

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

# AR+ UM

ISSN 2406-324X

**BROJ 10**  
DECEMBAR 2020.



### SLIKA SA NASLOVNE STRANE

Đuzepe (Džozef) Fanjani, *Polihimnija*, 1869, ulje na platnu, Metropolitien muzej u Njujorku, inventarni broj: 74.45



# ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 10. BROJ  
IZLAZI JEDNOM 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

DR ANĐELA GAVRILOVIĆ

MA VUK DAUTOVIĆ

MA TAMARA BILJMAN

## DIZAJN I PRELOM

ALEKSANDAR RADOSAVLJEVIĆ

## LEKTURA

ZORANA SMILJKOVIĆ I DEJAN VUKELIĆ (ENGLESKI)

## E-POŠTA

ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBAR 2020.

# SADRŽAJ

IZIDIN HRAM U POMPEJI: EGIPATSKA BOGINJA U  
RIMSKOM KONTEKSTU  
Teodora Jovanović

6

MOTIV FONS VITAE U RUKOPISIMA DVORSKE ŠKOLE  
KARLA VELIKOG  
Ognjen Tutić

18

KO SE BOJI ŽENA U UMETNOSTI JOŠ: ŽENSKO PITANJE  
KROZ PRIZMU DELA ELIZABETE SIRANI  
Lea Stanković

30

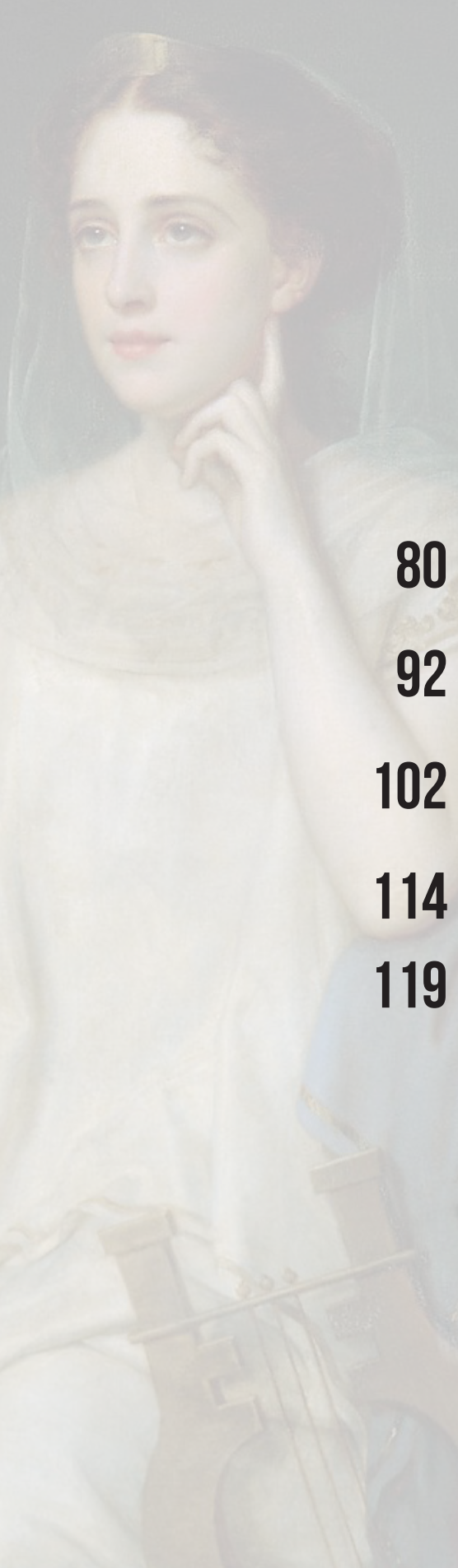
TUM PECCET: MUZE KAO PERSONIFIKACIJSKE FIGURE  
U UMETNOSTI XIX VEKA  
Ana Samardžić

38

ARHITEKTURA HAVANE PEDESETIH GODINA  
DVADESETOG VEKA  
Milica Petrović

58





**80**

INTERVIEW WITH IŞIK GÜNER

Jovana Nikolić

**92**

ŠTO VIŠE DOGAĐAJA U ŠTO MANJE VREMENA

Marija Čabarkapa

**102**

PRIKAZ IZLOŽBE 1 2 3 SLAVENSKI

Rea Terzin

**114**

Spisak diplomiranih studenata svih nivoa  
od januara do decembra 2019.

**119**

Uputstvo za pripremu radova

# IZIDIN HRAM U POMPEJI: EGIPATSKA BOGINJA U RIMSKOM KONTEKSTU

TEODORA JOVANOVIĆ

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

*U ovom radu obrađuje se razvoj kulta egipatske boginje Izide u rimskoj religiji i njoj posvećen hram u Pompeji. Grad Pompeja je, zbog vulkanske erupcije, ostao veoma dobro očuvan i kao takav daje dosta materijala za proučavanje. Ono što se u njemu odvijalo, kao u jednom od najvećih trgovačkih centara na Apeninskom poluostrvu, odraz je onog što se dešavalo i u celoj rimskoj državi. Kultove i religije sa Bliskog istoka preuzimali su Rimljani i prihvatili ih kao svoje, menjali obrede i običaje prilagođavajući ih rimskoj kulturi. Izidin hram u Pompeji predstavlja jedan od dobro sačuvanih primera ovakve prakse i veoma je pogodan za proučavanje različitih kultova i njihove asimilacije u okviru rimske kulture.*

*Ključne reči: Pompeja, Izida, hram, egipatska religija, rimska religija, sinkretizam*

**E**rupcija Vezuva 79. godine n. e. jedna je od najvećih prirodnih katastrofa antičkog vremena u Evropi. Rimski grad Pompeja, situiran podno samog vulkana, zatrpan je tom prilikom velikom količinom pepela, zbog čega je veoma dobro očuvan, sa svim svojim ulicama i građevinama koje se i danas mogu videti u istom obliku u kakvom su bile pre 2000 godina.<sup>1</sup> Veći deo grada je iskopan i arheološki istražen, dok trećinu lokaliteta tek treba istražiti. Stoga Pompeja predstavlja jedinstven primer arheološkog nalazišta, koje je u toj meri očuvano da pruža istraživačima uvid u rimski način života, graditeljstvo, trgovinu i urbanu strukturu grada.

Pompeja je smeštena uz reku Sarno, u Saranskoj dolini, jugoistočno od Vezuva. Na obali reke je luka koja svedoči o delatnostima stanovnika grada – o razvijenoj trgovini, ugostiteljstvu i pomorstvu. Pretpostavlja se da prvo naselje na ovom području datira iz 7. veka pre n. e. Položaj naselja je veoma važan, budući da se nalazio na raskršću tri važna trgovačka puta koja su vodila iz Stabije, Nole i Kume. Zbog luke i položaja na raskršću puteva, Pompeja je postala jedan od važnih trgovačkih centara u toj oblasti. Krajem 7. i početkom 6. veka pre n. e. prvobitni stanovnici Pompeje, narod Oski, utemeljili su grad i dali mu ime koje i danas nosi – reč *pompe* na njihovom jeziku znači pet, a ime se kasnije

<sup>1</sup> Muzeji svijeta: Pompeji i Herculaneum – život i umjetnost 1983: 11.



promenilo uticajem latinskog jezika i dobiće oblik *Pompeii*. Grad je doživio vrhunac u razvoju za vreme vladavine cara Nerona (54–68 godine n. e). Tada je imao oko 20.000 stanovnika i bio je jedan od najvećih gradova u tom delu carstva. Među brojnim sačuvanim građevinama Pompeje ističe se hram posvećen boginji Izidi (sl. 1). Hram egipatskog božanstva u rimskom gradu nije izuzetak, ali predstavlja veoma interesantnu i istraživanja vrednu pojavu.

Još za vreme helenističke dinastije Ptolomeja, Egipat se posebno otvorio ka Mediteranu, a snaže i procesi preplitanja egipatske i grčke kulture. U 1. veku n. e. Egipat ulazi u sastav rimske države, što je u velikom meri dodatno uticalo na širenje egipatske kulture i religije širom rimskog sveta. Među brojnim egipatskim kultovima, posebno mesto izvan samog Egipta imali su kultovi Serapisa i, posebno, Izide, koji je širenjem doživljavao sve veću popularnost.

Najvažniji elementi kulta boginje vezuju sa za mit o ubistvu Ozirisa. Ovaj mit pripoveda kako bog Set ubija svog brata, boga Ozirisa, i njegovo raskomadano telo baca u reku Nil. Njihova sestra Izida, koja je ujedno bila i žena Ozirisa, oplakuje muževljevu smrt i započinje potragu za njim. Kada ga je najzad pronašla, uspeva da ga vaskrsne. Prema zapisima Herodota, Grcima je Izida bila poznata još na početku 5. veka pre n. e.<sup>2</sup> Ona je u vreme helenizma bila poistovećivana sa različitim grčkim boginjama, kao što su Hera, Afrodita i Demetra, što je na kraju rezul-

tiralo formiranjem njene pojave kao univerzalnog božanstva sa brojnim, veoma moćnim karakteristikama.<sup>3</sup> Konačno, u 3. veku pre n. e. Izida je postala poznata i Rimljanima. Iako je širenjem njenog kulta među Grcima i Rimljanima dobila nove atribute, njena najvažnija uloga je bila uloga odane i verne supruge i majke. Zato je smatrana zaštitnicom žena, majki, dece i porodice uopšte.<sup>4</sup> Upravo stoga je njen kult bio najviše poštovan među ženskom populacijom.

Veoma bitan događaj koji je uticao na širenje Izidinog kulta, kao i egipatske kulture i religije uopšte, bio je rat koji je Oktavijan vodio protiv Marka Antonija i Kleopatre. Oktavijan je iz rata izašao kao pobednik, a tragična sudbina poraženih je dobro poznata, pogotovo u popularnoj kulturi. Oktavijan je, nakon što je 31. godine pre n. e. zauzeo i anektirao teritoriju dotadašnjeg Ptolomejskog kraljevstva, načinio Egipat važnom rimskom provincijom i žitnicom carstva. Egipat je, doslovno govoreći, hranio celu državu, a Rimljani su bili pod snažnim uticajem egipatske kulture. Vremenom su se ove dve kulture i religije međusobno sve više mešale i preplitale. Jedna od posledica bilo je već pomenuto širenje kultova egipatskih božanstava ne prostoru Rima, među njima i Izidinog.

## KOMPLEKS IZIDINOG HRAMA

Kompleks Izidinog hrama u Pompeji otkriven je 1764. godine i već u to do-

2 Tripolitis, 2002: 26.

3 Cumont, 1911: 89.

4 Tripolitis, 2002: 27.



**Slika 1** - Izidin hram  
u Pompeji

ba izazvao je veliko interesovanje i divljenje javnosti. Iskopavanja su završena 1766. godine i od tada je hram postao poznat i pominjan u putopisima, kao i u nauci među istraživačima. Zidna dekoracija hrama bila je u veoma lošem stanju, pa je rešeno da se skine sa zidova i da se premesti u muzej u Kraljevskoj palati u Porticiju. Zahvaljujući ovoj odluci i tadašnjoj dokumentaciji, freske i dalje mogu da se proučavaju i u njihovom izvornom obliku.

Svetilište posvećeno boginji Izidi u Pompeji sastoji se od hrama na visokom postolju, portika koji ga okružuje i velike prostorije koja je orjentisana ka zapadu. Hram je smešten u središtu temenosa, a imao je celu sa nekoliko oltara za žrtvovanje (sl. 2). Na istočnoj strani hrama nalazi se portik sa šest stubova i ona je smatrana prednjom stranom. Tip hrama okružen portikom, kakav je bio Izidin, čest je među rimskim hramovima od perioda nastanka republike. Njemu je sličan hram posvećen bogu Apolonu u Pompeji, koji se nalazi pored gradskog foruma i takođe je jedna od istaknutijih građevina u gradu. Ulaz u temenos Izidinog hrama nalazi se na severnoj strani, a iznad ulaznih vrata se nalazi natpis o obnovi hrama nakon zemljotresa koji je zadesio Pompeju šezdesetih godina 1. veka n. e.<sup>5</sup> Iako je hram obnavljan više puta, obnova koja se pominje u natpisu bila je najznačajnija. Nju je finansirao Numerije Popidije Amplijat. On je u ime svog šestogodišnjeg sina Numerija Po-

pidija Celsina obnovio hram.<sup>6</sup> Upravo je njemu posvećen pomenuti natpis iznad ulaza u dvorište kompleksa. U uglu temenosa, pored ulaza sa ulice, nalazi se jama gde se odlagao „materijal“ posle žrtvovanja i ona je bila ograđena manjim zidom sa jedne strane. U suprotnom uglu, nalazi se manji ograđen prostor sa još nekoliko manjih oltara i pretpostavlja se da je ovaj deo takođe vršio funkciju nekog manjeg svetilišta u okviru kompleksa hrama.<sup>7</sup>

Na južnoj strani kompleksa Izidinog hrama smešten je niz prostorija („Sobe 5 i 6“) koje su imale različite funkcije. One nisu bile otvorene portikom, već su imale vrata, što nam ukazuje na činjenicu da nije svako mogao da ulazi u njih, niti da ih koristi. Verovatno su tu privilegiju imali samo sveštenici hrama, a možda i poštovaoci kulta, koji su prošli neki vid inicijacije. Po načinu zidanja može se pretpostaviti da su dvorište i centralne prostorije hrama podignute ranije, a da su prostorije nazvane „Sobama 5 i 6“ dodate prilikom neke od obnova.<sup>8</sup>

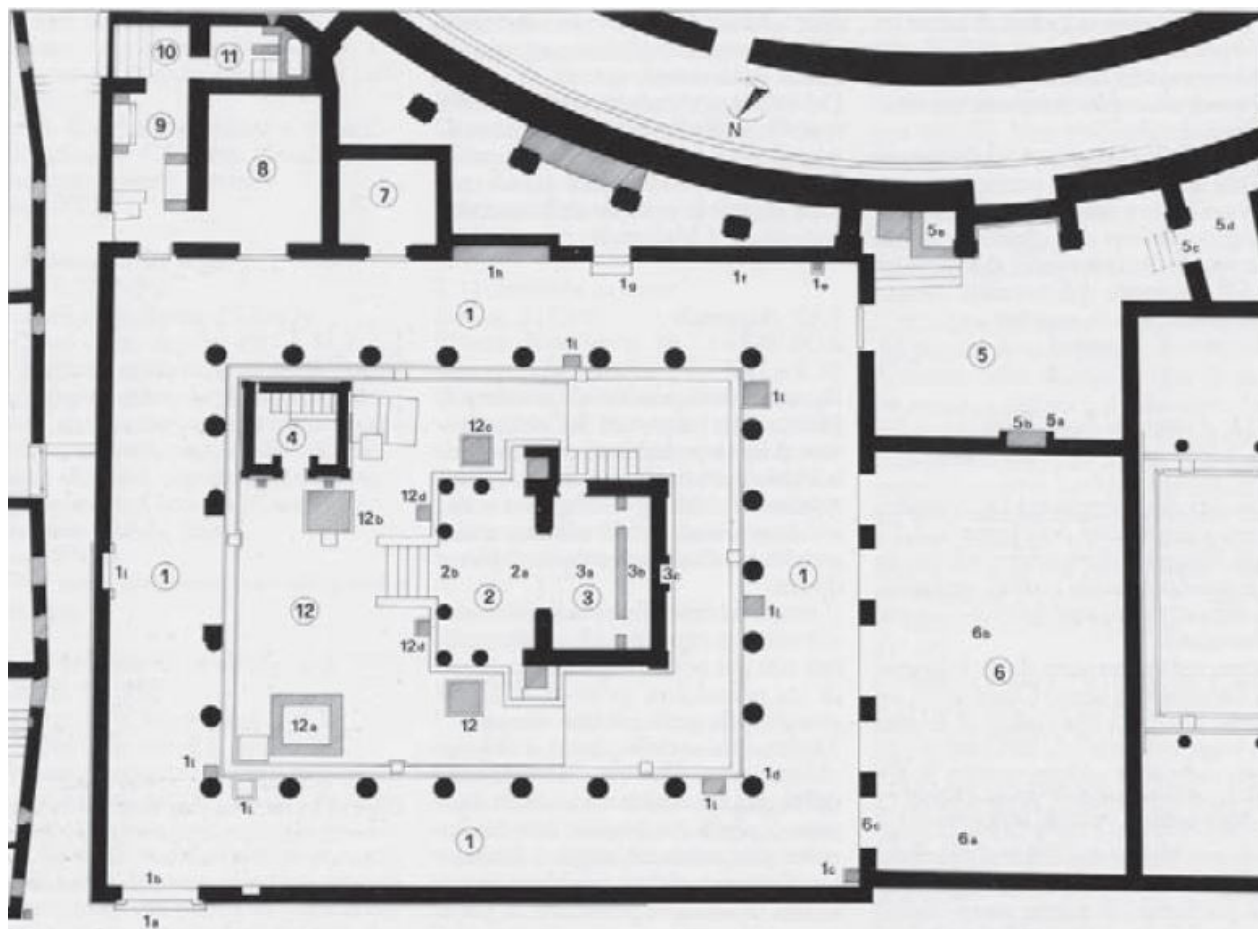
Ulaz u Izidin hram sa ulice je manji i nije toliko reprezentativan i ne pruža najbolji pogled na hram. Sa desne strane se nalazi ulaz u privatne odaje u kojima je boravilo sveštenstvo. Stubovi na tremu su raspoređeni tako da istočna kolonada broji šest stubova, zapadna sedam, a severna i južna po osam stubova. Centralna interkolumnija, koja se nalazi na

5 Mau, 1907: 170.

6 Isto.

7 Isto.

8 Mau, 1907: 171



istoku, šira je od ostalih. To ukazuje na to da niša na istočnom zidu, na kojoj je predstavljen Harpokrat, komunicira sa *συνναοι θεοι*, Izidom i Ozirisom koji su u centru hrama.<sup>9</sup> Na zapadu, u nišama, nalazi se statua Dionisa, i taj deo hrama posvećen je poslednjem obnovitelju hrama, već pomenutom Numeriju Popidiju Amplijatu.<sup>10</sup> Kako je, nakon prvog razornog zemljotresa, upravo on obnovio ceo hram posvećen Izidi isključivo od svog novca, jedan deo hrama posvećen je njemu kao obnovitelju.

U kompleksu Izidinog hrama nalazi se i prilagođen nilometar, čija se prvobitna namena vezivala za Egipat i reku Nil. Nilometar je bio građevinska struktura koja se koristila za merenje nivoa vode reke Nil tokom godišnje sezone poplava. Ako je nivo vode bilo nizak, to je bio znak da bi mogla nastupiti glad, a ako bi bio previsok, to je bio znak prirodne katastrofe. Zbog osetljivosti informacija o vodostaju Nila, nilometri su se nalazili u hramovima, gde su pristup imali samo sveštenici i vladari. Kao svaki uređeniji grad, i Pompeja je morala da ima svoj nilometar, tj. saznanja o nivou vode u svojoj oblasti.

**Slika 2** - Plan Izidinog hrama

9 Tripolitis, 2002: 27.

10 Mau, 1907: 171



**Slika 3** - Istočna strana Nilometra sa Venerom i Marsom



Sam hram, kao što je istaknuto, potiče iz ranijeg perioda, najverovatnije perioda prvog pompejanskog stila, a zbog zemljotresa i drugih prirodnih katastrofa koje su zadesile grad bio je više puta oštećen i obnavljan. Prvobitno slikarstvo potiče najverovatnije iz perioda pre 62. godine n. e. i ono se nalazi u centralnom delu hrama.<sup>11</sup> Dekoracija spoljnih zidova imitirala je zidanje blokovima kamena i štuko dekoraciju sa reljefnim arhitektonskim shemama, što je karakteristika četvrtog pompejanskog stila, koje je bilo dominantno u periodu kada je izvršena obnova hrama.<sup>12</sup> Glavni motiv predstavlja svitak koji se nalazi na vrhu spoljašnje strane zida. Unutrašnje zidove krase dekoracija „lažne“ mermerne oplate. Figuralni motivi su skoro u potpunosti izostavljeni.<sup>13</sup> Takav način ukrašavanja zidova odražava tradicionalni izgled hramova građenih od mermera, kao što se može videti u pompejanskim hramovima posvećenim Jupiteru i Apolonu.<sup>14</sup> Podovi su delom rađeni u tehnici *opus sectile*, a delom i u tehnici *opus tessellatum*, ali oni su nam jedino poznati sa ilustracijom koje potiču iz 18. i 19. veka. Verovatno datiraju s početka 1. veka n. e, iz neke od ranijih obnova, svakako pre nego što je hram obnovio Numerije Popidije Amplijat.<sup>15</sup>

## NILOMETAR

Bočni zidovi, spoljne strane prilagođenog nilometra na sebi imaju imitaciju štuko dekoracije, a na čeonom zidu se nalaze reljefi sa girlandama, takođe rađeni kao štuko dekoracija, slični onima na portiku koji sadrže egipatske kultne objekte poput sistruma i hidrije. Paneli, koji su okrenuti ka vratima, imaju na sebi male predstave Izide, koje stoje u malim konzolama. Na frizu, koji je postavljen iznad ulaza, mogu se uočiti predstave sveštenika. Bočne strane eksterijera imaju panele uokvirene štuko dekoracijom na kojima su predstavljeni mitološki parovi Persej i Andromeda i Mars i Venera (sl. 3).<sup>16</sup> Na ostalim zidovima nalaze se predstave Erota, bogova ljubavi. Zid sa zadnje strane ima u štuko dekoraciji imitaciju izodoma, načina zidanja pravilnim blokovima kamena iste visine. Unutrašnji zidovi nilometra nemaju dekoraciju.

Istraživači Robert A. Vajld i Rajnhold Merkelbah smatraju da su predstave na nilometru egipatska interpretacija mitskog para Perseja i Andromede.<sup>17</sup> U mitologiji se za Perseja vezuje i Egipat, kao i za Kefaja, Andromedinog oca, koji traži savete u Amonovom hramu u oazi Siva. Vajld čak smatra da oslobađanje Andromede jeste i simbolično predstavljanje oslobađanja Egipta od strane Seta/Tiphona.<sup>18</sup> Međutim, u štuko dekoraciji ne mogu se naći elementi koji bi se tako tumačili. Štaviše,

11 Moormann 2005: 141.

12 Isto.

13 Isto.

14 Mau, 1907: 172.

15 Isto.

16 Moormann 2005: 143.

17 Isto.

18 Isto.

ni prisustvo puta se ne može objasniti na ovaj način. Jedino što je sigurno jeste da je na nilometru stavljen akcenat na zaljubljeni par, te smo mišljenja da je tumačenje Merkelbaha i Vajlda previše široko.

## PORTIK

Portik koji se nalazi oko hrama i nilometra poseduje bogatu i raznoliku slikanu dekoraciju na panelima, koja predstavlja kontrast beloј dekoraciji svetišta. Donji deo stubova se sastoji od duguljastih panela žute boje koji na sebi imaju predstave morskih čudovišta (Ketè), Sfinge i više Meduzinih glava.<sup>19</sup> Arhitektonski elementi sa ornamentima girlandi i venaca dele glavnu zonu na kojoj su predstavljani pejzaži, miran život, hrana, životinje i scene iz osam pomorskih bitaka.<sup>20</sup> Paneli sadrže predstave venaca, pejzaže i dvanaest stojećih figura sveštenika. Veliki panel u niši ispred ulaza u hram predstavlja Harpokrata, koji je kao Izidin sin takođe bio poštovan u ovom svetištu, te je bilo dozvoljeno da u njemu zauzima ovako važno mesto. Ono što je karakteristično i upadljivo jeste da su veoma verno prikazani kulturni predmeti koje su koristili egipatski sveštenici.<sup>21</sup>

Žan-Majkl Krosil vidi pomorske bitke na portiku ovog hrama kao simbole godišnjih svečanosti (praznika) vezanih za Izidu.<sup>22</sup> Tokom ovih proslava, koje su

se održavale na početku same prolećne sezone pomorske trgovine, manji čamac se ubacivao u vodu kao simbol ovog događaja. Nakon izvesnog vremena ove svečanosti su se pretvorile u neku vrstu karnevala. Međutim, slikana dekoracija u Izidinom hramu predstavlja borbene brodove koji se nalaze na otvorenom moru nedaleko od obale ili možda čak i na jezeru. Po drugačijoj interpretaciji ove predstave, koja se najčešće sreće u literaturi, u pitanju je *naumachiae* (naumahija).<sup>23</sup> Zbog više različitih mogućih tumačenja, može se posumnjati da se pomenute predstave bitaka mogu pouzdano vezati za pomenute godišnje svečanosti. Moguće je da se prikazi čamaca mogu tumačiti i kao simboli trgovaca koji su veoma poštovali Izidu i smatrali je za svoju zaštitnicu. Ove slike su uradili verovatno isti majstori ili radionica koja je radila slike u Apolonovom hramu i u atrijumu Kuće Veti u Pompeji, na šta ukazuju stilske osobenosti slikarstva u svim pomenutim objektima.<sup>24</sup>

## OSTALE PROSTORIJE U KOMPLEKSU IZIDINOG HRAMA

Kompleks Izidinog hrama čini još nekoliko prostorija, poput onih označenih brojevima 5 i 6, koje su posebno značajne. „Soba 6“, kako su je označili istraživači, nalazi se na zapadnoj strani portika i ona je bila nazvana *ecclesiasterion*.<sup>25</sup> Koristila se za svečana okupljanja i verovatno za

19 Isto.

20 Isto.

21 Mau, 1907: 179.

22 Moormann: 151.

23 Isto.

24 Isto.

25 Isto.



**Slika 4** - Južni zid sa predstavom Izide i Ijo

verske bankete. Pilastri, koji pridržavaju lukove ulaza u ovu prostoriju, ukrašeni su predstavom zlatnog kandelabra na beloj pozadini i okruženi su predstavama Izide i njenih sveštenica i sveštenika. Zidovi sobe imaju dekoraciju izvedenu na panelima, poput onih na portiku, pa se i ovde mogu naći fantastični pejzaži, na kojima dominiraju motivi stubova i venaca. Gornja zona zidova je bila veoma oštećena već u vreme kad su iskopavanja počela, tako da se ne zna tačno šta je na njima bilo predstavljeno.<sup>26</sup> Na nekim pejzažima mogu se uočiti određeni elementi koji se vezuju za Egipat i egipatsku tradiciju, ali nigde nema tačnih predstava egipatske zemlje i reke

Nil, niti područja oko nje. Ovi pejzaži u najvećoj meri odgovaraju „modi” slikanja u vreme četvrtog pompejanskog stila pompejanskog slikarstva i podsećaju na predstave koje su nađene u Kući starog lova ili Kući male fontane.<sup>27</sup>

U *ecclesiasterion*-u su sačuvane i dve mitološke scene na bočnim zidovima. Na obe je Ija glavni akter. Ija je bila ćerka Inaha, boga reke i ljubavnica Zeusa, kome je rodila Epafa. Na sceni koja se nalazi na severnom zidu vidi se da nju čuva Argos kome Hermes nudi sirinks. Bog ga u ovoj verziji mita neće uspavati pesmom i muzikom, ali će učiniti da zaspi tako što će ga dodirnuti kaducejem (Hermesovim

26 Mau, 1907: 176.

27 Moormann 2005: 151.

štapom).<sup>28</sup> Na južnom zidu Izida prima lju u Kanopus, gde će Zevsu roditi sina Epafa.<sup>29</sup> U skladu sa time pretpostavlja se da je na zapadnom zidu, na kome sada nema sačuvane scene, verovatno bila predstava lje i Zevs.

Na južnoj strani svetišta, pored pozorišta, smeštena je prostorija označena kao „Soba 5”.<sup>30</sup> Njene zidne površine nisu na uobičajen način podeljene po horizontali i vertikalni, već su na beloj pozadini oslikane velike figure koje imaju izgled kao da „lebde” po samoj površini zida. Izvedene su u nekoliko boja kao što su žuta, crvena i smeđa. Fragmenti koji su sačuvani prikazuju bračni par Izidu i Ozirisa kako sede na tronu. Tu su i Bes, bik Apis, pet životinja, sveti čamac Ozirisa i još pet životinja koje su veoma oštećene. Neki istraživači sugerisu da bi te životinje mogle da budu one čije je prirodno stanište dolina reke Nil.<sup>31</sup> U donjoj zoni u fragmentima predstavljene su dve zmije kakve se prikazuju u lararijumima i takozvane *cista mystica*. Na taj način htela se postići sinteza dve tradicije, rimske i egipatske, u kompleksu hrama božanstva koje i inače predstavlja sintezu dve religije.

Na južnoj strani kompleksa, kao što je ranije rečeno, nalaze se i privatne prostorije, koje su mogli da koriste samo sveštenici. Na dekoraciji ovih prostorija prepoznaju

se elementi četvrtog stila pompejanskog slikarstva, bez specifičnih egipatskih elemenata.<sup>32</sup>

## ZAKLJUČAK

Zbog strateški dobrog položaja Pompeje i razvijene trgovine u ovom gradu, stvorili su se uslovi za pojavu različitih kultura, religija i tradicija, koje su se vremenom međusobno preplele. Najintenzivnija fuzija kultova i verovanja u basenu Mediterana vezuje se upravo za trgovačke centre, pre svega za luke.<sup>33</sup> Pompeja je bila jedan od takvih gradova u kojima su trgovci imali važno mesto u društvu. Upravo su oni bili zaslužni za prenošenje različitih kultova s jednog na drugi kraj rimske države, među njima i kultova poreklom iz Egipta.

Egipat i egipatska kultura uvek su bili intrigantni za sve, jer su brižljivo čuvali svoju bogatu istoriju i tradiciju, premda u vreme Ptolomeja dolazi i do intenzivnijeg preplitanja egipatske religije sa drugim religijama. Neka božanstva počinju tada da se povezuju ili poistovećuju sa drugima, te da dobijaju drugačiju formu ili atribut. Od trenutka kada su Rimljani anektirali Egipat, intenzivno se šire kultovi najpoštovanijih egipatskih božanstava, u čemu su važnu ulogu odigrali i trgovci. Takva je bila situacija i sa kultom boginje Izide. Nju su prihvatili, sa svim njenim dotadašnjim atributima, dodali joj

28 Isto.

29 Isto.

30 Mau, 1907: 170.

31 Moormann: 148.

32 Mau, 1907: 173.

33 Amery, Colin, Curran, Brian 2002: 17.

nove, čime su je na neki način prilagodili svom podneblju i shvatanjima.<sup>34</sup> Ona je bila zaštitnica žena, majki, dobrih supru- ga i porodičnih vrednosti, što je poseb- no negovano u antičkom Rimu. Zbog tih osobina najviše je poštovana među že- nama i postala je jedno od najpopula- rijih božanstava koja su preuzeta iz egi- patske mitologije. Podizani su hramovi u čast Izide, slavili su se praznici, održavani su festivali, ali se istovremeno poštovao i status koji je imala u matičnoj religiji, kao i običaji i ikonografija koja je ustanovlje- na još u Egiptu. Njen kult je bio poznat i rasprostranjen po čitavom Mediteranu.

Važno je naglasiti da su Izidini hramovi u Rimu, budući da su ih podizali Rimljani, imali formu tipičnog rimskog hrama, a ne egipatskih hramova. Rimljani su, dakle, u osnovi zadržavali izgled i strukturu svo- jih hramova, što je slučaj i sa Izidinim hra- mom u Pompeji. Imali su oltare svojstve- ne rimskoj religiji, sâm hram imao je celu i druge arhitektonske prostore karakte- ristične za rimsko graditeljstvo, pomoćne prostorije imale su standardne funkcije tipične za rimske obrede. Određeni ele- menti kompleksa ipak su bili specifični za egipatsku arhitekturu, poput nilometra, čija je funkcija bila prilagođena upotre- bi u Pompeji kao lučkom gradu. Slikars- tvo u hramovima i prostorijama unutar kompleksa je pak kombinovalo elemente rimskog i egipatskog slikarstva.

Izidin hram u Pompeji je, zbog dobrog stepena očuvanosti, upravo jedan od

najboljih primera na kome se može pra- titi fuzija religija, verovanja i kultura, ti- pična za Rimsko carstvo. Takvo prepli- tanje dve kulture veoma je interesantno i značajno zato što predstavlja svedočans- tvo kompleksnosti epohe. „Posledice” tih preplitanja mogu se videti u gotovo svim segmentima umetničkog stvaralaštva: u arhitekturi, slikarstvu, skulpturi, čak i na nekim zanatskim proizvodima.

## LITERATURA:

Amery, Colin, Curran, Brian 2002: *The lost world of Pompeii*, J.Paul Getty Museum, Los Angeles

Cumont 1911: *The Oriental Religions in Roman Paganism*, The Open Court Publishing Company, Chicago

Mau 1907: *Pompeii: Its Life and Art (2nd ed)*, Macmillan & Co., 168-182.

Moormann 2005: The Temple of Isis at Pompeii, in: Nile into Tiber. Egypt in the Roman World, Proceeding of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Lieden, (May 11-14 2005), 137-154.

*Muzeji svijeta : Pompeji i Herculaneum – život i umjetnost*, 1983, Mladost, Zagreb

Sfameni 2005: *The Hellenistic face of Isis: Cosmic and savior goddess*, in: Nile into Tiber. Egypt in the Roman World, Proceeding of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Lieden, (May 11-14 2005), 40-72.

34 Mau, 1907: 169.



*Tripolitis 2002: Religions of the Hellenistic-Roman Age, Win. B. Eerdmans Publishing Co, Michigan*

## **IZVOR REPRODUKCIJA:**

Moormann 2005: The Temple of Isis at Pompeii, Nile into Tiber. Egypt in the Roman World, Proceeding of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Lieden, (May 11-14 2005), 137-154.

## **THE TEMPLE OF ISIS AT POMPEII: THE EGYPTIAN GODDESS IN THE ROMAN CONTEXT**

This paper deals with the development of the cult of the Egyptian goddess Isis in the Roman religion and the temple dedicated to her at Pompeii. Due to volcanic eruption, the city of Pompeii has remained very well preserved and as such provides a lot of material for study. Being one of the largest trade centres on the Apennine Peninsula, it reflected the state of the entire Roman Empire. The cults and religious practices from the Middle East were adopted by the Romans and accepted as their own, changing rites and customs in accordance with their own purposes. The temple of Isis in Pompeii is one of the well-preserved examples of this practice and is very suitable for the study of various cults and their assimilation within Roman culture.

teodora.1996.jovanovic@gmail.com

# MOTIV FONS VITAE U RUKOPISIMA DVORSKE ŠKOLE KARLA VELIKOG

## OGNJEN TUTIĆ

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

*Osnivanjem tzv. dvorske škole u Ahenu za vreme vladavine Karla Velikog, prepisivačka delatnost nadahnuta antičkim, rimskim i ranohrišćanskim uzorima doživela je veliki zamah. Posvedočeno verno prenošenje sadržaja tekstova prepsivanih po principu ex authentico libro, bilo je, još za života Karla Velikog, praćeno bogatim ukrasom. Neke celostranične minijature predstavljaju pravo bogatstvo različitih, ali veoma promišljeno komponovanih motiva. U okviru dva rukopisa koja se danas čuvaju u Nacionalnoj biblioteci u Parizu, Godeskalkovog jevanđelistara i Jevanđelja Svetog Medara iz Soasona, pojavljuju se celostranične minijature sa predstavom fons vitae, tj. izvor života. Njihova ikonografija, poreklo i simbolična vrednost, predstavljaju glavnu temu ovog rada.*

*Ključne reči : Fons vitae, dvorska škola u Ahenu, Karlo Veliki, minijaturno slikarstvo.*

## UVOD

Dvadesetak godina pre krunisanja za cara, Karlo Veliki je otputovao u Rim, kako bi papa Hadrijan, krstio njegovog sina Pipina.<sup>1</sup> Po svemu sudeći, Karlo je u Rimu bio izložen tako snažnim vizuelnim impulsima da je odmah po povratku u Ahen, zajedno sa Alkuinom iz Jorka koga je tom prilikom upoznao, osnovao tzv. dvorsku školu<sup>2</sup> koja će svojom produkcijom u nared-

nim godinama pomeriti granice izrade i oslikavanja kodeksa. Veliki broj rukopisa, naročito iz Ravene i Lombardije<sup>3</sup>, prenet je u Ahen. Upravo su se u tim rukopisima našla vizuelna blaga koja predstavljaju sumu umetnosti hrišćanskog Rimskog carstva. U njima je pronađeno vizuelno uporište za *renovatio imperii Romani*, ideju ukupne obnove hrišćanskog Rimskog carstva, delom oličenu i u obnovi hrišćanske imperijalne umetnosti.<sup>4</sup>

1 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture, A Cultural History of Central Europe, 750-900*, Boston 2004, 229-230.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 E. Kubah, V. Elbern, *Karolinška i otoska umetnost*, Novi Sad 1973, 132.

## GODESKALKOV JEVANĐELISTAR

Za Karlovo pomenuto putovanje u Rim vezuje se nastanak Godeskalkovog jevanđelistara, rukopisa koji će označiti početak rada skriptorijuma dvorske škole u Ahenu<sup>5</sup> i poslužiti kao uzor, ali i kao važan podstrek, razvoju prepisivačke delatnosti u carstvu Karolinga. Upravo po porudžbini Karla Velikog, jedan od retkih imenom poznatih ranosrednjovekovnih pisara, Godeskalk, načinio je ovaj prepis.<sup>6</sup> Na purpurnom pergamentu, tekst je prepisan zlatnim i srebrnim slovima, u dva stupca uokvirena ornamentalnom trakom.<sup>7</sup> Na osnovu zapisa istorijske sadržine u okviru rukopisa, njegov nastanak se datuje u vreme između 781. i 783. godine. Pouzdano, bio je posvećen Karlovoj supruzi Hildegard, a sadržao je vizuelne reference na Pipinovo krštenje u Lateranskom baptisterijumu u Rimu.<sup>8</sup>

Vizuelni fokus celostranične minijature sa predstavom *fons vitae* na listu 3<sup>v</sup> u okviru Godeskalkovog jevanđelistara, predstavlja baptisterijum. Na monohromatskoj pozadini, prikazana je piscina okružena sa osam mermernih stubova završenih raskošnim kapitelima koji nose svod kupastog oblika, sa krstom na vrhu. Velika pažnja u izradi posveće-

na je bazama i kapitelima stubova, kupastom svodu i krstu, koji su pozlaćeni i naročito minuciozno izvedeni. Baptisterijum je postavljen tako da se svih osam stubova jasno vide, iako je to u perspektivi nemoguće<sup>9</sup>. Umetnik je pokušao da naglasi dubinu prostora tako što je četiri stuba, postavljena sa zadnje strane baptisterijuma srazmerno umanjio. Predstava krstionice, upotpunjena je rajskom vegetacijom i predstavama životinja. Neposredno oko baptisterijuma, predstavljene su različite vrste ptica čija je uloga simbolična, ali i realna – one treba da upute na životinje koje zaista obitavaju u Elizijumu, ali i da simbolima koji su pripisani tim životinjama, jasno iskažu da je na slici predstavljen *locus amoenus*, rajski vrt. Na krovu baptisterijuma su paunovi i petlovi, koji se ciljano postavljaju na to mesto kao simboli vaskrsenja i novog dana koji je ispunjen nadom.<sup>10</sup> Grlice koje jedu sa akantusovih listova referišu na vernost Bogu, dok jelen, postavljen uz sam baptisterijum, simbolično predstavlja žudnju duše vernika za Bogom.<sup>11</sup> Pri samom vrhu, čitljiv je natpis – *invigilia natalis* – izvor života.<sup>12</sup>

5 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe*, 229.

6 Ibid.

7 E. Kubah, V. Elbern, *Karolinška i otoska umetnost*, 132.

8 J. Snyder, *Medieval art: Painting, Sculpture, Architecture, 4<sup>th</sup> to 14<sup>th</sup> century*, New York 1989, 205.

9 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe*, 234.

10 R. M. Jensen, *Living Water, Images, Symbols and Settings of Early Christian Baptism*, Boston 2011, 274.

11 Ibid, 252, Džensen ističe: „This image certainly alludes to the first line of Psalm 42: “As a deer longs for flowing streams, so my soul longs for you, O God.”

12 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe*, 233.



**Slika 1** - *Fons vitae*, Godeskalkov jevanđelistar, 781-783, Dvorska škola, Ahen, Inv. lat 1203, fol. 3<sup>o</sup>. (Nacionalna biblioteka, Pariz); Preuzeto sa: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s/>



Dakle, slika Lateranskog baptisterijuma je, u ovom slučaju, bila samo polazna tačka da se predstavi izvoriste života koje je, sasvim sigurno, smešteno u Edenski vrt – Raj – Nebeski Jerusalim<sup>13</sup>.

Ideja izvora života, koja je jasno dovedena u vezu sa arhitektonskim sklopom baptisterijuma i činom krštenja, te sa Nebeskim Jerusalimom kao ishodištem pravoređenih, dopunjena je na još jedan način. Naime, na sledećoj stranici rukopisa, odmah uz celostraničnu minijaturu jasno signiranu rečima *invigilia natalis*, nalazi se prva strana Jevanđelja po Mateju<sup>14</sup>, koje počinje rodoslovom i rođenjem Hristovim.

Ne bez razloga, predstava *fons vitae* vizuelno iskazana slikom baptisterijuma, sa kojim je simbolično i funkcionalno usko povezana, našla se poslednja u nizu celostraničnih minijatura u Godeskalkovom jevanđelistaru. Naime, ova minijatura je, po svemu sudeći, trebala da predstavi sumu svega onoga što joj je prethodilo i da bude slika krajnjeg ishodišta – Nebeskog Jerusalima. Univerzalno, ova minijatura je slika krajnjeg ishodišta svakog hrišćanina, a posebno – ona je slika Pipinovog krštenja, njegove inicijacije i ulaska u hrišćansku zajednicu što će biti važno za njegov buduć život monarha - hrišćanskog cara, i nakon njegove smrti.

13 P. A. Underwood, The Fountain of life in manuscripts of Gospels, in: *Dumbarton Oaks Papers* 5, (1950), 46.

14 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe*, 234.

## JEVANĐELJE SVETOG MEDARA IZ SOASONA

Sva je prilika da je Soasonsko jevanđelje nastalo oko 800. godine<sup>15</sup>, mada se ono u izvorima pominje tek 827. godine, kada ga car Luj Pobožni, uz putir i patenu sa monogramom Karla Velikog, poklanja opatiji Svetog Medara u Soasonu.<sup>16</sup> Uz očigledan stilski napredak, kao i određene dopune, jasno je da su Soasonsko jevanđelje i Godeskalkov jevanđelistar nastali na osnovu zajedničkog predloška.<sup>17</sup> Motiv *fons vitae*, u Soanskom jevanđelju našao se na dva mesta - na listovima 6<sup>v</sup> i 11<sup>r</sup>, u vidu celostranične minijature i u luku kanonskih tablica. Iako nukleus obe minijature predstavlja baptisterijum, one su ipak različito ostvarene.

Vizuelna konstrukcija Nebeskog Jerusalima, na celostraničnoj minijaturi na listu 6<sup>v</sup>, arhitektonski je oblikovana i zaokružena. Suštinski izraz ponovo predstavlja baptisterijum postavljen u centar kompozicije. Izveden je slično kao u Godeskalkovom jevanđelistaru – sastoji se od piscine, osam vitkih stubova čiji raskošni kapiteli nose kupasti svod na čijem se vrhu nalazi krst. Izvesne razlike u odnosu na Godeskalkov jevanđelistar, osim u stilu, svetlijem koloritu koji doprinosi utisku uzvišene sakralnosti naslikanog predela, kao i očigledno spretni-

15 E. Kubah, V. Elbern, *Karolinška i otoska umetnost*, 135.

16 P. A. Underwood, The Fountain of life, 46.

17 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe*, 235.



joj ruci naročito darovitog umetnika, treba tražiti u još nekim elementima. Naime, piscina je sada prikazana tako da se jasno vidi njena oktagonalna osnova, kao i životvorna voda kojom je ispunjena. Takođe, umesto monohromatske pozadine, umetnik koji izvodi minijature Soasonskog jevanđelja, donosi novo rešenje – pozadinu artikuliše i ispunjava arhitekturom rajskog naselja, koja je po svemu – nišama, kolonetama, arkadama - antička.<sup>18</sup> Deo pozadine koji je ostao slobodan, umetnik ispunjava superponiranim trakama, različitog, ali i dalje svedenog i blagog kolorita, stvarajući celinu neobične lepote koja predstavlja jasan odraz harmonije koja vlada u Nebeskom Jerusalimu. I u slučaju Soasonskog jevanđelja, ideja rajskog vrta je naglašena predstavljenim životinjama, koje umetnik simetrično raspoređuje po prostoru. Ptice su postavljene na arhitektonsko zdanje u pozadini baptisterijuma, čime se jasno ističu planovi slike i težnja ka stvaranju dubine prostora.<sup>19</sup> Baptisterijum je flankiran parovima gracioznih jelena, vitkih, naglašenih rogova, koji prilaze baptisterijumu ili leže u njegovoj neposrednoj blizini.

U luku kanonskih tablica, na listu 11', ponovljena je slika baptisterijuma, ova ga puta u središtu vrta ispunjenog drvećem. Dopunjen je udvojenim predstavama simbola jevanđelista Mateje i Marka – anđelima i lavovima.<sup>20</sup> Simboli

jevanđelista razgrću zastore kojima je bio pokriven baptisterijum, ukazujući na njegovu raskoš i značaj. Slika je, naravno, korespondirala sa tekstovima pomenu-tih Jevanđelista, budući da Jevanđelje po Mateju počinje rodoslovom i rođenjem Hristovim, a jevanđelje po Marku, delatnošću Jovana Krstitelja i Hristovim krštenjem.

## VIZUELNO KONSTRUISANJE NEBESKOG JERUSALIMA – ZAŠTO BAPTISTERIJUM?

Pošto smo razmotrili tri, istina veoma srodna, primera vizuelnog konstruisanja Nebeskog Jerusalima, pokušaćemo da odgonetnemo simboličku vrednost baptisterijuma koji je, u pomenutim slučajevima, upotrebljen kao okosnica slike Raja. Upravo zato, najpre ćemo se pozabaviti arhitekturom baptisterijuma, njenim poreklom i simboličnim značenjem, kao i načinima na koji su prvi hrišćanski baptisterijumi, a naročito Lateranski, bili skulptoralno ukrašeni.

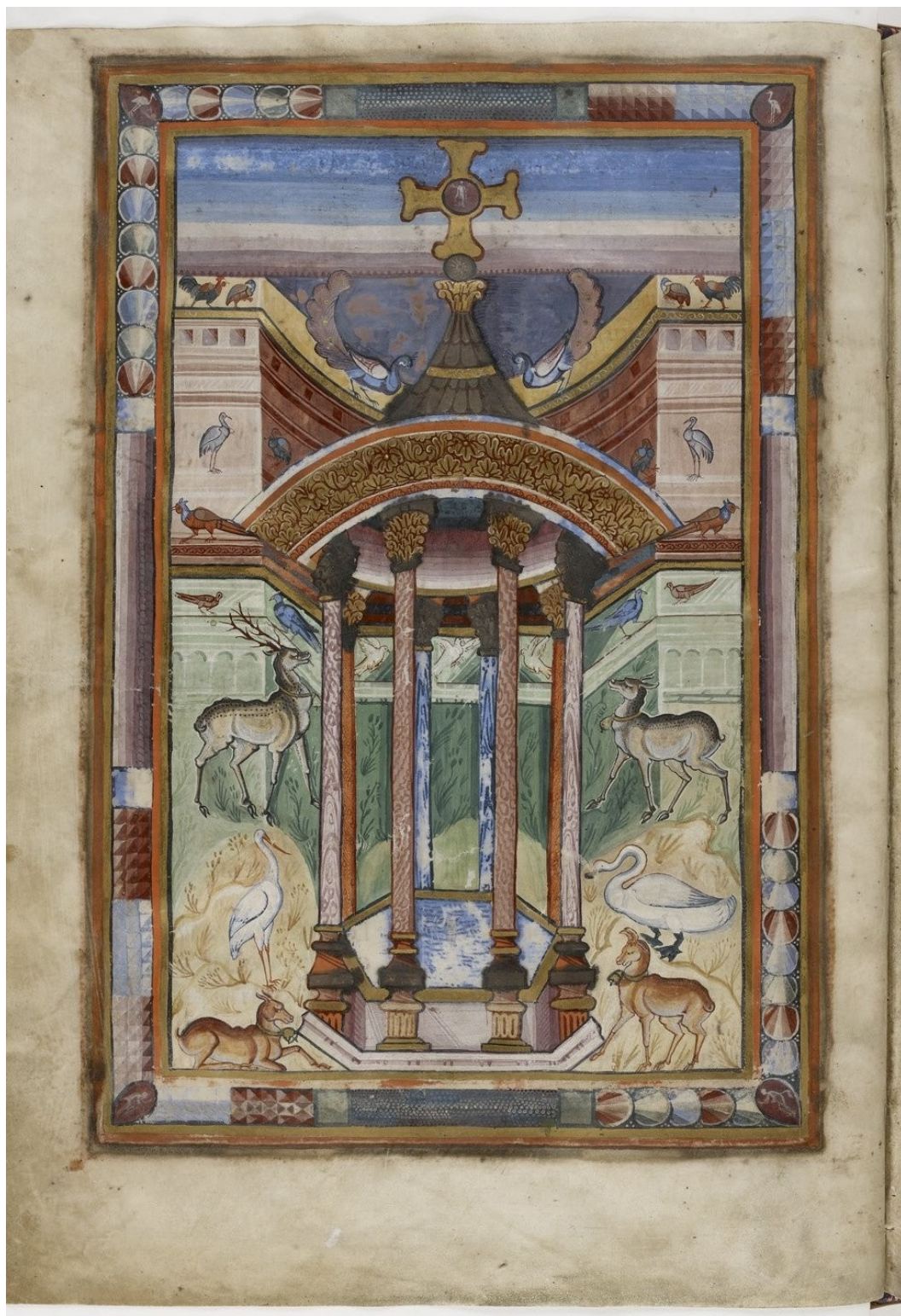
Istraživanja o poreklu arhitekture najstarijih baptisterijuma, vodila su istraživače ka antičkim, a naročito rimskim zdanjima centralne osnove, koji su, kao takvi, mogli da posluže kao uzor hrišćanskim baptisterijumima. Razmišljajući u tom pravcu, došli su do zaključka da bi mogući uzor mogle da budu rimske terme.<sup>21</sup> Međutim, u simboličnom smislu, opravdanje i potkrepljenje bi bilo objašnjenje

18 H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe*, 236.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 R. Stalley, *Early Medieval Architecture*, Oxford University Press 1999, 60.



**Slika 2** - *Fons vitae*,  
 Jevanđelje Svetog  
 Medara iz Soasona,  
 rani 9. vek, Dvorska  
 škola, Ahen, Inv. Lat.  
 8850, fol. 6v. (Nacionalna  
 biblioteka, Pariz);  
 Preuzeto sa: [https://  
 gallica.bnf.fr/ark:/12148/  
 btv1b8452550p/f22.  
 image](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452550p/f22.image)

da su uzori prilikom gradnje prvih baptisterijuma bili mauzoleji.<sup>22</sup> Veza između arhitekture mauzoleja i arhitekture baptisterijuma, bila je određena simboličkim vezama između smrti i samog rituala krštenja - odnosno simbolične smrti i ponovnog rođenja, tj. vaskrsenja.<sup>23</sup> Taj složeni mehanizam uslovio je da arhitektonska forma mauzoleja bude preuzeta prilikom građenja baptisterijuma kako bi se teološki koncepti dosledno preneli. Robin M. Džensen zaključuje da su terme i mauzoleji „delili zajedničku svrhu sa ritualom krštenja, koje je istovremeno predstavljalo kupanje kao i simboličan ukop“.<sup>24</sup>

Među najvažnije baptisterijume zapadnog sveta spada Lateranski baptisterijum u Rimu. *Liber Pontificalis*, smešta gradnju Lateranskog baptisterijuma na početak 4. veka, navodeći cara Konstantina kao njegovog kitora.<sup>25</sup> Istraživanja baptisterijuma su Konstantinovom vremenu pripisala građevinu centralne – kružne osnove, koja je u vreme pape Siksta III (432-440.) zamjenjena oktagonom, čiji zidovi pos-

toje i danas.<sup>26</sup> U novije vreme, Olof Brandt je zaključio da je Lateranski baptisterijum originalno izgrađen kao oktagonalna građevina.<sup>27</sup>

Prilikom vizuelnog uobličavanja Nebeskog Jerusalima na celostraničnim minijaturama u Godeskalkovom jevanđelistaru i Jevanđelju Svetog Medara iz Soasona, naglašena je upravo oktagonalna osnova baptisterijuma u centru slike. Simbolika broja osam, utkana je u ustrojstvu Lateranskog baptisterijuma, jednako kao i u njegove vizuelne reference u pomenutim karolinškim kodeksima. Broj osam označava regeneraciju, ponovno rođenje, odnosno vaskrsenje u hrišćanskom kontekstu - sam Hristos je vaskrsao osmog dana stradanja.<sup>28</sup> Smisao čina krštenja, koji u potpunosti korespondira sa simboličnim značenjem arhitekture baptisterijuma, potvrđen je i natpisom na arhitravnoj gredi koja počiva na osam stubova oko piskine, u Lateranskom baptisterijumu. Naime, u natpisu se krštenje izjednačava sa ponovnim rođenjem, novim životom u kojem crkva postaje majka, kao i sa spiranjem grehova.<sup>29</sup> Spiranje grehova i ponovno rođenje kroz ritual krštenja, neophodan je preduslov za vaskrsenje i večiti bo-

22 Ibid. R. Stalej primećuje „This may sound surprisingly morbid, but it is important to remember that, during the rite of baptism candidates experienced what was regarded as a mystical death, being born again in Christ.“

23 P. A. Underwood, *The Fountain of life*, 43.

24 R. M. Jensen, *Living Water*, 234.

25 O. Brandt, *The Lateran baptistery and the diffusion of the octagonal baptisteries from Rome to Constantinople*, in: *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel: Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae Christianae...*, ed. R. Herreither (2006), 221.

26 P. A. Underwood, *Fountain of life*, 44.

27 Radi detaljnijeg uvida, pogledati *The Lateran baptistery and the diffusion of the octagonal baptisteries from Rome to Constantinople*, in: *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel: Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae Christianae...*, ed. R. Herreither (2006), 221-227.

28 R. Stalley, *Early Medieval Art*, 61.

29 R. M. Jensen, *Living Water*, 188.



ravak u Nebeskom Jerusalimu na kraju vremena. U tom smislu treba gledati i tumačiti minijature sa predstavom *fons vitae* u karolinškim rukopisima.

Na osnovu *Liber Pontificalis*, rekonstruiše se i prvobitna skulptoralna dekoracija Lateranskog baptisterijuma, koja je najverovatnije stradala prilikom velikih devastacija Rima 410. ili 455. godine.<sup>30</sup> Pored skulptura Hristosa, Jovana Krstitelja i Jagnjeta Božijeg, kojima se jasno aludiralo na čin Hristovog krštenja u reci Jordan i reči Jovana Krstitelja „Gle, evo Jagnjeta Božijeg“, sedam srebrnih jelena iz čijih je usta izlazila voda, bili su postavljeni uz piscinu.<sup>31</sup> Ovako koncipirana dekoracija, objašnjava se tekstom 42. psalma u kojem se žeđ jelena, njegova potreba za vodom poistovećuje sa čežnjom duše vernika za Bogom.<sup>32</sup>

Podsetimo se, na minijaturama sa predstavama izvora života u Godeskalkovom jevanđelistaru i Jevanđelju Svetog Medara iz Soasona, prikazani su jeleni koji prilaze baptisterijumu. U slučaju Godeskalkovog jevanđelistara, jelen je prikazan sa leve strane baptisterijuma. Na celostraničnoj minijaturi u Soasonskom jevanđelju, baptisterijum je flankiran predstavama jelena koji mu se približavaju ili leže u njegovoj neposrednoj blizini. Ideja žudnje vernika za Bogom, poistovećena sa jelenom koji že-

dan hita ka izvoru, jasno je prikazana na pomenutim minijaturama.

Ovako koncipirane minijature dva karolinška kodeksa – Godeskalkovog jevanđelistara i Jevanđelja Svetog Medara iz Soasona – upućuju na sliku idealnog *fons vitae*, smeštenog u Nebeski Jerusalim u kom vlada večita harmonija, u kom buja rajska vegetacija i živi plemenitost oličena u životinjama, ali u kom nema čoveka. U Jevanđelju po Jovanu, Hristos govori Nikodimu da „*ako se ko nanovo ne rodi, ne može videti carstvo Božije*“ aludirajući upravo na čin krštenja. Dakle, da bi osigurao svoje mesto u Nebeskom Jerusalimu na kraju vremena, čovek mora da spere ovozemaljske grehove, metaforično umre za ovaj svet i ponovo se rodi pod okriljem crkve koja je *Mater Ecclesia*<sup>33</sup>, duhovna majka. U tom smislu, piscina se tumači i kao materica, a spiranje grehova vodom kao bezgrešno začecje, što se ističe i natpisom u Lateranskom baptisterijumu „(...) greh koji je poništen bezgrešnim začecjem, može biti uklonjen mističnim pranjem“ tj. krštenjem.<sup>34</sup> Krštenje je, dakle, korak čoveka ka izgubljenom Raju.

## LITERARNI PREDLOŠCI

U cilju boljeg razumevanja ideje predstavljanja izvora života u okviru minijaturnog slikarstva dinastije Karolinga, važno

30 O. Brandt, *Deer, lambs and water in Lateran baptistery*, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 2005, 134.

31 *Ibid*, 135.

32 *Ibid*, 141.

33 R. M. Jensen, *Mater Ecclesia and Fons Aeterna, The Church and her Womb in Ancient Christian Tradition*, u: *The feminist companion to Patristic literature*, 2008, 137.

34 R. M. Jensen, *Living Water*, 247-251.



**Slika 3** - *Fons vitae* u luku kanonskih tablica, Jevanđelje Svetog Medara iz Soasona, rani 9. vek, Dvorska škola, Ahen, Inv. Lat. 8850, fol. 11'. (Nacionalna biblioteka, Pariz); Preuzeto sa: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452550p/f31.image>

je istražiti i poreklo ovih predstava, tj. literarne predloške koji su mogli uticati na ovakvo uobličavanje Nebeskog Jerusalima u Godeskalkovom jevanđelistaru i Jevanđelju Svetog Medara u Soasonu. Osvrćući se pre svega na Sveto pismo, ali i na razmatranja Svetih Otaca crkve i neka savremena promišljanja o izvoru života, pokušaćemo da dođemo do zaključka o poreklu motiva *fons vitae* i njegovom značaju u doba vladavine Karolinga.

U Svetom pismu, baš kako je to primećio i Pol A. Andervud, postoje naznake koje upućuju na postojanje izvora, i to baš izvora života u Edenu.<sup>35</sup> Naime, u knjizi Postanja, jasno se ističe postojanje izvora iz kog je tekla voda i natapala rajsko tle (Post. 2, 6), ali i postojanje

<sup>35</sup> Radi potpunijeg uvida, pogledati P. A. Underwood, *Fontain of life*, 43-138. Andervud je obavio i objavio opsežna istraživanja na temu izvora života u karolinškim rukopisima.



reke koja se granala u četiri kraka (Post. 2, 10), tvoreći Tigar, Eufrat, Fison i Geon. Brojni hrišćanski autori poput Teofila Antiohijskog i Kozme Idikoplova, bavili su se temom *božanskog* izvora, opisanog u knjizi Postanja.<sup>36</sup> Sveti oci crkve, poput Svetog Avgustina i Svetog Ambrozija Milanskog, bili su ipak skloniji alegorijskom tumačenju Raja i rajskih reka, doživljavajući Raj kao simbol Crkve ili Hristosa, a rajске reke kao slike četvorice Jevanđelista.<sup>37</sup>

Tema izvora života koji je smešten u Raj i koji svojim vodama napaja rajski vrt, bila je aktuelna i među ranohrišćanskim poetama. Poema, *De ave phoenice*, obično pripisana ranohrišćanskom pesniku Laktanciju koji je stvarao početkom 4. veka, govori o dalekoj zemlji na Istoku u čijem se centru nalazi izvor života.<sup>38</sup>

Najzad, u brojnim kodeksima, poema i stihovima koji potiču baš iz karolinškog vremena, često se sreću pomeni izvora života. Alkuin, bliski saradnik Karla Velikog, u nekim stihovima pominje Bogorodicu kao *fons vitae*, dok Audradus Modikus u svojoj alegorijskoj poemi *Liber de fonte vitae*, pominje izvor života razmatrajući o sakramentima i njihovom značaju u ikonometriji spasenja.<sup>39</sup> Dakle, sve ovo nas jasno upućuje na izuzetno interesovanje brojnih autora

za pitanje postanka sveta, te božanskog izvora života koji, prema navedenim, ali i mnogim drugim autorima, predstavlja nukleus Nebeskog Jerusalima.

Interesovanje za pitanje postojanja *fons vitae*, kao i brojne druge tekovine ranohrišćanskog promišljanja, prenele su se i u vreme vladavine Karla Velikog. Bez obzira da li je *fons vitae* doživljavan kao pojava realnost ili kao alegorijska slika, nema sumnje da je promišljanje o izvoru života i njegovom mestu bilo veoma blisko vremenu Karolinga, kao i vremenu kada nastaju minijature Godeskalakovog jevanđelistara i Jevanđelja Svetog Medara iz Soasona. U tom smislu, minijature sa predstavama *fons vitae*, treba tumačiti kao svojevrsni vizuelni konstrukt koji pripada vremenu Karolinga u istoj meri kao i vremenu kada se prepisuju literarni predlošci koji su poslužili kao model karolinškim rukopisima. Ovakvo vizuelno uobličavanje Raja, ne bi se smelo tumačiti kao puko podražavanje već postojećih modela iz nekoliko razloga - najpre, direktni uzori karolinških minijatura kojima bi se objasnila upravo ovakva vizuelna konstrukcija, naprosto nisu sačuvani. Sa druge strane, tema izvora života je u vreme nastanka pomenutih minijatura bila izuzetno aktuelna, a ovakav način vizuelnog uobličavanja Nebeskog Jerusalima, likovnim jezikom koji je neminovno preuzet iz antičke tradicije, mogao bi se pripisati naporima i promišljanjima karolinškog vremena.

36 P. A. Underwood, *Fountain of life*, 47.

37 Ibid.

38 Ibid, 48.

39 Ibid, 48-49.

## ZAKLJUČAK

Razmatranjem porekla, ikonografije i simboličke vrednosti predstava *fons vitae* u dva karolinška rukopisa prepisana u skriptorijumu tzv. dvorske škole u Ahenu, Godeskalkovog jevanđelistara i Jevanđelja Svetog Medara u Soasonu, stiže se sveobuhvatnija slika o suštini potrebe i načinima vizuelnog uobličavanja Nebeskog Jerusalima.

Kombinacijom baptisterijuma i životinja, postavljenih u idealni pejzaž, uobličena je celina izuzetne lepote koja, jasno i nedvosmisleno, upućuje na Raj, željeno ishodište svakog hrišćanina na kraju vremena. Baš kako smo već naveli, baptisterijum koji je postavljen u centar slike na minijaturama kojima se bavi ovaj rad, svojom oktagonalnom osnovom predstavlja ključ razumevanja ovako ustrojenih slika i referiše na ideju vaskrsenja, tj. ideju tela koje se kroz obred krštenja ponovo rađa, potpuno očišćeno od svih grehova. Novi život krštenom telu daje *Mater Ecclesia* oličena u slici baptiserijuma, koji postaje svojevrsna slika izvora života – tog novog života pod okriljem hrišćanske crkve. Onaj čiji su gresi sprani i čije, u simboličnom smislu, vaskrslo telo živi novim životom, naći će svoje mesto u Carstvu Božijem - u idealnim prostranstvima u kojima buja rajska vegetacija i žive plemenite životinje. Celostranične minijature Godeskalkovog jevanđelistara i Soasonskog jevanđelja, predstavljaju vizuelno otelotvorenje upravo takvih koncepata koji treba da,

u očima vernika, vizualizuju sliku konačnog ishodišta, ali i da, uslovno rečeno, daju „putokaz“ kako stići do njega.

Posezanje za istim sredstvima kako bi se uobličila slika Nebeskog Jerusalima, srećemo i u brojnim kasnijim kodeksima koji nastaju, ili na podobije rukopisa iz skriptorijuma dvorske škole u Ahenu, kao što je slučaj sa tzv. Jevanđeljem Svetog Emerama <sup>40</sup> ili pak podstaknuti sličnim teološkim idejama jasno promišljenim u delima brojnih hrišćanskih autora. Tako je, univerzalna slika Nebeskog Jerusalima simbolično i direktno dovedena u vezu sa konkretnim događajem u životu Karla Velikog i njegovih bližnjih, čime se jasno implicira da je dinastija Karolinga Bogom odabrana. Ovakav način vizuelnog konstruisanja slike Raja, nastaviće da živi, u različitim varijacijama, tokom čitavog srednjeg veka.

## LITERATURA

O. Brandt, Deer, lambs and water in Lateran baptistery, u: *Rivista di archeologia cristiana* 81, Città del Vaticano 2005, 131-156.

O. Brandt, The Lateran baptistery and the diffusion of the octagonal baptisteries from Rome to Constantinople, in: *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel: Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae Christianae*, ed. R. Herreither, Roma 2006, 221-227.

---

40 Ibid, 46.

R. M. Jensen, *Living Water, Images, Symbols and Settings of Early Christian Baptism*, Boston 2011.

R. M. Jensen, *Mater Ecclesia and Fons Aeterna, The Church and her Womb in Ancient Christian Tradition*, u: *The feminist companion to Patristic literature*, ed. Amy-Jill Levine and Maria Mayo Robbins, Cleveland 2008, 137-155.

E. Kubah, V. Elbern, *Karolinška i Otonska umetnost*, Novi Sad 1973.

H. Schutz, *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture*,

*A Cultural History of Central Europe, 750-900*, Boston 2004.

J. Snyder, *Medieval art: Painting, Sculpture, Architecture, 4<sup>th</sup> to 14<sup>th</sup> century*, New York 1989.

R. Stalley, *Early Medieval Architecture*, Oxford 1999.

P. A. Underwood, *The Fountain of life in manuscripts of Gospels*, u: *Dumbarton Oaks Papers* 5, 1950, 43-138.

## FONS VITAE MOTIF IN THE MANUSCRIPTS OF CHARLES THE GREAT

The Palace school in Aachen was founded under the reign of Charlemagne, in the last decades of 8<sup>th</sup> century. Known for its magnificently illuminated manuscripts, the Palace school was a spot of focal cultural interest in Charlemagne's Empire. Two illuminated manuscripts, today at the National biblioteque in Paris, produced in *scriptorium* of the Palace school, *Godescalc Evangelistary* and *Gospel* preserved at the monastery of Saint Medard at Soissons, contain full-page miniatures showing *fons vitae* – fountains of life. In both of those examples, the idea of the fountain of life was visualised through the architectural form of baptisterium situated in the middle of the scene and surrounded by the heavenly animals. Associated with the baptismal font of the Lateran baptistery used for the baptism of Charlemagne's son, Pippin, who was baptised by Pope Adrian, this symbolical representation of Church as a giver of everlasting life to all baptized with the faith in Christ's name, assumes political significance emphasising Carolingians as defenders of Christianity. Depicted in this way, the fountain of life becomes a symbol of the Holy Grave as much as a simbol of rebirth through ritual of Baptism and the Paradise. Therefore, this paper discusses the origin, iconography and symbolic meaning of these miniatures observing them as images of *locus amoenus* or Heavenly Jerusalem.

tuticognjenn@gmail.com

# KO SE BOJI ŽENA U UMETNOSTI JOŠ: ŽENSKO PITANJE KROZ PRIZMU DELA ELIZABETE SIRANI

**LEA STANKOVIĆ**

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

*Cilj ovog rada je rehabilitacija dela, biografije i opusa barokne slikarke Elizabete Sirani, viđeno kroz prizmu rodni studija i aktuelizacije ženskog pitanja ranog modernog doba. Baveći se njenim životom, sredinom i periodom u kome je živela, kao i jednim od njenih najreprezentativnijih dela „Porcija koja sebi ranjava butinu”, došli smo do određenih zaključaka o ulozi žene u društvu, njenom položaju i predrasudama koje je prate. Konačno, transponovanjem stavova Siranijeve u sadašnji trenutak pokušavamo da utvrdimo da li je došlo do nekih značajnijih promena u pogledu ženskog pitanja.*

*Ključne reči : Elizabeta Sirani, žensko pitanje, barokna umetnost, XVII vek, Porcija Katonis, uloga žene, Bolonja*

Dvadeset i prvi vek je podbacio u rešavanju ženskog pitanja. Femi-nistički pokreti s početka dvadesetog stoleća su sigurno očekivali da će se kroz narednih stotinu godina dosta toga promeniti kada je reč o percepciji žene, posebno u okviru naučno-akademskih krugova. Jeste da danas žene imaju mnogo više prava, sloboda, mogućnosti da biraju i da same donose odluke, na njih se više ne gleda kao na građane drugog reda, rečju, prihvaćene su kao ravnopravne sa muškarcima. Međutim, iako savremena žena uživa u plodovima nastalim višedecenijskim naporima da se omogući njena emancipacija, čini se da ti plodovi nisu dostupni pripadnicama ženskog pola iz prošlosti. Posebno kada je reč o li-

kovnim umetnostima, veoma malo se radi na revitalizaciji umetnica iz ranijih epoha. Visokoobrazovne ustanove i dalje sprovode zastarelu i demodiranu nastavu, koja u prvi plan ističe isključivo umetnike i preko njih predstavljaju istorijski razvoj umetnosti, dok se umetnica ma ne pridaje nikakva značajnija pažnja. One su na Tantalovim mukama – dovoljno blizu umetnosti, tek toliko da se njihovo ime pomene, ali previše daleko od bilo kakvog ozbiljnijeg pregleda i analize njihovog rada. Ukoliko želimo da naučimo više o ženskoj umetnosti, moraćemo sami da „zasučemo rukave” i sebi iskopamo put izvan strogih granica koje nameću umetničke akademije i fakulteti.

Tako, proučavajući umetnost XVII ve-





**Slika 1 - Autor:** Elizabeta Sirani (Elisabetta Sirani)

**Naziv dela:** Porcija koja sebi ranjava butinu (Porcia ferendo la coscia)

**Vreme nastanka:** 1664.

**Tehnika:** Ulje na platnu

**Mesto:** Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

**Poreklo ilustracije:** <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html>

ka, otkrićemo neverovatno zanimljivu i beskrajno talentovanu žensku figuru italijanskog baroka, koja nije Artemizija Đentileski (Artemisia Gentileschi). Razlog zbog koga pravimo ovakvu distinkciju jeste taj što se danas isključivo stavlja akcenat na Đentileskijevu kao glavnu i najmarkantniju predstavnicu ženske strane baroka, dok se sve ostale istaknute umetnice stavljaju u drugi plan. Svakako da je pohvalno što se među naučnim krugovima javlja interesovanje i inicijativa za rehabilitaciju lika i dela ove slikarke, međutim, problem je u tome što se nakon nje stavlja tačka, kao da je ona jedina žena baroka koja je stvarala. Artemizija Đentileski je slične sudbine kao Frida Kalo (Frida Kahlo) koja je bila dugo neprihvaćena, onda i zaboravljena, a zatim odjednom doživljava priznanje u stručnoj, ali i široj javnosti. Svi znaju za Fridu Kalo i svi vole Fridu Kalo, nose majice sa njenim likom, piju kafu iz šolja sa reprodukcijama njenih dela, izrađuju maske za telefone sa predstavama njenih slika. Jednostavno, ona ne samo da je doživela degradirajuću komercijalizaciju i banalizaciju, gde je svedena tek na još jedan izvor zarade u konzumerističkom društvu, već je i prihvaćena kao ekskluzivan simbol ženskog nadrealizma. A šta je sa Doroteom Tanning (Dorothea Tanning), Ketii Ornom (Kati Horna) ili Leonorom Karington (Leonora Carrington)? Zašto se javnost zadovoljava samo jednim jedinim primerom ženskog slikarstva u okviru određenog pravca? Umesto da Frida Kalo, odnosno Artemizija Đentileski, budu početna tačka od koje će se nastaviti proučavan-

je ostalih umetnica, one se uzimaju kao kraj, vrhunac, završetak. Posle njih nastaje „potop” koji u zaborav odnosi mnogobrojne kvalitetne slikarke. Međutim, u ovom radu ćemo uložiti napore da ispravimo tu grešku i pokušati da iz tog „potopa” izbavimo umetnost neizmerno intrigantne i nadarene ličnosti barokne epohe u Italiji – Elizabete Sirani (Elisabetta Sirani).

Čitajući njenu biografiju, ne možemo, a da se ne iznenadimo načinom na koji je njen život tekao. Da se na čelu umetničke radionice u XVII veku nađe jedna žena, zvuči neverovatno, a još neverovatnije da je među njenim brojnim patronima bio i sam Kozimo III Mediči (Cosimo III de' Medici). Razlog zbog koga je mogla da živi životom jednog muškarca, umetnika, svakako leži u činjenici da je rođena u Bolonji (Bologna).<sup>1</sup> Taj grad-država je oduvek bio mnogo napredniji u odnosu na ostale u Italiji. Već je od XVI veka konzervativna klima počela da se menja i ženama su obrazovanje i stručno usavršavanje postali mnogo dostupniji. Takođe i pogled na žene, konkretno u umetnosti, postaje drugačiji i njihov rad nailazi na odobravanje, pohvalu i divljenje.<sup>2</sup> Iako je umrla vrlo mlada, Elizabeta Sirani (1638 – 1665) je ostavila iza sebe veliki broj kvalitetnih umetničkih dela. Pošto je za života izradila preko 200 slika, na stotinu crteža i oko deset

---

1 O liku i delu Elizabete Sirani detaljnije pogledati u: Tufts 1974: 81-87. i Dabbs 2009: 121-132.

2 Bohn 2002: 58.

grafika<sup>3</sup>, to znači da je na godišnjem nivou njena radionica proizvodila više od dvadeset radova. Upravo zbog te nje-  
ne tehničke bravure i brzine, kojom je  
stvarala dela, naišla je u početku i na  
sumnjičavost i nepoverenje među Bo-  
lonjcima. Koliko god Bolonja bila pro-  
gresivna za ono vreme, ipak je njenim  
stanovnicima bilo teško da poveruju  
da jedna žena može da poseduje toliki  
talenat i takvu veštinu. Pokazujući veliku  
dovrtljivost, Sirani je uspela da i ovakvu  
situaciju preokrene u svoju korist. 13.  
maja 1664. godine je omogućila javnos-  
ti pristup svojoj radionici kako bi se na-  
rod svojim očima uverio da je ona zaista  
ta koja izrađuje slike. Ovim potezom ne  
samo da je privukla pažnju većeg broja  
ljudi, nego je za svoj rad zainteresova-  
la i brojne patrone. Među pokrovitelji-  
ma njene umetnosti su se našli senatori,  
kardinali, vojvode, kao i članovi istaknu-  
tih aristokratskih porodica.<sup>4</sup> Za nju se  
zainteresovao i slavni bolonjski istoričar  
umetnosti Karlo Ćezare Malvazija (Carlo  
Cesare Malvasia) koji odlučuje da i njen  
život i rad uvrsti u svoje biografsko delo  
„Felsina pittrice, vite de' pittori bologne-  
si“, objavljeno 1678. godine. Zahvalju-  
jući njemu, dosta saznajemo o njenim  
počecima i daljem umetničkom razvo-  
ju. Sirani je rođena u jednoj umetnič-  
koj porodici. Njen otac, Đovani Andrea  
(Giovanni Andrea Sirani), je za učitelja  
imao slavnog bolonjskog slikara Gvida  
Renija (Guido Reni), a upravo sa radom  
ovog slikara će se kasnije i upoređivati  
dela Elizabete Sirani. Zahvaljujući svom

ocu, koji je prepoznao njen talenat, do-  
bila je potrebno obrazovanje i već u svo-  
jim adolescentskim danima primila prvu  
porudžbinu. Sa samo sedamanest godi-  
na našla se na čelu očeve radionice, jer  
je on zbog teške bolesti morao da se po-  
vuče sa tog mesta.<sup>5</sup> Elizabeta Sirani os-  
novala je i prvu školu za žene, gde je bilo  
koja pripadnica ženskog pola mogla da  
dobije kvalitetno umetničko obrazovan-  
je, bez obzira na to da li potiče iz neke  
umetničke porodice ili ima dovoljno  
jake rodbinske veze, koje bi mogle da  
joj omoguće tako nešto. Formirati jed-  
nu takvu školu izvan manastira je za to  
vreme bilo bez presedana.<sup>6</sup>

Takođe i teme za obrađivanje, koje je  
biral, predstavljaju veliku novinu u  
umetnosti. Do XVII veka se smatralo da  
žene ne poseduju moć stvaralaštva i in-  
vencije i zbog toga je bilo uobičajeno  
mišljenje da slikarke treba da se bave  
isključivo portretima.<sup>7</sup> Međutim, Eliza-  
beta Sirani odbija da se povinuje takvim  
pravilima i postaje prva žena koja se spe-  
cijalizovala u oblasti istorijskih kompozi-  
cija.<sup>8</sup> Razlog, zbog koga je ovo mogla da  
sprovede u delo, jeste taj što je ona zaista  
bila žena širokog obrazovanja, veoma  
inteligentna i načitana, što nam vrlo le-  
po i pokazuje biblioteka njenog oca koja  
joj je svakako bila dostupna. Plutarhovi  
„Životi“ (Lucius Mestrius Plutarchus, *Vi-  
tae*), Ovidijeve „Metamorfoze“ (Publius  
Ovidius Naso, *Metamorphoseon libri*) i

3 Nav. delo: 59.

4 Isto: 58-59.

5 Sutherland-Harris 2010: 4.

6 Bohn 2002: 59.

7 Nav. delo: 58.

8 Isto: 59.

Plinijeva (Gaius Plinius Secundus) „Naturalis historia” su svakako uticali na njeno stvaralaštvo i ova dela nam pomažu da bolje razumemo njenu umetnost.<sup>9</sup> Kakvu je to umetnost Elizabeta Sirani stvarala?

Iako su u njenom opusu najbrojnije religijske kompozicije, ipak sekularne teme nije ostavljala po strani. Slikala je mitološke scene, alegorijske predstave, kao i ličnosti iz antičkog sveta.<sup>10</sup> Poseban akcenat je svakako stavljala na ženske likove i na njihovu ulogu u određenim dešavanjima. Vrlo ilustrativan primer za razumevanje profane strane Elizabetine umetnosti jeste njeno delo „Porcija koja sebi ranjava butinu” (*Porcia ferendo la coscia*) rađeno za preduzetnika Simona Tasija 1664. godine.

Sl. 1. *Porcija koja sebi ranjava butinu*

Reč je o predstavi jedne istorijske ličnosti i realnog događaja, gde se Porcija Katonis (Porcia Catonis), žena Marka Junija Bruta (Marcus Junius Brutus), sama povređuje da bi pokazala svom mužu da može da joj se poveri i otkrije tajnu o zaveri, jer je dovoljno jaka i hrabra. Ova slika, izvedena u tehnici ulja na platnu, je jasno izdvojena na dva plana. U prvom je istaknuta figura Porcije, koja odlučno drži nož u ruci u trenutku dok ranjava svoju butinu, dok se u drugom delu slike, od koga je Porcija odvojena izrazitom vertikalom, nalaze figure žena koje su zaokupljene svakodnevnim „ženskim” poslovima. Praveći ovu jasnu destinkci-

ju između Porcije, s jedne, i ostalih žena, s druge strane, Elizabeta Sirani nam daje jedno novo viđenje antičke heroine. Na osnovu same stilske analize može se zaključiti dosta toga. Iako su i Porcija i ona grupa žena izvedene uz upotrebu trougaone kompozicije, ova struktura ima sasvim suprotno značenje kod njih – trougao u kome se Porcija nalazi označava stabilnost i postojanost njene odlučnosti, posvećenosti i želje da se dokaže dostojnom saznanja tajne njenog muža, dok se trougaonim rasporedom ženskih figura u pozadini podcrta njihova inferiornost, potčinjenost i nesposobnost da se oslobode strogih granica koje im takva forma trougla nameće. Takođe, u prednjem planu dominiraju dijagonale različitih pravaca, razigrane kaskade draperija, komplemenarni kontrasti i izraženije konture što je u suštini suprotnosti sa drugim planom u kome se konture figura rastaču, jer su izvedene mekšim linijama, ritam draperija je mnogo smireniji, a kolorit zagasitiji. Prema tome, Porcija je predstavnik onog aktivnog principa, živosti, dinamičnosti, preduzimljivosti, dok se iza nje nalaze predrasude o tome kakva žena treba da bude – pasivna, potlačena, plašljiva, servilna. Prav ugao pod kojim Porcija drži nož kojim se ranjava isto tako doprinosi diferencijaciji i vertikalnoj odeljenosti između nje i grupe žena u pozadini. Takođe, lice antičke heroine je spokojno, bez izraženih mentalnih napora na njemu. Oči su joj odlučno uprte u butinu, ruka hirurški precizna, a telo istrajno u svojoj nepopustljivosti. Cela njena pojava odiše neustrašivošću, ia-

9 Isto: 60.

10 Isto: 60–61.



ko ova heroína proživljava jednu ličnu dramu, podnoseći ne samo fizički, već i psihički bol. Isto tako važno je istaći činjenicu da se Elizabeta poigrava sa posmatračem, pa ne prikazuje figuru Porcije u celosti, već dozvoljava da se deo njenog stopala i stolice na koje je ono položeno kao i cela druga noga probiju u naš prostor, čime stvara kontinuitet fiktivnog i realnog i samim tim čini da se osetimo delom ove radnje. Posmatrač sada ima osećaj kao da prisustvuje tom činu, da se to dešava ispred njega, u njegovom vremenu i u njegovom prostoru. Ovo svakako doprinosi tome da publika uspe bolje da se poveže sa delom, da ga doživi na jedan mnogo prisniji, bliskiji i ličniji način. Porcija nije predstavljena na onaj tipičan način na koji su muškarci doživljavali žene – kao slaba, emotivna bića nesposobna da pokažu snagu volje. Elizabeta Sirani u izradi svoje heroine uvodi jedan novi psihološki momenat, koji se dotada vezivao isključivo za pripadnike muškog pola, a to je hrabrost, snaga, dostojanstvo. Porcija ne poseduje one tipično ženske kvalitete za to vreme, već one koje se pripisuju muškarcima. Ona se opredelila za jedan odvažan korak – da povredi samu sebe, da pokaže da može da podnese bol i da je zbog toga jednaka sa Brutovim saveznicima, da zasluži da joj se zavera otkrije. Odlučnost, plemenitost i inteligencija jednog aktivnog, nezavisnog i jakog ženskog lika su predstavljene na ovoj slici. Porcija nije nalik onim ženama sa pozadine slike koje ćutke prihvataju da se povinuju pravilima i obavezama koje im društvo nameće. Porcija izlazi iz okvi-

ra koji joj je predviđen i aktivno se bori za ono što želi. Siranijeva je smelo kombinovala muški i ženski princip, Porcija je odevena i nakićena na najženstveniji mogući način, ali u isto vreme njen gest pokazuje hrabrost i spremnost.<sup>11</sup> Vrlo zanimljivo je i to što je Elizabeta izabrala baš ovaj trenutak iz Porcijinog života da prenese na platno. Umetnici pre nje su uglavnom kao inspiraciju uzimali njenu smrt, kada svojom voljom odlučuje da pođe za svojim mužem koji je poginuo u bici. Međutim, Siranijeva se opredelila za jedan mnogo dramatičniji događaj, prožet emocionalnim nabojem, koji još bolje predstavlja osećanje napetosti, ali i nepokolebljivosti i neustrašivosti.<sup>12</sup> Ona svoj lik oslobađa senzualnosti, seksualnosti i emocionalnosti, onih osoba na kojima su umetnici u prošlim vekovima umeli da opterećuju antičke heroine. One su skoro uvek imale izraženu čulnu, putenu stranu, bile su zavodnice, bludnice, a ukoliko bi neki umetnik izbegao takvo stereotipno viđenje žena, ne bi uspeo da ne poklekne pred drugim – ženske likove bi prikazao kao anđeoske, smerne i uzvišeno plemenite device. Elizabeta je uspela da provuče svoju umetnost između scile seksualnosti i haribde čednosti i tako stvori ženstvene, lepe, osećajne heroine, ali sa izraženim „muškim” osobinama poput inteligencije, srčanosti i posvećenosti.<sup>13</sup>

Na kraju, Elizabeta Sirani je sahranjena na najsvečaniji mogući način, sa velikim

---

11 Isto: 63.

12 Isto: 68.

13 Isto: 78.



brojem ljudi koji su oplakivali njenu preranu smrt, u grobnici Bazilike Svetog Dominika (Basilica di San Domenico) u Bolonji u kojoj je počivao i sam Guido Reni. Ovo ne bi trebalo da nas čudi, jer je još za života prozvana ženskim otelotvorenjem ovog umetnika. Međutim, iako je njen profesionalni život zaista bio uspešan, sa brojnim poštovaocima i patronima, na ličnom planu Elizabeta Sirani nije bila takve sreće. Vrlo mlada je postala jedini član velike porodice koji privređuje, oslonac koji je svima pružao finansijsku pomoć – od brata koga je poslala na studije, preko sestara kojima je pružila umetničko obrazovanje, do roditelja koji su u potpunosti zavisili od nje. Nije se udavala, koncentrisala se isključivo na stvaranje, radila je danonoćno i vrlo vredno, čak toliko da je to uticalo na njeno fizičko i psihičko zdravlje, pa je pred smrt dosta oslabila i predala se depresivno-apatičnim stanjima. Njen biograf Malvazija piše kako su je u preranu smrt oterale ljubavna čežnja i patnja zbog samačkog života, dok autopsija kaže da je uzrok smrti najverovatnije bilo zapaljenje trbušne maramice izazvano intenzivnim stresom zbog posla. Ukoliko zanemarimo romantični i preterano kitnjasti ton Malvazijine izjave, videćemo da je ipak suština njegovog mišljenja ispravna. Ako to onda povežemo sa fizičkim oboljenjem koje je Siranijeva imala, onda dolazimo do najverovatnije istine o njenom privatnom životu. Elizabeti je bilo dozvoljeno da živi životom muškarca u poslovnom smislu, međutim uskraćeno joj je pravo žene da voli i ne samo da voli, već i da

odabere da li želi da ima partnera ili ne. Prema Malvaziji, porodica ju je koristila, pa i iskorišćavala, kao glavni izvor zarade. Nemamo nijedan pisani dokument koji bi mogao da pokaže da je postojala namera njenih roditelja da je udaju i puste da živi svoj život. Podržavana je na profesionalnom planu, ali sputavana na emotivnom. Izgleda da je tako bilo kroz celu istoriju, da žena nikada nije mogla da ima sve, obrazovanje bi joj bilo dostupno samo u dva slučaja – ili ukoliko bi se obavezala da živi u celibatu, ili ukoliko bi bila spremna da živi životom bludnice.<sup>14</sup> Isti slučaj je i sa Elizabetom Sirani. Mogla je da bude uspešna slikarka sa širokim obrazovanjem, ali neostvarena kao žena, majka, supruga. Prema tome, došlo je vreme da se zapitamo da li su sudbine poput Elizabetine deo prošlosti? Da li je zaista prošlo Porcijino vreme nepoverenja u snagu, izdržljivost i hrabrost ženskog pola? Da li je danas konačno došao čas kada žena može da spusti nož dokazivanja, jer je društvo iskreno počelo da je doživljava i prihvata kao svog ravnopravnog člana?

---

14      Renesansne konkubine poput Veronike Franko (Veronica Franco) mogu poslužiti kao primer za razumevanje te neobične pojave iz prošlosti kada su žene mogle da dobiju visoko obrazovanje, da imaju pristup književnim i umetničkim delima, kao i da se same oprobaju u njihovom stvaranju. Međutim, za dobijanje ovih povlastica, morao je da se plati određeni danak – jedino žene koje su bile spremne da prodaju svoje telo bi mogle da se nađu među neokilicinom privilegovanih. Za dalje čitanje pogledati u: Sison (2015): A. Sison, *Veronica Franco and the 'Cortigiane Oneste': Attaining Power through Prostitution in Sixteenth-Century Venice*, Herodotus 25 (2015) 58–77.

## LITERATURA

Bohn (2002): B. Bohn, *The antique heroines of Elisabetta Sirani*, Renaissance Studies 16 (Texas 2002) 52–79.

Dabbs 2009: J. K. Dabbs, *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology*, Burlington VT: Ashgate, 121–132.

Lewis, Jone Johnson. "Renaissance Painter Elisabetta Sirani." ThoughtCo, Feb. 11, 2020, [thoughtco.com/elisabetta-sirani-biography-3528810](https://www.thoughtco.com/elisabetta-sirani-biography-3528810).

Sison (2015): A. Sison, *Veronica Franco and the 'Cortigiane Oneste': Attaining Power through Prostitution in Sixteenth-*

*Century Venice*, Herodotus 25 (2015) 58–77.

Sutherland-Harris (2010): A. Sutherland-Harris, *Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani: Rivals or Strangers?*, Woman's Art Journal 31 (2010) 3–12.

Tufts 1974: E. Tufts, "Chapter 7: *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*. New York–London: Paddington Press Ltd., 81–87.

## WHO'S AFRAID OF WOMEN IN ART: THE WOMAN QUESTION THROUGH THE PRISM OF ELISABETTA SIRANI'S WORK

The main focus in this paper is on women's position in society viewed through the eyes of the seventeenth century Baroque artist Elisabetta Sirani. We have analyzed how the environment, society and the fact that she was born in Bologna, which was a very modern and progressive city at the time, could influence the character of Elisabetta Sirani and thus her artwork. We have taken an antique heroine, Portia Catonis, as an example of everything Sirani believed a woman is and should be contrary to popular prejudice and stereotypes. We think that her artwork and depictions of women are tremendously valuable because they represent a very contemporary issue. People today, especially women, can easily relate to their female characters and problems they were faced with. Therefore, the question we are anxiously looking forward to answering is whether the situation, position and role of women have changed for the past four centuries. Also, one of the main goals of this paper is to rehabilitate the life and art of Elisabetta Sirani, who has been unfairly forgotten and overlooked by most art historians and society in general.

hippiegirl862@gmail.com

# TUM PECCET: MUZE KAO PERSONIFIKACIJSKE FIGURE U UMETNOSTI XIX VEKA

**ANA SAMARDŽIĆ**

msr istoričar umetnosti

*Rad ima za cilj da kroz standardnu ikonografiju motiva devet muza iz starogrčke mitologije ukaže na njihovu personifikacijsku ulogu, zahvaljujući kojoj su one postale deo klasičnog nasleđa, prisutnog i u umetnosti XIX veka u kojoj je postojala formalna netrpeljivost između alegorija i simbola. Svaka od devet muza poseduje svojstvene atribute i simbolički predstavlja otelotvorenja pojedinih grana umetnosti ili nauke, dok jedna, univerzalna Muza, može da se sagleda i kao personifikacija umetnikove inspiracije. Stoga će rad pružiti i analogiju sa sličnim motivima u umetnosti koji su nasledili ulogu muze, pozivajući se na dosadašnje radove istraživača alegorijskih personifikacija i klasičnih simbola.*

*Ključne reči: muze, mitologija, personifikacija, alegorija, simboli, klasično nasleđe, umetnost XIX veka*

**M**uze su prema starogrčkoj mitologiji ćerke vrhovnog boga Zeusa i boginje pamćenja Mnemozine. Predstavljaju zaštitnice pojedinih grana umetnosti i nauke. Iako iz različitih perioda antike postoje varijacije broja i imena muza, obično se smatra da ih je devet, a taj broj i njihova delovanja, posledica su dugog razvitka.<sup>1</sup> Imena devet muza su Kaliopa, Euterpa, Erato, Talija, Melpomena, Terpsihora, Klio, Uranija i Polihimnija.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Pojedini antički autori navodili su nekad tri, četiri, sedam ili samo jednu muzu, od kojih su najistaknutije bile tri nazvane (u zavisnosti od izvora i prevoda): Meleta (*Vežba* ili *Brižnost*), Mnema (*Pamet* ili *Pamćenje*) i Aoida ili Eoda (*Pevanje*) v. Zamarovski 2002; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979.

<sup>2</sup> U srpskom jeziku mogu se naći i verzije imena: Kaliopē, Erata, Klija.

Kaliopa (*Lepoglasna*) je muza epskog, Euterpa (*Ona koja razgaljuje*) lirskog, a Erato (*Ona koja izaziva čežnju*) je muza ljubavnog pesništva, Talija (*Svečana*) komedije, Melpomena (*Pevačica*) tragedije, Terpsihora (*Igračica*) plesa, Klio (*Ona koja slavi*) istorije, Uranija (*Nebeska*) astronomije, a Polihimnija (*Bogata himnama*) je muza himničkog i horskog pevanja.<sup>3</sup> Grci i Rimljani prikazivali su ih kao lepe žene, nalik na boginje, sklone pevanju i plesu koje su bile ljubazne i susretljive prema ljudima, posebno prema pesnicima, dramatičarima, pevačima i glumcima, ali su bile i osvetoljubive u određenim

<sup>3</sup> Zamarovski 2002: 328; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 275)



**Slika 1** - Žan-Ogist-Dominik Engr, *Rođenje poslednje muze*, 1856, vodene boje preko grafitu i olovke na papiru postavljenom na bakarnoj ploči, Muzej Luvr

Izvor: Jean Auguste Dominique Ingres, *The Birth of the Last Muse*, 1856, Wikimedia Commons, public domain [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres\\_-\\_The\\_Birth\\_of\\_the\\_Last\\_Muse\\_-\\_WGA11854.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Birth_of_the_Last_Muse_-_WGA11854.jpg)

situacijama.<sup>4</sup> Muze kao pratilje Apolona pevaju uz njegovu pesmu i uveseljavaju bogove Olimpa, u čijoj su blizini rođene, a borave još i na Helikonu, Pijeriji i na podnožju Parnasa, gde ih u pesmi i igri predvodi Apolon, a u zimskim mesecima pridružuju se i Dionisu (Sl.1). Muze su prvobitno bile nimfe izvora i potoka, zatim boginje pamćenja; vremenom su postale božanstva pesme i poetske inspiracije koja poučavaju i pomažu pesnike, muzičare, igrače i mislioce (najčuveniji mitski pevači poput Orfeja i Lina su sinovi pojedinih muza), a tek kasnije je za svaku od muza vezana određena stvaralačka delatnost i pridodati su im odgovarajući atributi.<sup>5</sup>

Muzama su takođe bili posvećeni hramovi. Smatra se da je jedan od njih,

Hram muza ili *Museion*, bio osnovan u Aleksandriji 308. godine pre n.e, a da su po uzoru na njega kasnije kroz istoriju nastale sve institucije koje se bave prikupljanjem i čuvanjem kulturnog nasleđa – muzeji, a kult muza vezan je za sve obrazovne institucije u kojima se neguju nauka i umetnost.<sup>6</sup> Nasleđe muza ogleda se u najvećem broju evropskih jezika u korenu reči *muzej* i *muzika*, a u engleskom jeziku reči *amuse* u značenju *zabavljati*, *uveseljavati* i *musling* odnosno *promišljati*, *razmišljati* ukazuju na ono čime su se muze bavile.<sup>7</sup> Razvijenom kultu muza doprineli su i jezik i književnost. Antički autori poput Homera i Hesioda obraćali su se muzama najčešće na početku svojih epskih i poetskih dela, kako bi im dale inspiraciju ili progovo-

4 Zamarovski 2002: 328

5 Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 275-276

6 Zamarovski 2002: 328; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 276

7 Plotkin 2013: 104





**Slika 2** - Džon Vilijam Godvard, *Muza Erato sa lirom*, 1895, ulje na platnu, privatna kolekcija

Izvor: John William Godward, *The Muse Erato at her Lyre*, 1895, WikiArt: Visual Art Encyclopedia, public domain <https://www.wikiart.org/en/john-william-godward/the-muse-erato-at-her-lyre-1895>





**Slika 3** - Đuzepe (Džozef) Fanjani, *Polihimnija*, 1869, ulje na platnu, Metropolitni muzej u Njujorku, inventarni broj: 74.45

Izvor: Joseph Fagnani, *Polyhymnia*, 1869, The Metropolitan Museum of Art, public domain <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10864>

rile kroz njih.<sup>8</sup> U pojedinim delima grčke i latinske poezije bile su zastupljene igre rečima i zagonetke, a njihovoj verbalnoj ilustraciji doprinosila je i česta upotreba reči *muza* čija je jedna od osnovnih aktivnosti kao mitskog bića bila igra i zabava, a koja je navodila i na razmišljanje upravo kao i sam akrostih, palindrom ili zagonetka.<sup>9</sup> Jedan akronim poslužio je kao mnemotehničko sredstvo za lakše pamćenje imena muza. Naime, latinski izraz *TUM PECCET* predstavlja akronim od početnih slova svih imena devet muza (Thalia, Urania, Melpomene, Polyhymnia, Erato, Calliope, Clio, Euterpe, Terpsichore), a znači *Onda greši! / Neka greši! / Neka sada pogreši!* čime se ponovo dobija jedna igra reči sa porukom da je nemoguće pogrešiti odnosno ne zapamtiti imena muza kada je poznat ovaj akronim.<sup>10</sup> Pored toga, reč mnemotehnika takođe vodi poreklo od grčke reči *μνήμη* (mnimi) koja znači pamćenje, sadržanoj i u imenu majke muza Mnemozine, a pamćenje za koje su bile prvobitno zadužene i same muze bilo je osnov za sva njihova polja delatnosti u okviru muzike, umetnosti, drame, istorije i nauke.

## IKONOGRAFIJA, ATRIBUTI I ZNAČENJE MUZA

Devet muza predstavljano je ženskim figurama, čija je ikonografija uspostavljena u velikoj meri već u antičko doba, ali

su se njihova prepoznatljivost i atributi još više razvili kasnije u XVI, XVII i XVIII veku zahvaljujući obimnoj produkciji amblematskih zbornika. Već je *Ikonologija* Česara Ripe iz 1593. godine (1603. prvo ilustrovano izdanje) donela opise po kojima je trebalo praviti buduća likovna rešenja muza. Prema Ripi, prva u nizu od devet muza, Klio, zaštitnica istorije, čije ime znači slava, predstavlja se kao mlada žena u lepršavoj belo haljini sa uvek svežim i zelenim lovorovim vencem na glavi, trubom u desnoj ruci i knjigom sa natpisom Herodot u levoj (smatra se da je Herodot, otac istorije, prvu knjigu posvetio ovoj muzi).<sup>11</sup> Euterpa je predstavljena kao zaštitnica muzike, kao mlada lepa žena veselo obučena, krunisana vencem raznovrsnog cveća, koja u rukama drži različite muzičke instrumente, a simboliše radost, užitak i aludira na erudiciju.<sup>12</sup> Talija je zaštitnica komedije i lirskog pesništva, a predstavljena je kao mlada žena veselog lika i raspoloženja, sa vencem bršljana oko glave, u cipelama karakterističnim za antičke komične uloge, dok u levoj ruci drži pozorišnu masku, a u desnoj stabiljike kukuruza i zeleno lišće.<sup>13</sup> Melpomena, zaštitnica tragedije, predstavljena je kao žena ozbiljnog lika u herojskoj haljini, svečano prekrivene glave, aludirajući na tragediju kao reminiscenciju znamenitih dela iz prošlosti, ispod čijih se nogu obuvenih u čizme karakteristične za glumce tragičare, nalaze kruna i žezlo, dok u rukama drži pehar i bodež, sim-

8 Parke 1981: 106

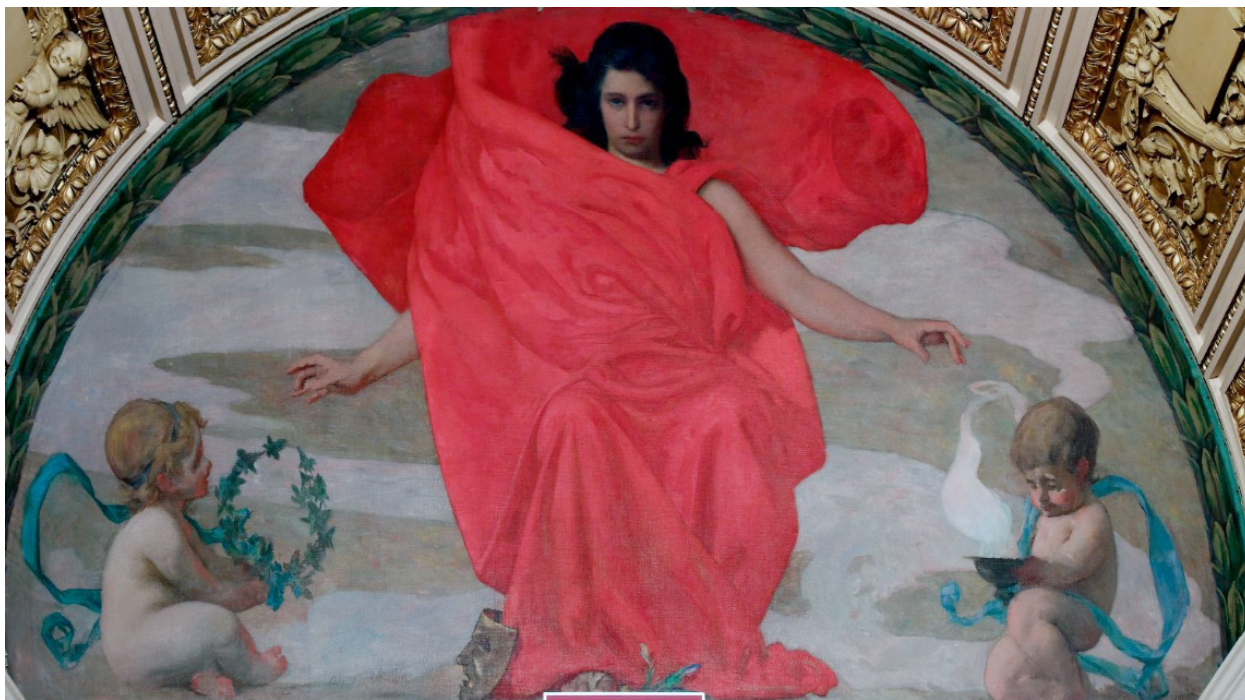
9 Kwapisz, Petrain, Szymański 2013: 2-3

10 Hartenbach 1843: 94

11 Ripa, Richardson 1779: 43

12 Isto

13 Isto: 43-44



**Slika 4** - Edvard Simons, *Melpomena*, 1896, mural na timpanonu severozapadnog hodnika prvog sprata zgrade Tomasa Džefersona, Kongresna biblioteka u Vašingtonu

Izvor: Edward Simmons, *Melpomene*, 1896, Library of Congress Thomas Jefferson Building, Washington, D.C; photo: Carol M. Highsmith, 2007, LC-DIG-highsm-03126 (original digital file) <https://www.loc.gov/resource/highsm.03126/>

bole srećne ili nesrećne okolnosti ljudskog života.<sup>14</sup> Polihimnija je kao zaštitnica retorike, predstavljena u stavu govornika, obučena u belu draperiju koja ukazuje na čistotu i iskrenost besedništva, sa glavom ukrašenom biserima i raznobojnim nakitom, naglašavajući bogatstvo, erudiciju i upotrebu ove veštine, a obično se prikazuje sa knjigom natpisa *Suadere* u značenju *ubedljivost, ubediti*.<sup>15</sup> Erato nosi ime koje označava ljubav jer je zaštitnica ljubavne poezije, te je zbog toga ponekad prati Kupidon, a obučena je u tananu haljinu, sa vencem od mirte i ruža, posvećen Veneri, dok jednom rukom svira liru, a drugom drži trzalicu odobrenu od Ovidija (Sl.2).<sup>16</sup> Terpsihora je kao zaštitnica plesa predstavljena

u plesnom pokretu, u tankoj draperiji svirajući kitaru, dok joj je glava ukrašena vencem od raznobojnog i živopisnog perja koji ukazuju na njenu okretnost, a po starom antičkom običaju krunisanja muza nakon pobeđe u takmičenju u pevanju protiv sirena.<sup>17</sup> Uranija nosi ime po nebesima i zaštitnica je astronomije, obučena u plavetnu haljinu sa vencem od sjajnih zvezda oko njene glave, dok zamišljeno stoji pored globusa sa nebeskom sferom.<sup>18</sup> Kaliopo kao zaštitnicu epske poezije, Hesiod postavlja na prvo mesto, a Homer je naziva *Deam clamantem* (boginja plača); čelo joj je ukrašeno zlatnom trakom kao znakom uzvišenosti, u desnoj ruci nosi lovorov venac, simbol poezije, a pod levom rukom nosi tri knjige, obično *Odiseju*, *Ili-*

14 Isto: 44

15 Isto

16 Isto: 45

17 Isto

18 Isto



jadu i Enejidu, najistaknutija dela epske poezije.<sup>19</sup>

Ambleme iz Ripine *Ikonologije* većinski su preuzimali autori drugih zbornika tokom istorije novog veka, poput Henrija Pičema (Henry Peacham), Džefrija Vitnija (Geoffrey Whitney) ili Džordža Videra (George Wither) dodajući povremeno i svoje tvorevine, te se na taj način kreirala standardna ikonografija amblema koja se koristila i u XIX veku.<sup>20</sup> Međutim, u amblematskom zborniku *Allegorien und Embleme (Alegorija i amblem)* Alberta Ilga iz 1882. godine, čiji autori na specifičan način u duhu vremena modernizuju pojedine, i uvode industrijske i tehničke ambleme, predstave muza nisu zastupljene, već su slični pojmovi poput Umetnosti, Poezije, Istorije, Astronomije ili Nauke predstavljeni alegorijama sa manjim ili većim izmenama, koje ipak počivaju na klasičnoj ikonografiji muza, iako nisu nazvane njihovim imenima (Ilg 1882). Vremenom su se uspostavili osnovni atributi koje su posedovale sva ka od devet muza: Klio - svitak, knjiga, lovorov venac, truba, klepsidra; Euter-

pa - muzički instrument, flauta, frula ili dvojnice i lovorov ili cvetni venac; Talija - komična pozorišna maska, venac od bršljana, pastirski štap; Melpomena - tragična pozorišna maska, bodež, Herkulova batina, čizme; Polihimnija - često bez atributa, ali ozbiljnog lika i zamišljenog stava sa ponekad ispruženim rukama (Sl.3); Erato - lira ili drugi žičani instrument; Terpsihora - kitara ili lira; Uranija - globus, kompas; Kaliope - glinena tablica, pisaljka, lira.<sup>21</sup> Postojale su brojne varijacije na motive muza, koje su se u XIX veku prvenstveno odnosile na umetnički stil.

## MUZA KAO ALEGORIJA I MUZA KAO SIMBOL

Kao vek istoricizma i evokacije prošlosti, XIX vek je negovao alegoriju i personifikaciju kao važno izražajno sredstvo, pogodno za vizuelizaciju apstraktnih, filozofskih, političkih, socijalnih ili nacionalnih ideja.<sup>22</sup> Tokom čitavog XIX veka pojedini umetnici su nastavili da koriste

**Slika 5** - Šarl Menjije, *Apolon i muze*, 1798-1800, ulje na platnu, Muzej umetnosti u Klivlendu, inventarni broj: 2003.6.1-5

Izvor: Charles Meynier, *Apollo and the Muses*, 1798-1800, Wikimedia Commons, public domain [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo\\_and\\_the\\_Muses,\\_oil\\_on\\_canvas\\_penttyptych\\_by\\_Charles\\_Meynier,\\_Cleveland\\_Museum\\_of\\_Art.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_and_the_Muses,_oil_on_canvas_penttyptych_by_Charles_Meynier,_Cleveland_Museum_of_Art.jpg)

21 Graves 1987: 124-125; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 275-276)

22 Više o alegoriji u službi nacionalne ideje v. Макуљевић 2006: 207-222.

19 Isto: 46

20 Вуксан 2008: 51



alegoriju u tradicionalnom i klasičnom smislu, što je podrazumevalo već prepoznatljivu ikonografiju, određena predznanja i literarni predložak za vizuelnu predstavu. Sa pojavom romantizma, a posebno sa pojavom simbolizma kasnije, umetnici su insistirali na oslobađanju vizuelnog sadržaja od bilo kakvih suvišnih objašnjenja i opterećenja u vidu narativa. Teoretičari i filozofi iz epohe romantizma su prvi ukazali na razliku između intelektualne alegorije i simbola, koji je, prema njihovim viđenjima, imao više emotivni karakter i sam ukazivao na sopstvenu suštinu.<sup>23</sup> U praksi je ta razlika bila manje izražena, jer su se i romantičari i simbolisti pozivali na mitološke i istorijske ličnosti i događaje, s tim što su to činili evokacijom, intuicijom, asocijacijom, a ne naracijom.<sup>24</sup> Na primeru motiva muze, ta razlika je takođe zavisila od umetničkih tendencija tokom XIX veka, ali se više odnosila na njegovo značenje. U umetnosti neoklasicizma, akademizma i realizma, muze su predstavljane tradicionalnom alegorijom i to najčešće kao devet imenovanih muza sa prepoznatljivom ikonografijom i atributima, grupno ili pojedinačno (posebno u serijama istog autora). Kao takve, prikazivane su kao motiv u slikarstvu, skulpturi, primenjenoj umetnosti, a dekorisale su tavanice, svodove, zidove i holove kulturnih institucija kao alegorične personifikacije umetnosti i nauke, poput grupe skulptura *Apolon i devet muza* Jozefa Klibera (Josef Klieber) iz 1823 – 1824 godine u velikom holu bečke Al-

bertine; devet murala sa predstavama pojedinačnih muza Edvarda Emersona Simonsa (Edward Emerson Simmons) iz 1896. godine na timpanonima severozapadnog hodnika na prvom spratu zgrade Tomasa Džefersona u okviru Kongresne biblioteke u Vašingtonu (Sl.4) ili nešto kasnije kompozicije *Apolon i muze* Džona Singera Sardženta (John Singer Sargent) iz 1916 – 1921 godine na tavanici rotonde Muzeja lepih umetnosti u Bostonu.<sup>25</sup> U grupi su muze najčešće bile predstavljane sa Apolonom, a katkad su bile grupisane i u parove (Talijska i Melpomena, Euterpa i Kaliope...). Jedna serija od pet slika Šarla Menjijea (Charles Meynier), nastala u periodu 1798 – 1800. godine, prikazuje na centralnoj kompoziciji Apolona i Uraniju, a na ostalim Polihimniju, Erato, Klio i Kaliope (Clevelandart.org). Iako ne predstavlja svih devet muza, ikonografija ove serije privlači pažnju muzom Klio koja ovde ima krila i boravi u okruženju u kojem su prisutni fragmenti prošlosti u vidu reljefa i skulptura egipatske umetnosti, dok se iza Polihimnije nalazi Demostenova, a iza Kaliope Homerova bista (Sl.5). Kaliope je uz Homera predstavljena i na slici *Kaliope žali Homera* nepoznatog autora iz 1812. godine, kao i na slici *Kaliope podučava Orfeja* Ogista-Aleksandra Hirša (Auguste-Alexandre Hirsch) iz 1865. godine, a kako su je mnogi autori smatrali ključnom muzom, jedna je od najviše predstavljanih u umetnosti, pored Klio. Uranija je u klasičnoj ikonografiji mogla često da se nađe u okviru personifikacije neba, vazduha ili četiri elementa. Poje-

23 Berefelt 1969: 203, Самарцић 2013: 11-15

24 Facos 2009: 12

25 Crane, Lehman 2000: 83)





**Slika 6** - Kamij Koro,  
Muza Istorija, oko  
1865, ulje na platnu,  
Metropolitan muzej u  
Njujorku, inventarni  
broj: 29.100.193

Izvor: Camille Corot, *The Muse: History*, ca.1865, The Metropolitan Museum of Art, public domain <https://www.metmuseum.org/art/collecti-on/search/435978>

dini umetnici uradili su čitavu seriju od devet slika muza poput Roberta Fagana (Robert Fagan) iz perioda 1793 – 1795 godine i Đuzepea Fanjanija (Giuseppe Fagnani ili Joseph Fagnani) iz 1869. go-

dine iz Metropolitan muzeja u Njujorku (Metmuseum.org). Ponekad su predstave muza varirale od ustaljene ikonografije do realnih portreta žena, za koje ne bi bilo jasno da je reč o muzi da to ne

govori naslov dela ili neki jedva приметni atribut, kao što je slučaj sa slikom *Čitač ovenčan cvećem (Vergilijeva muza)* Kamija Koroa (Jean-Baptiste-Camille Corot) iz 1845. godine, kao i njegovom *Muzom Istorije* nastalom oko 1865. godine (Metmuseum.org) (Sl. 6).

S druge strane, u romantizmu i simbolizmu muze su bile predstavljene same ili u grupi, u oba slučaja uglavnom neimenovane i bez atributa, mada postoje izuzeci poput slike *Muza Euterpa* Arnolda Beklina (Arnold Böcklin) iz 1872. godine i jedne njegove skicuzne slike *Muza Talija* iz 1893. godine. U simboličnom smislu vrlo je reprezentativna slika *Klio i deca* Čarlsa Simsa (Charles Sims) iz 1913/1915. godine (Sl.7). Sims je često slikao mitološke teme u svakodnevnom kontekstu, a za modele su mu poslužili prijatelji ili članovi porodice. Ovu sliku, koja predstavlja muzu Klio koja čita deci u jednom mirnom pejzažu Saseksa, naslikao je 1913. godine. Nakon pogibije njegovog najstarijeg sina u Prvom svetskom ratu, umetnik je 1915. godine na svitak u rukama Klio dodao crvene mrlje koje je trebalo da simbolišu krv, verujući da je rat narušio nevinost budućih generacija i da Istorija više ne može da bude personifikovana lepom boginjom koja širi mudrost, već je imala da poduči znatno više nasilnim lekcijama (Royalacademy.org.uk). Simbolisti su insistirali na unutrašnjoj viziji posmatranja prirode. Prirodno je u kulturi simbolizma preobraženo u metafizičko, pa pejzaž, prethodno prepoznat kao takav i u delima velikih romantičara, počinje da

se sagleda kao *prostor projekcije ljudske duše*.<sup>26</sup> Pjer Pivi de Šavan (Pierre Puvis de Chavannes) bio je poznat po kompozicijama sa antičkim likovima smeštenim u idilično prirodno okruženje, na kojima je izbegavao norme sigurnog, specifičnog i deskriptivnog koje je publika XIX veka očekivala i pojednostavio temu na njene esencijalne elemente, više sugerišući, nego jasno ističući njeno značenje, na takav način da su posmatrači bez poteškoća mogli da interpretiraju njegove slike kao evokaciju ideje ili osećaja, koje su odavale utisak bezvremenosti i podsticale na kontemplaciju, čime se Pivi približio simbolistima.<sup>27</sup> Jedna od njegove tri slike koje dekorišu zidove velikog stepeništa Muzeja likovnih umetnosti u Lionu je *Sveti gaj* poznata i kao *Sveti gaj: voljen od Umetnosti i Muza* iz 1883 - 1884. godine, na kojoj su u jednom idiličnom i mističnom pejzažu prikazane muze sa anđelima (Sl.8). Na slici koju su mnogi okarakterisali kao san, prikazane su tri personifikacije likovnih umetnosti u središtu kompozicije, tri mlade figure nalik na anđele, koje prave lovorove vence, i devet muza, međusobno gotovo istih, čime se sve figure sjedinjuju u veliku grupu i, iako nema tradicionalnih atributa muza ili su jedva приметni, istraživači su razaznali koja je koja.<sup>28</sup> Još jednu *Svetu šumu*, kako je drugačije poznata ova slika, predstavio je i De Šavanov sledbenik Moris Deni (Maurice Denis) na slici *Muze* iz 1893. godine, na kojoj je umetnik deset prikazanih ženskih figu-

26 Борозан 2018: 26-27

27 Facos 2009: 56-58

28 Neff 1969: 68



ra, po vertikali i koloritu gotovo stopljenih sa drvećem, obučenih u savremene stilizovane haljine, potpuno lišio atributa koji bi ih jasno identifikovali, a deseta muza, koja se nazire u pozadini, još više doprinosi misterioznom karakteru ove klasične mitološke teme (Musee-orsay.fr). U opusu Morisa Denija razlikovale su se tendencije simbolista koji su tragali za mističnom prirodom i izrazom kroz teme, i one tendencije koje su se odnosile na traženje izraza kroz umetničko delo, ali obično te razlike nisu bile jasne i dešavalo se povremeno da je potraga simbolista za ekspresivnim paralelama u prirodi rezultirala manje mističnim i ezoteričnim, a više opštim slikama.<sup>29</sup>

Međutim, Alfons Osbert (Alphonse Osbert) bio je još jedan simbolista koji je stvarao po uzoru na De Šavana, a u čijem opusu su muze ili personifikacije različitih doba dana bile zastupljene u prirodnim okruženjima uglavnom mistično zagledane u vodu, kao na slikama *Lirizam šume* (1883), *Pesme večeri* (1896), *Aurorina pesma* (1896 – 97), *Večernja pesma* (1906) (Sl.9), *Muze na priobalju* (1907), *Antičko veče* (1908), *Muza pri zalasku sunca* (1918), *Inspiracija* (1927). Uzajamno divljenje delili su umetnici De Šavan i predstavnik preraphaelita Edvard Bern-Džouns (Edward Burne-Jones). Slika *Zlatne stepenice* Berna-Džounsua iz 1880. godine u simbolističkom i mističnom maniru predstavlja pre raspoloženje,

**Slika 7** - Čarls Sims, *Klio i deca*, 1913/1915, ulje na platnu, Kraljevska akademija umetnosti u Londonu, inventarni broj: 03/1215

Izvor: Charles Sims RA, *Clio and the Children*, 1913/1915, © Photo: Royal Academy of Arts, London. Photographer: John Hammond <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/clio-and-the-children>

29 Goldwater 1998: 43



nego što priča priču. Na spiralnom stepeništu bez početka i kraja duplirana je grupa od devet ženskih figura koje nose muzičke instrumente i iako ih istraživači ne imenuju kao muze ili bilo koje druge likove iz literarnih predložaka, sličnost sa njima se spontano nameće. Osim što simbolišu kontinuirani tok i pokret, stepenice su i asocijacija na skale, te bi mogle da se, zajedno sa predstavljanim figurama, tumače i kao hor ili otelotvorenje muzike. Slikaru su kao modeli poslužili ćerka i druge žene iz njegovog života (Tate.org.uk). Umetnici secesije i ar nuvoa čije su teme bile usko povezane sa simbolizmom, Gustav Klimt (Gustav Klimt) i Alfons Muha (Alphonse Mucha), imali su seriju personifikacijskih figura koje su simbolisale Umetnost, Filozofiju, Medicinu, Nauku, Muziku ili Poeziju ali nisu bile predstavljene muzama tradicionalne ikonografije i atributa, iako su znatno podsećale na njih.

## MUZA KAO INSPIRACIJA UMETNIKA

Nadahnuće umetnika osnovna je uloga muze, a ona je kao otelotvorenje inspiracije zastupljena u umetnosti XIX veka uglavnom kao jedna univerzalna i neimenovana – Muza. Ona se ukazuje umetniku, posećuje ga ili bdi nad njim, inspirišući ga na stvaranje. Kako su muze bile prvenstveno zaštitnice pesništva, kao simbol umetnika u vizuelnim predstavama najčešće se javlja pesnik. On takođe može biti neodređeni Pesnik, ali je najčešće reč o Orfeju, Hesiodu i Homeru

kao univerzalnim klasičnim likovima, ali postoje i lokalne varijacije. Hesioda sa Muzom naslikao je Ežen Delakroa (Eugène Delacroix) u periodu 1838 – 1847. godine na timpanonu jedne od kupola na svodu biblioteke Burbonske palate u Parizu, kao i Edmond Aman-Žan (Edmond Aman-Jean) na slici *Hesiod sluša inspiraciju Muze*, nastalu oko 1890. godine (Lacma.org). Ideju umetnika je i Gistav Moro (Gustave Moreau) iskazivao likom pesnika, koristeći za to Hesioda, Sapfo i najčešće Orfeja, koji je bio česta tema umetnosti XIX veka i jedna od centralnih mitoloških ličnosti simbolizma, shvaćen kao kolektivni heroj, donosilac civilizacije i začetnik onog sveta kakav ljudi poznaju.<sup>30</sup> U Moroovom stvaralaštvu muze se učestalo pojavljuju uz Hesioda, ali nikada nisu imenovane, poput slike *Hesiod i muze* iz 1860. godine (za koju postoje dva pripremna crteža) na kojoj jedna od muza kruniše pesnika u određenom vidu inicijacije, dok mu ostale šapuću na uvo ili sede na zemlji pored njega, tako da čitava slika odiše senzualnošću, koju je umetnik potvrdio kada je 1883. godine istoj temi na većem platnu dodao Kupidona koji sedi na krilima Pegaza (Sl.10).<sup>31</sup> Temu *Hesiod i Muza*, Moro slika i u malom formatu 1870. godine, gde je Hesiod predstavljen kao pastir koji zajedno sa krilatom muzom sedi na litici nad vodom i još jednom na slici iz 1891. godine koja se čuva u Muzeju Orsej u Parizu (koja takođe ima pripremu verziju) i predstavlja lovorovim vencem krunisanog Hesioda sa lirom, koga krilata Muza obgrljuje.<sup>32</sup> Morou su muze

30 Николић 2017: 221-222

31 Cooke 2014: 136 –137

32 Isto: 137





postale simbol intimnosti, senzualnosti i erotičnosti, što se primećuje i u njegovoj kompoziciji *Kupidon i muze* iz 1860. godine, a „blagoslovenost među ženama” u drugom kontekstu uočava se na slici nastaloj oko 1868. godine *Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvetuju svet*.<sup>33</sup> Još jednog antičkog pesnika, Anakreonta, pesnika lirske, ljubavne i erotske poezije koja slavi život, naslikao je Norbert Šredl (Norbert Schrödl) 1890. godine u kompoziciji *Pesnik Anakreont sa muzama*.

Dok su muze bile univerzalni i klasični motiv, nasleđen u većini kultura, njihov ulogu su katkad obavljale ženska božanstva i bića različitih mitologija, legendi i književnih tradicija. U srpskoj umetnosti XIX veka ulogu muze imala je vila koja je od nje i od nimfe iz antičke mitologije nasledila brojne karakteristike, a postala definisana u slovenskoj mitologiji, te se u duhu vremena koristila kao motiv koji je bitisao na relaciji između klasične i nacionalne simbolične figure.<sup>34</sup> Kao per-

**Slika 8** - Pjer Pivi de Šavan, *Sveti gaj: voljen od Umetnosti i Muza*, 1884, ulje na ojačanom platnu, Muzeja likovnih umetnosti u Lionu, inventarni broj: B 355

Izvor: Pierre Puvis de Chavannes, *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses*, 1884. © Lyon MBA, Photo: G. Dufrene <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/le-bois-sacre-cher-aux-arts-et-aux-muses>

33 Isto: 139–140

34 Više o motivu vile v. Самарџић 2017: 205–215.

**Slika 9** - Alfons Osbert,  
*Večernja pesma*, 1906,  
ulje na platnu, Muzej  
lepih umetnosti u  
Nansiju

Izvor: Alphonse Osbert,  
*Chant du soir*, 1906,  
Museum of Fine Arts  
of Nancy, Wikimedia  
Commons, public  
domain [https://  
commons.wikimedia.  
org/wiki/File:Alphonse\\_  
Osbert\\_-\\_Chant\\_du\\_  
soir\\_1906.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alphonse_Osbert_-_Chant_du_soir_1906.jpg)



sonifikacija umetničkog nadahnuća, vila se prikazivala najčešće uz pesnika i to uz guslara, kao zaštitnica epske poezije kojom srpska srednjovekovna tradicija obiluje, a na koju su se srpski umetnici XIX veka često pozivali usled tadašnjeg nacionalnog preporoda, ali i kao zaštitnica lirske poezije u brojnim predstavama uz pesnika Branka Radičevića; no iako naizgled kao opozit Kaliope i Euterpa/Erato, i predstave sa znamenitim srpskim pesnikom kao herojem pera, često su imale narodni

karakter usled duha vremena u kom su nastajale.<sup>35</sup>

## MODELI KAO UMETNIKOVE MUZE

U XIX veku pojam muza intenzivno je razvio još jedno značenje. Umetnici koji su često koristili iste modele za svoje slike, crteže, skulpture ili fotografije, nazivali su ih muzama. Inspirisani svo-

<sup>35</sup> Самарцић 2015: 54, Više o kultu Branka Radičevića v. Мишић 2009.





**Slika 10** - Gistav Moro, *Hesiod i muze*, 1860/1883, ulje na platnu, Muzej Gistava Moroa u Parizu, inventarni broj: Cat. 28

Izvor: Gustave Moreau, *Hesiod and the Muses*, 1860/1883, Musée Gustave-Moreau, Wikimedia Commons, public domain [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hesiod\\_and\\_the\\_Muses\\_by\\_Gustave\\_Moreau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hesiod_and_the_Muses_by_Gustave_Moreau.jpg)

jim partnerkama, suprugama, ljubavnicama, prijateljicama ili poznanicama, umetnici su kroz vizuelizaciju lica i tela žena ovekovečivali sopstveno nadahnuće. Poznate su brojne žene-modeli, koje su bile muze stvaraocima tokom XIX veka, od kojih su neke i same bile umetnice. Po živim modelima umetnici su stvarali svoja dela i ranije, ali nekoliko žena je tokom XIX veka postalo poznato zahvaljujući poziranju umetnicima, a neke su ovim vidom saradnje stekle još veću slavu i popularnost u sopstvenim karijerama. Iako znatno ređe, dešavalo se i da muze donesu slavu umetniku. Ikonični portreti mogu podstaći na razmišljanje o tome ko je zaslužniji za njihovu slavu – čak i kada portretisani ostane nepoznat – umetnik ili muza? U društvu XIX veka, koje je pretežno bilo zaokupljeno moralnim načelima, poziranje kao profesija žene mogla je da naiđe na neodobravanje, a iz pozicije feminizma koji je u tom periodu počeo intenzivno da se razvija, danas pojedini istraživači skreću pažnju na pitanja o izborima ovakve karijere i odnosima između kreativnog, produktivnog i aktivnog umetnika i pasivne muze koja osnažuje takav destruktivni stereotip.<sup>36</sup> Ipak, neke od žena-inspiracija su već ranije ostvarile vrlo uspešne karijere, poput Emili Flege (Emilie Flöge), modne dizajnerke, vlasnice salona visoke mode i poslovne žene bečkog visokog društva, kao i životne partnerke Gustava Klimta.<sup>37</sup> Iako su porodično bili povezani, sarađivali zajedno, provodili leta u periodu od 1900 – 1913.

36 Prose 2002: 9

37 Schmid 2012: 12

godine o čemu svedoče brojne zajedničke fotografije i, kako pojedini smatraju, bili i u ljubavnoj vezi, Klimt je svega nekoliko puta portretisao Emili.<sup>38</sup> Sonja Knips (Sonja Knips) i Adel Bloh-Bauer (Adele Bloch-Bauer) pozirale su više puta Klimtu, koji je sa obe žene bio u ljubavnoj vezi.<sup>39</sup> Alfons Muha je primer da je umetnik mogao da stekne popularnost zahvaljujući svojoj muzi. Pariska glumica Sara Bernar (Sarah Bernhardt) bila je najuticajnija figura u Muhinoj umetnosti, a umetnikov poster za njenu predstavu Gizmonda obezbedio mu je slavu, čime je počela njihova profesionalna saradnja i veliko prijateljstvo (Muchafoundation.org). Pavle Paja Jovanović naslikao je brojne aktove i portrete svoje supruge i muze Hermine Dauber (Hermine Dauber), poznate kao Muni, a na nekima od njih čak i mitologizuje njen lik, predstavljajući je kao boginju, najčešće Dijanu.<sup>40</sup> Jedno od najvećih oličenja muza XIX veka bila je Elizabet Sidal (Elizabeth Siddal), umetnica, pesnikinja i model mnogim slikarima. Sredinom XIX veka Elizabet je počela da pozira nekolicini preraphaelita: Volteru Deverelu (Walter Deverell) kao Viola iz Šekspirove Bogojavljenke (1850), Holmanu Hantu (Holman Hunt) kao britanska devojka za njegovu sliku *Preobraćena britanska porodica skriva hrišćanskog misionara od progona druida* (1851), Džonu Everetu Mileu (John Everett Millais) kao Ofelija (1852) i svom suprugu Danteu Gabrijelu Rosetiju (Dante

38 Isto: 23, 95, 99

39 Isto: 96-98

40 Više o predstavi žene u slikarstvu Paje Jovanovića v. Тимотијевић 2010.



Gabriel Rossetti) kao Delia, Beatriče, Rahila, Bogorodica, Sveta Katarina i mnogi drugi ženski literarni, biblijski i mitološki likovi (Marsh 1988: 64). Živim modelom nije se samo stvarao portret, već je muza zaista postala otelotvorenje umetnikove inspiracije.

Stilska raznovrsnost umetnosti dugog XIX veka dovela je do upotrebe istog mitološkog motiva u različitim kontekstima, iako je njegova ikonografija standardizovana u ranijim vekovima. I pored suprotstavljenih pojmova alegorije i simbola u XIX veku, muze su personifikovale oblasti za koje su one same bile zadužene u klasičnoj mitologiji: Umetnost, Muziku, Istoriju, Dramu, a posebno Poeziju viđenu kao simbol svih umetnosti, bez obzira na to da li su prikazivane samostalno, grupno, poimence ili bez imena. Tri od devet muza je posvećeno pesništvu, a njegov epski i lirski karakter bili su istovremeno pogodni za zadovoljenje tradicionalnih istorističkih tendencija kroz alegoriju i ustaljenu ikonografiju s jedne, i modernih simbolističkih tendencija kroz snove, emociju i simbole s druge strane. Jasna distinkcija između ovih polariteta bivala je zamašnjena usled zajedničkog cilja da se figurom muze personifikuju Umetnost i umetnikovo nadahnuće.

## LITERATURA

Berefelt (1969): G. Berefelt, *On Symbol and Allegory*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.28, No.2 (Winter, 1969),

Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, pp. 201-212

Борозан 2018: И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду (Београд: Службени гласник)

Clevelandart.org: Charles Meynier, *Apollo, God of Light, Eloquence, Poetry and the Fine Arts with Urania, Muse of Astronomy*, 1798, Cleveland Museum of Art <https://www.clevelandart.org/art/2003.6.3>, 31.05.2020.

Cooke 2014: P. Cooke, *Gustave Moreau: History Painting, Spirituality and Symbolism*, New Haven: Yale University Press

Crane, Lehman (2000): S. Crane, S. Lehman, *In Memoriam: Simmons's «The Carpenter's Son» (1888-1996)*, *American Art*, Vol. 14, No. 2 (Summer, 2000) The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, pp. 76-89

Facos 2009: M. Facos, *Symbolist art in context*, Berkeley: University of California Press

Goldwater 1998: R. Goldwater, *Symbolism, USA*, Colorado: Westview Press, UK, Oxford: Westview Press

Graves 1987: R. Graves, *New Larousse encyclopedia of mythology* (introduction by Robert Graves), New York : Crescent Books

Hartenbach 1843: E. Hartenbach, *Die Kunst, ein vorzügliches Gedächtniß zu erlangen*, Quedlinburg/Leipzig: Verlag der Ernst'schen Buchhandlung

Ilg 1882: A. Ilg, *Allegorien und Embleme*, Wien: Gerlach & Schenk

Kwapisz, Petrain, Szymański 2013: J.T. Katz, *Introduction* in: J. Kwapisz, D. Petrain, M. Szymański, *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH

Lacma.org: Edmond-François Aman-Jean, *Hesiod Listening to the Inspirations of the Muse*, c. 1890, Los Angeles County Museum of Art <https://collections.lacma.org/node/252279>, 31.05.2020.

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

Marsh (1988): J. Marsh, *Imagining Elizabeth Siddal*, History Workshop, No. 25 (Spring, 1988) Oxford University Press, pp. 64-82

Metmuseum.org: Joseph Fagnani, *Muses*, 1869, The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Joseph%20Fagnani&perPage=20&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>, 31.05.2020.

Metmuseum.org: Camille Corot, *The*

*Muse: History*, ca.1865, The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435978>, 31.05.2020.

Мишић 2009: С. Мишић, *Култ Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем 19. века*, Нови Сад: Галерија Матице српске

Muchafoundation.org: Themes: Sarah Bernhardt, Mucha Foundation <http://www.muchafoundation.org/gallery/themes/theme/sarah-bernhardt/object/26>, 31.05.2020.

Musee-orsay.fr: Maurice Denis, *The Muses*, 1893, Musée d'Orsay [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire\\_id/the-muses-2069.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=fa8cae13a8](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-muses-2069.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=fa8cae13a8), 31.05.2020.

Neff (1969): J. H. Neff, *Puvis de Chavannes: Three Easel Paintings*, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 4 (1969), The Art Institute of Chicago, pp. 66-86

Николић (2017): Ј. Николић, *Митолошке теме у сликарству Густава Мораа*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 45, Нови Сад: Матица српска (2017) 217-228

Parke (1981): H. W. Parke, *Apollo and the Muses, or prophecy in Greek verse*, Hermathena No. 130/131 (1981) Trinity College Dublin, pp. 99-112

Plotkin 2013: B. Plotkin, *Wild Mind: A Field Guide to the Human Psyche*, Novato, CA: New World Library

Prose 2002: F. Prose, *The Lives of the Muses: Nine Women and the Artists They Inspired*, New York: Harper Collins Publisher Inc

Ripa, Richardson 1779: C. Ripa, G. Richardson, *Iconology: or A collection of emblematical figures* [chiefly composed from the Iconology of Cesare Ripa], London: G. Scott (faksimil originalne knjige, Ann Arbor, Michigan: Xerox University Microfilms, 1974)

Royalacademy.org.uk: Charles Sims, *Clio and the Children*, 1913/1915, Royal Academy <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/clio-and-the-children>, 31.05.2020.

Самарџић 2013: А. Самарџић, *Алегоријски говор у српском сликарству 19. века: Визија у облацима Уроша Предића*, Београд (дипломски рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за историју уметности)

Самарџић 2015: А. Самарџић, *Мотив виле у српској уметности и визуелној култури XIX века*, Београд (мастер рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за историју уметности)

Самарџић (2017): А. Самарџић, *Мотив виле између класичне и националне симболичне фигуре у српској уметности XIX века: насловна страна*

*часописа Немања из 1887. године*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 45, Нови Сад: Матица српска (2017) 205-215

Schmid 2012: M. Schmid, *Gustav Klimt: The Art and Culture Guide for the Year of Klimt 2012*, Vienna: Echomedia Buchverlag

Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд : Српска књижевна задруга

Tate.org.uk: Sir Edward Coley Burne-Jones, Bt, *The Golden Stairs*, 1880, Tate, Gallery label, August 2019 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-the-golden-stairs-n04005>. 31.05.2020.

Тимотијевић 2010: М. Тимотијевић, *Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића* / [уредници Мирослав Тимотијевић, Лидија Мереник], Нови Сад : Галерија Матице српске

Вуксан 2008: Б. Вуксан, *Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI-XVII век)*, Београд: Пер Аспера (Београд: Аполо)

Zamarovski 2002: V. Zamarovski, *Junaci antičkih mitova*, Beograd: Alnari

## TUM PEC CET: MUSES AS PERSONIFICATION FIGURES IN NINETEENTH CENTURY ART

Nine Muses of Greek mythology, which have been represented in art since Antiquity, thanks to the emblematic collections, have acquired standard iconography in the Early Modern Period. Over time, each Muse received its own attribute which symbolized the area of which she was the protector. This iconography was also applied in Nineteenth-century art that nurtured traditional allegory, historicism, and academicism, while at the same time artists of symbolism sought to move away from narrative, evoke myth, and present it as a collective dream. Muses are inseparable from Poetry, which with its lyrical and epic character was suitable for all sensibilities and tendencies, and was seen as a link between all nine arts and skills, while the Poet embodied the idea of an artist in the nineteenth century. The universal Muse, which does not belong to any of the nine classical, and at the same time represents each of them, was a figure who personified the inspiration of an artist, especially poet. The Muse also appeared as this personification in local mythological variants, such as the Fairy in Serbian art of the nineteenth century. The nineteenth century intensively developed another meaning of the muse, which referred to models who posed for artists and who represented the real-life embodiment of their inspiration.

samardzic.ana@gmail.com



# ARHITEKTURA HAVANE PEDESETIH GODINA DVADESETOG VEKA

## MILICA PETROVIĆ

Istoričarka umetnosti  
Univerzitet u Beogradu  
Filozofski fakultet  
Odeljenje za istoriju umetnosti

*Zvanična istorija grada Havane počinje 1519. godine i od tada prolazi kroz četiri veka burnih promena pre nego što zađe u vremenske okvire ovog rada. Cilj ovog izlaganja je da kroz hronološko-stilski pristup kreira jasan i razumljiv pregled arhitektonskih tendencija i struja, koje se javljaju u Havani u šestoj deceniji prošlog veka. Usled obima materijala, arhitektura ovog perioda ilustruje se, pre svega, kroz kapitalna dela, dok je hronološko-stilska prizma ukratko stavljena u odgovarajući istorijski i socijalni kontekst. Pasivni cilj bi bio stvoriti sliku o vredonosnoj veličini, unikatnosti i šarmu kubanske prestonice i razvojnem putu njene arhitekture.*

*Cljučne reči: Havana, istorija, arhitektura, šesta decenija*

## UVOD

**N**eortodoksna istorijska stvarnost Havane oblikovana specifičnim političkim, socijalnim i ekonomskim uslovima kreirala je tzv. efekat „zarobljenog u vremenu“, što je čini značajno primamljivom za analize istoričara umetnosti. Priča o njenoj arhitekturi s početka prošlog veka počinje s idejom o slobodi. Kao jedna od poslednjih španskih kolonija izborila se za nezavisnost na samom kraju devetnaestog veka i umesto da u dvadeseti vek uđe kao samostalna država, njena sloboda je kompromitovana okupacijom SAD-a, koja je oficijalno okončana 1902. godine. Međutim, sve do 1959. godine, usled jas-

nih američkih interesa, Kuba nije uspela zaista da se oslobodi kolonijalnog duha, stoga se u istorijskim izvorima i navode termini kao što su neokolonija i pseudorepublika.

U kontekstu novoostvarenog statusa, Havana, kao i svaki drugi grad nakon oslobođenja, počinje s odbacivanjem referenci na kolonijalnu prošlost i usmerava se ka otelotvorenju ideje progresa, što se u tom trenutku najjasnije vezivalo za SAD. Vladala je intenzivna težnja za transformacijom i formiranjem nacionalnog identiteta, što se moralo odraziti i u arhitekturi. Počevši od manjih rekonstrukcija prestižnih četvrti prestonice, ubrzo se prešlo na implementi-



**Slika 1** - Casa de Petra Verdera, arhitekta Manuel Gutierrez (izvor: **Rodriguez (2011)**: E. L. Rodriguez, *La arquitectura del Movimiento Moderno* *Selección de obras del Registro Nacional*, La Habana: Ediciones UNION)

ranje udaljenih istorijskih i geografskih referenci, poput neogotike i mavarske umetnosti. Uporedo s idejom oživljavanja srednjovekovnog i odlaskom u neke neproživljene sfere prošlosti, dolazi i do prihvatanja određenih američkih modela gradnje. Međutim, tek s usvajanjem ar nuvoa 1905. godine javljaju se jasnije ideje o želji da se bude u toku i težnji za modernizacijom. Ubrzo su usledile dominacije plejada arhitektonskih stilova, počevši od klasicizma i eklekticizma, preko ar dekoa i njegovih potonjih ogranaka u vidu modernog klasicizma i „strimlajn” arhitekture, sve do moderne arhitekture, koja stidljivo stupa na arhitektonsku scenu Havane ranih četrdesetih godina, da bi se 1947. utemeljila kao godina ključna za prihvatanje ideja modernizma na akademskom i praktičnom nivou.

## MANIRIZMI MODERNISTIČKIH ARHITEKATA

Šesta decenija je obeležila za Havanu najrafiniraniji period moderne arhitekture, dok se najkreativniji primeri vezuju za stambenu arhitekturu, s izvesnim izuzecima.<sup>1</sup> Centralna dvorišta, zaboravljena u prethodnom periodu, kao zaostavština kolonijalne arhitekture, dobila su sada dominantno mesto u aranžiranju spratova i moderni pokret je na rezidencijalnom nivou zaustavio monumentalističke težnje iz prethodnih godina. Grad je istovremeno krenuo da se širi ka istoku i zapadu, u trenutku kada su prirodne nepogodnosti reke Almendares savladane izgradnjom tunela, čime je došlo do ekspanzije moderne gradnje u sve delove prestonice.

1

Segre 2003: 62.



Kao dve veoma značajne figure modernog pokreta bitno je spomenuti Manuela Gutijereza (Manuel Gutierrez) i Maksa Borhesa Mlađeg (Max Borges Jr). Gutierrez je u svom kreativnom opusu stavljao fokus na ekspresiju strukture i u rezidencijalnoj arhitekturi je veoma često evocirao rad Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright).<sup>2</sup> Kuća Petra Verdere (casa de Petra Verdere) (slika 1) istaknuto je Gutierrezovo delo iz 1955. godine koje poseduje snažnu strukturalnu kompoziciju, pre svega usled rešenja krovova. Veliki sukcesivni krovovi se pružaju iznad fasade podupreti samo metalnim stu-

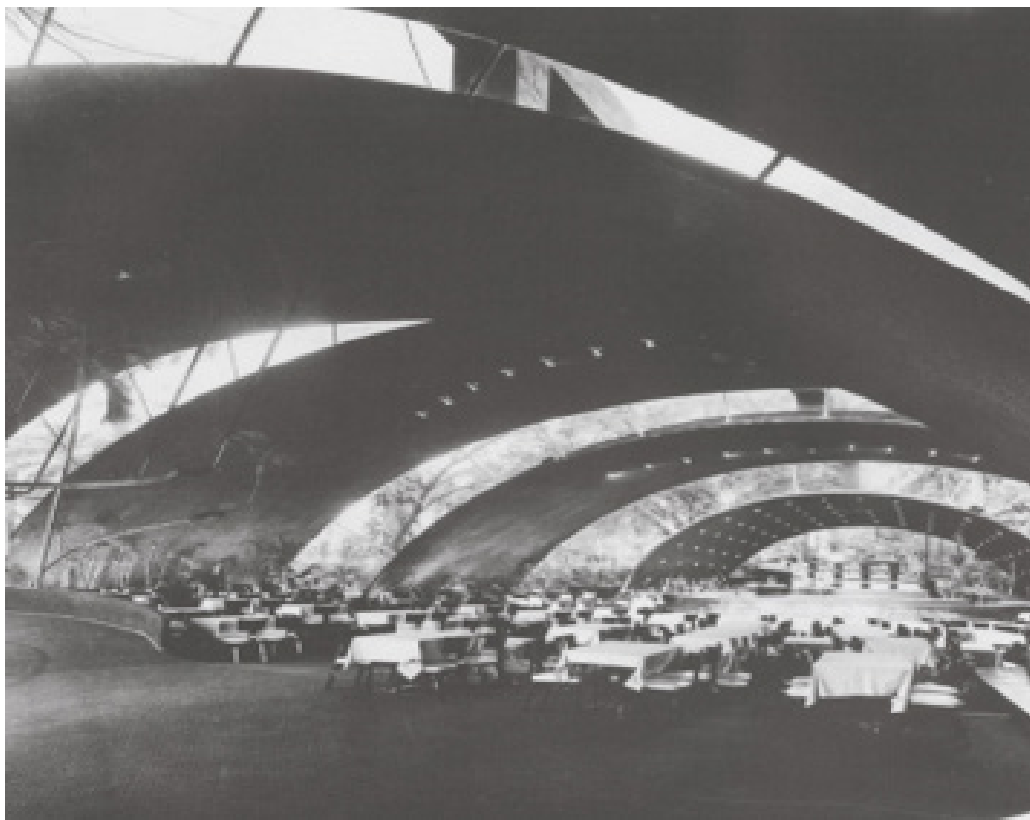
bovima.<sup>3</sup> Međutim, zgrada Talleres de Ingenieria electrica y mecanica de la Universidad de Villanueva je delo Gutijereza iz 1959. Godine, koje predstavlja prvo potpuno montažno rešenje izražajne slikovitosti koje se zasniva na ponavljanju montažnih ploča romboidnih oblika komponovanih kao ramovi i solarna zaštita za staklene prozore uvučene fasade.

Privatna kuća arhitekta Maksa Borhesa (slika 2) izvedena je 1950. godine kao jedno od najboljih dela racionalizma u stambenoj arhitekturi Havane. Ogoljena pravougaona prizma s oštrim ivica-

**Slika 2** - Casa de Max Borges Recio, arhitekta Maks Borges (izvor: <https://www.area-arch.it/itinerario/casa-de-max-borges-recio/>)

2 Rodriguez 1998: 250.

3 Rodriguez 2011: 86.



**Slika 3** - Salon kristalnih lukova Tropikane, arhitekta Maks Borges (izvor: **Rodriguez (1998)**: E. L. Rodriguez, *La Habana: arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Ed Blume)

ma izdiže se nad metalnim stubovima s drvenim natkrivom nalik strehi.<sup>4</sup> Borhes je počeo s izvođenjem racionalističkih projekata, ali je već 1951. godine kreirao svoje remek-delo, Salon kristalnih lukova (Arcos de cristal) kabarea „Tropikana“ (slika 3). U ovom delu postiže jedan od najoriginalnijih i najsugestivnijih prostora kubanske arhitekture odgovarajući na sve zahteve funkcije i mesta i komponujući svodove koji stvaraju utisak pećine, u kojoj se prepliću efekti otvorenog i zatvorenog, svetlog i tamnog i daju određeni mistični senzibilitet celokupnom projektu.<sup>5</sup> Cabaret Tropicana virtuosno integriše bujnost zelenila tere-

na u svoj kompleks otvoreno-zatvorenih jedinica. Jedno je od svega šest dela kubanske arhitekture koje je bilo uključeno u izložbu „Latinoamerička arhitektura od 1945“ održane 1955/1956. godine u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Najspektakularniji deo projekta, pomenuti Salon kristalnih lukova iz 1952. godine, izveden je u vidu školjkastog sistema od pet tankih betonskih greda koje se sukcesivno smanjuju čime se prostor usmerava ka orkestru. Zajedno sa Salonom ispod zvezda (Bajo las Estrellas) iz 1953. i kazinom iz 1954. godine predstavlja vrhunac integrišućeg koncepta arhitekture i prirode na Kubi.<sup>6</sup>

4 Isto: 48.

5 Rodriguez 1998: 253.

6 Rodriguez 2011: 57.



Pedesete godine su bile vreme arhitektonskog šarma i raznolikosti kada moderna arhitektura donosi umetničku i kulturnu renesansu.<sup>7</sup> Tada se i definiše pojam u arhitekturi poznat kao *lo Cubano*, koji samim svojim nazivom daje jaku nacionalističku podlogu i odnosi se pre svega na adaptaciju arhitekture lokalnim uslovima klime, čime se u terminologiju kubanske arhitekture uvodi moderni regionalizam. U tom kontekstu bilo je potrebno oživeti određene tradicionalne elemente gradnje, a internacionalnu ideju funkcionalizma prilagoditi lokalnoj. Time vođena, u drugoj polovi-

ni pedesetih godina je postignuta dugo iščekivana integracija tradicije i modernosti, u svom kreativnom vrhuncu.<sup>8</sup>

Mario Romanjah (Mario Romañah), Frank Martinez (Frank Martinez) i Emilio del Hunko (Emilio del Junco) su jedni od arhitekata koji su manifestovali ovu, za izgradnju kubanskog nacionalnog identiteta krucijalnu tendenciju u arhitekturi.

Pečat arhitekta Franka Martineza se ogleda u integraciji korbizijeovske estetike s ličnim tumačenjem.<sup>9</sup> U kasnijem

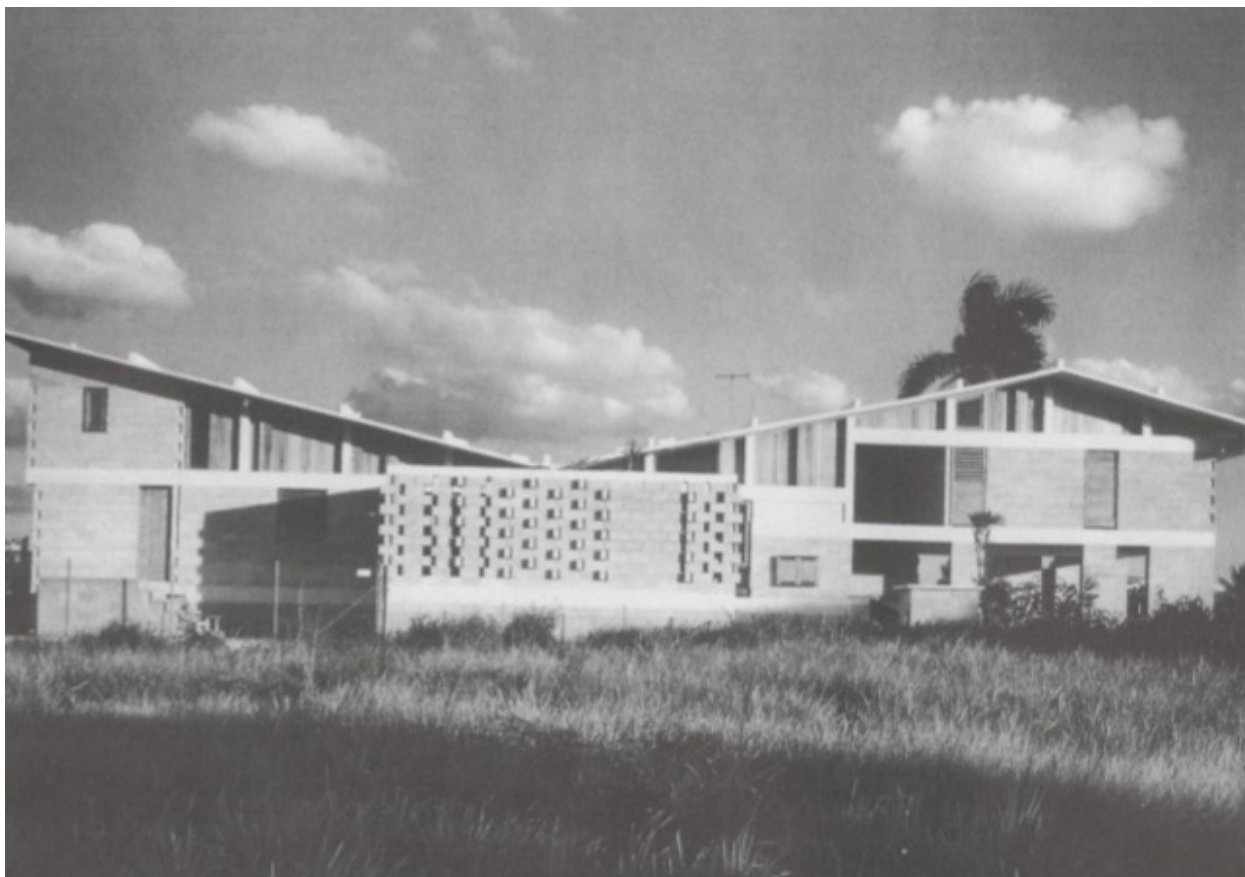
7      Rodriguez 2000: 8.

8      Isto: 12.

9      Isto: 253.



**Slika 4** - Casa de Timothy James Ennis, arhitekta Rikardo Poro (izvor: **Rodriguez (1998)**: E. L. Rodriguez, *La Habana: arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Ed Blume)



**Slika 5** - Casa Felix  
Carvajal, arhitekta  
Mario Romanjah (izvor:  
**Rodriguez (1998):** E. L.  
Rodriguez, *La Habana:  
arquitectura del siglo XX*,  
Barcelona: Ed Blume)

opusu arhitekta nastaje niz rezidencija koje eliminišu diferencijaciju enterijera i eksterijera, pre svega kroz centralno dvorište i upotrebu rešetaka arapske referencijalnosti u funkciji prelaznih elemenata, time ujedno postižući efikasne solucije za ventilaciju, kroz nagibe krovova.<sup>10</sup> U ovom maniru izvedene su kuće iz 1959. godine, Stenlija Veksa (casa de Stanley Wax) i Eloize Lezame Lime (casa de Eloisa Lezama Lima), ujedno kapitalna dela kubanskog modernizma.

Emilijo del Hunko, 1957. godine kreira jedno od najznačajnijih dela, svoju re-

zidenciju. Nakon povratka iz Švedske i Kanade pridružio se pokretu rekreiranja nacionalnog identiteta kroz arhitekturu. Kuća arhitekta poseduje odlične plastične i prostorne vrednosti postignute tradicionalnim rešenjima, kroz jednostavne oblike, izloženu opeku, visoke potporne nosače, rešetke i fasade s drvenim stubovima.<sup>11</sup> Postignute su elegancija, ravnoteža i svedenost bez minimalizma.

U šestoj deceniji, arhitektura Rikarda Pora (Ricardo Porro) stoji kao usamljen originalni momenat u kubanskoj arhitekturi, bez referenci i konceptualne

10 Isto: 256.

11 Isto: 261.



**Slika 6** - Casa de Ana Carolina Font, arhitekta Mario Romanjah (izvor: <https://www.wikiwand.com/en/Mario>)



**Slika 7** - Casa de Rufino Alvarez, arhitekta Mario Romanjah (izvor: <https://images.lib.ncsu.edu/>)

**Slika 8** - Comunidad Hebrea, prednja strana, arhitekte Akiles Kapablanka i Horhe Luis Ecarte (izvor: <https://esefarad.com/?p=18045>)



**Slika 8** - Embajada de los Estados Unidos, firma Harison i Abramovic (izvor: **Rodriguez (1998):** E. L. Rodriguez, *La Habana: arquitectura del siglo*)







kategorizacije.<sup>12</sup> U radu arhitekta postoji tendencija ka složenosti oblika i antropomorfni sadržaja vezanih često za eksplicitno seksualne reference, tretirane tako da metafora i simbol postaju sastavni deo arhitekture. Forme oblikuje kao organske i lične ekspresije. Pioniri ovakvog tipa bile su kuće Abad Villegas (casa de Abad Villegas) iz 1954. i kuća Enis (casa de Timothy James Ennis) iz 1957. godine, locirane na neznatnoj udaljenosti jedna od druge. Prva je obeležena ženskim atributima, ivice su zaobljene, a mali ribnjak na terasi na ulazu jasno aludira na ženske jajnike, dok je gargojl reprezentacija stilizovanog ženskog polnog organa.<sup>13</sup> Druga, kuća Enis (slika 4), poslednja je koju je na Kubi sagradio Rikardo Poro. Živahni karakter

zdanja ogleda se u preuveličanim ugao-nim ivicama snažnog prisustva, krovu s intenzivnim nagibom i faličnim gargojlima koji skupljaju kišnicu.<sup>14</sup> Kuće čine jedinstven par i u kući Abad Villegas se po prvi put u kubanskoj modernoj arhitekturi upotrebljavaju bojeni vitraži, kao reinterpretacija kolonijalnih elemenata.

## DELO MARIJA ROMANJAH

U izuzetnom arhitektonskom ambijentu pedesetih godina figura Marija Romanjaha (1917–1984) se ističe talentom, predanošću i kreativnošću, atributi koje je koristio u kreiranju jedinstvenog stila koegzistirajuće racionalnosti avangarde i rekreiranih elemenata tradicije. Promovisao je atraktivna i inovativna rešenja u formi i detalju, koja su ga načinila etabli-

**Slika 10** - Casa de Alfred de Schulthess, arhitekta Ričard Neutra (izvor: <https://www.pinterest.es/>)

12      Rodriguez 1998: 264.

13      Isto.

14      Rodriguez 2011: 111.



Slika 11 - Hotel Havana Riviera (izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hotel\\_Habana\\_Riviera](https://en.wikipedia.org/wiki/Hotel_Habana_Riviera))

ranim arhitektom međunarodnog imena. Diplomirao je na Univerzitetu u Havi 1945. godine, u momentu kada u kubanskoj istoriji dolazi do ekonomskog boljitka, samim tim i veće graditeljske produkcije. Valter Gropijus (Walter Adolph Georg Gropius), Rihard Nojtra (Richard Joseph Neutra) i Đuzep Ljuis Sert (Josep Lluís Sert) posećuju Kubu u tom periodu i započinju prijateljstvo s Romanjahom, što će imati veliki uticaj na njegove kasnije aktivnosti, kao i na njegovu reputaciju u kubanskom umetnič-

kom svetu.<sup>15</sup> Romanjahovo delo je očigledno moderno, ali ne u doslovnom smislu te reči. Njegova najistaknutija dela se udaljavaju od čistog apstraktnog racionalizma i predstavljaju uravnoteženu sintezu tradicionalnog i savremenog. Karakteristika njegovog dela jeste dijalog između reda i različitosti, bogata izražajnost materijala i strukture i uravnotežena složenost koja se doima kao jednostavnost.<sup>16</sup>

15 Isto: 269.

16 Isto: 272.





Nakon što na samom kraju pete decenije jasno uvodi estetiku racionalizma u kubansku arhitekturu izgradnjom kuće Hosea Novala Kveta (José Noval Cueto) dolazi do obrta u njegovoj arhitekturi izgradnjom rezidencije senatora Luisa Umberta Vidanje (Luis Humberto Vidaña). Oseća se pre svega uticaj Nojtre naspram prethodno referiranog Gropijusa. Kuća je podeljena na tri dela, udaljenih jedan od drugog za pola visine, što pruža privatnost i zoniranje funkcija i dinamizuje sam prostor. Ovde Romanjah po prvi put postavlja delove plafo-na na različite visine, čime omogućava

bolju ventilaciju.<sup>17</sup> Racionalistička estetika postoji, ali je veći akcenat stavljen na izražajnost formi i materijala. Delo je osvojilo Zlatnu medalju Nacionalne asocijacije arhitekata Kube kao najbolja rezidencija sagrađena na ostrvu između 1953. i 1955. godine.

Moderna evokacija tradicionalnih rešenja u Romanjahovom delu biće upotpunjena stranim uticajem, što će stvoriti upečatljivo mesto u havanskoj arhitekturi, i to pre svega evokacija japanske tradicionalne arhitekture. Jednostavnim rešenjima, unutrašnjim dvorištem, drve-

**Slika 12** - Hotel Habana Hilton, arhitekta Velton Beket (izvor: <http://>

17

Isto: 276.

nim rešetkama i prilagođavanju klimi japanska arhitektura ima zajedničke imenitelje s kolonijalnom kubanskom.<sup>18</sup> Od ovog trenutka, Romanjah uvodi određene nove elemente, zadržavajući red i organizaciju, stavlja veći fokus na forme, detalje, proporciju, svetlost i prirodnu ventilaciju. Dominiraju asimetrične kompozicije i pravilne geometrije, a prostore ne zatvara, već ih ograničava paravanima koji sugerišu pravac. Elementi kompozicije su direktno preuzeti iz japanske tradicije posebno iz stila shoin-zukuri i rekreirani su u modernom maniru, tako da preovladavaju klizni ekrani, plafonska svetla, drveni paneli, rešetkasti sistemi i dimenzioniranje dela po modelu ken, jedinica mere koja odgovara proporcijama ljudskog tela.<sup>19</sup> Prvo delo koje dosledno integriše nove postulate jeste kuća Feliksa Karvahala (Felix Carvajal) (slika 5) iz 1955. godine, dok je kuća Ane Karoline Font (Ana Carolina Font) (slika 6) iz naredne godine jedan od autorovih favorita, kao i jedno od njegovih dela s najistaknutijim detaljima.

Kulminacija ovog perioda Romanjahovog stvaralaštva jeste kuća Rufina Alvareza (Rufino Alvarez). Delo (slika 7) je izuzetnog plastičnog bogatstva s primenom svih pređašnjih elemenata u autorovoj fazi eksperimentisanja. Pored složenosti detalja, prostornog bogatstva, materijala i volumena interesantno je i rešenje krova na različitim nivoima zarad bolje unutrašnje ventilacije.<sup>20</sup>

18      Rodriguez 1998: 277.

19      Isto: 278.

20      Rodriguez 2011: 102.

Uprkos malom broju dela Romanjah je imao mnoge sledbenike. Paralelno s političkim i društvenim promenama u državi nakon 1959. godine napušta arhitektonsku produkciju na Kubi i prelazi u SAD, gde će predavati na Univerzitetu Harvard i 1978. postati član Američkog instituta arhitekata, a 1980. član Nacionalne akademije za dizajn.<sup>21</sup> Mnogi lokalni arhitekti, koji su diplomirali nakon 1955. godine, imali su kao uzore kubanske moderne arhitekate suprotno prethodnim, koji su uzore tražili u međunarodnim figurama.<sup>22</sup> Time se stvorio uslov za stvaranje regionalne škole, u čijoj grupaciji se ističe Horhe del Rio (Jorge del Rio), Romanjahov učenik, čija kuća Rodrigez (casa Rodriguez) iz 1958. godine reinterpretira tradicionalna rešenja u modernističkim kodovima.<sup>23</sup>

## INOSTRANI UTICAJI

U kubanskoj arhitekturi modernizma osetan je i jak brazilski uticaj, posebno u Zgradi Jevrejske zajednice (Casa de la Comunidad Hebrea) (slika 8). Izvedena 1953, delo je arhitekata Akilesa Kaplanke (Aquiles Capablanca) i Horhea Luisa Ecarte (Jorge Luis Echarte). Budući da je Jevrejska zajednica na Kubi bila u porastu, stvorila se potreba za izgradnjom centra za religiju, obrazovanje i socijalni rad zajednice. Zgrada se nalazi na ugaonoj parceli s baštama na obe strane

21      Rodriguez 1998: 290.

22      Isto: 264.

23      Isto: 266.



i prati moderne tendencije, dok su dve fasade drugačije tretirane.<sup>24</sup> S jedne strane je postavljen ulaz u sinagogu s monumentalnim paraboličnim lukom, dok druga strana s barom i kancelarijama ima interesantan prilaz u vidu rampe. Dvodelna rampa dijagonalno postavljena unosi dinamiku u suštinski statičnu fasadu u kojoj se pravilno ponavljaju vertikalne linije stubova i jake horizontalne linije terasa.

Pored brazilskog fundamentalan je bio i američki uticaj, kao i predavanja na konferencijama modernistički orijentisanih mislilaca, kao što su Valter Gropijus i Jozef Albers (Josef Albers) i kreiranje projekata, hotel „Monako“ iz 1956. i kuća Boš iz 1957, američkog arhitekta Filipa Džonsona (Philip Johnson), koji zajedno s projektima Mis van der Roa (Ludwig Mies van der Rohe) za sedište Bakardija u Santijagu de Kubi, nisu sprovedeni.<sup>25</sup> Drugačija sudbina inostranih projekata je bila u slučaju firme „Harison i Abramovic“ (Harrison & Abramovitz) koja je 1953. godine bila zadužena za konstrukciju ambasade SAD-a na Kubi, kao i u slučaju arhitekta Riharda Nojtre, koji je 1956. godine završio čuvenu kuću De Šultes. Oba dela su svedoci vrhunske arhitekture modernizma.<sup>26</sup> Embajada de los Estados Unidos (slika 9) značajan je primer racionalnog dizajna s osnovom koja se sastoji od dve rektangularne prizme pod pravim uglom, horizontalna, koja formira bazu, i vertikalna, koja formira kulu. Renoviranjem 1997. godine građevina je



pretrpela znatne izmene, na oba plana.<sup>27</sup> Casa de Alfred de Schulthess (slika 10) jedan je od najznačajnijih primera dela stranih arhitekata na Kubi. Sastoji se od izduženog centralnog dvospratnog tela čiji su krajevi produženi s još dva bloka manje visine.<sup>28</sup> Elementi kao što su konzolne grede i kameni ukrasi stvaraju utisak pokretljivosti ove jake horizontalnosti. Delo je izvedeno uz asistenciju kubanskih arhitekata.

**Slika 13** - Hotel Capri (izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hotel\\_Capri\\_Havana.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hotel_Capri_Havana.jpg))

24      Rodriguez, Zequeira 1998: 204.

25      Isto: 244.

26      Isto: 245.

27      Rodriguez, Zequeira 1998: 204.

28      Rodriguez 2011: 77.

## POSTRACIONALIZAM I STRUKTURALIZAM

Usled različitosti inspiracija i motivacija, u kubanskoj arhitekturi pedesetih godina bilo je aktivno nekoliko različitih tendencija. Komercijalni postracionalizam je jedna od najznačajnijih.<sup>29</sup> Čestom upotrebom zakrivljenih formi je trivializovao originalne postulate modernog pokreta i težnjom za spektakularnim efektom gotovo se graničio s kičem. Novi pokret je promovisao potpunu kompozicionu slobodu, što je posebno ostvareno u hotelima izgrađenim krajem ove decenije, dodatno pospešeno zakonima o turizmu.<sup>30</sup> U tom maniru izgrađeni su hotel „Rivijera” 1957. godine i „Havana Hilton” 1958. godine, oba pod jakim uticajem arhitekture Morisa Lapidusa (Morris Lapidus) koji je u to vreme veoma plodno stvarao u Majami Biču, pre svega hotele naglašenog glamuroznog i neobaroknog efekta.

Hotel „Havana Rivijera” (slika 11) ima 21 sprat i originalno je na njegovoj lokaciji trebalo da bude izveden projekat Filipa Džonsona, ali do toga nije došlo, usled neslaganja arhitekta s investitorima. Umesto toga je angažovana firma iz Majamija s iskustvom u izgradnji hotela repertoara formi iz opusa već pomenutog Morisa Lapidusa. U naglašenoj horizontalnoj i racionalističkoj formi hotela ističe se kupola s keramičkom oplatom koja nadvisuje prostor prvobitno namenjen kazinu i svojim oblikom se jasno razlikuje

od ostatka volumena. Zdanje se raskošno pruža na širokom terenu četvrti Vedada i svojom konfiguracijom omogućava svakoj sobi pogled na more i živopisni bulevar Malekon. Hotel „Havana Rivijera” je prvi takve vrste u prestonici, imponantnog raspona i akcentovanog luksuza predstavljajući jedno od najreprezentativnijih dela kubanske arhitekture pedesetih godina.<sup>31</sup>

Hotel „Havana Hilton” (slika 12) zbog lokacije na jednoj od gradskih arterija Vedada i blizini obale moguće je osmotriti iz različitih delova grada.<sup>32</sup> Godine 1953. je potpisan ugovor sa firmom „Hilton” i izgradnja je započeta po projektu Veltona Beketa (Welton Beckett and Ass) dve godine kasnije. Osnova zauzima ceo gradski blok, a sama zgrada ima 27 spratova. U trenutku gradnje važio je za jedan od deset najboljih hotela na svetu. Na hotel „Hilton” takođe su primenjene nove tehnike u konstrukciji, kao što je upotreba šperploče, što je omogućilo glatku površinu bez dodatne obrade za slikanje čuvenih murala.<sup>33</sup> Istaknuti mural ukrašava visoko prizemlje sa jedinica-trgovinske namene, a iznad istog se pruža simetrična kula lapidusovske orijentacije. Nacionalizovan je 1960. godine i preimenovan u „Havana Libre” (Hotel Habana Libre). Renoviranjem 1994. godine i zastakljivanjem balkona izgubio se chiaroscuro efekat tornja i takođe je sprovedeno značajno remodelovanje lobija.

29      Rodriguez 1998: 245.

30      Isto: 248.

31      Rodriguez 2011: 115.

32      Rodriguez, Zequeira 1998: 188.

33      Isto: 189.



**Slika 14** - Edificio del retiro odontológico, arhitekta Antonio Kvintana (izvor: [https://www.urbipedia.org/hoja/Antonio\\_Quintana\\_Simonetti](https://www.urbipedia.org/hoja/Antonio_Quintana_Simonetti))

Hotel „Kapri” (Hotel Capri) (slika 13) iz 1957. godine, manjih dimenzija i naglašenije strukture, sa prethodna dva hotela sačinjava trilogiju najznačajnijih hotela Havane sagrađenih pedesetih godina. Locirani u blizini pitoresknog Malekona, širokog horizontalnog raspona, racionalističkih rešenja i jasnih inspiracija na luksuznu arhitekturu Majamija, sva tri hotela su unela značajne promene na planu urbanističkog efekta pres-tonice i sva tri su usko povezana s protokom i koncentracijom američke mafije

aktuelne u vreme diktature predsednika Batiste (Fulgencio Batista).

Pedesetih godina zabeležena je i pojava strukturalizma u arhitekturi Havane, kreirajući dela naglašene fizičke strukture, ali u znatno manjoj meri, mada i dalje s efektnim urbanističkim rešenjima. Takva je zgrada Retiro Odontológico (slika 14) arhitekta Antonija Kvintane (Antonio Quintana). U neposrednoj je blizini drugog čuvenog modernističkog ostvarenja iz pete decenije, Radiocen-



tra. U trenutku izgradnje delo je izazvalo dijalog između onih koji su aplaudirali funkcionalnim rešenjima i originalnosti i onih koji su kritikovali monotona rešenja, hermetički karakter i diskomunikaciju s okolinom. Ipak, zgrada je nagrađena zlatnom medaljom 1956. godine od strane Nacionalne asocijacije arhitekata Kube. Severozapadne i jugozapadne fasade su lišene pogleda, što se pravdalo kancelarijskim karakterom tih prostorija, a mnogi su to videli kao kompozicionu manu.<sup>34</sup> Zgrada zdravstvenog osiguranja (edificio del Seguro medico) je još jedno značajno modernističko zdanje za koje Kvintana dobija još jednu zlatnu medalju. Delo (slika 15) je rezultat pobe-  
de na konkursu i sadrži horizontalnu bazu s kancelarijama i radnjama, kao i dva vestibula, jedan koji vodi u kancelarije i drugi u stanove. Glavna fasada tornja je gotovo u potpunosti sastavljena od drvene stolarije i naizmeničnim balkonima ožvljena keramikom u boji, dok se iza kompleksa nalazi zatvoreni toranj s liftovima.

## FOKSA I PALATA SPORTOVA

Priču o modernizmu u arhitekturi Havane nemoguće je uokviriti bez dva kapitalna i prepoznatljiva zdanja nastala u samoj kulminaciji modernističkih tendencija na ostrvu pedesetih godina i ujedno predstavljajući značajne inženjerske poduhvate. Prvo zdanje je i jedan od glavnih arhitektonskih simbola grada, čuvena

zgrada Foksa (edificio Focsa) (slike 16, 17). U 1956. godini izgradnje, imala je veoma inovativan plan, ne samo po svojoj neobično razdeljenoj strukturi 375 stanova i brojnim zajedničkim prostorijama koje su pružale različite usluge za stanare, već i po upotrebi armiranog betona u svojoj strukturi, što ju je u tom vremenu načinilo jednom od najvećih građevina tog tipa na svetu.<sup>35</sup> Zajedničke prostorije raznih funkcija trebalo je da stanarima ostvare ideju grada u gradu. Zdanje rezidencijalnog karaktera ima 28 spratova i svaki od njih sadrži 13 stanova spolja kreirajući kontinuitet paraboličnog ekrana horizontalne baze koji zauzima ceo gradski blok i kulu iznad, s pet spratova luksuznijih stanova. Zgrada je visoka 121 metar, što je čini najvišom zgradom u gradu i produkt je odobrenja Zakona horizontalnih svojina iz 1952. godine, kojim je postignuto racionalnije korišćenje terena. Glavni uspesi dela se sastoje u izgradnji podzemnog parkinga velikog kapaciteta, prostranim površinama zelenila i rekreacije i prisustvom podruma koji se pruža celom linijom fasade.<sup>36</sup> Arhitekti su Martin Domingez Esteban i Ernesto Gomez Sampera (Ernesto Gomez Sampera). Izgradnjom Fokse i usvajanjem Zakona započeta je era gradnje visokih konstrukcija u Havani. Drugo zdanje je Koloseum sportskog grada (Coliseo de la Ciudad Deportiva) iliti Palata sportova (slika 18). Četvorospratni koloseum s betonskom kupolom, projekat je iz 1957. godine koji se sastoji iz dve zone razd-

34 Isto: 70.

35 Isto: 192.

36 Rodriguez 2011: 78.





**Slika 15** - Edificio del Seguro médico, arhitekta Antonio Quintana (izvor: [https://www.urbipedia.org/hoja/Antonio\\_Quintana\\_Simonetti](https://www.urbipedia.org/hoja/Antonio_Quintana_Simonetti))

vojene velikim parking-prostorom, jedna za praksu profesionalnog sporta i druga za popularnu rekreaciju. Gradska je znamenitost zbog upečatljivog oblika, ali i konstruktivne veštine i kvaliteta izvođenja. Zgrada je kružnog plana, spoljašnjeg prečnika 103 metra, dok kupola dostiže 88 metara i prisutne su dve ulazne rampe postavljene s obe strane građevine. Visina koloseuma je 30 metara, a kapacitet celog zdanja je do 15 000

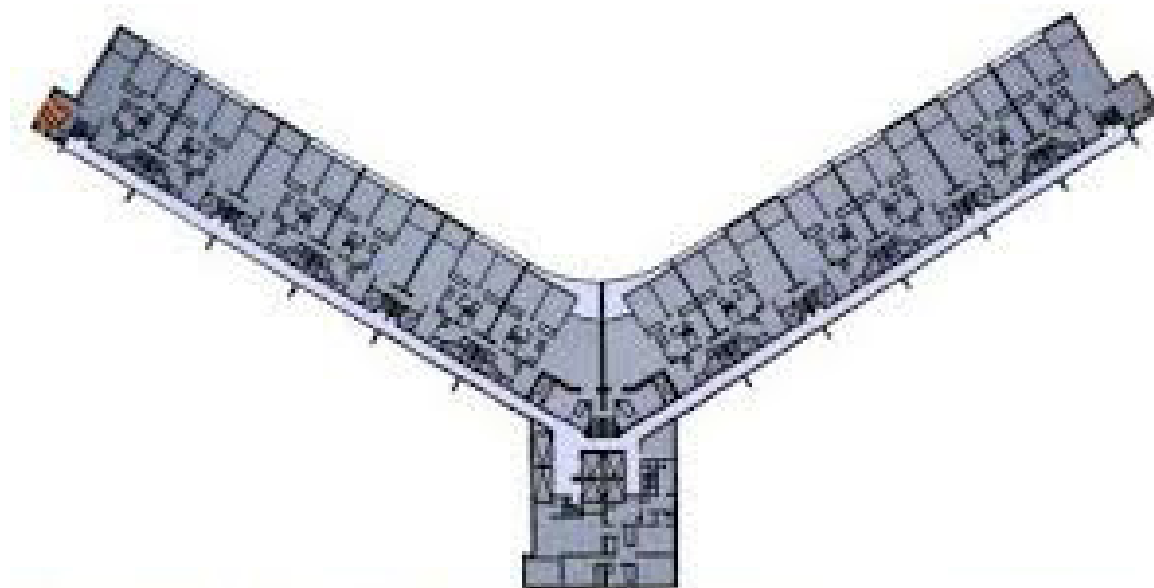
posetilaca. Kupola je bez unutrašnjih potpora, naslanjajući se samo na ivičnu kružnu gredu od betona i projekat je Nikolasa Aroje i Gabrijela Menendeza.<sup>37</sup>

## ZAKLJUČAK

Šesta decenija, kao definitivno najplodniji period gradnje u arhitektonskoj isto-

37

Isto: 88.



Planta tipo de viviendas, edificio focsa. <http://arquitectura-cuba.blogspot.com/>

**Slika 16** - Edificio FOCSA, plan osnove  
(izvor: <https://www.pinterest.co.uk/>)

riji Kube, iako potpuno obeležena dominacijom moderne arhitekture, zabeležila je više različitih tendencija. Težnja za pomirenjem tradicionalne, lokalne struje s usvojenim modernističkim konceptima je uvek bila prisutna i dovela je do razvoja modernog regionalizma, u kojem se kroz racionalističke tehnike gradnje implementiraju elementi kolonijalne arhitekture, kao što su unutrašnja dvorišta, strmi krovovi, strehe, drveni paneli i ređe vitraži. Moderni regionalizam omogućio je jasno formiranje decenijama traženog nacionalnog identiteta u kubanskoj arhitekturi.

Postracionalizam i strukturalizam se izdvajaju kao dominantni u havanskoj arhitekturi pedesetih godina. Prvi je svoj

vrhunac dostigao u arhitekturi ekspandiranih horizontalnih panela luksuznih hotela Malekona i ozbiljno promenio visinsku panoramu Havane, ali i svojim položajem ugrozio protok morskog vazduha i pogleda u centralnim delovima grada. Strukturalizam Antonija Kvintane je stavljanjem akcenta na teksturu uneo još jednu dimenziju u modernu arhitekturu prestonice.

U šestoj deceniji na Kubi je vladala specifična atmosfera koegzistiranja uticaja Gropijusa, Nojtre, Le Korbizijea sa uticajima Morisa Lapidusa, kao i japanske arhitekture, koja je jasno živela u Romanjahovim stambenim rešenjima. Samo iz ove premise lako je izvući zaključak da kubanska arhitektura leži na



**Slika 17** - Edificio FOCSA, arhitekte Martin Domingez Esteban i Ernesto Gomez Sampera (izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/FOCSA\\_Building](https://en.wikipedia.org/wiki/FOCSA_Building))





**Slika 18** - Coliseo de la Ciudad Deportiva, arhitekte Nikolas Aroja i Gabrijel Menendez (izvor: <https://onlinetours.es/blog/post/1082/la-habana-moderna-coliseo-de-la-ciudad-deportiva>)



postulatima raznolikosti i liberalosti izraza, ona je otvorena i dobrodošla, komunikativna, slojevita, ni u jednom trenutku svog razvoja dogmatizovana, a nadasve slobodna.

Pedesete godine u Havani jesu godine najvećeg arhitektonskog i urbanističkog uspona i njena bogata produkcija gradnje visokog kvaliteta, sjaj hotela i kockarnica, ubrzani protok američkog kapitala i razvitak turizma, kreirali su oblak obilja, ekonomskog prosperiteta i sveopšteg napretka. Međutim, taj oblak se lako raspršio usled sistemskih grešaka, korumpiranosti vlade i ilegalnog stranog biznisa. Počevši od 1953. godine krenule su organizovane pobune protiv diktature predsednika Batiste, koje su rezultirale pobedom opozicije predvođene Fidelom Kastrom (Fidel Castro) 1. januara 1959. godine. Istorijska pozadina verovatno najveće revolucije dvadesetog veka se ne može iščitati, pa čak ni nasluttiti na osnovu arhitektonski prezentovane sjajne slike Havane iz ovog perioda. Uvođenjem nove vlade i radikalnom socijalnom, kao i ekonomskom transformacijom kontinuirani arhitektonski tok i razvoj u Havani, započet kolonijalnim oslobođenjem početkom dvadesetog veka, prekida se i nakon toga biva uslovljen drugačijim okolnostima i težnjama i uopšteno znatno oslabljenom distribucijom gradnje.

## LITERATURA

**Арнаутовић (2007):** М. Арнаутовић, *Куба црвени вулкан Кариба*, Београд: „Филип Вишњић“.

**Gott (2004):** R. Gott, *Cuba: a new history*, New Haven: Yale university press.

**Duncan (2000):** A. Duncan, *The Encyclopedia of art deco*, Rochester: Quantum books.

**Loomis (1999):** J. A. Loomis, *Revolution of forms: Cuba's forgotten art schools*, New York: Princeton architectural press.

**Midant (2004):** J. P. Midant, *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*, Madrid: Ediciones AKAL.

**Rodriguez (1998):** E. L. Rodriguez, *La Habana: arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Ed Blume.

**Rodriguez, Zequeira (1998):** E. L. Rodriguez, M. E. M. Zequeira, *La Habana, Guia de arquitectura, Havana, Cuba. An architectural guide*. Sevilla: A.G. Novograf, S.A.

**Rodriguez (2000):** E. L. Rodriguez, *The Havana Guide: Modern Architecture, 1925-1965*, New York: Princeton Architectural Press.

**Rodriguez (2011):** E. L. Rodriguez, *La arquitectura del Movimiento Moderno Seleccion de obras del Registro Nacional*, La Habana: Ediciones UNION.

**Sambricio, Segre (2000):** , C. Sambricio, R. Segre, *Arquitectura en la ciudad La Habana, primera modernidad*, Barcelona: Electa Espana.

**Segre (2003):** R. Segre, *Arquitectura antillana del siglo XX*, La Habana: editorial arte y literatura.

**Turner (1996):** J. Turner, *The dictionary of art*, New York: Grove.

**Fernandez (2008):** P. P. Fernandez, *Arquitectura habanera 1925-1935*, La Habana: Editorial Adagio.

**Weiss (1947):** J. E. Weiss, *Arquitectura Cubana contemporanea*, La Habana: Cultural S.A.

**Clifford (2005):** L. S. Clifford, *The history of Cuba*, New York: Palgrave Macmillan.

## THE ARCHITECTURE OF HAVANA IN THE SIXTH DECADE OF THE TWENTIETH CENTURY

The official history of the city of Havana begins in 1519. and has since undergone five centuries of turbulent changes, which is clearly visible through its architectural expressions. The main objective of this presentation is to create concise and vivid overview of the architectural reality of the Cuban capital in the sixth decade of the twentieth century, by analyzing its most prominent buildings and architectural currents.

The fifties were the time of the most fruitful architectural production in the history of Cuba, noting several different tendencies, with modern architecture being the core of it. In the addition to the post-rationalism and structuralism, the emergence of modern regionalism was crucial, as a form of summarizing traditional and modern, in order to adapt to the local needs and create a national identity through a visual form.

During this period Cuban architecture was under several different foreign influences, including Walter Gropius, Le Corbusier, Morris Lapidus and Japanese architecture. Only on this premise it is easy to draw the conclusion of how versatile and liberal this island's architecture is, with opened and welcoming character, which is never dogmatized or constrained, and is always keeping its free and harmonious expressions, no matter the social reality.

pmilica222@gmail.com

# INTERVIEW WITH IŞIK GÜNER

## JOVANA NIKOLIĆ

Research Associate  
Department of History of Art  
Faculty of Philosophy  
University of Belgrade

*Işık Güner is a botanical artist from Turkey who originally graduated in Environmental Engineering, but fell in love with plants and watercolor painting, which directed her career toward botanical art. Today, she is one of the most renowned and successful botanical artists in the world with a multitude of remarkable projects behind her, such as Flora of Chile or The Beauty of Orchids. The nature of her work has taken her to different parts of the world. Thus, she has gathered and painted plants in Chile, China, Nepal, Mexico, Transylvania, being especially proud of a project that deals with the flora of her native land, Turkey. She has exhibited her paintings worldwide, won several international awards, and in addition to all that, she manages to hold online and offline workshops for those interested in botanical art. Her educational book Botanical Illustration from Life was published in September 2019. Today, she lives in a studio on the top of a mountain, in close proximity to all natural wonders waiting yet to be painted, pondering on writing a new book.*

**J. N.** Dear Işık, you originally graduated in Environmental Engineering but you started a career as a botanical artist. Why have you changed your mind?

in between things, and I already started some little projects... I had so much fun that year, so I decided to continue as an artist.

**I. G.** When I started studying Engineering, I had already started to make some illustrations. I was thinking painting could be a part of it, but then I realized – you are either an engineer or you are an artist. Both things need long periods of focus and take a lot of your time. When I was thinking to do my master studies, I made a gap year and made painting a priority. I really had a great time, it was really great to paint all day long, not just

**J. N.** Did you practice drawing and painting by yourself, or did you take some classes, and how long was it until you started to publish your first works?

**I. G.** It was again while I was studying, I think it was 2001 or 2002. An amazing artist from the UK, Christabel King, came to Turkey for a week and I had the chance to take a class. After that class I just kept painting. So during all of my enginee-

**Slika 1** - Işık  
Güner. *Papaver  
somniferum*,  
watercolor



ring studies I was already painting. Then I visited Edinburgh botanic garden and it was really nice to meet other artists, and that year the project *Flora of Chile* started, which I was part of. That project took seven years to complete and my first works were published in that book.

**J. N.** So, you were traveling to Chile?

**I. G.** Yes. Not all the time because Edinburgh botanic garden has a really good Chilean garden, but there is some sort

of plants that we need to find in Chile. There were 12 species that I had to find in the wild, so I traveled to Chile a couple of times for a few months.

**J. N.** You started with sketching plants from your homeland, Turkey. Is there any plant less known but unique for that part of the world?

**I. G.** There are many. Turkey is incredibly rich with vegetation, diversity is huge here. We have about 11,000 species, and





about 3,000 of them are endemic to Turkey. Turkey is very popular for bulb collections – there are many tulips, irises, orchids... These were the first plants I painted a lot. And I live in the eastern part of the country, so I have easy access to those plants. It was really fun to paint them, and I have billions of sketches of bulbs.

**J. N.** Have you been engaged in finding any other exciting locations over the past few years?

**I. G.** Many places, I have really traveled a lot. After Chile, I started a project called *Orchids of China*, so I spent quite many months in China to paint, and we had a series of exhibitions in five different botanical gardens in China. Then I had another project in Nepal. But I also travel a lot as a teacher. I have been to many countries in Europe. I was teaching in Spain, Morocco, Mexico, Edinburgh... Last year I visited Transylvania, it was wonderful. Sometimes people from different places invited me for teaching and I am always excited to see some place I have never been to before.

**J. N.** What is a typical day like for a botanical artist?

**I. G.** I think it completely depends on the artist. I live in a small village at the top of a mountain, so it is quite green there and I have incredible samples for painting all around. Because I have easy access to plants it makes my life easier.

On a common day, if I am at home, I take samples and go back to the studio, start to work on that plant immediately before it starts to wither. And when I paint, I paint all day long, so I really have to take care of my back and shoulders. It is really difficult to finish one painting in a day, usually it lasts for days or months. But sometimes plants are so delicate that in a moment you pick them they start drying up. In such cases I need to be quick to make sketches, which can be very stressful. All my work is made according to my observations and I try to catch as much information as possible from the plant before it dies. But those are happy days for me.

**J. N.** How do you choose which plant to draw? Is the market for botanical art controlled by botanical scientists? Are there some kinds of requests for certain types of plants to be painted?

**I. G.** It depends on the project. I have managed to participate in many projects and in these cases you do not choose the plants, the scientists are in charge of that, because they know which plants and species they have to include. In *Flora of Chile* we had a list of plants which bloom in different times, so we had to choose which to paint one year, and which another, depending on the time we spent in Chile. Sometimes there is a plant that has to be painted, and artists think “oh my God, this is not looking so good”. If it was up to you maybe you would not paint that, because it is not as beautiful as some flowers may



**Slika 3** - Işık Güner.  
*Eria lasiopetala*,  
watercolor

be, but you paint it because it is a specific species that scientist wants to elaborate on it further.

But if there is no project, then what you choose, and how you choose depends on the artist. I like collections to have a theme, and I choose my plants according to the theme. That gives me some kind of focus on certain subjects and I can eliminate species more easily. Otherwise I would be super-collapsed, because I will try to paint everything.

**J. N.** Which flowers were the hardest to “catch”?

**I. G.** It is hard to say. In every species, there is some little part that can be challenging. So, I cannot compare from species to species, but in between the plants I have painted, it would be *Gunnera tinctoria* (Chilean rhubarb). It has huge leaves; it is giant so you can easily walk under one, and there are a lot of complicated details – flowers and the fruit is complex, so that was very challen-





**Slika 4** - Işık Güner. *Rhododendron  
arboreum* 1, watercolor



ging for me. Just the sketches took me about three years to finish. I did not feel ready to start painting. After three years of painting, learning and improving myself, I dared to start it, and it took around three months of work to complete.

The other one was *Araucária araucana* (Monkey puzzle tree), also from *Flores of Chile*. That was very easy to paint, but the drawing was incredibly complex because of a lot of Fibonacci spiral going on everywhere on the tree, and then you have to do it perfectly because when you try to explain the plant you cannot make mistakes. So that was another challenge.

Also, ferns are very complicated to me, some of them in particular.

**J. N.** In 2019, your book *Botanical Illustration from Life* was published in three languages – English, Spanish and French. Tell us something about the writing of this book – from the first idea and sketches until last September when you had the book in your arms – how long or/and rocky road you had to conquer?

**I. G.** In the beginning I did not have the idea of making any educational books because at this moment there are a lot of books of this kind, written by amazing artists, so I thought another educational book would be kind of repetitive. But the publisher offered me to make an educational book, so I gave it a try. To be slightly different from other books, I decided to explain the method,

my method, so from the beginning until the end of the book everything goes in an order. For each painting I followed that order which is divided as chapters. If you look at the chapter titles in the book, every title can be a book by itself, but because it is one book with a limited number of pages some things I had to pass really briefly. And when I started to make paintings it was a little more challenging because I had a time limit. The most challenging part was writing, because I am so accustomed to speaking. I can easily speak, but writing – and I had to write in English which is not my native language – it was also a challenge. But I am happy, I had a very good feedback.

I would like to add that, at this moment, they are also translating the book in Chinese, Korean and Turkish.

**J. N.** Can you explain what are the biggest differences between botanical art that was made one, two or three centuries ago, and botanical art of the 21<sup>st</sup> century?

**I. G.** There are some differences and some similarities. One such difference concerns materials that we use. If we used the same papers and pigments as people had used then, possibly making a painting would be more complicated than now. But in terms of illustration, my observation is that we are a little bit disconnected from plants. In earlier centuries they made illustrations, but the main idea was plants, they were trying to ex-

**Slika 5** - Işık Güner.  
*Cyclamen coum*,  
watercolor



plain plants. Scientific part was stronger. At this moment botanical illustration is really popular. Ten years ago, when I was teaching in Turkey, I had to explain what botanical illustration is. Now there is no need for that, people know about it. But in this century most artists are focused on their painting and not so much on plants. I do not like it; I think botanical illustration is all about plants. I mean, I try to make beautiful illustrations, like every artist does, but plants are priority. If

there is a part of the plant, the root maybe, and let's say it is very ugly and adding it in my composition will not look so good, but if I do not do it I will not have the chance to explain it properly. You have to put aesthetics of a painting in the background, not as a priority.

**J. N.** Why is photography not enough? What are the advantages of botanical art as a medium?



**Slika 6** - Işık Güner.  
*Castanea sativa*,  
watercolor

**I. G.** In botanical illustration you can clarify complex objects and simplify them so you can show everything necessary in a single plate. If scientists explain me what are the characteristics of a plant, then I can draw those parts more focused and show them clearer in a single page. At the same time you can

follow that species during the season and show the whole life cycle at once. If you look in a photograph, maybe you can recognize which species it is in general, but you cannot actually identify a plant from a photograph. Botanical illustration is therefore for understanding and identifying the plants.

**J. N.** Did you paint in nature, in the natural habitats of plants, or in some kind of studio?

**I. G.** I mostly paint in my studio because I really need a table. But there are some species that are endangered, you can not pick them up, and you have to work in a field in that case. Working in a field is a very challenging thing, it is not an easy task. It depends on the weather, it can be rainy, it can be super sunny... It is difficult to work in nature but you might have to do it in some cases.

**J. N.** How long does it take to make one piece of botanical art?

**I. G.** Days to months. It depends on the species, situation, size, circumstances...

**J. N.** You prefer watercolor technique. Which colors, papers and other supplies do you use, and did you try to paint in other techniques?

**I. G.** I use watercolor. First of all, I do not have any art background, I started to paint as a botanical artist, and I only paint plants. I learned watercolor, I improved at it. So, I am good in watercolor, but I do not know any other techniques. If you give me different pigments I will have to start from the beginning. But apart from watercolor sometimes I do line drawing, if somebody wants black and white illustrations.

As far as material is concerned, I mostly use *Winsor & Newton* watercolors, high quality paints. And I recommend to everybody to use high quality paint (it does not have to be *Winsor & Newton*), because in that case the painting process is easier. Using cheap materials makes painting more complicated.

I use *Winsor & Newton Series 7* or *Da Vinci Maestro* brushes.

Paper is the most complicated part I think, in botanical illustration, because it is very hard to find paper that suits you. The best paper I have ever used was *Fabriano 5* which was very good because it is very white and it absorbs pigment well... I learned to paint on that paper. But when you change paper everything changes, the water amount you are using, pigment, your brush strokes, everything. And *Fabriano 5* does not exist anymore. They are still producing it but it is not the same paper as it was. It is really bad paper at the moment, I hope it will change back. I have a big stock of old *Fabriano 5*, and I am still using it, but when I spend all of it, I do not know what I will do... I will need to learn painting on another paper. You need to learn the paper, you have to practice, to understand it, and then you can paint.

**J. N.** Is botanical art usually recognized as an artistic form or more as scientific aid and what is your opinion about that?



**I. G.** Botanical art is done mostly for commercial uses, and there are scientific illustrations mostly used for identifying plant. But in my work, I really do not want to miss that connection with the scientific part. So in each painting I am working on I get information from a botanist, from an expert for that species. I do not know every single plant, my plant information is limited to the number of paintings that I am doing. Botanists and scientists need illustrators and illustrations to be able to explain those plants. They need us and we need them, because without scientists around me I will maybe be able to make beautiful paintings but I will not know if it is correct, if it is right, if it explains everything.

Also, nowadays it has become very popular, people love plant paintings and want to see them in their homes, companies want to use botanical art in their commercials for new products, which is also good because that way plants are becoming closer to us.

**J. N.** In the last 10 years your art has been exhibited all over the world – London, Edinburgh, Istanbul, Kathmandu, Shanghai, Shenzhen... What are your plans for the future?

**I. G.** At this moment we are occupied with *Flora of Turkey* project, and we have a long way to go because we are planning to paint every single species in Turkey. But apart from that I have a book idea I would like to do in the future, so

if things go well, if I find some funds, I will start another book project, at least I hope.

**J. N.** Where are your pictures now? Are they for sale, and if they are who are your most common customers – plant lovers, or art lovers?

**I. G.** My paintings are mostly parts of projects. For example, those *Flora of Chile* illustrations are now in the Edinburgh Botanic Garden. There are some certain illustrations that I am selling individually but I usually do a series of illustrations and keep them with me till I complete the whole series. Then sometimes I have a chance to make an exhibition, so paintings sometimes go in some collection, or can be sold individually.

In Turkey, this year people have started to buy my paintings which is a good thing. I am happy that some of my paintings remain in Turkey, but I mostly sell overseas – Tokyo, Singapore, UK, US, different countries. So far the group of people who are buying my painting are predominantly plant lovers.

**J. N.** What can people learn from plants?

**I. G.** Everything! I learn, just by looking at them, how to be focused (during all the painting process I observe them) and it is another world. If you get in a plant's world you will see so many details, and you will be amazed with what

you see. And that is incredibly relaxing for me. Also, it is very addictive, when you start learning about them. For me it is amazing how some little delicate flower that lives at 3,000 m survives in a strong wind... They have a very challenging life, mostly because of us. They have to face the humans and I really like to observe how strong they are. They just keep going, and adapt, and if you destroy one place, the same species might try to grow somewhere else. For me that is impressive to witness. You can learn life from plants.

**J. N.** And what do botanical scientists learn from botanical artists?

**I. G.** Observation is crucial in the work of both – botanical scientists and botanical artists. Scientists and researchers do a lot of work on a particular species, to the extent that the very species

and genera become their profession. They know exactly the characters of these species and what to put at front, so their main focus is on those characters. But an artist spends slightly longer time by looking at every single part of a plant during the process of drawing and painting. Our paintings are based on our own observations, but to paint a little section of plants requires hours of staring at the plant, observing each line, trying to see every single detail. Sometimes descriptions of a plant and the plant I am looking at are not matching. So, some scientists obey the plant expecting you to paint what you see. Sometimes they want to do an illustration which perfectly matches with their description, which is a very difficult task to achieve for an artist. But still, when an artist works with a scientist I think it is a privilege for the artist. So, I believe we see better, but scientists know more. Our combination is cool.

joa1nikol@yahoo.co.uk

# ŠTO VIŠE DOGAĐAJA U ŠTO MANJE VREMENA<sup>1</sup>

## MARIJA ČABARKAPA

studentkinja osnovnih studija  
Odeljenje za istoriju umetnosti  
Filozofski fakultet

*Tema rada je performans umetnika Stefana Lukića održanog u Beogradu u periodu od 18. do 27. juna 2020. godine, pod nazivom Daleko koliko me noge nose. Analizom umetnikovog performansa stavlja se akcenat na položaj savremenog umetnika u savremenom trenutku kao i odnos Muzeja savremene umetnosti u Beogradu prema savremenoj umetničkoj sceni. Takođe, diskutuje se i o pojmu muzejskog predmeta, razlici između sećanja i pamćenja kroz teorije kulturnog nasleđa. U zaključku se koncentrišemo na mogućnost pomirenja umetnika i institucija, a stavlja se i poseban akcenat na neophodnost njihove međusobne saradnje. Rad je nastao u saradnji sa umetnikom Stefanom Lukićem, sakupljanjem materijala tokom trajanja performansa i korišćenjem adekvatne literature.*

**S**tefan Lukić je mladi umetnik iz Užica koji ponosno i *uporno*<sup>2</sup> ističe svoje poreklo. Njegov put do zvanja akademskog slikara je izrazito interesantan. Pri upisu na Fakultet primenjenih umetnosti, Lukić „upada” na samofinansiranje što ga navodi na kreativnost pri prikupljanju novca za studije. Tada organizuje svoju prvu prodajnu izložbu na profilu na Fejsbuku i na taj način

prikuplja novac za školovanje. Nakon upisa, ističe se kao izuzetan student što mu omogućava stručno usavršavanje na Ekol de Boz Ar (École des Beaux-Arts). Lukić dolazi do kreativne ideje zahvaljujući kojoj omogućava sebi sopstvenim talentom odlazak u Francusku. Naime, organizuje izložbu pod nazivom *YUGO-nostalgija*, ali ovog puta ne virtuelno, već baš u Narodnom pozorištu u Užicu. Izložbu najavljuje dosetljivim marketin-  
gom reklamirajući je u najpoznatijoj, a možda i najprometnijoj beogradskoj ulici. Izrađuje plakat na kojem ćirilicom ispisuje moćnu parolu „Idem da se vratim”, zajedno sa svojim ličnim pečatom koji podseća na fluorescentnu etiketu, a kojim dodaje „Bodrimo domaće!”, „Srpska umetnost je svetska umetnost!”

<sup>1</sup> Citat iz filma *Poslednja Dadaistička predstava* režisera Aleksandar Davića. Televizijski film iz 1992. godine koji je obradio temu avangardnih pokreta na našim prostorima. Korišćeni su tekstovi iz publikacija *Dada Jazz* i *Dada Jok*, kao i kadrovi iz mnogih filmova koji su se bavili istom temom.

<sup>2</sup> Nekoliko puta je u novinskim člancima greškom nazvan beogradskim umetnikom što je Lukić žustro demantovao.



**Slika 1** „Svetska umetnost je srpska umetnost!“, „Proizvedeno u Srbiji“. Sem toga, dovodi trubače obučene u kostime Deda Mraza koji u Knez Mihailovoj ulici sviraju pored plakata. Iako je izložba bila promovisana u Beogradu, a održana u Užicu, Stefan je uspeo u svojim namerama: prodao je sve slike koje su te večeri bile izložene, uspeo je da razdrma i dovede ljubitelje umetnosti i dobrih ideja u Užice i sakupio novac za odlazak u Francusku. (Sl. 1)

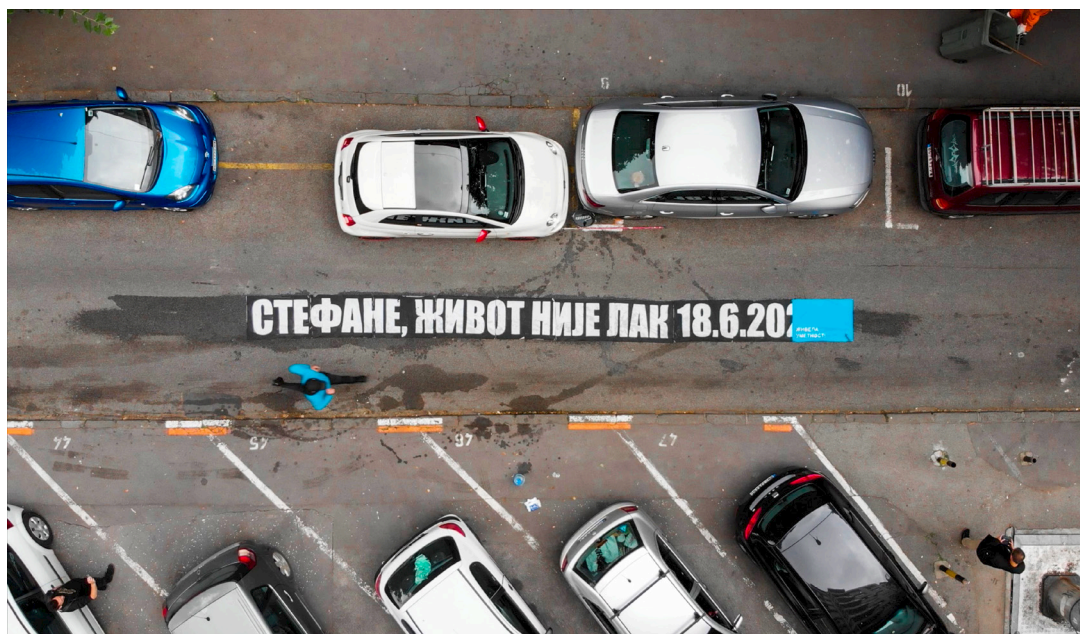
Za vreme studentskih dana, Lukić uglavnom izlaže na grupnim izložbama širom Srbije sa izuzetkom izložbe *Cam-*

*pai* u Parizu 2017. godine, održanoj u galeriji Desno, Beaux-Art de Paris. Nakon završetka osnovnih studija radi na etabliiranju sebe kao samostalnog umetnika i izlaže na samostalnim izložbama u Beogradu: *Crta* (2018, Dom kulture Studentski grad), *Međuprostor* (2020, Umetnički prostor U10), *Daleko koliko me noge nose* (Dobrinjska 5); u Kragujevcu: *Između* (2018, Studentski kulturni centar); u Kraljevu: *Nepostojanost* (2018, Galerija ULU „Vladislav Maržik“); u Vrbašu: *Između* (2018, Likovna galerija Kulturnog centra); u Smederevskoj Palanci: *Okviri* (2018, Galerija moderne umetnos-





Slika 2



Slika 3

ti); u Indiji: *Crta* (2019, Kuća Vojinovića). Podstaknut pandemijom Covid-19, sedenjem u stanu, ateljeu, dangubljenjem ili baš suprotno, kontemplativnom dokolicom, Lukić se odlučuje na performans *Daleko koliko me noge nose*. U periodu od 18. do 27. juna, on upravo trči koliko ga noge nose. Za 10 dana trči do 10 beogradskih grobalja, od najbližeg do najdaljeg. Ceo performans ljubitelji umetnosti i poštovaoci Lukićevog rada, mogli su da prate na njegovoj oficijelnoj Instagram stranici @stefanlukic.art i profilu na Fejsbuku Stefan Lukić. (Sl. 2) Dan pre prve trke, 17. juna, Lukić izlazi napolje i širi plakate po beogradskom betonu sa različitim natpisima koje zamazuje i poliva vodom kako bi se zalepili na asfalt. Plakati su nastajali prethodnih dana iscrtavanjem akrilnom bojom za beton na tankom flis papiru. Inspiraciju je umetnik našao u razgovorima o projektu sa prijateljima. Natpisi su uvek u imperativu:

„Stefane, život nije lak!”

„Stefane, šta će ti život bez izazova!”

„Stefane, imaš viška slobodnog vremena!”

„Stefane, pa to je odlično!”

„Stefane, ulepšali ste mi dan!”

„Stefane, uradi to, pa onda analiziraj!”

„Stefane, samo sa osmehom!”

„Stefane, oduševljena sam idejom!”

„Stefane, moraš to da uradiš!”

„Stefane, nema sredine!”

Svaka parola ispisana je ćirilčnim belim slovima na crnoj pozadini, a završava se već prepoznatljivom etiketom, oslikanom fluorescentnim akrilnim bojama, na kojoj piše „Živela umetnost!”. Postavljanje parola na asfalt ovekovečeno je kamerama i korišćeno u marketinške svrhe na pomenutim socijalnim mrežama. Deo materijala postavljen je dan pre početka performansa kao najava, dok je drugi deo objavljen sutradan, 18. juna. (Sl. 3, Sl. 4)

Svakoga jutra, tačno u 7:00, umetnik počinje dan u svom stanu/ateljeu u Dobrinjskoj br. 5. Trči od svog stana/ateljea do groblja noseći sa sobom telefon pomoću kojeg preko GPS-a iscrtava linije koje će na kraju performansa zajedno činiti veliku sliku čiji je prečnik oko 32 kilometra. Stefan trči bez kompromisa, po suncu, kiši, pandemiji, sam ili u društvu, preko bulevara, pustih i prepunih ulica. Jedino što mu može prekinuti zen u kojem se nalazi tokom svog peripatetičkog performansa je prikupljanje uspomena. Tokom pripreme performansa, bliskim prijateljima je naveo nekoliko ključnih tačaka u svom životu kojih se rado ili nerado seća, ali koje su obeležile njega kao umetnika i čoveka. Prijatelji se zatim raspituju, smišljaju materijalizovana sećanja i postavljaju ih po njegovoj putanji.

„Život je ono što prođe dok mi radimo nešto drugo“, kaže grafit u blizini Vukovog spomenika. Uporno žurimo, brza-  
mo, planiramo, čekamo, trčimo. Trčimo  
li možda pred rudu? Rečnik srpskog je-  
zika Matice srpske definiše baš ovu *rudu*  
kao „polugu uglavljenju u prednju oso-  
vinu kola uz koju se prežu konji ili volo-  
vi“<sup>3</sup>, dok izreku tumači kao „nepotrebno,  
neumesno trčanje pre drugih“<sup>4</sup>. Iz ovoga  
možemo zaključiti da onaj ko se našao  
ispred zapreznog vozila nije se najslavni-  
je proveo. Možda ipak nije mudro uvek  
biti avangardan?

Lukićeva desetodnevna trka predstavlja  
životni put. Počinje iz njegovog stana/  
ateljea, tj. sa mesta rađanja, stvaran-  
ja, buđenja, života, novog dana, novog  
početka i završava se na groblju. Za neke  
groblje predstavlja krajnje odredište,  
drugi ga pak smatraju usputnom sta-  
nicom ka večnom životu. Međutim, svi-  
ma je zajednički put, a šta se dešava na  
njemu? Tokom života skupljamo sećan-  
ja, uspomene, proživljavamo i doživlja-  
vamo razna iskustva koja utiču na nas.  
Ako je po Džonu Votsonu (John Watson),  
upravo su ta iskustva ključna za formi-  
ranje ličnosti: „Procesi učenja mogu u  
bilo kom pravcu oblikovati jedinku, bez  
obzira na nasleđene faktore“<sup>5</sup>. Votson na-  
vodi da iskustva stečena tokom života  
snažnije utiču na ličnost od genetskog  
koda. Dakle, naše osobenosti su formi-  
rane zahvaljujući nizu proživljenih do-  
gađaja tokom životnog veka i ukoliko

bi se i najmanja sitnica izmenila, mi bis-  
mo bili baš za tu sitnicu drugačiji ljudi.

Značajno je u ovom trenutku pod-  
vući razliku između *sećanja* i *pamćen-  
ja*: „Pamćenje predstavlja skladištenje  
sadržaja prošlosti, dok sećanje predstavl-  
ja aktuelizovanje tih sadržaja.“<sup>6</sup> Primenje-  
no na Lukićevom performansu, on najpre  
evocira uspomene u razgovoru sa svojim  
prijateljima i poznanicima, govori im ka-  
ko ih on pamti. Zatim prijatelji procesui-  
raju dobijene informacije i postavljaju mu  
na putanju predmete koji ih u sadašnjem  
trenutku asociraju na njegove uspome-  
ne, na taj način stvarajući nova sećanja.  
U slučaju da izaberu pak predmete koje  
Lukića takođe asociraju na iste događaje,  
predmeti dobijaju nove slojeve značenja.  
Profesor Maroević u svojoj knjizi „Uvod u  
muzeologiju“ iznosi definiciju muzejskog  
predmeta: „Muzejski predmet je predmet  
baštine koji je izdvojen iz svoje realnosti  
da bi u novoj muzejskoj stvarnosti u ko-  
ju je prenesen bio dokument stvarnos-  
ti iz koje je izdvojen. Predmet baštine je  
realni predmet koji svojim materijalom i  
oblikom dokumentira realnost u kojoj je  
nastao, u kojoj je živio i s kojom je ušao  
u sadašnjost. Predmeti baštine imaju bo-  
gate slojeve značenja kojima komunicira-  
ju poruke prošlosti u sadašnjosti i čuvaju  
ih za budućnost.“<sup>7</sup> Međutim, Milena Joka-  
nović u svom radu dodaje da danas dola-  
zi do promene u shvatanju muzeološkog  
konteksta, dok se muzejskim predmeti-  
ma dopunjuje definicija, a sve u skladu

3 Nikolić 2011: 1151.

4 Isto.

5 Žiropađa, Miočinović 2012: 46.

6 Popadić 2015: 57.

7 Maroević 1993: 120.



sa novim poimanjem muzeja.<sup>8</sup> Dakle, jedan predmet može biti nosilac više slojeva značenja: kolektivnog, individualnog, prostorno i vremenski određenog.

Za vreme performansa, kod Lukića se javlja potreba za komunikacijom sa novim v.d. direktorom Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Lukić je savremeni umetnik u savremenom trenutku i sasvim je opravdana njegova želja da bude primećen i ispraćen od strane institucije specijalizovane za ovu vrs-

tu umetnosti. MSUB svečano je otvoren 1965. godine, primarno je trebalo da nosi naziv Moderna galerija, međutim i tada bez obzira na ime, upotrebljenu terminologiju, stvoren je sa idejom da se bavi savremenom umetničkom scenom u Jugoslaviji, kasnije spletom istorijskih okolnosti u Srbiji.<sup>9</sup>

Petog dana, na putu za Lešće, Lukić budi ili bar pokušava da probudi Viktora Kiša

**Slika 4** 8 Jokanović 2018: 1.

9 <https://www.msub.org.rs/istorijat-muzeja-savremene-umetnosti>, (pristupljeno 15.08.2020.)





u njegovom starom staništu od kojeg je napravio atraktivni alternativni umetnički kutak na ruševinama industrijskog postrojenja fabrike „Trudbenik“. Višnjičkom banjom tog jutra orili su se Lukićevi pozivi „Dobro jutro, Viktor!“ Pošto se Viktor nije pojavio, Lukić je nastavio svoj put i odlučio da dva dana kasnije, kada ga ruta bude navela preko Novog Beograda, još jednom pokuša buđenje u njegovom novom staništu. Sedmog dana, Lukić trči do Zemunskog groblja, međutim zaustavlja se kako bi ponovo probao da probudi Viktora Kiša i uruči mu pozivnicu za njegovu izložbu u nastajanju.

Muzeji i groblja imaju daleko više zajedničkih tačaka nego što se to može pretpostaviti na prvi pogled. Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) započinje jedno poglavlje svoje knjige „Muzej Valeri Prust“ (Valery Proust) tumačenjem nemačke reči *museal*, što u prevodu znači *kao iz muzeja, muzejsko*. Dalje navodi da ova reč ima negativnu konotaciju i da se odnosi na predmete sa kojima posmatrač više nema živi odnos, sa predmetima koji su umrli. Baš kao što navodi Adorno: „Muzeji su porodične grobnice umetničkih dela”.<sup>10</sup> Dakle, u muzejima se nalazi mnoštvo predmeta za kojima više ne postoji potreba u svakodnevnom životu, budući da su zamenjeni naprednijim. Primer su mnogi muzeji koji depone razne etnološke predmete koji su danas svedočanstva prošlosti, sačuvani iz poštovanja prema ranijim vremenima, a ne iz sadašnje potrebe.<sup>11</sup> Čak i kada je

predmet stvoren samo iz umetničkih pobuda i nema praktičnu primenu, u muzeju mu se dodeljuju i drugi slojevi značenja. Onog trenutka kada predmet „uđe“ u muzej on biva zaveden, obrađen, dodeljuje mu se lična dokumentacija. Simbolično je pohranjen i završava se njegov dotadašnji život i započinje svoj muzejski život. Na njemu se primenjuju muzejske prakse, institucija mu dodeljuje dokumentarnu vrednost, izaziva brojne asocijacije kod pojedinaca.

Lukić ponovo ne uspeva da probudi Viktora Kiša, ostavlja pozivnicu na ulazu u muzej i nastavlja sa performansom. Kao da je umetnik na taj način želeo da probudi v.d. direktora, da ga prodrma i kaže mu da je on *ovde i sada* i da mu ukaže da je vredan njegove pažnje. To je bila praksa od 1960. godine, od samog otvaranja ove institucije, pa zašto ne bi bila i sada?

Sutradan, Lukić trči do Bežanijskog groblja. Usput ponovo svraća do MSUB kako bi ponovo okušao sreću, prodrmao savremenu umetničku scenu u Srbiji i vikao iz sveg glasa „Dobro jutro, Viktor“. Ovoga puta, Viktor izlazi iz muzeja, Lukić mu uručuje pozivnicu. Simbolično je potpisano primirje između savremene umetničke scene i MSUB. Umetnici i muzejski radnici su se prisetili koliko je važna njihova koegzistencija i neposredna saradnja. (Sl.5)

Lukić svojim performansom poentira na Ibarskoj magistrali, na groblju Orlovača, kada stiže do cilja i završava performans. Nakon osvajanja poslednje tačke, okreće

10 Adorno 1967: 175.

11 Isto.



Slika 5

se i u svom stilu počinje da trči nazad! Izložba pod nazivom *Daleko koliko me noge nose*, iznedrena iz ovog performansa, održana je u Dobrinjskoj br. 5 i predstavivši sve uspomene koje je Lukić sakupio dok je trčao, plakate sa imperativnim crno-belim rečenicama, patike u kojima je trčao, kao i video-rad nastao za vreme performansa. Izložba je prvobitno bila zamišljena kao jednodnevni pop-up koncept, međutim zahvaljujući nizu srećnih okolnosti, produžena je na nekoliko dana, pa su zaintrigirani ljubitelji umetnosti imali više vremena da se upoznaju sa Lukićevim radom.

Lukićev rad *Daleko koliko me noge nose* je u glavnoj selekciji festivala savremene umetnosti u Novom Sadu – *Dunavski dijalozi 2020*. Od 8. do 28. septembra na izložbi ćete moći da pogledate parolu „Stefane, život nije lak!” kao i deo video-rada.

## LITERATURA:

Nikolić 2011: prir. M. Nikolić, *Rečnik Matice srpske*, Novi Sad: Matica srpska

Popadić 2015: M. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd: Službeni glasnik

Maroević 1993: I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije

Jokanović (2018): M. Jokanović, *Njegovo veličanstvo: predmet*, preuzeto sa: <https://nikolakrstovic.wixsite.com/>

[senseheritage/nedelja-4](#), (pristupljeno 03.08. 2020.)

Žiropađa, Miočinović 2012: Lj. Žiropađa, Lj. Miočinović, *Razvojna psihologija*, Beograd: Čigoja štampa

Adorno 1967: T. W. Adorno, *Valery Proust Museum*, London: Neville Spearman

Istorijat Muzeja savremene umetnosti. Dostupno na: <https://www.msub.org.rs/istorijat-muzeja-savremene-umetnosti>, (pristupljeno 15.08.2020.)

Kalebić 2020: S. Kalebić, *Trči Stefane, trči: O performansu i izazivanju sebe*, Before after (28.08.2020). Dostupno na: [https://www.beforeafter.rs/kultura/trci-stefane-trci-o-performansu-i-izazivanju-sebe/?fbclid=IwAR0IY-BPc86vX6U1BMMK\\_8OqgO4Ld1OmCdkPivq1hn4l6OMeUSBez8\\_5SMc](https://www.beforeafter.rs/kultura/trci-stefane-trci-o-performansu-i-izazivanju-sebe/?fbclid=IwAR0IY-BPc86vX6U1BMMK_8OqgO4Ld1OmCdkPivq1hn4l6OMeUSBez8_5SMc) (pristupljeno 15.09.2020.)

Knežević 2020: A. Knežević, *Daleko, koliko me noge nose*, Kulturni dodatak, Beograd: Politika (18.06.2020)

Kurteš 2020: A. Kurteš, *“Maraton” kao otpor protiv životarenja*, Politika (17.07.2020). Dostupno na: <http://www.politika.rs/sr/clanak/458595/Maraton-kao-otpor-protiv-zivotarenja> (pristupljeno 15.09.2020)

## MAXIMUM EVENTS IN MINIMUM TIME<sup>1</sup>

This paper is analysing the performance *As far as my feet will carry me* (Daleko koliko me noge nose) of an contemporary artist Stefan Lukić. It gives an insight into his unusual path from an Art student towards his artistic career. The author explains the correlation between the global pandemic and his newest art performance, why it was important for him to run for 10 days straight from his studio/apartment to the cemetery during a quarantine and the martial law. We discuss museological practices (*praxis*) and museum relations towards museum objects while reminding a reader of the difference between two terms which are commonly used interchangeably. Special attention was given to the bond between a contemporary artist and the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Is MCAB paying enough attention to contemporary artists? Can a contemporary artist and MCAB exist at the same time and not collaborate? Is their collaboration crucial and fruitful for both of them? By raising all these questions, our aim is not to give definite answers, but to open them up for debate and to encourage further discussions.

cabarkapa.marija@gmail.com

---

1      Quote from the movie *The Last Dada Performance* directed by Aleksandar Davić



# PRIKAZ IZLOŽBE 1 2 3 SLA VEN SKI

## REA TERZIN

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

U godini obeležavanja proslave 123. rođendana jugoslovenskog kompozitora Josipa Štolcera Slavenskog održana je izložba i prateći muzički koncert u Ostavinskoj galeriji u Ulici Kraljevića Marka br. 8 u Beogradu. U predstavljanju slojevitog muzičkog opusa, glavni cilj je bio da se očuva memorija i oživi spomen na stvaralački identitet kompozitora. Autori izložbe su multimedijalni umetnik i grafički dizajner Aleksandar Todorović i vizuelni umetnik Stefan Jovanović. Posle dve godine istraživačkog rada, autori su eminentno uspeli da realizuju izložbu i njen kulturni program. Izložba pod nazivom *1 2 3 SLA VEN SKI je svečano otvorena 11. maja 2019. godine. U večernjim časovima je izveden koncert Dualno obrazovanje, u izvođenju Umetničkog kolektiva Petar Drapštin. U nedelju, 12. maja, za posetioce izložbe je organizovana nagradna igra sa bogatim repertoarom nagrada, ručno sitoštampanim A1 printovima, posvećenim delima Slavenskog.*

Izložba je inspirisana prestižnim salonima dvadesetih godina XX veka, koji su se isključivo koristili za proslave, kreativnu razmenu među umetnicima i filozofske rasprave. Imajući u vidu da je Slavenski

imao salon uređen u balkanskom stilu u svom domu, u Svetosavskoj ulici br. 33, autori su iskazali težnju da ovakav koncept inkorporiraju u izložbeni prostor, kako bi na taj način „oživeli” radni ambijent kompozitora. Danas se većina eksponata iz salona nalaze u okviru jedinstvene zaostavštine Josipa Slavenskog, koja je od 1983. godine premeštena iz Svetosavske br. 33 u njegov Legat na Trgu Nikole Pašića br. 1. Treba istaći da ovo ne bi bilo ostvarivo bez zalaganja porodice kompozitora. Legat je svečano otvoren 8. decembra 1983. godine, kada je zvanično poveren upravi Sokoja u čijem nadležstvu se nalazi i danas.

Sveobuhvatna akcija sakupljanja i proučavanja materijala iz života kompozitora utemeljena je u ideji osnivanja legata, odnosno da se u njemu čuva, bibliotečki obradi, detaljno istaži i publikuje stvaralaštvo. Za istraživače, ljubitelje muzičke kulture i kolekcionare, zaostavština kompozitora predstavlja dragocen i nezaobilazan izvor. Prvobitna ideja koncepta legata, kada je zamišljen kao svojevrsni centar jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva, u kome su se od 1983. godine aktivno održavali tematski, žanrovski, retros-

**123  
SLA  
VEN  
SKI**

**Slika 1** - Pozivnica  
za izložbu



**Slika 2** - Fotografija Josipa sa ženom, zaostavština, Legat u Beogradu, fotografisao Aleksandar Todorović, 2019.



**Slika 3** - Gramofonske ploče, zaostavština, Legat u Beogradu, fotografisao Aleksandar Todorović, 2019.





**Slika 4** - Drvena stolica ručne izrade, zaostavština, Legat u Beogradu, fotografisao Aleksandar Todorović, 2019.

pektivni koncerti, pedagoški skupovi i promotivni koncerti novih dela Josipa Slavenskog, u velikoj meri je rasvetljavala život i održavala spomen na stvaralački opus kompozitora. Kompozitorova radna soba u Legatu sadrži njegovu biblioteku, nototeku, lične predmete, instrumente, pisma, fotografije i klavir. Njegova opsesija Balkanom i slovenstvom vidljiva je kroz lične predmete kao što su pirotski ćilimi bojani prirodnim bojama, garnitura skupocenih bosanskih stočića izrađena u duborezu, autentične crnogorske drvene stolice ručne izrade, potom različiti narodni instrumenti: gusle, tabakure i daire. Bibliotečki fond Legata sadrži ukupno 3.360 jedinica, od kojih 1.271 čine muzikalije, 822 knjige, 153 gramofonske ploče, 16 kutije magnetofonskih traka i 1.099 pisama. Biblioteka

sadrži i literaturu iz raznih naučnih disciplina, kao i biografije znamenitih ličnosti. Prema svedočenju autora izložbe 1 2 3 *SLA VEN SKI*, svi ovi materijalni predmeti su sačuvani, ali njihova sveukupna digitalizacija, koja podrazumeva i saradnju arhivista i konzervatora, u cilju očuvanja njenog istorijskog, kulturnog, estetskog i fizičkog integriteta, približila bi se strategiji bolje zaštite zaostavštine Slavenskog.

Drugi deo zaostavštine Josipa Štolcera Slavenskog zaveštan je Muzeju Međimurja u Čakovcu. Prvu pismeno zabeleženu inicijativu o osnivanju Memorijalne zbirke Slavenski u sklopu Gradskog muzeja Čakovec opisao je Vinko Žganec, priznati muzikolog i prijatelj Slavenskog, još 1959. godine u „Međimurskoj reviji” 1959. u članku Slušao sam riječi kompo-



zitora Slavenskog. Muzejski stručnjaci su bili naklonjeni da povere istraživačima memorijalnu građu u digitalnom obliku. Ostvarivanjem uvida u muzejsku digitalnu dokumentaciju zaostavštine Slavenskog, autori su prikupili informativne podatke u vidu nekoliko tekstualnih jedinica: Obiteljska pekara i Josipovo detinjstvo, Hrvatsko društvo Međimuraca u Beogradu, Čakovečki kulturni krug, Memorijalna zbirka Slavenski, Memorija Slavenskog u lokalnoj zajednici i Majski muzički memorijal. *Svaki od ovih dokumenata sadrži značajne informacije, ali kako bi se dobio neposredan uvid u stvaralaštvo kompozitora, ovom prilikom treba izložiti podatke o životu i delu Josipa Slavenskog, koji su zapravo bili deo izložbenog segmenta dvojezičnog srpsko-engleskog kataloga.*

Pre tačno 123 godine od dana izložbe, 11. maja 1896. godine, Josip Štolcer je rođen u Čakovcu. Josip je već tokom detinjstva naučio čitati note i svirati instrument citru. Od 1902. do 1906. godine, pohađao je Osnovnu pučku školu, dok je od 1906. do 1910. godine, pohađao Srednju građansku školu u Čakovcu. U srednjoj školi se pojavljuje i njegov interes za matematiku, fiziku i astronomiju. Kako porodica nije imala novca za njegovo dalje školovanje, Josip je odlučio da postane muzički samouk sve do početka studija.

Slavenski, osim međimurskog, težio je očuvanju slovenskog specifičnog identiteta, te je pisao „balkanske” kompozicije

već od 1910. godine. Godine 1918. prezimenu nemačkog porekla Štolcer dodao je novo – Slavenski, objašnjavajući da to odgovara slovenskom karakteru njegovih kompozicija. Zvanično je preovladalo prezime Slavenski 1930. godine. Posle studija u Budimpešti na renomiranoj Zene akademiji i diplomiranja na Praškom konzervatorijumu, preselio se u burni Beograd 20ih godina, gde je prihvatio posao redovnog profesora u Muzičkoj školi *Mokranjac*. Tada je glavni grad novonastale države, šarolik, bučan, ispunjen bojama balkanskog folklor a i živopisnim ostacima istoka, podsticao Slavenskog na intenzivno stvaranje muzičkih kompozicija povišenog emotivnog tona. U Beogradu su nastala njegova najpoznatija dela, u momentu kada je komponovao muziku za tonski film tada jakih čehoslovačkih produkcijskih kuća i uspostavio kontakt sa renomiranom nemačkom izdavačkom kućom Šot (Schott & Söhne). Slavenski je u ovo vreme postao i pionir u istraživanju elektronske muzike.

Josip Slavenski je pripadao čakovečkom kulturnom krugu, u čijem okruženju je komponovao prema narodnim međimurskim stihovima i tu je bio glavni umetnički voditelj Hrvatskog društva Međimuraca, te je vodio pevačku i tamburašku sekciju Društva. Kako su njegov rodni Čakovec i međimurske narodne pesme vezane uz lokalnu regiju, snažno obeležili njegovu ličnost, tako je i lik Josipa Štolcera Slavenskog podario snažan pečat čakovačkoj kulturnoj i intelektual-

**Slika 5** - Digitalni kolaž, Aleksandar Todorović

Музыка для всех

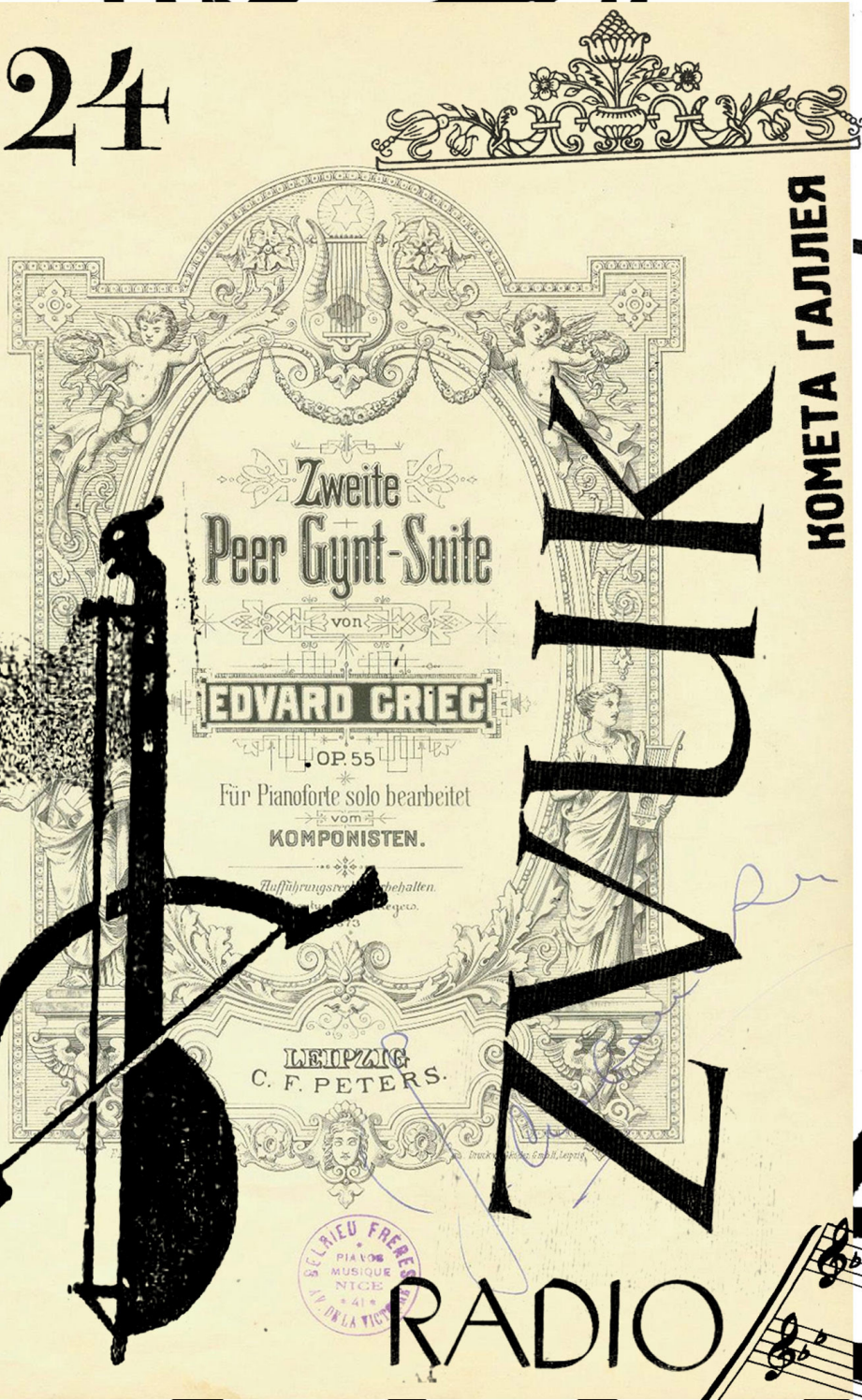
Domesticum

24

Наша жизнь

Универсальность

КОМЕТА ГАЛЛЕЯ



RADIO







**Slika 6** - Pogled na jedan deo materijala za izložbu, fotografisao Aleksandar Todorović, 2019.





**Slika 7** - Sito-  
štampa, Stefan  
Jovanović





noj sredini. Takvi kulturni i društveni tokovi koji su uticali na misaonu strukturu kompozitora, umnogome su odredili teorijska i kreativna traganja u njegovom delu.

Godina 1924, kada se izvodio njegov gudački kvartet na poznatom Festivalu moderne muzike u Donauešingenu, smatra se za period umetničkog vrhunca Slavonskog. Usledile su izvedbe na globalnom nivou, od Berlina, Buenos Ajresa i Tokija preko Atine, Budimpešte i Beča do Venecije i Njujorka. Pored muzike bio je posvećen nauci, pogotovo astronomiji, izučavajući vezu između kosmičkih strujanja i muzičkih rezonan-

ci. Josip je stvorio teoriju takozvane astro-akustike. Iako je bio otvoren za nova razmišljanja u muzici i rado ih integrisao u svoje kompozicije, njegov iskonski izvor inspiracije bila je melodija Balkana. Takav višeslojni pristup muzičkom komponovanju predstavljao je jedinstvenu simbiozu novog i starog u kojoj je pronašao svoj avangardni umetnički izraz. Autori su prilikom stečenog uvida u zaostavštinu, uspeli da detaljnije prouče njegov rad i da sistematski koncipiraju sadržaj izložbe. Prema njihovom svedočenju, radni ambijent kompozitora u Legatu u Beogradu pomogao im je da „oseite atmosferu“ i da u tom kontekstu realizuju izložbeni prostor. Glavni cilj

**Slika 8** - Kompozitorovih 12 pravila za život na luku zida, fotografisao Luka Knežević-Strika, 2019.

je bio da kroz različite tehnike likovnih postupaka iskažu i predstave značajne segmente iz opusa Slavenskog. Prezentovali su najkarakterističniji i najrepreszentativniji deo stvaralaštva kompozitora kroz sitoštampane, digitalno štampane printove i tipografski materijal. Upotrebljavajuću posebnu tehniku kolažiranja, autori su proizveli estetski originalne sitoštampane printove sa motivima fotografija iz zaostavštine kompozitora, digitalno štampane printove kolažiranjem arhivskog materijala, tipografski materijal od fontova ličnih spisa kompozitora, kao i printanu tkaninu na kojoj je predstavljen slavan portret Josipa Slavenskog.

Vizuelno-saznajni aspekt izložbe činili su dodatni materijalni predmeti koji su opisivali duh vremena Balkana. U malom izložbenom prostoru, oni su vešto izveli interpretaciju radnog ambijenta Slavenskog, tako što su fizički i asocijativno rekreirali prostor, ali sa izvesnom dozom apstrahovanja. Veliku pažnju posvetili su bojama i razmišljajući o koloritu salona, osmislili su paletu od smaragdnog zelene, crvene, plave, braon, oker i crne. U početnom procesu postavke izložbe koristili su materijale kao što su pliš ili saten, popularni za estetiku Balkana. Fine tkanine, odnosno smaragdnozelene i tamnoplave zavese nisu stavili na prozore, gde je prirodno zaključiti da stoje, već da vise u slobodnom prostoru. Centralno mesto izložbe pripao je ovim tkaninama, dok se preostali deo izložbenog segmenta postepeno odvijao oko njihove ose. Izložili su pirotski

ćilim, izrazito šarenolikog kolorita, dok su zidove i lučne površine popunjavali tekstualnim sadržajem vezanim za život i delo kompozitora. Autori se nisu isključivo vezali za muzičko stvaralaštvo kompozitora, već su želeli da predstave i intimna stvaralačka interesovanja kroz svedočanstvenu vizuelnu dokumentaciju. Na luku u zidu postavili su tekstualni izvod iz literature koji se odnosio na kompozitorovih dvanaest pravila za život u vidu ličnog manifesta. Ostali deo tekstualnih sadržaja koji su se odnosili na opise njegovih muzičkih kompozicija pod nazivom *Voda zvira* ili *Balkanofonija ispunjavali su preostale delove zidova*. *Autori su kroz upotrebu novih medija inovativno pristupili prezentaciji i interpretaciji bogatog muzičkog nasleđa, sa ciljem da se iz različitih uglova sagleda fenomen materijalizovanja i očuvanja memorije Josipa Slavenskog.*

Značaj ove izložbe nije samo u interpretaciji sadržaja muzičkog nasleđa, već i u tendenciji da se izađe iz okvira ustaljene koncepcije muzejske postavke, oličene u čisto i precizno izložbenom materijalu uz prateći tekstualni sadržaj. Oživljavanjem strukture i organizacije umetničkog radnog prostora, posmatraču se približava „osećaj“ bliskosti sa njegovim originalnim stvaralaštvom. Osim toga, edukativni koncept izložbe akcentuje potrebu da se celokupna Memorijalna zbirka Slavenskog digitalizuje kako bi se njegova lična zaostavština očuvala za buduća istraživanja i organizovanja muzejskih i virtuelnih izložbi, koncerta, tribina, diskusija i javnih okupljanja



u cilju kontinualnog aktiviranja spomena na kompozitora. Zahvaljujući finansijskim sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, od 2014. godine do 2016. godine digitalizovane su magnetofonske trake, 77 jedinica papirne građe, 11 partitura-autografa, 3 autorizovane beleške i 63 odštampane partiture Josipa Slavenskog, što predstavlja početni korak u zaštiti Memorijalne zbirke. Sistematizovani procesi istraži-

vanja i pohranjivanja izvora u digitalne, štampane ili izložbene oblike, čine nezaobilazne okvire očuvanja i zaštite, koji vode ka ispravnom očuvanju pamćenja. Izložba *123 SLAVENSKI*, podstaknuta autorskim izmaštanim konceptualnim rešenjima, predstavlja kulturni oblik prezentovanja saznanja i istraživanja muzičkog opusa Josipa Štolcera Slavenskog i kroz upotrebu novih medija oživljava prošlost u sadašnjosti.

**Slika 9** - Pogled na izložbeni prostor, fotografisao Luka Knežević-Strika, 2019.

reaterzin@gmail.com



**Slika 10** - Sito-  
štampa, Stefan  
Jovanović





# SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOAA OD JANUARA DO DECEMBRA 2020.

## OSNOVNE STUDIJE - ZAVRŠNI RADOVI:

Ana Nedeljković, tema: Primenjena umetnost u službi molitve. Darovi monahinja Jefimije manastiru Hilandar

Dušan Savić, tema: Savremena galerijska praksa u Beogradu (2015- 2019.)

Milica Petrović, tema: Arhitektura Havane: od početka XX veka do kraja revolucije

Smiljka Čabraja, tema: Aktivizam i umetnost u Srbiji u poslednjoj deceniji 20. veka

Petar Jovanović, tema: Neželjeno nasleđe Jugoslavije na primeru spomenika Pobedi naroda Slavonije, Vojina Bakića

Lav Mrenović, tema: Politički potencijal savremenog slikarstva: slika „Jugomediterra“ Milice Ružičić

Senka Stojković, tema: Dvorska kapela u Karlštejnu u kontekstu vladarskih kapela relikvajara u Vizantiji i na Zapadu

Vanja Stojković, tema: Alegorijske predstave Franca Antona Maulberča

Milena Antonijević, tema: „Autoportret sa Kupidonom i Smrću“ Hansa Tome u svetlosti apolonskog i dionizijevskog principa

Lora Milutinović, tema: Simbolizam u grafičkim ciklusima „Rukavica“ i „Drame“ Maksa Klingera

Ognjen Minić, tema: Recepcija antike na primeru Muzičkog salona vile Štuk u Minhenu

Dunja Milenković, tema: Istorijat, urbanizacija i arhitektonska ostvarenja u Ulici kralja Petra u Beogradu

Olga Todorović, tema: Predstave Hrista deteta u italijanskoj renesansnoj umetnosti

Mara Milkić, tema: Fenomen malih muzeja. Studija o formiraju i muzealizaciji privatnih kolekcija i prostora na primeru Muzej nevinosti

Zlata Vučetić, tema: Politika u jugoslovenskoj umetnosti 1929- 1950: instrumentalizacija kulturno- umetničkog polja

Milica Đurić, tema: Koncept orijentalne žene i „Saloma“ Anri Renjoa

Aleksandra Bojović, tema: Aj Vejvej: Umetnost u službi političkog aktivizma

Jovana Popović, tema: Uticaj afričke umetnosti na stvaralaštvo Anri Matisa

Marija Simonović, tema: Ideja jugoslovenstva u časopisu „Nova iskra“

Anđela Đorović, tema: Izidin hram u Pompeji: umetnost i kult

Marko Radojičić, tema: Velika džamija u Kordobi i njeno mesto u vizuelnoj umetnosti ranog srednjeg veka

Bojana Jovanović, tema: Radovi Gordona Parksa za časopis Lajf: angažovana fotografija u SAD-u pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka

Ognjen Vuković, tema: Kult Jupitera Dalihena u rimskoj umetnosti centralnog Balkana

Jovana Zagorac, tema: Metamorfoze Berninijevih Borgeze skulptura

Jana Žarković, tema: Zaštita, konzervacija i restauracija u nakitu

Vladimir Kokoruš, tema: Graditeljstvo Andreja Damjanova u Bosni i Hercegovini

Natalija Bogdanović, tema: Spomenik Vicenalijsa na Rimskom forumu i umetnost u doba tetrarhije

Lazar Živanić, tema: Grobnica Filipa Smelog. Vizuelna sredstva (samo)reprezentacije burgundskog vojvode

Sofija Simić, tema: Nova figuracija. Novo jezičko usmerenje na beogradskoj umetničkoj sceni šezdesetih godina prošlog veka

Tamara Stanković, tema: Predstave Mojsija na ikonostasima Karlovačke mitropolije u XVIII veku

Sanja Kiproski, tema: Crkva Svete Sofije u Konstantinopolju: svetlost i zvuk kao fenomeni u kasnoj antici

Nataša Tapić, tema: Život i delo arhitekta Petra Bajalovića (1876- 1947.)

Sonja Krivokapić, tema: Minijature Četvoroevanđelja iz manastira Kumanice

Sara Đurović, tema: Crkveno graditeljstvo u Rimu u vreme cara Konstantina I (306-337)

Dušan Kovačević, tema: Slikarstvo zapadnog traveja crkve Svetog Dimitrija u Pečkoj patrijaršiji

Nevena Ostojić, tema: Život i delo arhitekta Milana Kapetanovića

Anđela Maletić, tema: Petar Omčikus (1926-2019.). Rani period.

Petar Jovanović, tema: Umetnost i vizuelna kultura Persepolisa u vreme vladavine dinastije Ahmenida

Filip Gačić, tema: Baštinjenje izvođačkih elemenata u savremenim efemernim spektaklima

## OSNOVNE STUDIJE- DIPLOMSKI RADOVI:

Ivana Janjić, tema: Romantičarski duh u delu arhitekta Dragiše Brašovana



## ZAVRŠNI MASTER RADOVI:

Duška Gojić, tema: Ktitorska delatnost plemićke porodice Pejačević na prostoru južne Ugarske u XIX veku

Aleksandra Mikić, tema: Konjanička skulptura i memorie generala Đuzepea Garibaldija u Italiji u drugoj polovini 19. veka i početkom 20. veka

Bojana Pavlović, tema: Dokumentarni film o umetnosti kao izvor i kao način saopštavanja s kraja XX i početkom XXI veka u Srbiji

Ana Novaković, tema: Teatarske forme muzejske interpretacije. Studija slučaja: Narodni muzej Valjevo

Jefimija Đokić, tema: Koncepti esteticizma u društveno - istorijskim okvirima viktorijanske kulture

Marija Petrović, tema: Vizuelna umetnost i sakralizacija teritorije Donje Nubije u doba Novog Carstva

Aleksandra Petković, tema: Bogdan Šuput (1914- 1942.)

Jelena Stević, tema: (Re)konceptualizacija slikarske discipline u postmedijskoj praksi Neše Paripovića (1988- 1997.)

Predrag Dragoš, tema: Integralni vidovi prezentovanja baštine prilikom interpretacije lokaliteta Felix Romuliana

Katarina Simeunović, tema: „Nova predmetnost“ u srpskoj umetnosti sedme decenije 20. veka

Milica Mikić, tema: Interpolacije u arhitekturi Beograda (1990- 2018.)

Bojana Trebovac, tema: „Juda Iskariotski“ - Predstave negativca u srpskom srednjovekovnom slikarstvu

Teodora Anđelković, tema: Manastir Manasija u XIX veka

Gordana Kostić, tema: Arhitektura javnih objekata u Kragujevcu od XIX do XXI veka

Jovana Dunđerović, tema: Predstave serafima i heruvima u vizantijskoj i srpskoj srednjovekovnoj umetnosti. Prelimarno istraživanje

Svetlana Pantić, tema: Predstava „Kosovski boj“ u crkvi u Svetog Nikole u Ostojićevu

Teodora Bradić, tema: Vladarska ideologija kneza Aleksandra Karađorđevića i crkva Rođenja Presvete Bogorodice u Topoli

Milica Tomić, tema: Od „teatra sveta“ do „totalnog muzeja“ - razvoj ideje o „sveobuhvatnosti“ u muzeologiji

Isidora Dragičević, tema: Antimuzejski pokreti između muzeoloških teorija i anarhističkih ideja

## DOKTORSKI RADOVI:

Jovana Nikolić, tema: Antičke teme u simboličkom slikarstvu Gistava Moroa

Bojana Ilić, tema: Vizuelna kultura u službi Kneževine/ Kraljevine Srbije 1878-1913.

Aleksandra Čelovski, tema: Vizuelna reprezentacija plemstva u srpskoj kulturi XVIII veka u Habzburškoj monarhiji

Ljubica Vinulović, tema: Žene ktitori i vizuelna kultura Balkana u srednjovekovno i rano moderno doba, od XI do XVI veka

Miloš Ćipranić, tema: Topografske ekfrase i periegeze kao izvor za istraživanje antičke arhitekture

# 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-Pepeke, Tatić-Đurić.

## 12. U napomenama se upotrebljavaju

**opšte skraćenice:** v. (vidi), up. (uporedi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

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

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

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

## 13. Lista referenci:

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

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

Font: Times New Roman, 12.

### a) knjiga:

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

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

### b) za članak:

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

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

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

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

npr. Zograf 37 (2013)

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

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

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

### b) za prilog u zborniku:

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

### e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija 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&amp;local\\_base=pub](http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&amp;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. Paragraph:**

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

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

## **5. Title of work:**

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

## **6. Institution of the author (affiliation):**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bošković 1978: 47-51.

When quoting use footnotes, not endnotes.

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

Korać, Šuput, not Korać– Šuput.

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

**12. Use general abbreviations in the notes.**

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

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

Font: Times New Roman, size 12.

**a) Book:**

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

**b) For the article:**

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

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

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

Zograf 37 (2013)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Title: capital letters.

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

Font: Times New Roman; 10.

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

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

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

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

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

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