje sprovedeno pod okriljem „Elita Danas“ (*Elite Daily*) pokazalo je da su milenijalsi „visoko obrazovani, okrenuti karijeri, politički progresivni i, uprkos popularnom mišljenju, sposobni da razviju jaku lojalnost prema brendu,

ukoliko on nudi kvalitetan sadržaj i insistira na interakciji“.<sup>23</sup> Isto istraživanje utvrdilo je neke odlike koje važe za većinu milenijalsa, a od kojih će dalje biti navedene one koje su relevantne za ovaj rad:

1. Milenijalsi nisu podložni uticaju reklama – samo 1% ispitanika izjavio je da bi se zbog primamljive reklame više vezao za neki brend.
2. Pre bilo kakve odluke konsultuju blogove i društvene medije.
3. Autentičnost se ceni iznad sadržaja – istraživanje je pokazalo da se milenijalsi povezuju na ličnom nivou mnogo više nego sa „logoom“ odnosno kompanijom. Poverenje i uopšte zainteresovanost stiču na osnovu toga kako im se kompanija, ili u ovom slučaju institucija kulture, obraća.
4. Milenijalsi su vrlo aktivna generacija koja zahteva da njen glas utiče na kreiranje svakodnevice i sadržaja, te zahteva konstantnu komunikaciju sa kompanijama i institucijama kulture.<sup>24</sup>

Upravo ovakve navike sve uticajnije publike uslovile su potrebu za velikim promenama u okviru menadžementa u institucijama kulture. Prema Džejmiju Gejlevicu (Jamie Gailewicz) reći da je tehnologija značajan faktor u komunikaciji za milenijalse bilo bi potcenjivanje.<sup>25</sup> Društveni mediji promenili su način na koji ova generacija deli svoja mišljenja i proširuje svoj

uticaj na duge. „Srca“ (*hearts*), „lajkovi“ (*likes*) i komentari pružili su im slobodu da podele ne samo svoje misli, već i svoj sud o stvarima koje odobravaju ili ne. Bilo da podržavaju neku od akcija, izražavaju svoje mišljenje o proizvodu ili pak pružaju podršku određenoj javnoj ličnosti, milenijalsi su svesni da njihov glas ima moć, te ga koriste u svakoj prilici.<sup>26</sup> Naime, do ovakvog poretka došlo je usled potpuno drugačijeg pristupa društvenim medijima i različitim uređajima koji ih povezuju sa ostatkom sveta. Za razliku od prethodnih generacija, milenijalsi mnogo brže usvajaju tehnološke inovacije koje im daju slobodu pristupa svemu što im je potrebno kad god požele. Ujedno, ovo je uslovilo da postanu po prirodi naklonjeni vršenju više radnji istovremeno. Čak je i puko gledanje televizije za njih multidimenzionalno *iskustvo*: dok gledaju omiljenu seriju, paralelno se dopisuju o istoj (ili nečemu drugom) i traže gde mogu najpovoljnije pronaći garderobu koju nosi njihov omiljeni lik.<sup>27</sup> Milenijalsi pronalaze naročitu vrednost u mogućnosti da uživaju u nečemu i simultano prenose svoje doživljaje prijateljima (ili široj zajednici). Upravo ova potreba da dobijaju povratne informacije za sve što urade stvorila je *naviku* da dobijaju sve što žele u svakom trenutku, što je dalje dovelo do borbe i većitih inovacija unutar kompanija i institucija kulture ne bi li se privukla i zadržala pažnja najbrojnije publike.

Milenijalsi su uslovili ovom navikom bitne promene u komunikaciji između institucija i korisnika/posetilaca. Međutim, njihov pogled na svet, prioriteti i uopšte potrebe koje imaju su možda još više uticale na promenu poslovanja. Za razliku od svojih roditelja, oni ne žele na oko lepa kola već pouzdana, ne žele stvari već iskustvo, ne zanima ih da se obogate već da što više pruže drugima.<sup>28</sup> Upravo zbog svojih ličnih afiniteta počeli su da očekuju iste vrednosti od kompanija i institucija kulture, a one koje su izašle u susret očekivanjima milenijalsa postale su i najuspešnije, ili su zadržale svoju poziciju. Kako je Hejmiš MekRe (Hamish McRae) napisao: „Najveća taksi firma na svetu, *Uber*, ne poseduje nijedno vozilo. Najpopularnija medijska kompanija, *Facebook*, ne stvara svoj sadržaj. Najvrednija maloprodaja, *Alibaba*, nema svoje zalihe. Svetski broj jedan provajder smeštaja, *Airbnb*, ne poseduje imovinu. Nešto veliko se dešava.“<sup>29</sup>

Sarvant Sing (Sarwant Singh), stariji partner u kompaniji „Frost i Sullivan“ (Frost & Sullivan) koji se bavi proučavanjem „Mega trendova“ u okviru studija budućnosti, objavio je listu 10 najbitnijih trendova koji utiču na savremenu kulturu. Izdvojeni su samo oni koji utiču na promenu poslovanja institucija kulture:

1. Konekcija i sastajanje – do 2020. godine 5 milijardi ljudi aktivno će koristiti Internet, putem 80 milijardi

aktivnih uređaja što će „spojiti tri silosa – posao, kuću i okruženje, u *konektovani život*.“ Ovakav život zahtevaće potpunu digitalnu asistenciju koja će nas voditi kroz svakodnevicu.

2. Promene društvenih trendova – trendovi koje uspostavljaju milenijalsi, uspon srednje klase, heterogeno društvo, itd, izazvaće još veće društveno-ekonomske promene u vrlo bliskoj budućnosti.
3. „Smart“ je novo zeleno: „Zeleno“ je bio *mega trend* prethodne decenije, i iako je i dalje na snazi, sve više ga smenjuje usmeravanje ka „smart“ proizvodima, koji su inteligentni, konektovani i imaju sposobnost da osete, procesuju, izveste i posavetuju.<sup>30</sup>

Međutim, brojna istraživanja pokazuju da nema potrebe da se ide toliko „daleko“ u budućnost sa predviđanjima, jer su velike promene već aktuelne. Naime, prema nekim istraživanjima već 2016. godina bila je godina koja je bez pitanja u potpunosti podređena modernom potrošaču, koji nije nužno milenijals po godinama, ali je usvojio *milenijalski način razmišljanja* koji karakterišu hiperkonekcija,<sup>31</sup> konzumacija sadržaja, kreacija i kuratorstvo, vera u inkluziju i glad za priuštivim avanturama i novim saznanjima.<sup>32</sup> Zašto je to tako?

Milenijalska demografska grupa, uz sve one koji se tako osećaju, je prva generacija koja je od malih nogu osposobljena da funkcioniše u digitalnom okruženju. Kada je neko rođen i odgojen uz Internet i sve pogodnosti koje on nudi, od vrlo ranih dana ta osoba zna kako da komunicira koristeći sve prednosti digitalne tehnologije, šta joj se sviđa, a šta ne kada su u pitanju marketinške kampanje, kao i šta je to što traži od određenog brenda ili institucije kulture. Upravo zbog toga što su milenijalsi prva grupacija koja je postala toliko vokalna i koja se ne suzdržava da deli svoje mišljenje o raznim temama koristeći različite onlajn platforme, medije i kanale, marketinška igra se rapidno promenila i prilagodila novim potrebama Y generacije.<sup>33</sup> Već sada milenijalsi imaju izuzetno veliki uticaj na promene u načinu poslovanja, a kako se polako zapošljavaju, te napreduju u karijeri, količina uticaja i pritiska koji vrše na različite industrije se srazmerno povećava. Njihov uticaj već sada se ogleda u činjenici da su marketinške kampanje uslovljene da postanu viralne ili da u potpunosti budu nevidljive.<sup>34</sup> Ono što je iznedrilo ovaj, može se reći ultimatum, jeste novi strah od življenja oflajn (*offline*) koji je nastao usled potrebe da se svaka aktivnost digitalno potvrdi jer se u suprotnom ona nije ni dogodila.<sup>35</sup>

Milenijalsi zahtevaju od brendova lični kontakt. Prema *Forbsu* (Forbes)

62% milenijalsa očekuju od brendova ne samo da budu aktivni na društvenim mrežama, već da potenciraju interakciju na različitim nivoima.<sup>36</sup> Možda je upravo ovo najvažnija stavka – generacija Y želi da se oseća kao neizostavni deo bilo koje industrije, ali ne kao da se nalazi na nižoj lestvici od brenda već da je u potpunosti izjednačena sa njim. Milenijalsi ne priznaju superiornost industrije upravo zbog svesti da utiču na velike promene njoj.

Svi ovi razlozi, i još mnogi drugi, predstavljaju temelje revolucije do koje je došlo unutar menadžmenta kulturnih institucija. Ponašanje pripadnika generacije Y i njihova nezainteresovanost za sve što nije u skladu sa njihovom digitalizovanom kulturom, uslovilo je nužnost da kulturne institucije pronađu način da izađu u susret novim potrebama i navikama svojih posetilaca ili da se suoče sa rizikom propadanja. Naročito kada se imaju na umu gorenavedene kompanije koje već dugi niz godina posluju uspešno bez da poseduju sopstveni sadržaj, shvata se u kolikoj opasnosti i pred kakvim izazovima su se našle institucije kulture (muzeji, galerije, koncertne dvorane) koje nude isključivo sadržaj koji nova publika ni na koji način nije kreirala.

Egzistiranje kulture kao „industrije“ značajne veličine i moći moguće je jedino usled kontinuiranih

tehnoloških inovacija u oblasti stvaranja, reprodukcija i diseminacije tekstova, zvuka i slika. Digitalne tehnologije uticale su na promenu načina na koji percipiramo, pa i uživamo umetnost i kulturu.<sup>37</sup> One su uslovile prekid starih praksi i stvorile nove prilike za inovacije širom sektora za umetnost i kulturu.<sup>38</sup> Jedna od krucijalnih novina bila je promena u pristupu analizi publike. Naime, istraživanje ponašanja posetilaca u kulturnoj instituciji je esencijalno, no ono ne bi smelo da se uzima u obzir kao kompletno bez pažljivog promatranja šta publika, te potencijalna publika rade *van* institucija.<sup>39</sup> Naročito u sadašnjem trenutku, kada se modeli ponašanja i novih navika menjaju iz dana u dan, nije dovoljno razmišljati samo o posetiocima, već o čitavom društvu kao potencijalnom konzumentu „proizvoda“ koje kulturne institucije nude. Istovremeno, trebalo bi biti oprezan sa implementiranjem inovacija i ne bi se trebalo zaletati sa digitalizacijom svega. Naime, iako je sve veća digitalizacija saržaja i potreba za istom prisutna, te postaje integralni deo naših života, to ne znači da je ona nužno dobra i primamljiva publici.<sup>40</sup> Ben Kameron (Ben Cameron), član Doris Djuk dobrotvorne fondacije (Doris Duke Charitable Foundation), možda je najbolje sumirao šta bi kulturne institucije trebalo da počnu da stvaraju kako bi zadovoljile potrebe publike, a to su iskustva, ne proizvodi; platforme, ne prostori; zajednice, ne publike.

U skladu sa tim, trenutna potencijalna uloga kulturnih institucija mogla bi se definisati na sledeći način: ona dozvoljava i podstiče ljude da istražuju kulturu pod sopstvenim

uslovima, na način koji odgovara konstantnim promenama u ukusu i ponašanju, te ih ne vezuje za zgrade, proizvode i brendove.

- 1 v. Le Gof 2017.
- 2 Lal, Nandi 2005: 145.
- 3 Lal, Nandi 2005: 146.
- 4 Haddow 1997: 12.
- 5 v. Novak 2014.
- 6 Isto.
- 7 Ward 2012: 2.
- 8 Generacija Y (*Millennials, Millennial Generation, Gen Y*) su demografska kohorta između generacija X i Z. Ne postoji precizan datum kada je generacija počela, ali većina stručnjaka slaže se da se za datume rođenja Y generacije mogu uzeti rane '80. godine, sve do pred kraj poslednje decenije 20. veka. v. Howe, Strauss 2000.
- 9 *Millennials* (eng) – milenijalsi ili milenijumci. U daljem tekstu će biti korišćen termin – *milenijalsi*.
- 10 Generacija X je generacija rođena nakon bebi bumersa (*baby boomers*), u periodu od ranih '60. do sredine '70. godina 20. veka. Generacija Z, s druge strane je generacija koja je usledila nakon milenijalsi. Demografi i stručnjaci su odredili period od početka ili čak sredine prve decenije 21. veka, do sredine treće decenije istog; v. Williams 2015.
- 11 v. Fromm, Garton 2013.
- 12 Lal, Nandi 2005: 250.
- 13 Isto.
- 14 Lal, Nandi 2005: 251.
- 15 v. Twenge 2006.
- 16 Isto.
- 17 v. Tell 1999.
- 18 *App* – skraćeno od aplikacija (application, eng); v. Gardner, Davis 2013.
- 19 Gardner, Davis 2013: 1-10
- 20 Charier 2016.
- 21 Schawbel 2015.
- 22 Isto.
- 23 Elite Daily Millennial Consumer Study 2015.
- 24 Schawbel 2015; Elite Daily Millennial Consumer Study 2015.
- 25 Gailewicz 2014.
- 26 Isto.
- 27 Isto.
- 28 Herstand 2014.
- 29 McRae 2015.
- 30 Singh 2014.
- 31 Misli se na konekciju sa internetom.
- 32 Swartz 2016.
- 33 Wu 2016.
- 34 Isto/
- 35 U originalu, ovaj strah se zove *FOLLO – Fear Of Living Offline* (strah od življenja bez interneta). On je zapravo zamenio pojavu *FOMO – Fear of Missing Out*, odnosno strah da se nešto propusti. v. Swartz 2016.
- 36 Schawbel 2015.
- 37 Digital culture: 7.
- 38 Digital Culture: 5.
- 39 McQuaid 2014.

## LITERATURA

**Digital Culture 2015:** Digital R&D Fund for Art. *Digital Culture: How arts and cultural organisations in England use technology*. Arts Council England. 13.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/1RzL3kp>

**Elite Daily Millennial Consumer Study 2015:** Elite Daily Staff. *Elite Daily Millennial Consumer Study 2015*. Elite Daily. 13.2.2018. Dostupno na: <http://elitedai.ly/2ETnYJK>

- Fromm, Garton 2013:** J. Fromm, C. Garton, *Marketing to Millennials: Reach the Largest and Most Influential Generation of consumers ever*, Kansas City: Barkley, Inc.
- Gailewicz 2014:** Gailewicz, J. *Marketing to Millennials: The consumers to change the market landscape*. The Next Web. 14.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2cVzqEb>
- Gardner, Davis 2013:** H. Gardner, K. Davis, *The app generation*. New Haven: Yale University Press.
- Haddow 1997:** R. Haddow, *Pavilions of plenty*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Herstand 2014:** Herstand, A. *78% Of Millennials Would Rather Spend Money On Experiences Than Things*. Digital music news. 13.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/1MB91ek>
- Howe, Strauss 2000:** N. Howe, W. Strauss, *Millennials rising*. New York: Vintage Books.
- Lal, Nandi 2005:** V. Lal, A. Nandi, *Budućnost znanja i kulture*, Beograd: CLIO.
- Le Gof 2017:** Žak le Gof, *Treba li zaista seckati istoriju na periode?*, Loznica: Karpos
- McRae 2015:** McRae, H. *Facebook, Airbnb, Uber, and the unstoppable rise of the content non-generators*. Independent. 15.2.2018. Dostupno na: <http://ind.pn/1OkssHO>
- McQuaid 2014:** McQuaid, J. *Audience engagement in arts and heritage: the traps we fall into*. The Guardian. 14.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2GtQa2Z>
- Mc Quaid 2014:2:** McQuaid, J. *Audiences in arts, culture and heritage: solutions to our problems*. The Guardian. 14.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2Cy171i>
- Novak 2014:** Novak, M. *The All-American Expo That Invaded Cold War Russia*. Paleofuture. 5.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/1ojpghT>
- Schawbel 2015:** Schawbel, D. *10 New Findings About The Millennial Consumer*. Forbes. 15.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2Gx6fFj>
- Singh 2014:** Singh, S. *The 10 Social And Tech Trends That Could Shape The Next Decade*. Forbes. 18.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2oeKN0W>
- Swartz 2016:** Swartz, L. *Virtual Reality, Ad-Blocking, FOLo and More 2016 Trends You Don't Want To Miss*. Millennial Marketing. 13.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2cpHHRc>
- Tell 1999:** C. Tell, C. *Generation What? Connecting with Today's Youth*. Educational Leadership, 54(4). 20.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/2BIC6n0>
- Twenge 2006:** J. Twenge, *Generation me*. New York: Free Press.
- Ward 2012:** F. Ward, *No innocent bystanders*. Hanover, N.H.: Dartmouth College Press.
- Williams 2015:** Williams, A. *Move Over, Millennials, Here Comes Generation Z*. The New York Times. 7.2.2018. Dostupno na: <http://nyti.ms/1YI2E1x>
- Wu 2016:** Wu, B. *Meet the Millennial: Digital Trends and Authentic Brand Loyalty*. Millennial Marketing. 14.2.2018. Dostupno na: <http://bit.ly/1knlPqX>

## FROM A SPECTATOR TO AN EQUAL: REPOSITIONING OF CULTURAL INSTITUTIONS' CONSUMERS

One of the main factors which influence the evolution of audience from a mere spectator to a body which has a grave influence on Creative industry, a body which is conditioning many changes in ways things are done, was consumerism on the one hand, and on the other a rapid advancement of technology in all fields which followed. This research will present the overview of newly born needs which triggered off a creation of a never-seen-before relationship between audience and cultural institutions. The primary goal of this paper is to point out that for the first time in the history of mankind, not only that the audience/consumers of Creative industry have a choice, but a great influence on production and dominant values of contemporary culture. This research will deal with the current most influential audience: Generation Y. It will be argued that due to their addiction to the digital surrounding, new set of values, needs and expectations, goals and entire management of cultural institutions has transformed. In order to be recognized by this relatively young and powerful generation, cultural institutions found themselves before the biggest challenge so far: adjusting to their audience or embracing the fact that they will soon disappear.

tamara.biljman@gmail.com

# UPOTREBA BAŠTINE U MEDIJSKOJ PREZENTACIJI: RTS-OV NAJAVNI SPOT „DOBRO DOŠLI KUĆI“

## KATARINA STOJIĆIĆ

Istoričar umetnosti  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti

*U svakodnevnom životu sve češće se suočavamo sa nečim staromodnim, tradicionalnim, prebačenim u drugačiji ili novi vid prezentacije. Sa idejom potvrđivanja nacionalnog identiteta, uspostavljanja kolektivnog nasleđa i pamćenja, kreativni tim Radio Televizije Srbije pravi progres korišćenjem elemenata tradicije, ali posredstvom modernog dizajna i novog medija. Tradicionalni kostim prepoznaje se kao kulturno istorijska baština, koja u sebi ima nacionalni identitetski karakter. U njemu prepoznajemo i u njega učitavamo i druga značenja: tradicionalni kostim kao vizuelni kulturni marker, kao nosilac kolektivne i individualne memorije, predmet podražavanja tradicionalnih narodnih umeća, nosilac nematerijalne kulturne baštine.*

*Cilj ovog rada je da istraži ideje koje se kriju iza najavnog spota „Dobro došli kući“ kreativnog odseka Radio Televizije Srbije i otkrije kojim se sve elementima i simbolima nacionalna televizija služi i koristi zarad realizovanja tih ideja. Rad takođe ima za cilj da objasni i analizira te ideje i da ih predstavi kao bitne elemente u građenju nacionalnog duha i osećaja pripadnosti. Jednim delom rad će se osvrnuti i na medijski i digitalni aspekt u realizovanju tih ideja, novom vidu prezentacije tradicije koji se temelji na video radu, kao i korišćenju savremene tehnologije i modernog dizajna.*

*Ključne reči: baština, nacionalni identitet, tradicionalni kostim, medijska prezentacija*

## UVODNA RAZMATRANJA

S obzirom da dužnost nalaže da se u pripremu jednog ozbiljnog rada krene istraživanjem, a kako se ispostavlja da novije generacije (u koje i sebe svrstavam) u tom postupku prvo proveravaju najdostupnije baze podataka, one kojima je najlakše pristupiti iz svojih udobnih fotelja, bez

odlaska do grada i ulaska u biblioteku, prvi je korak u prikupljanju informacija bio pristup internet bazi. Tu se suočavamo sa pregrštom informacija od kojih je većina nepodesna za ono što nas zanima, i dolazimo do najrazličitijih podataka, nečega što nije konkretno fokus istraživanja ovog rada,

ali ima dodirnu tačku sa trenutnom preokupacijom pisanja rada i završetka studija.

Široka javnost Srbije nedavno se suočila sa zvučnim naslovima novinskih članaka, a evo i jednog primera na koji odmah nailazimo, prvog među predloženim naslovima u samom vrhu pretraživača: „PONOSNI ERA U OPANCIMA DOBIO DESETKU! Srbenda diplomirao u narodnoj nošnji! Svaka mu čast!“, glasio je naslov članka „Kurira“ krajem prošle, 2016. godine.<sup>2</sup> Dalje se u članku navodi još značajnih informacija, za slučaj da neko pri pogledu na naslov nije dobio dovoljno jasnu sliku o kakvom se to do sada jedinstvenom slučaju u Srbiji radi. Navodno prvi diplomski rad koji je odbranjen u šumadijskoj narodnoj nošnji staroj 35 godina delo je izvesnog „ponosnog“ Đorđa Bogdanovića (u daljem tekstu student), što naravno moramo ovde sada uzeti sa predostrožnošću, jer verujemo da i ako postoji neki sličan poduhvat u nedavnoj istoriji, mi o tome nemamo nikakav dokument, odnosno dovoljno opipljiv dokaz. Razlozi koje ovaj mladi diplomirani student sa Fakulteta pedagoških nauka u Jagodini navodi za ovakav poduhvat, osim činjenice da je dao izvesno obećanje samom sebi na početku studija jesu iskreno poštovanje i ljubav prema tradiciji, ali i da je igrač u kulturno-umetničkom društvu „Sevojno“. Sve bi se ovo moglo staviti na

jedan nivo lične satisfakcije i iskrenih osećanja rodoljublja, da ne postoji još jedna poruka koju student eksplicitno šalje u javnost: „Ovo nisam učinio da bih privukao pažnju javnosti, već je ovo moj izazov, da se mlađe generacije ne polivaju vodom i ne puće u ogledalu, nego da svi budući diplomci urade to na isti način i da pokažemo da naša tradicija neće otići u zaborav“. Osim konkretne kritike na tada novonastali trend koji je uzeo maha i u Srbiji, polivanje vodom ili kako se u originalu nazivao - „Ice bucket challenge“, a koji je od pokreta za sakupljanje novca prerastao u opštu zabavu širom sveta, i „pućenja“, takođe jedne vrste trenda prilikom fotografisanja, student poziva na stvaranje jednog drugačijeg trenda, koji bi za cilj imao širenje osećaja zajedništva i afekcije prema očuvanju tradicije. Ne zna se na koju se sada tačno tradiciju ovde referira, da li na staru srpsku tradiciju pojavljivanja (diplomiranja) u narodnoj nošnji, što bi mogao biti ekvivalent svečanih prilika u kojima se oblačio svečani kostim, ili na ideju očuvanja tradicije u sveobuhvatnom smislu. Takođe se ne može zanemariti naslov novinskog članka, koji jasno ističe velikim slovima, da je „ERA“, kako je student nazvan od strane autora, veliki Srbin, odnosno „Srbenda“, samo zato što nosi određenu vrstu kostima u određenoj situaciji. Da li se ovde sada odvajaju ostale vrednosti koje definišu jednog stanovnika Republike Srbije, ili

se stanovnikom Srbije naziva svako ko nosi tradicionalni kostim? I kako to sada javnost, autor, novine, „Srbija“ određuju i definišu ko je veliki „Srbin“? Ovde se može pokrenuti još mnogo pitanja koja se tiču identiteta, osećaja ili definisanosti pripadnosti nekom narodu, kako se zvanično, a kako u javnosti određuje ko je pripadnik naše nacije. Daljom pretragom ispostaviće se da ovaj slučaj iz Jagodine i nije tako jedinstven, te da postoji još sličnih primera primanja diplome u narodnoj nošnji radi reprezentovanja tradicije i obrazovanja.

Reči kojima se student obraća srpskom narodu (jer ovo je objavljeno u novinama koje se izdaju u Republici Srbiji), poklapaju se sa tendencijama javnog servisa Srbije u vidu širenja poruke o očuvanju tradicije, kao i važnosti nacionalnog osećanja i pripadnosti. Mora se naglasiti da se poruka jednog novinskog članka „Kurira“, ili bilo kog drugog izdavača, ne može uzeti kao zvanična poruka države Srbije upućena njenoj javnosti, već se može posmatrati samo kao jedna od mogućih interpretacija fenomena upotrebe tradicionalnog kostima u savremenom trenutku. Ovaj, ako ga želimo ili možemo nazvati i „fenomen upotrebe tradicije“ ili možda proces adaptiranja tradicije u savremenom trenutku, ima svoje tragove u različitim domenima, pa osim što ga srećemo u raznim sredstvima komunikacije - javnom servisu

(televiziji, novinama, internet portalima, blogovima), marketinškim materijalima (plakatima, reklamama, proizvodima...), može se videti i u modi. Posebno zanimljiv takav projekat je „Opančareva kći“ (pogledati na <http://opancarevakci.com/>), koji za cilj ima očuvanje tradicije i prilazak problemu njenog očuvanja i baštinjenja na moderan način. Marina Aleksić stoji iza imena ovog modnog dizajna. Marina je mlada glumica koja je zanat svoga oca, opančara, prevela na jedan nivo koji je bliži mladim generacijama, pretvarajući ovaj posao izrade tradicionalne obuće opanaka i tradicionalnih kostima Srbije i okoline u savremeniji oblik – modnu liniju. Naime, ona je narodnu nošnju „vratila“ na modnu pistu, iako samo kolokvijalno možemo reći vratila, jer se tradicionalni kostimi Srbije nikada na njoj nisu ni nalazili. Ipak, iako se naizgled ova ideja svidela skoro celoj Srbiji, i o njoj je rado pisano u novinskim člancima<sup>3</sup>, nismo se sa ovakvom „modom“ susreli sa realnim slučajevima na ulicama Beograda ili nekog drugog grada u Srbiji. Jelek, starke i farmerke, ideja kombinacije komada narodne nošnje sa savremenom garderobom, ostala je izolovani slučaj jedne devojke iz Beograda. Međutim, ovde bi se moglo spomenuti da je ovaj modni poduhvat posebno lepo primljen među Srbima van granica Srbije. Naime, oni koji svoje prebivalište imaju u inostranstvu posebno su se

zainteresovali za ovakve modne detalje, pa je popularnost ovih modnih komada u pošiljkama iz Srbije znatno porasla. Ovi slučajevi nam govore o tome kako se tradicija ne zaboravlja olako samim činom napuštanja granica rodne zemlje, i da se sada tradicionalni kostim kao obeležje pripadnosti jednom narodu, u ovom slučaju srpskom, favorizuje, revalorizuje, činom ponovnog odabira, jer pozitivno utiče na lični osećaj nacionalne pripadnosti.

Oba ova pomenuta slučaja govore o upotrebi, apropiaciji tradicije, gde se gotovo svesno tradicionalni kostim koristi kao referenca na nasleđe koje se baštini na teritoriji države Srbije. Tradicija je posmatrana iz ugla mlađih generacija, studenta i glumice, a oboje tradiciju pronalaze kolokvijalno rečeno u okviru problema sadašnjice. Ona je pretpostavljena kao zanemarena, bez dovoljno pažnje usmerene na njeno očuvanje, sve više zaboravljena od strane starih generacija, pri čemu je nove generacije prosto ne nalaze zanimljivom ili bitnom. Da li njihova pretpostavka o takozvanom neobaziranju na tradiciju možda govori o tome da smo preokupirani pitanjima savremenog, i da se za prošlost prosto nema vremena? Posmatraćemo ova dva fenomena kao pokušaje revitalizacije tradicije, onog nasleđa koje se zaboravlja, mada se ne govori striktno o procesu zaboravljanja, jer se taj proces u velikom broju slučajeva

dešava spontano. Poruka o značaju tradicije ovde se šalje mladima, ne samo zato što je deo publike koji je izložen novinskim članicima, pogotovo na internet portalima, mlada generacija, već zato što su i oni koji je šalju njeni pripadnici. Oni se ovde sami percipiraju kao deo zajednice, i pronalaze problem u procesu očuvanja tradicije. Naravno da ovi primeri mogu biti posmatrani kao dva izdvojena slučaja, gde dva zasebna pojedinca prepoznaju jedan isti tip reagovanja, ponašanja zajednice ili grupe pojedinaca (ili bolje reći nedostatak akcije u ovom procesu), što svakako može biti i sasvim subjektivno zapažanje. Ovakva zapažanja mogu biti izolovani slučajevi, ali takođe mogu biti i posmatrani u okviru šire slike i dužeg procesa, na jednom državnim nivou. Jedan od projekata koji se upravo temelji na očuvanju tradicije, njenom valorizovanju i utemeljivanju jeste vizuelni identitet nacionalne medijske kuće - Radio Televizije Srbije.

Najavni spot, projekat Radio Televizije Srbije (u daljem tekstu RTS) za novi vizuelni identitet, koji će biti razmatran u daljem tekstu, kako je i napisano na zvaničnom sajtu, „oslanja se na nacionalni kostim, kao simbol nacionalnog identiteta i likovnog dizajna prostora“ (slika 1). U prethodnim primerima suočili smo se sa dva divergentna načina upotrebe baš ovih pomenutih nacionalnih



Slika 1, Najavni spot Rts-a 2014.

kostima, i u njihovoj analizi vodili smo se sopstvenim razmišljanjima, koristili smo se elementima dedukcije i proste upotrebe logičkog razmišljanja. Međutim, posmatrajući slučaj RTS-a, u procesu analiziranja uzećemo kao jednu referencu zvanično saopštenje koje nam je pruženo u prilično suženom formatu na sajtu RTS-a<sup>4</sup>, i sa druge strane koristićemo se tekstovima o elementima koji se u projektu pojavljuju, čitajući različite autore koji su pisali o pojavama i simbolima nacionalnog identiteta, tradicije, baštine, i nasleđa uopšte. Nalazimo se još jednom pred slučajem upotrebe kulturne baštine, korišćenja tradicije i nasleđa u prezentaciji određenih stavova i ideja. U ovom

slučaju baština se koristi u medijskoj prezentaciji, a autor prenosi svoju poruku čitavoj javnosti Republike Srbije koja se nalazi pred malim (ali sve većim) ekranima.

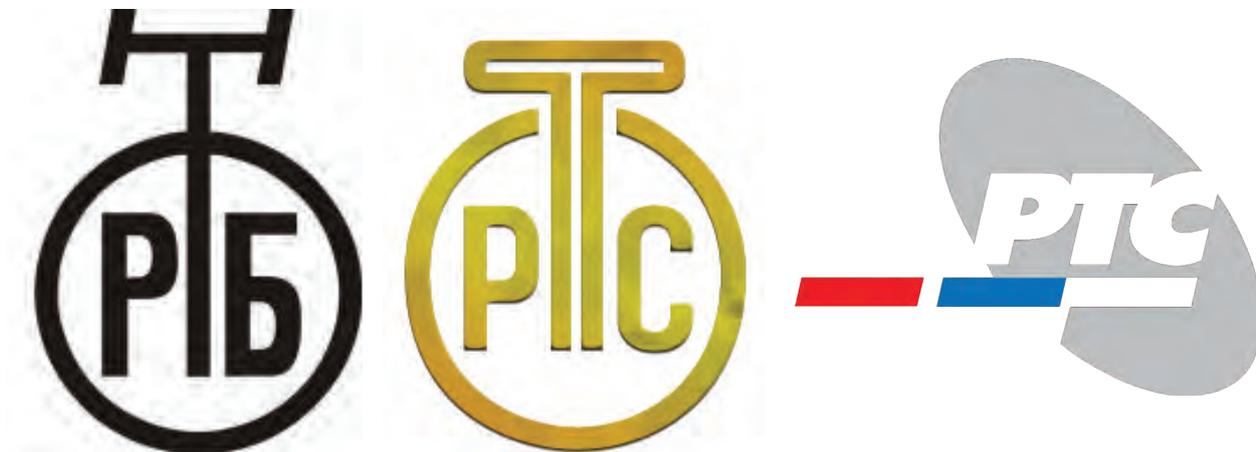
Posmatrajući ovaj zaseban slučaj, sa idejom da se objasne stavovi i tvrdnje koje stoje iza projekta najavnog spota, pokušaćemo da ga analiziramo i otkrijemo kojim se sve elementima nacionalna televizija služi zarad realizovanja sopstvenih ideja. Segment koji se ne može izostaviti jer čini tehnički deo realizacije projekta jeste način realizacije, tehnika video izrade, upotreba savremene tehnologije u izradi dizajna, ali i tendencije u modernosti dizajna u vidu vizuelnog oblikovanja.

## PROJEKAT RADIO TELEVIZIJE SRBIJE „DOBRO DOŠLI KUĆI“

### ŠTA JE NAJAVNI SPOT?

Javni medijski servis se u radio emitovanju, radiodifuziji, ili prosto rečeno u odašiljanju televizijskog signala koristi, pored ostalih bitnih komunikacijskih elemenata, i u najavnim spotovima.<sup>5</sup> Sedeći ispred malih ekrana, prilikom gledanja televizijskog programa vrlo često nismo svesni, niti obraćamo previše pažnje, na kratke najavne spotove koji nas obaveštavaju u pauzama između televizijskih emisija ili nekog drugog televizijskog programa, koji je to televizijski kanal kojem smo trenutno izloženi. Skoro svaki televizijski kanal koristi se ovim načinom obaveštavanja na nivou kratke audio-vizuelne forme najavljanja, samoprezentovanja. Najavni spot po definiciji predstavlja kratku izjavu koja obično vremenski iznosi između dve i petnaest sekundi u trajanju. On može da sadrži različite elemente od pisane do glasovne poruke, i smešta se u pauzu između emitovanog programa i televizijske reklame, i obrnuto. Prema formi koju imaju najavni spotovi mogu da variraju od tekstualnog predloška do kratkog filma (njih nalazimo na skoro svakom televizijskom kanalu),

od vrlo jednostavnih i univerzalnih do vrlo specifičnih, interesantnih i vizuelno složenijih. Ako uzmemo nekoliko primera iz naše sredine videćemo da su ovi najavni spotovi skoro uvek uniformni, zauzimajući skoro istovetnu formu jednog „pokretnog logoa“. Zapravo, često se u ovakvim slučajevima koriste video-audio formama, gde se logo kombinuje sa sloganom te medijske kuće obrazujući kratkotrajni audio-vizuelni zapis. Njegova forma je u vidu slike logoa koji se okreće, pomera sa jedne na drugu stranu ekrana, ili se na njemu iznenadno pojavljuje sa pratećim natpisom slogana ili audio verzijom istog. Pretpostavljajući da je ogromna količina stanovnika - u našem slučaju Srbije - koja gleda televiziju konstantno izložena ovom sadržaju, pojavljuje se pitanje kakva se reakcija među prijemnicima dešava; odnosno, kada smo u dužem vremenskom periodu izloženi određenom sadržaju, da li postajemo iritirani njime, ili se u tolikoj meri naviknemo da nam on postaje skoro neprimetan ili nevidljiv?<sup>6</sup> Ovo pitanje može biti od značaja u analizi RTS-ovog najavnog spota, jer u ovom slučaju forma spota ne spada u tipičnu varijantu sa kojom se u većini slučajeva susrećemo, već se u njoj pojavljuju elementi poruke nacionalnog identiteta, budući da se vrlo direktno potencira na tradiciji i elementima baštine kao što je nacionalni kostim. Takođe, najavni



spot ima svoj određeni slogan, a to nam govori o tome da funkcija spota nije samo da nagovesti reklamni blok koji sledi, već da se iza ovog nagoveštaja krije još jedna poruka, ona koja je upućena svima ispred televizijskih ekrana.

## RADIO TELEVIZIJA SRBIJE: „DOBRO DOŠLI KUĆI“

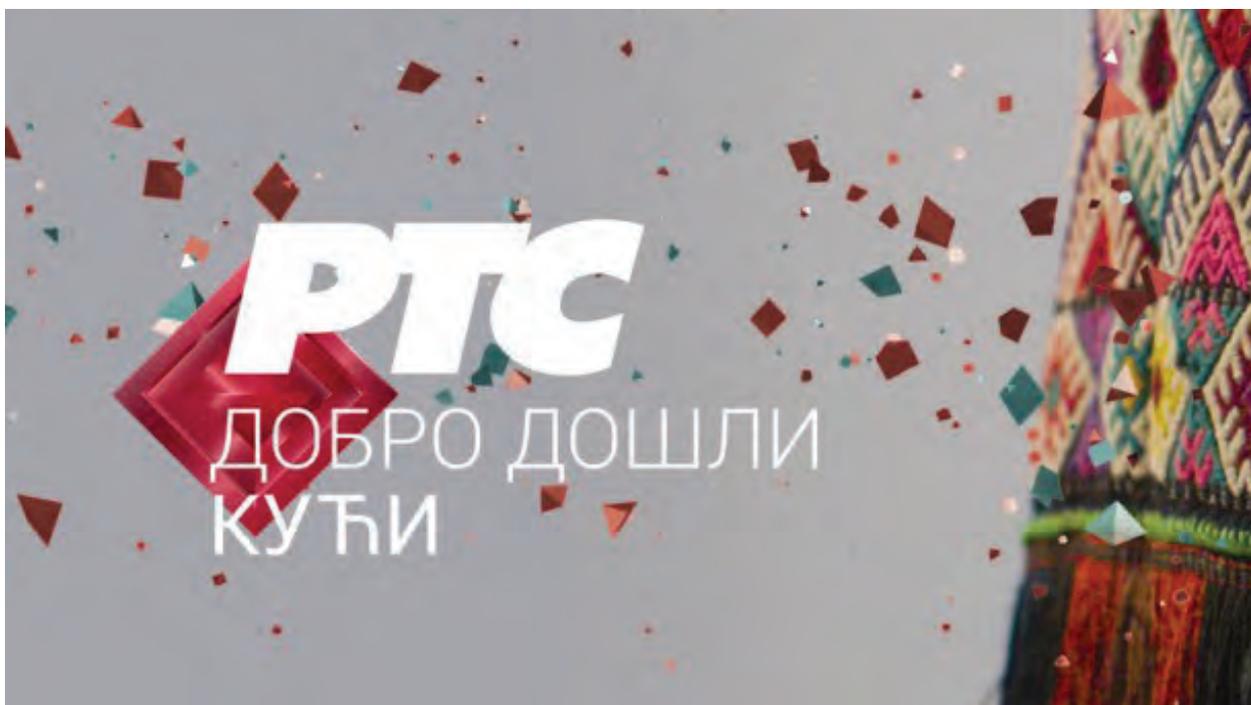
Najavni spotovi sa sloganom „Dobro došli kući“ deo su projekta Radio Televizije Srbije koji nosi isti naziv, a koji je podrazumevao ne samo izradu novog najavnog spota, već i izmenu čitavog vizuelnog identiteta medijske kuće. Najavni spot Radio Televizije o kojem govorimo je najnovija verzija, što nosi pretpostavku da je pre nje postojala neka druga, a kako govore kreativni urednici, novije verzije obično u sebi moraju imati reminiscenciju na prethodne verzije, ali

donose izvesno osveženje u svojoj novoj pojavnosti. Od početka emitovanja programa, tačnije od 1958. godine, prvi amblem (logo) bio je rešenje akademskog slikara Đorđa Milanovića (slika 2). Vizuelni identitet promenio je 1979. godine Nenad Čonkić, nakon toga 1992. godine (slika 3) Milan Peca Nikolić, i 2010. godine Boris Miljković (slika 4). Da je novi dizajn izrađen povodom obeležavanja određene godišnjice saznaje se u novinskom članku koji pronalazimo na zvaničnom sajtu RTS-a pod naslovom „Novi dizajn RTS-a“.<sup>7</sup> Članak je delo autorke Maje Tucaković, i na samom početku u podnaslovu daje nam osnovne informacije: „Radio televizija Srbije emitovaće od 23. avgusta povodom 56. godišnjice nove najavne spotove modernog dizajna, inspirisane tradicijom i kulturnom baštinom“. Projekat je realizovan 2014. godine kao delo ne samo zvaničnog kreativnog direktora Borisa Miljkovića, već je u pripremi učestvovao čitav mladi kreativni tim. Za samu izradu projekta

**Slika 2,** Logo RTS-a, Đorđe Milanović 1958 (levo)

**Slika 3,** Logo RTS-a, Milan Peca Nikolić, 1992. (sredina)

**Slika 4,** Logo RTS-a, Boris Miljković 2010. (desno)



**Slika 5**, Najavni spot RTS-a, detalj

kreativni tim sa Borisom Miljkovićem na čelu izjavio je da su oni pokušali da učine da dizajn u isto vreme bude jednostavan, ali i bogat. Kao glavni motiv iskoristili su tradicionalnu šaru koja je sama po sebi zanimljiva, gde sa jedne strane postoji geometrijska pravilost, a sa druge bogatstvo boje i formi (**slika 5**). Prema rečima autora mladi tim inspirisan kulturnom baštinom nastojao je da novim rešenjima podseti na stare, proverene vrednosti naše televizije. Koncept vraćanja tradiciji bio je jedno od mogućih rešenja na kojima su radili oko godinu dana, uključujući i deo njegove realizacije. Osim ovih informacija koje se tiču formalnih elemenata najavnog spota i novog vizuelnog identiteta, sa kojima se susrećemo u izjavama kreativnog urednika i njegovog tima, Boris Miljković

takođe je skrenuo pažnju da je „Radio Televizija Srbije sa ponosom nacionalna televizija, sa nacionalnom frekvencijom, pored još nekih, ali je jedina televizija koja je javni servis, jedina televizija koja nosi odgovornost boljitka ovog naroda, na neki određeni način.“ Sve nam ovo može ukazivati na značaj koji urednici programa i ostalih javnih i vidljivih domena nacionalne televizije pridaju samoj vizuelnoj formi, prikazanom saržaju i načinu artikulisanja i recepcije poruke koja se nalazi iza datog vizuelnog materijala. Dalje se u tekstu navodi da će biti emitovan čitav paket kratkih filmova sa porukom i informacijom o programu, koji sadrže „likovnosti karakteristične za jedan mali narod, da to *veliko u malom narodu*, čini to likovno bogatstvo.“ Likovne karakteristike ovde



se prepoznaju kao jedno od obeležja pripadnosti određenom narodu, naciji, u ovom slučaju srpskom, i upotrebljene su kao nosilac tih istih identifikacija.

## OPIS NAJAVNOG SPOTA

Iako se rukovodimo time da skoro svako ko poseduje TV prijemnik zna kako izgleda najavni spot RTS-a, ili je na njega bar jednom naišao u prethodne tri godine, koliko se emituje na kanalu RTS1 ili RTS2, moramo se zadržati na fizičkom opisu našeg trenutnog predmeta interesovanja. Novi vizuelni identitet RTS-a na prvom mestu privlači nam pogled svojim jarkim i upadljivim koloritom, koji u svojoj paleti referira uglavnom na osnovne boje, prvenstveno jarko crvenu, zatim

plavu, i više zlatnu nego žutu, ali i njihove kombinacije. Glavni motivi koji se pojavljuju u svim najavnim spotovima su delovi nacionalnih kostima koje nose plesači - mladići i devojke. Motiv kostima nije prikazan kao statičan niti kao samostalni entitet, već u usporenom pokretu, kao odevni predmet onog pojedinca koji se okreće u mestu, vrti, uvija ili izvodi neki drugi plesni element. Pogled posmatrača izložen je samo određenom segmentu nacionalnog kostima u pokretu, a ne celokupnom telu plesača. Deo kostima koji je prikazan razlikuje se od spota do spota i uglavnom predstavlja samo jedan njegov deo: ženska košulja sa jelekom iz okoline Vranja, deo ženskog zubuna, muška košulja sa jelekom iz Vojvodine, jelek i pojas iz Šumadije, deo ženskog kostima iz Glamoča, zatim sa Kosova,

**Slika 5,** Najavni spot RTS-a, detalj

deo vlaške nošnje itd. Svi komadi nacionalnih kostima delom su iz neke od regija teritorije Republike Srbije i govore o tradiciji i običajima tog područja. Kostimi prikazani u segmentima pri pokretu se „rastvaraju“ prilikom čega se sa njihove površine odvajaju tačkasti piramidalni fragmenti boja i kreću se kroz prostor formirajući geometrijsku varijantu šare sa kostima u vidu romba ili kvadrata, ponovo se vraćajući u masu nasumičnih fragmenata, a za sobom ostavljajući logo Radio Televizije Srbije, sa sloganom. Desnu polovinu ekrana zauzima vidljivi deo kostima u pokretu a leva strana ostavljena je za formiranje teksta jednog od mogućih slogana: „Vaše pravo da znate sve“, „Vlasništvo građana Srbije“, ali i formiranje logo-a „RTS - Medijski javni servis“. Čitav najavni spot traje 15 sekundi i praćen je glasovnom porukom, sloganom medijske kuće (slika 6).

## TRADICIONALNI KOSTIM KAO KULTURNO NASLEĐE

### KULTURNO DOBRO — ŠTA JE TO BAŠTINA?

**K**ada se govori o baštini najčeća rečenica sa kojom se susrećemo je da ona predstavlja forme i sadržaje nastale u prošlom vremenu, a koji su pretrajali do danas i smatraju

se i dalje vrednim trajanja, pa se čuvaju za buduća vremena<sup>8</sup>, i ona nam na najjednostavniji način govori da baštinom smatramo ono što se iz davnina prenosi sa kolena na koleno i što predajemo novim generacijama, bilo to nešto opipljivo ili ne. Sa određenjima pojma baštine susrećemo se kod Andrea Šastela, i ukazivanjem na reč latinskog porekla *patrimoine*, gde se označava nasleđe od oca, ili tačnije rečeno zakonitost po kojoj porodica održava nasledstvo (konkretnih materijalnih dobara – prostora, dragocenosti ili nečeg manjeg)<sup>9</sup>, preko značenja termina baština koje pronalazimo u *Rečniku srpskog jezika Matice srpske* – očevina, dedovina - do definicija koje pronalazimo na tumačenjima u tekstu *Baštinstvo ili o nezaboravljanju* profesora D. Bulatovića: Baština je ime institucije (patrimonium), etničkog obeležja, društvene konvencije, memorijske potentnosti i životnog ritma.<sup>10</sup> Novija tumačenja pojma baštine pomerila su se od njegovog izvornog sadržaja, pa su sličnosti zadržane ali su joj date nove upotrebne konotacije, te se sada pojam baštine i baštinjenja posmatra u konceptu porodičnih vrednosti, kao skup činilaca: istorije baštinjenja, baštine kao institucije, baštinjenja kao prakse, i baštinjenja kao metodologije.<sup>11</sup> To znači da kada govorimo o baštini, u pitanju može biti predmet, institucija, ili metodologija, proces. U institucionom smislu bi baština predstavljala sistem normi čiji

je cilj da ustanovi brigu o sadržajima nasleđenim u određenoj društvenoj zajednici. Drugim rečima, baština je institucija kulturnog i društvenog pamćenja.<sup>12</sup> Proces baštinjenja bio bi u okviru delatnosti kulturnog nasleđa proces koji ide od polja široke neodređenosti prirodne i društvene sredine do potpuno artificijalne stvarnosti u kojoj se odvija recepcija svedočanstvenih svojstava predmeta, definisao je profesor Bulatović. Ovde se kao primarno svojstvo kulturnih dobara uzima svedočanstvenost.<sup>13</sup> Prakse baštinjenja su upravo delatnosti koje se sprovode u cilju sakupljanja, čuvanja, održavanja, istraživanja i predstavljanja svedočanstva prošlosti.<sup>14</sup> Konačno, predmete baštine prepoznamo kao kulturna ili kao prirodna dobra (spomenike), a prema Šastelu, sedamdesetih godina došlo je do pojave i dirljive metafore „genetske“ baštine, pojma koji sve više dobija afektivnu vrednost, želeći imenovati neke temeljne uslove nacionalne, čak ljudske egzistencije.<sup>15</sup> Koja su to svojstva, šta tačno podrazumeva kulturno dobro i gde se ono razlikuje od prirodnih dobara nalazimo delom u tekstu Stevana Tomića „Spomenici kulture i njihova svojstva i vrednosti“. Gledajući zakonske okvire gore predložene podele na prirodna i kulturna dobra susrećemo se sa različitim opisima i predlošcima još od kraja 19. veka, gde se uglavnom govori

o fizičkim, duhovnim, istorijskim, ili nekim drugim vrednostima dobara.<sup>16</sup> Prema *Zakonu o kulturnim dobrima* Republike Srbije iz 1994. godine, u članu dva određuju se kulturna dobra kao: „Kulturna dobra su stvari i tvorevine materijalne i duhovne kulture od opšteg interesa koja uživaju posebnu zaštitu utvrđenu ovim zakonom. Kulturna dobra, u zavisnosti od fizičkih, umetničkih i istorijskih svojstava, jesu: spomenici kulture prostorne kulturno-istorijske celine, arheološka nalazišta i znamenita mesta – nepokretna kulturna dobra; umetničko-istorijska dela, arhivska građa, filmska građa i stara retka knjiga – pokretna kulturna dobra“.<sup>17</sup>

Tradicionalni, ili kako se još naziva, nacionalni kostim možemo prepoznati kao kulturno materijalno dobro. Prema vrednostima koje se u njega učitavaju, on se posmatra kao materijalna tvorevina i svedok prošlosti, marker prošlog vremena, koji ima i u sebi nosi svojstvo svedočanstva. Svi atributi koje dajemo tradicionalnim kostimima dolaze nakon promene u odevanju, tačnije nakon prestanka njegove upotrebe i zamene zapadnim modnim kostimom koja se desila u prvoj polovini 20. veka. Sada nazvan tradicionalni kostim, a tada samo nošnja, poprimila je i sa sobom ponela reminiscenciju na davna vremena. Ona govori o tome ko su bili naši preci i kakvim su kulturnim obrascima živeli i funkcionisali. Ako se

## MATERIJALNA I NEMATERIJALNA BAŠTINA

osvrnemo na to da se baštinom smatra dedovina, nasleđeno od oca, kolokvijalno rečeno „prenešeno sa kolena na koleno“, tradicionalni kostim u neku ruku i jeste fizički nasleđen sa majke na ćerku ili oca na sina. Čak i danas se susrećemo sa slučajevima gde se u porodici čuva stara, „naša“ narodna nošnja, koju je nečija prababa nekada davno nosila na igranke u selu kada se išlo na vašar, ona koja se oblačila samo par puta godišnje, za igranke ili svadbe. Ovo nam govori ne samo da se tradicionalni kostim pronalazi u okvirima tumačenja zakona za zaštitu kulturnih dobara, u Etnografskim muzejima širom Srbije, već i da se vrednost ovog predmeta baštine prepoznaje i među njenim stanovništvom. Individulna memorija ispoljava iste suštinske karakteristike: stvari i mesta nose memoriju sa sobom, ali takođe nose identitet i značenja.<sup>18</sup>

Sledeći korak ka očuvanju nasleđa u procesu njene konzervacije, morao bi se temeljiti ne samo na unutrašnjem i fizičkom kvalitetu predmeta, već on takođe mora biti uspostavljen i u našoj sposobnosti da prepoznamo njegovu estetsku, istorijsku, naučnu i socijalnu vrednost, ili radije da društvo i zajednica prepoznaju ove vrednosti, na kojima se njihovi kulturni identitet i zasniva, ili se može zasnivati. Stoga, priča je i o nasleđu koja nije samo opipljivo, već i nematerijalno, i nije usko povezano sa njenom fizičkom konzistenošću.<sup>19</sup>

Da je distinkcija između materijalne i nematerijalne kulturne baštine, ili materijalnih i nematerijalnih dobara, sama po sebi artificijalna piše Dž. Malpas. On govori da je kultura uvek nekako vezana za svoju materijalnost i da je od nje neodvojiva. Specijalne kulturne prakse, na primer, iako ih konstruišemo i definišemo kao „nematerijalne“, svakako zavise, ali su na određeni način i formirane posredstvom specifičnih instrumenata i postavkom instrumenata, specifičnih načina i puteva, specifičnih sekvenci konkretnih akcija. Jer čak i jezik ima svoju materijalnost u formi govora, napisane reči i znaka, dok sama mogućnost njegovog značenja ostaje u inter-relaciji onog koji govori i onog drugog.<sup>20</sup> Ovde se, kada razmatramo problem materijalnog, ona ne uzima kao jednostavno materijalnost ili tvornost predmeta (u našem slučaju kulturne baštine), već u suštini neka forma „situiranih“ simbola, koji su proizvod ljudske egzistencije.<sup>21</sup>

Prema konferenciji UNESCO-a, na njihovoj 32. sesiji, koja se ticala duboko ukorenjene međuzavisnosti između nematerijalne i materijalne kulturne i prirodne baštine,<sup>22</sup> „nematerijalna

kulturna baština podrazumeva prakse, prikaze, izraze, znanja, veštine, kao i instrumente, predmete, artefakte i kulturne prostore kojima su povezani – koje zajednice, grupe i, u pojedinim slučajevima, pojedinci, prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa. Ovakvo nematerijalno kulturno nasleđe, koje se prenosi s generacije na generaciju, zajednice i grupe iznova stvaraju u zavisnosti od njihovog okruženja, njihove interakcije sa prirodom i njihove istorije, pružajući im osećaj identiteta i kontinuiteta, i na taj način promovišući poštovanje prema kulturnoj raznolikosti i ljudskoj kreativnosti.“ To znači da ova konvencija pod nematerijalnim nasleđem podrazumeva usmenu tradiciju i izraze, uključujući i jezik; izvođačke umetnosti (tradicionalne zanate), društvene običaje, rituale i svečane događaje. Razmatrajući materijalna dobra kao produkt upravo ovih nematerijalnih činilaca, kao produkt tradicionalnog zanata koji se može usmeno (pomoću jezika i znakova) preneti, biti proizvod u sklopu društvenih običaja i rituala za svečane događaje. Tradicionalni kostim jeste materijalni produkt (baština), ali je svakako neodvojiv od nematerijalne baštine, jer on ne može da nastane izuzet iz sredine u kojoj se stvara, niti bi krajnji produkt bio istovetan ako bi nastajao u drugačijim društvenim uslovima, i u okviru drugih nematerijalnih činilaca. Ovo nam samo potvrđuje da

se nematerijalni i materijalni aspekti posmatraju kao jedinstven fenomen u studijama baštine.<sup>23</sup>

## NACIONALNO REPREZENTOVANJE

**K**ada govorimo o naciji uglavnom mislimo na grupu ljudi koji žive (u nekim slučajevima i ne) na istoj teritoriji, imaju zajednički jezik, zajedničku istoriju, zajedničku religiju, sličan ili isti način života, sličnu sudbinu, zajednički set memorija i aspiracija. Ali zaboravljamo da samo postojanje ovih zajedničkih kulturnih elemenata među članovima kolektiva ili zajednice nije dovoljno da bi se oni definisali kao nacija; oni moraju imati i svest o tome da jesu nacija.<sup>24</sup> Da bi pojedinac postojao na ovom svetu na način koji uključuje osećaj povezanosti sa sopstvom, sa drugima, i stvarima iz našeg okruženja, potrebno je da ima osećaj za individualnu lociranost sa svetom, piše Dž. Malpas. Takva lociranost, koja obuhvata telesnu lokaciju, ali i osećaj društvene i kulturne lociranosti, zateva orijentaciju u vremenu i orijentaciju u prostoru, gde ta dva ispunjena uslova dovode do osnove za mogućnost kulture, modela ljudske egzistencije. Zapravo, posedovanje osećaja jednog determinisanog ljudskog identiteta, individualnog ili

kolektivnog, jeste neodvojivo od samog osećaja za prostor.<sup>25</sup> Osim prostora, koji je podrazumevan, kolektivni elementi nacionalnog identiteta mogu podrazumevati različite nacionalne simbole, tradiciju, sećanje na iskustva i postignuća nacije, i oni su sadržani duboko u istoriji nacije.<sup>26</sup> Što znači da kada govorimo o nacionalnom identitetu podrazumevamo da on sadrži sa sobom i verovanja i vrednosti te nacije, koja se tiču značenja ljudske egzistencije, prirode društvenih institucija, proizvoda ljudskih odnosa, i definiciju idealne ličnosti.<sup>27</sup> U zavisnosti od toga koliko je pojedinac izložen društvenom sistemu, on može da inkorporira simbole nacionalnog identiteta u svoj lični identitet u različitom stepenu i na različite načine, i da tada kolektivni elementi nacionalnog identiteta postanu lična definicija pojedinca i utiču na način na koji on sagledava svet i prostor u kome se nalazi.<sup>28</sup>

Markeri nacionalnog identiteta mogu biti diferencijalni i razlikovati se u pojedinačnim državama i društvenim sistemima, mada možemo pronaći velike sličnosti u odabiru ovih markera i simbola. Oni obično podrazumevaju elemente koji se koriste u identifikaciji pojedinca kao dela određene nacionalne grupe, kao što su zajednički jezik ili dijalekat, mesto rođenja, nacionalni kostim, tradicije, i običaji. Jedan od gore pomenutih elemenata je i

nacionalni kostim, koji se posmatra kao bitan faktor zbog same uloge u svakodnevnom životu naših predaka ali i zbog činjenice da čini jedno od bitnih obeležja etničkog identiteta. Takođe se ne može zanemariti ni njegova estetska i umetnička vrednost jer on nastaje kao proizvod tradicionalnog zanata izrade. Značajnu ulogu u formiranju predstava nacionalnog duha igra i kultura, koja kao proizvod ljudske aktivnosti, daje osobenost naciji. Značaj tradicije u konstruisanju nacionalnog identiteta i umetnosti je njeno utemeljenje u prošlosti, jer pruža legitimitet postojanja, piše Nenad Makuljević. U procesu stvaranja nacionalne ideje vrši se selekcija i uzimaju se elementi koji savršeno odslikavaju zamišljenu naciju, ali se takođe i izmišljaju forme ponašanja koje se prezentuju kao tradicionalne. Nacionalna tradicija podrazumeva folklorne i istorijske elemente koji su obrazovani u jedinstvenu nacionalnu celinu.<sup>29</sup>

U najavnom spotu „Dobro došli kući“ Radio Televizije Srbije susrećemo se sa jednim od načina prezentacije nacionalnog identiteta putem upotrebe tradicionalnog kostima kao obeležja pripadnosti tom narodu. U sam materijalni predmet tradicionalnog kostima utkana su značenja koja ga čine simbolom nacionalnog identiteta. Osim što tradicionalni kostim govori o materijalnom nasleđu, prezentovanom

kao istorijsko svedočanstvo, kao nosilac određenih umetničkih vrednosti i kao simbol etičke pripadnosti, kao nosilac kolektivne i individualne memorije, on se može posmatrati i kao metaforični nosilac svih elemenata nacionalnog identiteta. Tradicionalni kostim se koristi kao vizuelni predmet koji u svojoj pozadini, procesu nastanka, krije nematerijalnu baštinu, govori o vrednostima i verovanjima onoga čiji je produkt, gde se upotreba specifično određenih boja i njenih nijansi, korišćenje geometrijskih oblika i njihova kombinacija, koje mogu da predstavljaju odraz spiritualnih značenja ali geografskog područja; zatim o društvenom konsenzusu u kom je nastao, ali i o teritoriji u kojoj ta vrsta kostima dominira. Poslednje se pogotovo može uzeti kao bitna odrednica, jer svaki kostim reprezentuje određenu regiju Republike Srbije na direktan način, i time ukazuje koji su to delovi teritorije i prostora obuhvaćeni njenom površinom (teritorija na kojoj narod obitava ima bitnu ulogu, jer u likovnom prikazivanju, prepoznatljivi geografski pejzaži i naselja se koriste kao nacionalno obeležje<sup>30</sup>). Tradicionalni kostim nosi značaj kao vizuelni kulturni marker, kao nosilac kolektivne, ali i individualne memorije.

Radio Televizija Srbije, posmatrajući baštinu kao bitan element, koristi se tradicionalnim kostimom, koji se prepoznaje kao kulturno istorijska baština koja u sebi nosi nacionalno

identitetski karakter, u formiranju sopstvene prezentacije i odašiljanja određene izjave. U prilogu koji je napravljen povodom prvog emitovanja najavnog spota kreativni direktor Boris Miljković naglašava da je RTS zvanična, nacionalna televizija i da se kao takva ponosi.<sup>31</sup> Na čelu kreativnog tima Boris Miljković jasno potvrđuje da se kao televizija sa nacionalnom frekvencijom osećaju na određeni način odgovornim po pitanju boljitka ovog naroda. Ako prevedemo ove reči u malo širi kontekst, kao zvanična televizija, osećaju odgovornost pri produkciji sadržaja i načinu njegove interpretacije. Takođe, budući da je definisana kao nacionalna, ona koja se u ovom slučaju koristi sadržajem sa nacionalnom frekvencijom, ona šalje jasnu nacionalnu poruku. Reprezentujući tradicionalno blago ona takođe sebe prezentuje i određuje kao nacionalnu. Ova poruka jasan je iskaz određenosti i definisanja (koje najavni spot svojim upotrebljenim elementima dodatno potvrđuje) nacionalnog identiteta naroda, ali i definisanosti identiteta Radio Televizije Srbije kao takve. Ono što je važno spomenuti kao jedan od bitnih faktora u razumevanju značaja poruke koja se proizvodi jeste da je ovaj najavni spot vrsta audio-vizuelnog materijala koji se neprestano „vrti“ na malim televizijskim ekranima. Ovaj spot zauzima mesto između svakog namenskog programa i reklamnog

bloka, što znači da se on ponavlja više desetina puta u toku samo jednog dana, i tako u protekle tri godine, time stavljajući stanovnike Republike Srbije u jednu zonu konstantnog podsećanja na bitnost nacionalne određenosti i njihovog nacionalnog identiteta. Postavlja se pitanje koliki uticaj ima ova vrsta prezentovanog materijala na celokupno stanovništvo Srbije, kao i da li se ova poruka šalje sa nekom određenijom porukom, ako izuzmemo onu da se televizija ovim putem definiše kao nacionalna („srpska“).

## ZAKLJUČAK

### NOVA TEHNOLOGIJA

U drugoj polovini dvadesetog veka desile su se ogromne promene u tehnološkom razvoju, koje su imale, ali dalje imaju, uticaj na način poimanja i interpretaciju kulturne baštine.<sup>32</sup> Još sa pojavom novih medija početkom veka fotografije i filma, koji se sada već mogu svrstati u „stare“, može se diskutovati o uticajima koji su na nju činile ove „novine“, tada znatno drugačije od tradicionalnih metoda – „svetog trojstva“ slikarstva, arhitekture, i skulpture. Jedna od ovakvih diskusija pominje se već u eseju iz 1936. godine Waltera Benjamina (Valtera Benjamina)

„Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, gde se govori o uticajima koje ostvaruju film i fotografija na kulturnu baštinu kao što je umetničko delo, uništavajući njegovu jedinstvenu „auru“ samim činom mehaničke reprodukcije. U našem slučaju najavnih spotova, gde se pomoću „novih“ medija (filma, fotografije i grafičkog dizajna) reprodukuje predmet baštine, možemo govoriti o novim mogućnostima tehnologije i masovne reprodukcije, o prednostima koje nam ona pruža, a ostaje i pitanje o nestajanju aure „dela“ kao nuspojave ovog postupka, koje ćemo ostaviti za neku drugu priliku.

Tokom poslednjih deset godina, identitet i baština su postali posebno bitni faktori u politici na različitim nivoima funkcionisanja, a takođe su i novi mediji dobili na značaju u svrhu kombinovanja ova dva faktora, u smislu interpretacije i prezentacije baštine i identiteta.<sup>33</sup> Susrećemo se sve više sa tim da se elementi baštine koriste pomoću drugačijih metoda prezentovanja i emitovanja njihovih svojstava, korišćenjem nove tehnologije, na način koji bi bio primeren mladim generacijama, jer u savremenom svetu u kakvom živimo nove tehnologije i novi mediji sve više dobijaju na značaju kao sistemi ne samo protoka i izvora sadržaja već i njihove sistematizovane i uobličene produkcije. Samim tim, mogućnosti reprezentacije kulturnog nasleđa

upotrebom novih medija postale su mnogostruke. Nove tehnologije otvorile su nove paradigme vizuelne manifestacije baštine i umetnosti, nove paradigme u prezentaciji kulturnog nasleđa korišćenjem digitalnih medija dostižu drugačije nove mogućnosti njihovog izlaganja, za razliku od tradicionalnih metoda. Ove mogućnosti mogu imati značajnu ulogu u širenju informacija među „običnim narodom“, koji je sada povezan kanalima digitalnih medija, a da nije došao ni u kakav fizički dodir sa prezentovanim predmetom.<sup>34</sup> U ovom konkretnom primeru veliki procenat stanovništva Republike Srbije dolazi u dodir sa informacijom o kulturnom nasleđu čineći skoro nikakav napor da do njega dođe, gde se fizički dodir sa predmetom od bitnosti smanjuje skoro do nepostojanja, osim u nekim izuzecima. Prosečni stanovnik dobija prezentovanu baštinu „na tanjiru“, upakovanu na način na koji je autor to želeo i osmislio, bez potrebe da se pomeri iz svoje fotelje, što za onog koji uređuje informaciju predstavlja ogromnu prednost.

Činjenica je da je vizuelna kultura odvajkada imala vrlo prominentnu ulogu u društvenom sistemu. Posebna se pažnja može posvetiti njenoj ulozi kao veoma moćnog komunikacijskog mehanizma, koji je doprineo i u kreiranju privatnog i kolektivnog identiteta. Mediji fotografija i filma se temelje na sposobnosti da reprodukuju vizuelnu

predstavu, i zato se jednostavno mogu koristiti da vizuelno predstave već postojeće predmete i događaje, ali mogu biti i produktivni, tačnije imaju sposobnost da kreiraju nove predstave i njihove varijante. Stoga možemo napraviti razliku između reproduktivne upotrebe novih medija, gde je njihova moć u reprezentaciji baštine, i one produktivne upotrebe, gde se njihove mogućnosti koriste u kreiranju nečeg novog ili kao vrste suplementa tom artefaktu baštine.<sup>35</sup> Sposobnost i upotreba novih medija kao instrumenta u produkciji informacije i sadržaja upravo je slučaj sa Radio Televizijom Srbije, gde se pomoću filma – audio-vizuelnog produkta - formira vizuelna predstava nacionalne televizije, određene države, stanovnika, i oblikuje poruka njenog identiteta. Umesto tradicionalnijih medija koriste se oni koji su u toku sa vremenom, grafički dizajn, video materijal u kombinaciji sa predmetom koji je tradicionalan, spajajuću ih u jedinstvenu celinu. U savremenom društvu, institucije od kulturnog značaja sve više se suočavaju sa problemom digitalizacije kao novog postupka konzervacije, edukacije i pristupa.<sup>36</sup> Nova tehnologija se može koristiti kao metod u prezervaciji baštine, njenih materijalnih svojstava ali i nematerijalnih vrednosti, ali i u njenoj prezentaciji. Novi mediji mogu se upotrebiti ne samo u smislu obogaćenja interpretacije već i očuvanja, sve dok ne narušavaju integritet predmeta baštine.

## BAŠTINA U MEDIJSKOJ PREZENTACIJI

Jasno je da tradicija predstavlja prenošenje kulturnih tekovina kroz vreme i da je to ono što u stalnoj promeni modernog načina života ostaje nepromenjeno.<sup>37</sup> Da je tradicija večnost koja pretrajava dok način života (p)ostaje dinamičan, svakim danom postajemo svedoci susrećući se sa novim pomacima u tehnologiji, medicini, astronomiji, umetnosti. Sledeći bitan faktor koji je od krucijalne važnosti je na koji je način ona prezentovana, u kakvom je kontekstu postavljena, i na koji je način posmatrana, u kakve se svrhe baština može koristiti i za slanje koje vrste poruke uobličiti. U gore razrađenom primeru susreli smo se sa prezentacijom baštine u digitalizovanoj verziji, gde je tradicionalni kostim upotrebljen u svrhu reprezentovanja i uobličavanja vizuelnog identiteta Radio Televizije Srbije, ali i kao reprezent nacionalnog osećaja. U dizajnom obrađeni audio-vizuelni sadržaj inkorporiran je tradicionalni kostim u koji su pretočene materijalne i nematerijalne vrednosti, gde je on posmatran kao nosilac svedočanstva

prošlosti i verovanja „srpskog“ naroda. Naravno, ovako prezentovan sadržaj, koji u sebi ima jaku poruku nacionalnog osećaja ponosa, ona je koju šalje Radio Televizija Srbije i može, ali i ne mora da ima realnu potporu u većinskom ili onom preostalom delu stanovništva. U vizuelno predstavljenom sadržaju, baština propagirana kroz nove medije ima veliki kapacitet u stvaranju kulturno osvećenog stanovništva, u smislu da utiče na sam čin prepoznavanja vrednosti i značaja dobara koja baštinimo. Manifestovana kroz digitalne medije, tradicija, bez obzira na prostornu izolaciju, lakše i brže će stići do svesti mladih generacija. Time što je u određenom smislu nezavisno umetničko delo, jer je stvoren kao proizvod kreativnog tima, po ugledu i inspiraciju na tradiciju i kreiran kao vizuelni komunikacijski dizajn, najavni spot RTS-a ima svoju auru i autoritet. Pitanje je šta se dešava sa aurom i autoritetom tradicionalnog kostima, ako ga on kao takav poseduje, kada se preoči u novu digitalizovanu formu. Nema sumnje da značaj kulturnog nasleđa leži u načinu na koji nam nešto govori i pokazuje nešto o nama samima i svetu kome pripadamo.<sup>38</sup>

1 M.B. 2016

2 M.B. 2016

3 Pogledati na <http://djurdjevak.com/opancareva-kci-na-dorcolu/> <http://krasotabalkan.ru/molodoy-brend-opancareva-kci-iz-starogobelgrad/> <http://www.pasarella.rs/lifestyle/>

[opancareva-kci-cuvar-tradicije-odevanja/](http://opancareva-kci-cuvar-tradicije-odevanja/) <http://pricesadusom.com/jelek-starke-i-farmerke-opancareva-kci-od-narodne-nosnje-pravi-novu-modu2/> <http://www.krug.rs/vesti/drustvo/370-lepa-opancareva-kci.html> <https://zena.blic.rs/porodica/za-ovom-beogradankom-u-jeleku-svi-se-okrecu-a-ona-je-opancareva-kci/h9w6zjz>

- 4 RTS 2014  
 5 Pogledati više o commercial bumper, ident bumper na stranici [https://en.wikipedia.org/wiki/Bumper\\_\(broadcasting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bumper_(broadcasting))  
 6 Prema poslednjim istraživanjima Prvi program Radio Televizije Srbije ima najveći udeo gledanosti i u 2017. godini, sa 20,2% stanovništva Srbije, tačnije svakodnevno ovaj program prati oko 3 500 000 gledalaca. Više o ovome pogledati na <http://www.rts.rs/page/rts/sr/rtspredstavljastory/267/najnovije/2987414/istorijska-gledanost-rts-1-i-u-2017.html>  
 7 RTS 2014  
 8 Popadić 2016  
 9 Chastel 1988  
 10 Bulatović 2015  
 11 Popadić 2016  
 12 Albvaks 2013  
 13 Bulatović 2015  
 14 Popadić 2016  
 15 Chastel 1988  
 16 Tomić 1983  
 17 Isto  
 18 Malpas 2008  
 19 Vecco 2010  
 20 Malpas 2008  
 21 Isto  
 22 Unesco 2003  
 23 Popadić 2016  
 24 Kok 2012  
 25 Malpas 2008  
 26 Kelman 1997  
 27 Isto  
 28 Isto  
 29 Makuljević 2006  
 30 Makuljević 2006  
 31 RTS 2014  
 32 Malpas 2008  
 33 Kok 2012  
 34 Saptarishi 2016  
 35 Malpas 2008  
 36 Hadžić 2004  
 37 Popadić 2016  
 38 Malpas 2008

## LITERATURA

**Albvaks 2013:** Albvaks Moris, „Društveni okviri pamćenja“, Mediterran Publishing, Novi Sad ,2013 u Milan Popadić, „Vreme prošlo u vremenu sadašnjem“, Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd, 2013.

**Bulatović 2015:** Bulatović Dragan, „Baštinstvo ili o nezaboravljanju“, *Kruševački zbornik 11* (2005) 7-20.

**Kelman 1997:** H.Kelman, „Nationalism, Patriotism and National Identity: Social-Psychological Dimensions.“ Chicago: Nelson-Hall Publishers, 1997, 171–173

**Kok 2012:** M.S.M. Kok (Bureau Archeologie en Toekomst), *Heritage, identity and new media*, 2012, 1. Dostupno na [https://www.gu.se/digitalAssets/1366/1366943\\_p006heritage-identity-and-new-media.pdf](https://www.gu.se/digitalAssets/1366/1366943_p006heritage-identity-and-new-media.pdf)

**Malpas 2008:** J. Malpas, „Cultural heritage in the age of new media“, in Y.E. Kalay, T. Kvan

and J. Affleck (eds), *New Heritage: New Media and Cultural Heritage*, Oxford: Routledge, 2008, 13-26.

**Makuljević 2006:** Makuljević Nenad, „Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2006, 42.

**M.B. 2016:** M.B., „Ponosni Era u opnacima dobio desetku! Srbenda diplomirao u narodnoj nošnji! Svaka mu čast!“, Kurir, (24.10.2016.) Dostupno na <http://www.kurir.rs/vesti/drustvo/2506247/era-u-opancima-dobio-desetku-srbenda-diplomirao-u-narodnoj-nosnji>

**Popadić 2016:** Milan Popadić, „Vreme prošlo u vremenu sadašnjem“, Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd, 2013, 32.

**RTS 2014:** RTS Radio Televizija Srbije, "Novi dizajn RTS-a,"2014, [www.rts.rs](http://www.rts.rs) Dostupno na <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/drustvo/1675229/novi-dizajn-rts-a.html>

**Vecco 2010:** M.Vecco, „A definition of cultural heritage from to tangible to intangible“, University Ca' Foscari of Venice, San Sebastiano, *Journal of Cultural Heritage* 11, 2010, 321–324.

**Saptarishi 2016:** K.Saptarishi, *Cultural Heritage Preservaion of Traditional Indian art through Virtual New-media*, *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 225, 2016, 309 – 320.

**Tomić 1983:** Tomić Stevan, „Spomenici kulture i njihova svojstva i vrednosti“,

Narodna biblioteka Srbije, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1983, 60.

**Unesco**, Convention for the sefeguarding of the intagible cultural heritage, Pariz, 2003.

Hadžić 2004: Olga Hadžić, *Tourisam and digitalisation of cultural heritage*, Pregled NCD 5, Novi Sad, 2004, 74-79. Dostupno na <http://elib.mi.sanu.ac.rs/files/journals/ncd/5/d011download.pdf>

**Chastel 1988:** A.Chastel, "Pojam baštine", *Pogledi* 3-4, 18, (Split 1988) 709-723.

## SUMMARY

This paper examines the case of the Radio Television of Serbia commercial bumper "Welcome Home", with the purpose of showing how new media are being used as mechanism of sending strong national message to viewers in front of a television screen.

Nowadays, more and more people find themselves witnessing how old-fashioned, traditional way of life is being transformed into a new form of representation. With regard to promoting national identity and affirming collective memory reflected in cultural heritage, the national television has made considerate progress, by using new forms of design and applied art. The new visual identity of the RTS (Radio Television of Serbia) logo design is an illustrative example, through which traditional Serbian costume is being promoted as a symbol of national identity, thus inspiring future generations to take a more active role in its preservation.

Cultural heritage in this brief video is of material nature (tangible culture), but looking further we gain insights into other layers of meaning. Intangible culture is likewise sustained in the process of making these costumes that can be perceived as works of art. Handmade with special technique, material and purpose, these costumes testify about customs and practices, aesthetic and spiritual beliefs, artistic expression and others aspects of human activity. Also, these works of art are objects of collective and personal remembrance, items attesting to one's national history, but likewise to his/her individual, subjective memory.

katarina.stojicic@gmail.com

# PRIKAZ IZLOŽBE *SRPSKO UMETNIČKO NASLEĐE* *NA KOSOVU I METOHIJI*

## ALEKSANDAR RADOSAVLJEVIĆ I NEVENA BOGOJEVIĆ

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

Izložba *Srpsko umetničko nasleđe na Kosovu i Metohiji* svečano je otvorena u prisustvu zvanica iz naučnog i javnog života 27. septembra 2018. godine u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti. Priređivači izložbe su profesori Filozofskog fakulteta u Beogradu dr Miodrag Marković, dopisni član SANU i dr Dragan Vojvodić. Iako je u početku bilo predviđeno da izložba bude otvorena do 12. novembra, njeno trajanje bilo je produženo sve do 26. novembra, a broj posetilaca je čini jednom od najposećenijih izložbi u Srbiji 2017. godine.

Na izložbi je prikazano 222 eksponata, mahom pozajmica iz Narodnog muzeja, Muzeja Srpske pravoslavne crkve, kao i pojedini predmeti koji su u posedu manastirskih riznica na Kosovu i Metohiji. Kada je u pitanju fresko-slikarstvo, kako bi se što verodostojnije predstavila velika dela

srpskog srednjovekovnog slikarstva, korišćene su replike iz Galerija fresaka, dok su, kada je postojala mogućnost, izložena originalna dela. Predmeti su grupisani po celinama koje se odnose na nepokretne spomenike kulture, prvenstveno manastirska zdanja, a pojedini predmeti su grupisani prema regionalnom poreklu ili istorijskom periodu. Izložbeni predmeti su bili raspoređeni u osam prostorija u okviru kojih je postojalo devet tematskih celina. Prostorije, tematski definisane tako da predstavljaju jedan ili dva spomenika kulture, pratile su odgovarajuće makete koje su omogućile da se u muzejskom kontekstu prikaže i nepokretna baština. Takođe, deo koncepta izložbe bili su i tablet računari na kojima su u svakoj prostoriji reprodukovani kratki nemi dokumentarni filmovi ili rekonstrukcije kako bi se još jasnije dočarao sam izgled velikih spomenika nepokretne baštine.



# СРПСКО УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ

ИДЕНТИТЕТ, ЗНАЧАЈ, УГРОЖЕНОСТ

**Slika 1:**

Naslovna strana kataloga: «Srpsko umetničko nasleđe na Kosovu i Metohiji: identitet, značaj i ugroženost», gl. ur. Dušan Otašević, 2017., Beograd  
Preuzeto iz kataloga izložbe

Izložbu je pratio tematski katalog istovremeno objavljen na srpskom i engleskom jeziku na 588 strana **(Sl. 1)**. U okviru kataloga objavljeni su uvodni tekstovi napisani od strane istoričara umetnosti i istoričara koji su bili angažovani na izučavanju ovih tematskih celina. Na samom početku se nalaze dve grupe tekstova koje objašnjavaju značaj Kosova i Metohije kao duhovnog i intelektualnog izvorišta Srbije. Potom slede tekstovi koji umetnost Kosova i Metohije stavljaju u kontekst evropske umetnosti, a celokupan uvodni deo kataloga zaokružen je hronološkim pregledom istorijskih događaja i njihovim uticajem na umetničko stvaralaštvo. Kao logičan nastavak ovih tekstova sledi nekolicina tekstova usredsređenih na dugotrajno stradanje i neophodnu borbu za očuvanje kulturnih spomenika Kosova i Metohije. Nakon uvodnih delova slede kataloške jedinice grupisane po tematskim celinama. Svaku katalošku jedinicu pratila je detaljna ilustracija kao i ponuđena literatura za dalje informisanje. U okviru kataloškog poglavlja predstavljeno je i stradanje spomenika sa akcentom na skorija dešavanja.

Pored kataloga za stručno informisanje publike bilo je odgovorno sedam volontera, studenata istorije umetnosti na osnovnim, master i doktorskim studijama koji su kroz stručna vođenja u svakodnevnim terminima

u 13 i 17 časova publici na deskriptivan način približili kompleksnost umetnosti Kosova i Metohije.

Priča o razvoju umetnosti na Kosovu i Metohiji kreće od ulaska u galeriju i može se hronološki pratiti do poslednje prostorije u kojoj je prikazana umetnost modernog doba. Jedan od udarnih predmeta, postavljen u zasebnu vitrinu, jeste fragment keramike iskopan na brdu Čečani, nedaleko od Vučitrna. Na samoj površini ovog komada keramike urezan je glagoljični natpis, a ono što ga čini izuzetno značajnim jeste njegovo datovanje u X vek, pa je samim tim ovaj predmet najstarije svedočanstvo o postojanju srpskog naroda na teritoriji Kosova i Metohije i pomagalo za identitetsko definisanje srpskog naroda na ovoj teritoriji. Najstariji primeri umetnosti, u savremenom značenju termina, su kopije fresaka iz isposnice Petra Koriškog kod Prizrena, a ovi fragmenti se datuju u kraj XII veka **(Sl. 2)**. Reč je o predstavi Deizisa i jednom manjem fragmentu sa prikazom arhanđela i apostola Petra. Zbog činjenice da se kasniji sloj nalazio iznad njih, ove freske su veoma oštećene, a ta oštećenja su dosledno prikazana i na izloženim kopijama.

Jedna od centralnih građevina Kosova i Metohije, značajna ne samo po umetničkim vrednostima nego i kao duhovni centar srednjovekovne Srbije jeste Pečka patrijaršija. Ovaj kompleks

je predstavljen kroz niz predmeta primenjene umetnosti, rukopisa, ikona, kao i kopija fresaka, koji se nalaze u istoj prostoriji gde i prethodni eksponati. Freske koje se ističu po svom umetničkom i ikonografskom kvalitetu nalaze se najbliže samom modelu kompleksa.

**Slika 2:**  
Scena Deizisa iz  
isposnice Petra  
Koriškog, kraj  
XII veka, fresko  
tehnika (kopija),  
Galerija fresaka  
Narodnog  
muzeja u  
Beogradu

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević

Veza između uvodnog dela izložbe i narednih spomenika uspostavljena je malom prostorijom u kojoj je izložen materijal koji je imao za cilj da pokaže umetničke domete crkve Sv. Stefana u Banjskoj. Dobro je poznato da je reč o grobnom hramu kralja Milutina, izgrađenom po uzoru na crkvu Bogorodice Evergetide u Studenici.

Kako bi se što više naglasila pomenuta sličnost, izloženi su pojedini fragmenti plastike. Među njima se ističe figura Bogorodice sa Hristom koja je nekada dominirala lunetom ove crkve, a danas se nalazi u manastiru Sokolica. Još jedan značajan nalaz iz Banjske predstavlja prsten, koji je u početku bio pripisan kraljici Teodori. Savremeni istoriografi su sasvim pouzdano utvrdili da ga je nosio Konstantin Nemanjić, mlađi sin ktitora crkve (SI. 3). Zbog broja detalja koji se nalaze na njemu, bilo je neophodno da se postavi u zasebnu vitrinu kao i fragment iz Čečana. Prateći savremene načine galerijske prezentacije, jedino se tako mogla omogućiti adekvatna



vidljivost većine urezanih profilaktičkih motiva na njegovim obodima, naročito grb Nemanjića i natpis sa prevodom „ko ga nosi neka mu Bog pomogne“. Zbog prostorne ograničenosti, ali i isticanja ideje ktitora, u ovaj prostor je postavljena i freska kralja Milutina iz crkve Bogorodice Ljeviške.

Pomenuta crkva posvećena Bogorodici je zdanje bogato istorijskim slojevima, što je poseban izazov kada je u pitanju predstavljanje ovog spomenika u muzejskim okvirima. Najstariji dobro očuvani slojevi slikarstva datuju se u period treće ili četvrte decenije XIII veka nakon obnove arhiepiskopa Save. Neke od originalnih fresaka iz pomenutog

perioda, poput onih sa predstavom „svadbe u Kani Galilejskoj“ ili scenom „isceljenja slepog“, su skinute i prenesene u Narodni muzej, ali su i one činile deo postavke. Jedna od najznačajnijih predstava iz ove crkve jeste kompozicija Bogorodice sa Hristom Hraniteljem koja se u građevini nalazi na stupcu južnog broda, a ovde je prikazana njena kopija koju je izradila Zdenka Živković (1988) (Sl. 4). Značaj ove freske kao svedočanstva o umetnosti tokom latinske okupacije Carigrada je neizmeran, s obzirom na to da je ona reprezentativan primer umetnosti istočnohrišćanskog sveta u ovom periodu.

Pored Bogorodice Ljeviške koja je smeštena u prostoriji posvećenoj

**Slika 3:**  
Prsten  
Konstantina  
Nemanjića,  
početak XIV  
veka, zlato,  
Narodni muzej u  
Beogradu

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević





**Slika 4:**  
Bogorodica  
sa Hristom  
Hraniteljem,  
prva polovina  
XIII veka, fresko  
tehnik (kopija),  
Narodni muzej u  
Beogradu  
  
fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević

umetnosti i graditeljstvu grada i okoline Prizrena našao se i manastir Svetih Arhangela, podignut oko 1350. godine. Ktitor ovog manastira je Car Dušan koji je namenio ovu zadužbinu za svoj mauzolej. Kao jedan od primera razaranja srpskog srednjovekovnog nasleđa na teritoriji Kosova i Metohije, ovaj hram ima dugu istoriju koja o tome govori. Za vreme Osmanlija (1455), čitav manastirski kompleks bio je razoren, a 1615. ostaci tesanog kamena razorenog manastira, kamena dekoracija bili su iskorišćeni

kao građevinski materijal pri izgradnji Sinan-pašine džamije u Prizrenu. U ovoj prostoriji bila je postavljena maketa manastira i digitalna rekonstrukcija koji su posetiocima dočarali nekadašnji izgled. Arhitektonsko rešenje manastirskog kompleksa danas je poznato upravo na osnovu rekonstrukcije i ostataka osnove kako petokupolnog hrama velikih dimenzija tako i manje crkve posvećene Sv. Nikoli. Glavna crkva manastira Sv. Arhangela posedovala je bogat repertoar kamene plastike čiji ostaci ukazuju da je rađena po uzoru na fasadnu dekoraciju Bogorodičine crkve u Studenici.

Godine 1927. započeto je sa arheološkim iskopavanjima na lokalitetu gde je ovaj manastir smešten. Tada su otkriveni temelji kompleksa, grobno mesto Cara Dušana, delovi zidova, delovi kamene plastike, ostaci poda i fragmenti slikarstva. Za potrebe izložbe, u sklopu eksponata koji su u vezi sa manastirskom Svetih Arhangela, bio je izložen fragment nekadašnjeg podnog mozaika, vrlo verovatno iz naosa hrama. U pitanju je fragment oblika trougla sa reljefnom predstavom grifona, koja je u sada već praznoj površini oko mitološkog bića bila ispunjena raznobojnim teserama. Ostaci kamene plastike danas se jednim delom nalaze u manastirskom kompleksu Svetih Arhangela, u skopskom Muzeju Makedonije, kao i u Dečanima. Pored fragmenta kamene plastike, izloženi su i ostaci fresko-slikarstva. Oni prikazuju

vešto oslikane delove lica ljudskih figura i ukazuju na slikarsku veštinu umetnika koji je pri oslikavanju koristio finu liniju u sitnim i veštima potezima, tamnozeleno-smeđu u kombinaciji sa belom osvetljenom površinom. Nažalost, danas je fresko-slikarstvo ostalo samo u fragmentima koji se većim delom čuvaju u Skoplju, kao i pod okriljem Narodnog muzeja.

Prateći prolaz ka sledećoj prostoriji, posetilac bi se našao u prostoru posvećenom manastiru Gračanica (SI. 5). U centralnom delu prostorije nalazila se maketa katolika ovog manastira koja je pružala posmatraču prizor njegovog arhitektonskog rešenja. Pored manastira Banjska kod Zvečana i Bogorodice Ljeviške u Prizrenu, Gračanica je takođe jedna od zadužbina kralja Milutina, izgrađena na teritoriji Kosova i Metohije, oko 1315. Model crkve je prikazivao jedinstven arhitektonski plan petokupolne građevine upisanog krsta, a njeno osnovno obeležje je „peta fasada“ koju čini podužni poluoblčasti svod upisanog krsta koji na svom preseku nosi ponovljeni umanjeni upisani krst, što jeste novo rešenje koje se nije moglo videti na prethodnim građevinama iz perioda vladavine kralja Milutina. Upoznavši se putem modela sa jednim od vrhunskih dela srpske arhitekture ovog perioda, posetilac je mogao videti izložene kopije pojedinih segmenata fresko-slikarstva koje se u ovoj crkvi datuje oko 1320/21.

Među kopijama, našli su se portreti kralja Milutina i kraljice Simonide koje je izvela Olga Tiran (1964) (SI. 5). Idealnom postavkom ovih predstava na izložbi, napravljena je paralela sa originalnim freskama i njihovim mestom u katolikonu manastira. Reč je o prolazu između priprate u naos, koja u nižoj zoni sa južne strane nosi predstavu kralja Milutina sa modelom crkve u ruci, dok se naspram njega na severnoj strani nalazi kraljica Simonida. Iznad njih su prikazani anđeli koji im prinose krune. Njih šalje Hristos predstavljen u temenu luka koji zajedno sa ktitorom i njegovom suprugom čini prikaz simbolične božanske investiture koja će u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti biti često viđena kao potreba prikazivanja legitimiteta vlasti jednog vladara, izabranika Božijeg. Postavkom ovih portreta na izložbi kod lučno zasvedenog prolaza namenjenog da vodi u narednu prostoriju tako da nalikuju gračaničkom koji vodi iz priprate u naos, posetioci su imali bolji doživljaj putem kog su se mogli orijentisati i vizuelno evocirati gračaničku crkvu. Kopija freske sa tekstom iz osnivačke povelje koja je izdata manastiru Gračanica, a čiji je autor Branislav Živković, bila je izložena i dostupna svim posetiocima izložbe. Originalna freska nalazi se na zapadnom zidu đakonikona katolika, iznad prolaza u naos. Nastala je po nalogu kralja Milutina koji je želeo da ovekoveči

**Slika 5:**  
Postavka u  
galerijskom  
prostoru,  
manastir  
Gračanica

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević



tekst gračaničke hrisovulje, prvobitno pisane na pergamentu, na jednom delu zida crkve. Tekst svedoči o obnavljanju i živopisanju razrušenog hrama Bogorodice Gračaničke od strane kralja Milutina, kao i o darivanju manastira metosima, posedima udaljenih krajeva, vodenicama, ribnjacima, pčelinjacima i dr. Uz kopije fresaka sa predstavama, Proroka Ilije u pustinji, prvog srpskog arhiepiskopa Save, Hrista koji stišava buru na moru, Svetog Urbana i čuda arhangela Mihaila u Honi, čiji originali potiču iz oko 1320, našla se i kopija freske, čiji je original nastao oko 1429. u vreme Todora Brankovića, sina Đurđa Brankovića. Predstavljen je mladi Todor koji prinosi votivni dar, a sama predstava se povezuje sa njegovom bolešću, molbom i nadom za brz oporavak.

Mali spomenici iz različitih delova Kosova i Metohije koji se ne mogu definisati kao jedna jasna spomenička grupa raspodeljeni su u narednoj prostoriji. Tu se većinom nalaze eksponati poreklom sa Novog Brda koje je u periodu XIV veka postalo izrazito značajna ekonomska tačka u Srbiji zbog eksploatacije glamskog srebra. Povodom kontrolisanja rudarstva na ovoj teritoriji po nalogu despota Stefana Lazarevića sastavljen je „Zakon o rudnicima” i „Zakon Novog Brda”, a izvod iz ovog zakona je uz prepis „Zakona o rudnicima” predstavljen u jednom izloženom rukopisu koji potiče iz 1580. godine (**Sl. 6**). Zbog kompleksnosti minijature delom rađene zlatom, ovakav rukopis je postavljen u adekvatnu vitrinu sa primerenim osvetljenjem kako bi se

istakli minuciozni detalji i izrazito vividan kolorit. Izuzev ovog predmeta u ovom delu je priložen i veliki broj arheoloških nalaza, mahom grobnih priloga koji su interesantna svedočanstva o ličnoj pobožnosti naroda Kosova i Metohije. Takođe su se u ovoj prostoriji mogli videti predmeti sakralne namene poput različitih sasuda, rukopisa, ikona, kao i jedno zvono s početka XV veka.

U sledećoj prostoriji, koja predstavlja uvod za bogatu riznicu Dečana, nalazi se model manastirske crkve posvećene Hristu Pantokratoru, koja je građena 1327–1335. i kopije originalnih arhitektonskih elemenata. Ktitori ove crkve su Stefan Uroš III Dečanski i njegov sin Stefan Dušan, a na osnovu izložene kopije natpisa čiji se

original nalazi iznad južnog portala crkve, posetioци su mogli da se upoznaju sa potpisom graditelja Fra Vite iz Kotora koji je uz svoje ime naveo datum izgradnje i imena ktitora. Pored table sa natpisom, izložena je kopija lunete južnog portala sa predstavom Hristovog krštenja, konzole i kapiteli koji su ukrašeni zoomorfnim, floralnim i antropomorfnim motivima. tom delu prostorije posetioци su mogli da uoče bogato skulptovan program Dečana koji se ugleda na Studenički, kao i rad izvrsnih majstora iz južne Italije. Drugi deo sobe sadržao je predmete koji pripadaju riznici Dečana. Bile su izložene ikone zografa Longina, među kojima je bila žitijna ikona sa predstavom Stefana Dečanskog (1557), bogoslužbeni sasudi, povelje i segmenti kopija fresaka čiji su originali u programu veoma bogate



**Slika 6:**  
Rudarski zakonik  
despota Stefana  
Lazarevića, oko  
1580., rukopis,  
Arhiv SANU u  
Beogradu

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević

**Slika 7:**  
Portret Stefana  
Uroša III  
Dečanskog,  
1343., fresko  
tehnik (kopija),  
Galerija fresaka  
Narodnog  
muzeja u  
Beogradu

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević



riznice fresaka ovog manastira. Među njima, pored ktitorskog portreta Stefana Dečanskog, detalja scene Strašnog suda, našao se i segment Loze Nemanjića (**Sl. 7 i 8**). U pitanju je predstava gornjeg dela kompozicije Loze, gde je u centralnom planu prikazan Stefan Dušan, signiran kao Car, kome lik Hrista Emanuila, posredstvom anđela šalje vladarske insignije, krunu i loros (**Sl. 9**). Sa njegove desne strane naslikan je njegov sin Uroš V, a levo je predstavljen njegov otac Stefan Uroš III. Originalna freska datuje se oko 1346/47, dok je kopiju naslikao Pol Vinsent (1965). Ispod ove postavljene freske, bila je izložena prva dečanska povelja (1330) koja čini jedan od najdragocenijih srpskih dokumenata. Tekst pisan na svitku, predstavlja idejni

temelj osnivanja Dečana na rajskom, Bogom izabranom mestu i svedoči o istoriji Stefanove vladavine od dolaska na presto do bitke kod Velbužda.

Nakon prostorije posvećene manastiru Dečani, pretposlednja prostorija bila je ona u kojoj su izloženi eksponati deklarirani kao umetnost novog veka. Među eksponatima koji se datiraju u vreme XVIII i XIX veka, izloženi su predmeti kako iz riznice manastira Dečana, tako i iz riznice Pečke patrijaršije. Među bogoslužbenim sasudima, ikonama, pažnju je privukla brojnim posetiocima bakroreznica predstava manastira Dečana. Naručilac ovog bakroreza bio je srpski patrijarh Arsenije IV Jovanović Šakabenta. Crtež za grafiku izradio je karlovački slikar Georgije Stojanović (1745), da bi godinu dana kasnije ploča bila izrezana u Beču, u radionici Gustava Adolfa Milera. Upravo ova bakroreznica ploča jeste najstarija od svih bakroreza u okviru riznice. Topografski pejzaž manastirskog kompleksa, koji pored predstave ktitora sadrži portret Arsenija IV Jovanovića govori o tome da je jedna od uloga ovog lista bila u versko-političke svrhe. Patrijarh Arsenije IV jednim delom je želeo da prikaže svoju jurisdikciju nad manastirom, ali i da prikaže svoj autoritet arhiepiskopa srpskoga naroda, jer Drugom seobom Srba i odlaskom iz Pečke patrijaršije njegovo se zvanje nije priznavalo na tom području. Takođe,



**Slika 8:**  
Postavka u  
galerijskom  
prostoru,  
manastir Dečani

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević



**Slika 9:**  
Loza Nemanjića  
iz crkve Hrista  
Pantokratora  
u manastiru  
Dečani, fresko  
tehnika (kopija),  
Galerija fresaka  
Narodnog  
muzeja u  
Beogradu

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević

izložen je portret Arsenija III Čarnojevića, koji je naslikao Jov Vasiljevič (1744), naručen od strane njegovog naslednika Arsenija IV. U ovoj prostoriji određen je jedan kutak gde su izložena dela umetničkih zanata XIX veka, ona prikazuju etnografsko nasleđe Kosova i Metohije (SI. 10). Pored nakita, kubure, džepnog sata, lule, kutak je sadržao devojačku spremu iz Peći, odevne predmete sa područja Prizrena i Prištine, odnosno anterije, bindali haljinu, jelek i dr.

**Slika 10:**  
Predmeti  
primenjene  
umetnosti iz XIX  
Veka

fotografisao:  
Aleksandar  
Radosavljević

U poslednjoj prostoriji posetilac je imao prilike da se susretne sa umetnošću iz perioda nakon Prvog

Svetskog rata i nekoliko decenija kasnije, posle Drugog Svetskog rata, završno sa osamdesetim godinama XX veka (SI. 11). Prelazeći iz prethodne u ovu prostoriju, sa desne strane prolaza, bila su izložena likovna dela umetnika koji su jedan period svog života boravili na teritoriji Kosova i Metohije, ili bili u bliskoj vezi sa srpskim srednjovekovnim kulturnim nasleđem. Inspirisani predelima i srednjovekovnim manastirima, u svojim delima prikazali su svoj lični doživljaj. Među likovnim delima bila su izložena „Kosovo polje s božurima“ (1921), „Carska džamija u Prištini“ (1919/21) umetnika Dragoljuba Vasiljevića Fige koji je ove pejzaže formulisao u duhu





impresionizma. Tako je posetilac oslikani predeo sa crvenim božurima, ili urbani pejzaž sa pogledom na čaršiju, kuće i džamiju, mogao doživeti kao dimenziju u kojoj se trenutno nalazi. Potom slede dva dela Aleksandra Tomaševića, „Danilova Priprata u Peći“ (1958), „Delo 63/33“ (1964), u kojima je posmatrač mogao prepoznati oponašanje fasada srednjovekovne arhitekture na Kosovu i Metohiji. Sledi poslednje izloženo likovno delo „Put u Gračanicu“ (1986), slikara Zorana Furunovića.

Pored likovnih dela, bila je izložena jedna skulptoralna grupa, „Oklopnici Cara Lazara“ (1989), umetnika Svetomira Arsića Basare. Naime, reč je o grupi koju čine osam skulptura od kojih su za ovu priliku bile odvojene i izložene tri. Upoznat i inspirisan istorijom srpskog naroda na teritoriji Kosova i Metohije, skulptor je kombinovao drvo i metal, stvarajući na pojedinim mestima drveta šupljine, koje je potom izložio paljenju i njima pridodao metalne elemente koji predstavljaju oklope Lazarevih

ratnika. Kada bi se posetilac našao naspram skulpture, mogao je ne samo prepoznati materijale koji ovu grupu krasi već stvarno upoznati ratnike koji dostojanstveno nose na sebi oklope težine poput njihove epohe i istorije.

U poslednjoj prostoriji su bili istaknuti i sadržaji koji su imali za cilj ukazivanje pažnje posetilaca na kontinuirano stradanje spomenika. Veliki panel na kojem su bile projektovane slike spomenika koji su tokom razaranja u XX i početkom XXI veka stradali bio je kulminacija celokupne izložbe (**Sl. 12**). Pored panela, u prostoriji postavljene su dve polovično restaurirane ikone zografa Longina kao pokazatelj onoga što je nužno i što se može uraditi na već oštećenju baštini Kosova i Metohije kako bi ona opstala.

Izložbeni program omogućio je da se srpski narod identitetski poistoveti sa onim što je kroz dugu istoriju stvarao na Kosovu i Metohiji i da se jedna druga, manje dostupna strana istorije prikaže.

**Slika 11 (levo):**  
Dela moderne umetnosti fotografisao: Aleksandar Radosavljević

**Slika 12 (desno):**  
Video prezentacija sa predstavama stradanja spomenika na Kosovu i Metohiji fotografisao: Aleksandar Radosavljević

Mnogi od izloženih objekata su teško dostupni široj publici, a i kada jesu nikada nisu sastavljeni u jednu celinu sa akcentom na teritorijalnu pripadnost određenog naroda i njegovog stvaralaštva. Kako se u umetničkom stvaralaštvu najbolje može sagledati duhovni smisao jednog naroda, ono je bilo najadekvatnije za podsticanje savremenika na misao o onome što je deo njihove baštine, ponekad zaboravljen, a

ponekad modernim političkim potezima i odbačen. Do kraja izlaganja, izložbu je videlo 57 528 posetilaca, što je svakako čini jednom od najposećenijih izložbi u Srbiji 2017. godine. Istovremeno od krucijalnog je značaja interesovanje domaće i strane publike za ovakvu temu koja bez politički nametljivih stavova pokušava da poistoveti jedan narod sa teritorijom, ne teritoriju sa narodom.

r.aleksandar@icloud.com

bogojevicnevena@yahoo.com

# NAUČNI SIMPOZIJUM, ARHITEKTA NIKOLA DOBROVIĆ (1897-1967) - 50 GODINA POSLE, BEOGRAD, 2017.

## REA TERZIN

Studentkinja osnovnih studija  
Filozofskog fakulteta  
Univerziteta u Beogradu  
Odeljenje za istoriju umetnosti

U sklopu podsticajnog i nadahnutog izlaganja grupe eminentnih stručnjaka iz oblasti arhitekture i istorije umetnosti o životu i delu arhitekta Nikole Dobrovića, održan je naučni simpozijum u Beogradu, čime je dat podstrek za javno očuvanje kolektivne memorije arhitekture. Prizvuk sećanja na stvaralački opus jednog arhitekta, kao i studiozno izlaganje činjenica i rasvetljavanje čitavog njegovog života i delanja, bio je jedan od glavnih ciljeva pozvanih stručnjaka na naučnom simpozijumu čiji naziv glasi: *Arhitekta Nikola Dobrović (1897-1967) - 50 godina posle*, održanog 22. decembra, 2017. godine u Zavodu za proučavanje kulturnog razvitka u Beogradu. Ovaj simpozijum održan je povodom 50 godina od smrti uvaženog moderniste Nikole Dobrovića. Bitno je istaći da je jednak broj stručnjaka kako iz oblasti arhitekture tako i iz oblasti istorije umetnosti izlagao svoje interesne istraživačke teme o životu

i radu ovog arhitekta. Time nije data prednost ni jednima ni drugima, već je upravo data intrigantna podsticajnost da se na stručno-istraživačkoj matrici selektivno isprepliću zajednička ili oprečna mišljenja ova dva „tabora“ jednakih vrednosti, rasvetljavajući tako iz dva naučna domena arhitektonski prosede Nikole Dobrovića. Na osnovu sistema prezentovanja, autori bi se selektivno mogli podeliti u posebne interesne grupe, gde svaka poseduje konvergentan način viđenja i vrednovanja Dobrovićeve arhitekture, i kreće se prema modusu krajnjeg zaključka. Ovaj simpozijum, ne samo da je doprineo idejnom poretku očuvanja sećanja na arhitekturu Nikole Dobrovića u modernoj historiografiji, već je i skrenuo pažnju na neke ključne nedostatke u struci direktno podstičući ozbiljnije zalaganje za poštovanje i očuvanje kompleksne svedočanstvene vrednosti arhitekture.



ЗАВОД ЗА ПРОУЧАВАЊЕ  
КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА  
РЕПУБЛИКА СРБИЈА

НАУЧНИ СИМПОЗИЈУМ  
22 • децембар • 2017

50

АРХИТЕКТ  
• НИКОЛА • 1897  
ДОБРОВИЋ 1967  
50 ГОДИНА ПОСЛЕ

Uvodnu studiju pripremila je Ljiljana Blagojević, tačnije skicu za istraživački dijagram, kroz koji se konstruiše individualni opus ovog arhitekta. Autorka Blagojević zajedno sa Brankom Bojovićem i Marijom Milinković može se uvrstiti u grupu koja se bavi životom i delom arhitekta Nikole Dobrovića. Autorka ističe da je od posebnog interesa sagledavanje različitih tačaka izviranja metodoloških pristupa i tehnika, kao i medija istraživanja stvaralačke misli Nikole Dobrovića u arhitektonsko-urbanističkoj delatnosti. Sledeća autorka Marija Milinković tumačila je trajne principe Dobrovićeve arhitekture. Naime, stvarna literatura o Nikoli Dobroviću i njegovom radu uistinu je neobimna i godinama se, sve do 1998, nisu pojavljivale neke nove činjenice u tom polju. Donedavno jedina obimnija studija koja je tretirala i teorijske aspekte Dobrovića je spis Ranka Radovića „Nikola Dobrović ili o povećanju s vremenom“ objavljen 1979. i reizdan 1995. godine. Upravo ovaj spis, prema rečima Marije Milinković, jedan je od značajnih poduhvata u polju arhitektonske historiografije. Pogodno bi bilo spomenuti tačno navedenu formulaciju autorke: *Kroz imaginarni dijalog sa Rankom Radovićem, takođe vrsnim arhitektom i urbanistom, profesorom i teoretičarem savremene arhitekture, nameravam da pažljivo pročitam njegova tumačenja, da dokumentujem i kritički preispitam*

*njegove uvide, i ponovo, iz savremene istorijske perspektive, ukažem na vrednost koju imaju, kako navodi profesor Radović, Dobrovićeve poruke i vesti, reči i ideje, crteži i građevine, valjani prostor koji je uvek deo sveta.* Dalje, ona tvrdi da je o bogatom Dobrovićevom opusu preduzet niz ozbiljnih historiografskih i naučnih istraživanja. Ona dodatno naglašava da o arhitekturi Nikole Dobrovića znamo više nego ikada ranije. Sledeći izvrsni stručnjak iz oblasti arhitekture Branko Bojović saopštio je da u svom radu iznosi lično shvatanje života i dela Nikole Dobrovića, baveći se bibliografijom objavljenih radova samog arhitekta. Treba istaći da je njegova delatnost obuhvatala najširi raspon arhitektonskih tema, a bila je vezana i uz značajnu publicističku aktivnost. Autor ističe da je arhitekturu i urbanizam Dobrović popularizovao i predavanjima, diskusijama i izložbama. Nikola Dobrović je autor dvadesetak opsežnih i značajnih knjiga, mnogih eseja i studija o vrtovima, stvaraocima arhitekture, posebno moderne, te je autor nebrojenih radova u časopisima, dnevnoj štampi itd. Dok u prvom poglavlju autor Branko Bojović prilaže tematsku bibliografiju njegovih radova, u drugom poglavlju govori o karakteru Nikole Dobrovića, odnosu prema kolegama, studentima, radu i struci, što će biti dominantna tema jedne grupe autora. U trećem poglavlju komentariše već spomenuto jedino

sačuvano delo Nikole Dobrovića u Beogradu. U narednom poglavlju bavi se životom i delom arhitekta, razmatrajući i rešenja Generalnog urbanističkog plana Beograda. Autor smatra da opus Nikole Dobrovića, uprkos izvesnim naporima nekolicine stručnjaka, još nije pročitano ni dobro ni u celosti.

Sledeća grupa stručnjaka bavi se životom i delom Nikole Dobrovića u inostranstvu. Nebojša Antenešević istražuje projektantske aktivnosti Nikole Dobrovića na jadranskom primorju tokom četvrte decenije 20. veka, iskazane kroz konkursne projekte i realizacije turističke arhitekture u Splitu i Dubrovniku, kojima je dat značajan doprinos razvoju međuratnog arhitektonskog modernizma i avangardne misli, kao i podsticaj razvoju savremene turističke privrede međuratne Jugoslavije. Još je istoričar arhitekture Zoran Manević naglašavao u svom pionirskom i sveobuhvatnom istraživanju rada Milana Zlokovića mediteranske karakteristike (jednostavna geometrija oblika, tvrdoća kamena, mera, red, harmonija) i dovodio je u vezu sa srpskom arhitekturom. Autor Nebojša Antenešević ističe da kroz nekoliko projekata turističke namene na Jadranu (kupalište, dvorana za zabavu, hotel, centar turističkog saveza) na kojima su ne samo estetski domet, arhitektonska ingenioznost i konstruktivna vrednost dosegli zenit međuratnog modernizma

već i ideja arhitekta o potrebi usmerenja razvoja savremene turističke izgradnje oblikovane prema zahtevima nove turističke aktivnosti. Sledeći autori Ivan R. Marković i Milan P. Milovanović ističu najraniji praški period arhitekta Dobrovića kao najznačajniji u daljem pogledu njegovog arhitektonskog delovanja, koji je naime uticao i na prostornu osećajnost, tačnije sagledavanje, rešavanje i postavljanje objekta Generalštaba na terenu koji je skućen na dosta važnoj saobraćajnici, kao i na samu arhitektonsku intuitivnost samog dela. Prema njihovim rečima, glavni elementi prepoznavanja ovog perioda čine purističko oblikovanje prostora, ekstenzivna estetika fasadnih platana i ekspresionistička estetika graditeljstva. Takođe u njihovom izlaganju po prvi put su prezentovani projekti praškog perioda koji se čuvaju u zaostavštini Nikole Dobrovića u Muzeju nauke i tehnike. Autori pominju i Jugoslovenski dom kralja Aleksandra Karađorđevića (1929-1933) koji je izazvao pažnju stručne i javne misli, domaće, inostrane i češke savremene historiografske misli.

Osim što se pažnja posvetila arhitektonskim ostvarenjima ovog arhitekta, određena grupa autora bavila se i njegovim nerealizovanim projektima. Prema tome, grupa koja iskazuje razmišljanja, ideje i neostvarene projekte obuhvata sledeće autore: Dragana Ćorović, Jelica

Jovanović, Vladimir Mitrović i Vladana Putnik Prica. Arhitektica Dragana Ćorović izlaže stavku o teorijskoj aktivnosti arhitekta Dobrovića, pri čemu se izuzetan značaj ogleda u njegovom filozofskom i teorijskom konceptu arhitekture. Autorka ističe da je arhitekta bio među prvima koji je u našoj sredini razmatrao pojam polivalentne prirode gradskog pejzaža. Njen rad ispituje ishodišta teorijskih postavki Dobrovićevog prostornog stvaralaštva koja izvire iz njegovog shvatanja celovitosti sveta. Za arhitektu je od izuzetnog značaja idejni koncept da uvrsti pejzažno rešenje u arhitektonsku dinamičku kompoziciju ansambla. Autorka razmatra njegov teorijski rad o prostornom stvaralaštvu od prirode preko vrta pejzaža, odnosno, prevedeno u urbanu realnost - od gradskog prostora preko gradskog zelenila do pejzaža. Sledeća autorka ove grupe Jelica Jovanović bavi se delikatnim pitanjem nerealizovanog Novog Beograda. Ona postavlja pitanje: „Šta bismo dobili da je Dobrovićev Novi Beograd realizovan?“ Jelica Jovanović daje pokušaj rekonstrukcije Dobrovićevog Novog Beograda, na osnovu raspoložive građe i publikacija, i započinje debatu o tome šta je to za šta smo ostali uskraćeni njegovim nerealizovanim projektom. Pored toga, ističe važnu činjenicu da je Generalštab jedino sačuvano delo uvaženog moderniste Nikole Dobrovića u Beogradu. Zatim, o neuspehom

konkursu i nerealizovanom objektu Nikole Dobrovića govori i istoričar umetnosti Vladimir Mitrović. Novi Sad je ostao bez nove zgrade za Srpsko narodno pozorište (SNP), tačnije bez velikog modernističkog dela arhitekta Dobrovića. Autor iskazuje da je na prvom mestu sačuvan konkursni rad arhitekta Dobrovića iz 1928. godine, koji je i pored nesumnjivog kvaliteta i najboljeg plasmana u krugovima koji su odlučivali označen kao „nedovoljno moderan za novosadsku sredinu“. Takođe, lokacija na kojoj je bila predviđena izgradnja pozorišta ubrzo je postala svojevrsna raskrsnica na kojoj su izgrađeni danas već klasični primeri moderne srpske arhitekture. Sledeću temu Dobrovićevih nerealizovanih projekata tumači Vladana Putnik Prica. Tema kojom se autorka bavi glasi: „Dobrovićevi nerealizovani projekti Političko-sportskog stadiona i Fiskulturnog pojasa“. Autorka govori o značaju sporta u popularnoj kulturi Beograda pre Drugog svetskog rata, pri čemu naglašava da je u Beogradu do 1941. godine podignut samo jedan stadion privremenog karaktera za potrebe održavanja Svesokolskog sleta 1930. godine. U arhitektonskoj historiografiji sveprisutan je problem nedostatka naučno-stručnog istraživanja detaljnije i dublje analize nekog dela, koja naizgled nije ograničena samo na ona realizovana, već i nerealizovana dela. S tim u vezi, autorka ukazuje na potrebu

za dosledniju analizu i istraživačku ambicioznost u pogledu nerealizovanih projekata Nikole Dobrovića iz 1946. godine, za Političko-sportski stadion u Donjem gradu Beogradske tvrđave i za Fiskulturni pojas. Naredni osvrt na nerealizovane projekte u Beogradu daje arhitekta Bojan Kovačević. Autor je izvrsne monografije objekta Državnog sekretarijata za poslove narodne odbrane (DSZPNO), skraćeno DSNO, poznatijeg kao Generalštab, a u svom izlaganju osvrće se na subdonosno pitanje opstanka istog, te u tom smeru razmatra pojam aktivne baštine. Uosećavanjem u dominantan problem odnosa sa prošlošću i očuvanja te iste prošlosti u našoj kulturnoj sredini, autor saopštava prošlu, sadašnju i moguću buduću situaciju zgrade Generalštaba. Sa izvesnom dozom emotivnosti rasvetljava činjenicu koja govori da javnost, u kojoj učestvuje i struka, pokazuje veliko nerazumevanje, tačnije nedovoljnu angažovanost u sferi zaštite i revitalizacije arhitektonskog dela koje treba sačuvati. Kovačević razmatra i pitanje vrednovanja arhitektonog umetničkog prosedea u našoj sredini, s posebnim osvrtom na posleratni period. Drugi autor koji se sa jednog sociološko-psihološkog aspekta bavi istom temom revitalizacije i adekvatne buduće restauracije dela Generalštaba, kao memorijskog toposa, jeste istoričar umetnosti Milan Popadić. Prvenstveno objašnjava pojam

mnemotehničkog mehanizma, odnosno polazišta da postoji veza između slika/ predstava (*imagines*) i mesta (*loci*), te da se uspostavlajući tu vezu u svesti onoga koji je uspostavlja može prizvati sećanje (*memoria*) na određeni sadržaj. Popadić ističe značaj Generalštaba kao građevinsko-arhitektonskog objekta kao spomenika kulture i razlučuje problem njegovog zakasnelog proglašenja za kulturno dobro. U prvi plan stavlja pitanje i razrešenje trenutne situacije Generalštaba, uz poseban osvrt na političke, ekonomske i kulturne konotacije koje tvore ovo delo kao vredno ili nedovoljno vredno za adekvatnu rekonstrukciju u sadašnjem kontekstu vremena. Jedan od glavnih ciljeva autora je da kroz svoju veoma virtuoznu prezentaciju osvetli značaj i vrednost estetskog, kulturnog i etičkog značaja ovog dela, i da sa sociološkog aspekta rastumači problem odluke Odbora za podizanje spomen-kompleksa Stefanu Nemanji donesene na sednici skupštine grada Beograda. Milan Popadić donosi krajnji zaključak na osnovu zanimljive stavke: *U zemlji slepih, jednooki je kralj*, pri čemu latentno aludira na situaciju naše kulturne sredine u pogledu zaštite nasleđa.

Odnosima Nikole Dobrovića sa kolegama i stručno-naučnim okruženjem bavi se sledeća grupa autora: Aleksandar Kadrijević, Marko Stojanović i Aleksandra

Ilijevski. Prema rečima Marka Stojanovića proučavanje života i dela određenog arhitekta ne zaustavlja se samo na prikupljanju, kategorizaciji i valorizaciji njegovih izvedenih i neizvedenih projekata. Autor naglašava da posebno mesto u ovom procesu ima rasvetljavanje njegovog privatnog života koji je umnogome uticao na njegov sveukupni profesionalni razvoj. Sveprisutan problem oličen je u nedostatku relevantnih činjenica, tačnije pisanih zabeleženih svedočanstava savremenika koji bi budućim generacijama rasvetlili značaj jednog opusa arhitekta. Autor najpre izlaže osnovne biografske podatke arhitekta, a zatim postavlja neka ključna pitanja koja se tiču određenih okolnosti u životu arhitekta koji su dalje uticali ili nisu na njegovo političko opredeljenje i odnosu prema kolegama. Saznanje o životnom i stvaralačkom kontinuitetu jednog arhitekta biva produbljeno ukoliko se uzme u obzir i istorijska polivalentna nit koja povezuje njegov sa životom i profesionalnim razvojem drugog arhitekta. Prema tome, životni stručni put isprepletenih biografija istaknutih srpskih arhitekata novijeg doba Nikole Dobrovića i Dragiše Brašovana posebno i veoma iscrpno tumači Aleksandar Kadijević. Autor kroz svoje harizmatično izlaganje razlaže njihove međusobne sličnosti i razlike u delanjima stručnog rada i ideološko-estetskim stavovima. Posebnu pažnju

skreće na činjenicu da se njihova uloga ne meri samo nematerijalnom zaostavštinom, već i podsticajnošću i aktuelnošću ideja, delanjem u javnosti i struci, odnosom sa kolegama i brojem i kvalitetom sledbenika. Kadijević posebno razmatra njihov život i delanja i zaključuje da su uticaji struke i kolega neminovni u konstruisanju i redefinisanoj životnog puta i same ličnosti jednog arhitekta. Odnos Nikole Dobrovića sa stručno-naučnim prostorom Srpskom akademijom nauka i umetnosti (SANU) prezentuje Aleksandra Ilijevski. Autorka selektivno nabroja sve njegove titule koje je stekao tokom života, a posebno naglašava 1961. godinu, kada je Nikola Dobrović izabran za dopisnog člana Odeljenja likovne i muzičke umetnosti Srpske akademije nauka i umetnosti, zajedno sa Dragišom Brašovanom. Četiri godine kasnije postao je redovni član SANU. Kritičku monografsku studiju o Dragišu Brašovanu napisao je neposredno nakon njegove smrti 1965. godine, na inicijativu SANU.

Posle iscrpnih i veoma kreativnih izlaganja dat je krupan podsticaj za dalje međusobno preispitivanje između samih učesnika. Ponudom svojih viđenja, razmišljanja i intelektualnih podsticanja autori su otvorili nove i zatvorili stare teme. Jedni drugima ukazali su novi pravac razmišljanja, aktivirajući tako svoje lično pamćenje prevedeno u kolektivno sećanje izu-

zetaog umetničkog kreda arhitekta Nikole Dobrovića. Značaj ovog naučnog simpozijuma emituje se kroz slojevitu prizmu različitih stavova stručnjaka iz oblasti arhitekture i istorije umetnosti, čime je razmotren i na usaglašen način osvetljen istorijski značaj, ali i uspostavljen spomen na arhitektu Nikolu Dobrovića. Interpretacijom i prezentacijom širokog

repertoara raznih tema, iskusni tumači uspeli su da se intelektualno nadopune i prožmu do krajnjeg kolektivnog zaključka. U krugu ovih intelektualaca značaj arhitektonskog stvaralaštva harizmatičnog Nikole Dobrovića uzdignut je do stepena arhitektonske virtuoznosti, onakav kakav i jeste, kakav je ostao, i kakav treba da bude.

reaterzin@gmail.com

# SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOVA OD JANUARA 2017. DO DECEMBRA 2018.

## DIPLOMSKI RADOVI

Petković, Maja	<i>Loza Nemanjića u priprati Pečke patrijaršije</i>
Bućin, Marijana	<i>Hegesina stela</i>
Mijić, Ljiljana	<i>Motiv mrtve prirode u delu Pola Sezana</i>
Todorović, Sanja	<i>Srednjovekovni nakit u Srbiji</i>
Aleksandra Trajković Jovanović	<i>Marko Murat u službi Kraljevine Srbije</i>

## ZAVRŠNI RADOVI

Janićević, Vladimir	<i>Kolekcionarstvo kao savremena profesija</i>
Ranisavljević, Ana	<i>Arhitektura stambenih objekata Nikole Nestorovića (1868-1957) u Beogradu</i>
Topalović, Tatjana	<i>Portreti Stefana Dušana</i>
Stojičić, Katarina	<i>Upotreba baštine u medijskoj prezentaciji: RTS-ov najavni spot "Dobrodošli kući"</i>
Damnjanović, Emilija	<i>Bosanski pejzaži Jovana Bijelića</i>
Krsmanović, Isidora	<i>Politička ideologija grupe Život</i>

Stević, Jelena	<i>Analitički jezik konceptualne umetnosti Neše Paripovića u video-radovima i fotografijama u periodu od 1875. do 1980. godine</i>
Amidžić, Milica	<i>Pop-art i Martin Par : potrošačka kultura u stvaralaštvu Martina Para</i>
Marković, Stevan	<i>Etička i stručna odgovornost u zaštiti nepokretnog kulturnog nasleđa</i>
Dmitrović, Kristina	<i>Bogorodičina crkva u Dolcu</i>
Šijačić, Nataša	<i>Motivi životinja u iluminaciji Miroslavljevog jevanđelja</i>
Merdanović, Teodora	<i>Portreti Rusinki u slikarstvu Save Šumanovića</i>
Josipović, Momir	<i>Satirična subverzija i bidermajer humor : "Knjiški moljac" Carl Spitzweg-a</i>
Petrović, Marija	<i>Staroegipatska umetnost u doba Ramzesa II</i>
Marić, Marija	<i>Maks Ernst : od dade ka nadrealizmu (1918-1924)</i>
Mavrak, Sonja	<i>Manastir Dobričevo</i>
Gavrić, Ksenija	<i>Vizuelna kultura i funeralni aspekt : smrt kneza Mihaila Obrenovića</i>
Pančić, Sofia Sara	<i>Kako su piramide promenile Luvr?</i>
Radivojević, Srećko	<i>Muzealizacija nematerijalnog nasleđa. Primer aktivnosti muzeja hleba Jeremija</i>
Zorić, Nevena	<i>Muzika kao sredstvo muzejske interpretacije</i>
Radojević, Nataša	<i>Korišćenje savremenih tehnologija pri interpretaciji i prezentaciji kulturnog nasleđa</i>
Novaković, Ana	<i>Komemorativna vrednost spomen parkova i skulptura NOB-a u Valjevu</i>
Đavlović, Dejana	<i>Zbirka nameštaja Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu i njen društveni značaj</i>

Radišić, Nataša	<i>Svojstvo autentičnosti u interpretaciji baštine</i>
Kršljanin, Ana	<i>Stara i retka knjiga kao kulturna baština : problemi očuvanja i interpretacije</i>
Luković, Mira	<i>Muzej kao javno dobro : razvoj koncepta javnog muzeja</i>
Petrović, Jovana	<i>Autonomija kustosa : pozicija profesije u strukturama moći</i>
Dragičević, Isidora	<i>Zadaci i mogućnosti permanentnog obrazovanja u muzeju : iskustva Muzeja savremene umetnosti u Beogradu</i>
Tomić, Milica	<i>Sinestezija kao korak ka totalnom muzeju</i>
Banjac, Isidora	<i>Film kao izvor za heritološka istraživanja</i>
Bakić, Valentina	<i>Granice viktorijanskog morala : predstava nimfi i sirena u slikarstvu Džona Vilijema Voterhausa</i>
Mikić, Nevena	<i>Između imaginarnog i realnog : Igračica Leopolda Karla Milera</i>
Kucor, Tamara	<i>Apoteoza kraljice Elizabete : spomenik Alajoša Štrobla u Subotici</i>
Mazarak, Milena	<i>Oltarske slike Tripa Kokolje</i>
Punoševac, Marija	<i>Zidno slikarstvo manastira Veluče</i>
Andrić, Dunja	<i>Internacionalni tok srpskog arhitektonskog ar nuvoa : Beograd i centralna Srbija</i>
Gačić, Jelena	<i>Život i delo arhitekta Jovanke Jeftanović (1912-1994)</i>
Nikolić, Margita	<i>Konceptualizacija radova i izlaženje iz medija muzike grupe Opus 4</i>
Trifunović, Natalija	<i>Stolovato prstenje XVIII veka iz kolekcije Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu</i>
Jevtić, Jelena	<i>Crkva Svetog Arhanđela Mihaila u Pobraću</i>
Gavrilović, Snežana	<i>Slikarstvo crkve Uspenja Presvete Bogorodice u Smederevu</i>
Jeličić, Tamara	<i>Slikane predstave sabora u srpskim crkvama u doba Nemanjića</i>

Dunđerović, Jovana	<i>Predstave serafima i heruvima u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti</i>
Dobrosavljević, Teodora	<i>Odnos arhitekture i slikarstva Blagoveštenske crkve u Gradcu</i>
Vasiljević, Angelina	<i>Ciklus Hristovih stradanja u Milutinovim zadužbinama</i>
Stojanović, Aleksandra	<i>Ikona svetog Nikole u Bariju</i>
Vučičević, Jasmina	<i>Crkva Svetog cara Konstantina i carice Jelene u Ivanjici</i>

## MASTER RADOVI

Petrić, Katarina	<i>Izložba "Sedamdeset slikarskih i vajarских dela 1920-1940" Jugoslovenska kulturna politika i ideologija (1945-1951)</i>
Maričić, Dragana	<i>Crkva Sretenja Gospodnjeg u selu Krušedolu</i>
Beđik, Sanja	<i>Grafičko uobličavanje mesecoslova u drugoj polovini XVIII veka</i>
Ivanović, Marija	<i>Sveti Nikola u Baljevцу kod Raške : arhitektura i živopis</i>
Kreća, Bojan	<i>Arhitektura Beograda od 1990. do 2010. godine</i>
Mihailović, Milica	<i>Prstenje za strelce : prilog poznavanju vizuelne kulture ratovanja u srednjem veku</i>
Graovac, Jelena	<i>Konjaničke statue u službi memorisanja kralja Vitorija Emanuela II</i>
Cvetković, Dea	<i>Pop art, reprezentacija i zvezde industrije zabave</i>
Ivanović, Nikola	<i>Identiteti i modernizmi : predstave žena u srpskom slikarstvu (1918-1941)</i>

Pavić, Dina	<i>Petar Lubarda, umetnik i socijalno okruženje</i>
Rakojević, Nina	<i>Predstave Crnogoraca Teodora Valerioa iz putopisa Šarla Iriarta</i>
Jović, Katarina	<i>Salon palate Brajković-Martinović u Perastu : vizualizacija kulture privatnog življenja</i>
Jocović, Ivana	<i>Između stvarnosti i zamišljanja : orijentalizam u delu Džona Frederika Luisa</i>
Najhaus, Anabela	<i>Koncept drugosti krajem 19. veka : Sara Bernar kao femme fatale</i>
Petrović, Nemanja	<i>Razmena ikonografskog modela u XIII veku : franjevci između Asizija i Carigrada</i>
Kereakes, Suzana	<i>Podni mozaici carskih palata na prostoru današnje Srbije : Sirmium (Sremska Mitrovica), Felix Romuliana (Gamzigrad), Mediana (Brzi Brod kod Niša)</i>
Maksimović, Ljiljana	<i>Kovilje : arhitektura i živopis</i>
Milinković, Svetlana	<i>Počeci arhitektonske kritike u Srbiji (kraj XIX – početak XX veka)</i>
Vaščić, Marijana	<i>Delatnost grupe Život na umetničkoj i političkoj sceni Kraljevine Jugoslavije tridesetih godina 20. veka</i>
Pejić, Aleksandra	<i>Crkva Svetog Arhanđela Gavrila u Novom Miloševu</i>
Kiurski, Dragan	<i>Modeli edukacije na primeru Narodnog muzeja Kikinda</i>
Jovanović, Iva	<i>Manipulisanje fotografijom kao muzejskim predmetom. Primer zbirke fotografija Muzeja Metropolitena u Njujorku</i>
Srećković, Sanja	<i>Upotreba i stereotipizacija kulturnog nasleđa na primeru "mračnog" turizma u Srbiji</i>
Omerović, Tamara	<i>Interpretacija baštine u video igrama</i>

Dukanac, Katarina	<i>Uloga audiovizuelnih priloga u muzejskoj komunikaciji sa publikom</i>
Стокановић, Наталија	<i>Саборна црква светог Георгија у Новом Саду</i>

## DOKTORATI

Mišić, Snežana	<i>Slikarstvo Đure Jakšića</i>
Jokanović, Milena	<i>Kabineti čudesa u svetu umetnosti: upotreba istorijskih modela kolekcionarenja u savremenoj umetničkoj praksi</i>
Rakić, Ana	<i>Umetnička zbirka Rajka Mamuzića</i>
Lemkul, Ivana	<i>Aproprijacija i hristijanizacija motiva zodijaka u umetnosti srednjeg veka</i>
Milanović, Vesna	<i>Program zidnog slikarstva u pripratama srpskih crkava u XIII veku</i>
Subotić Krasojević, Iva	<i>Interpretacija starih slika novim medijima u nastavi istorije umetnosti i likovne kulture</i>

# UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bošković 1978: 47-51.

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

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

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

**12. U napomenama se upotrebljavaju opšte 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 kataloške 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 dostupa on-line:

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

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

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

Font: Times New Roman, 10.

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

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

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

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

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

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

[http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local\\_base=pub](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*

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

# INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

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

Each text should contain:

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

## 2. Format:

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

## 3. Paragrafi:

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

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

**5. Title of work:**  
Font needs to be Times New Roman, size 12, bolded, centered, and with capital letters.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bošković 1978: 47-51.

When quoting use footnotes, not endnotes.

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

Korać, Šuput, not Korać– Šuput.

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

## 12. Use general abbreviations in the notes.

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

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

Font: Times New Roman, size 12.

**a) Book:**

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

**b) For the article:**

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

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

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

Zograf 37 (2013)

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

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

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

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

**c) An article in Conference Proceedings:**

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

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

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

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

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

Title: capital letters.

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

Font: Times New Roman; 10.

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

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

**16. If the articles are written in English or French, all references to non-Latin are transliterated according to the rules of the Library of Congress in Washington.** <http://www.loc.gov/catdir/cpso/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](http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub)

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

## 18. List of illustrations

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

With respect,

Editorial board of *Artum*

AR+  
UM