The background of the magazine cover is a reproduction of the painting 'David with Goliath' by Caravaggio. It depicts the moment after David has killed Goliath, with David holding the giant's head and a dead body slumped over him.

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

AR+ UM

ISSN 2406-324X

BROJ 11
DECEMBAR 2021.

SLIKA SA KORICA

Artemisia Gentileschi, Susanna and
the Elders, 1610.

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 11. 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
DR VUK DAUTOVIĆ
MA TAMARA BILJMAN

DIZAJN I PRELOM
NENAD GRUBANOSKI

LEKTURA
ZORANA SMILJKOVIĆ I DEJAN VUKELIĆ (ENGLESKI)

E-POŠTA
ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBER 2021.

SADRŽAJ

UMETNOST I KULT JUPITERA DOLIHENA NA
PROSTORU DUNAVSKOG LIMESA U SRBIJI

Ognjen Vuković

6

FENOMENI SVETLOSTI I ZVUKA U CRKVI SVE
SOFIJE U KONSTANTINOPOLJU

Sanja Kiproski

18

SLIKA "SUZANA I STARCI" NEPOZNATOG UMETNIKA
IZ ZBIRKE NARODNOG MUZEJA U BEOGRADU

Ljubica Vujović

42

VENDOMSKI SPOMENIK U PARIZU - SLUČAJ
NAPOLEONOVE STATUE

Nataša Tapić

58

CHURCH PAINTINGS BY IVAN MRVIČKA IN THE CITY
OF SOFIA

Vesselina Yontcheva

70

(DE)KONSTRUKCIJA MORALA: ARTIKULACIJA
PROSTORA KAO IZRAZ DRUŠTVENE KRITIKE U
GRAFIČKOM CIKLUSU DRAME MAKSA KLINGERA

Lora Milutinović

86





104

**ARCHITECTURAL RUINS AS CULTURAL CONSTRUCTION
AFTER NATO'S BOMBING OF YUGOSLAVIA**

Ana Curk

129

PROLAZNOST (NI)JE BITNA

Jovana Trifuljesko, Bojana Jovanović

143

**PRIKAZ IZLOŽBE "VLAHO BUKOVAC - SLIKARSTVO
NEPROLAZNE LEPOTE"**

Andjela Dukić

155

**LETNJA ŠKOLA ARHITEKTURE ROGLJEVO 2020
- REVITALIZACIJA TRADICIONALNE RURALNE
ARHITEKTURE SRBIJE**

Danica Petrović

169

**SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD
JANUARA DO DECEMBRA 2021. GODINE**

175

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

UMETNOST I KULT JUPITERA DOLIHENA NA PROSTORU DUNAVSKOG LIMESA U SRBIJI

OGNJEN VUKOVIĆ

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

U ovom radu glavni fokus je usmeren na kult Jupitera Dolihena, sinkretističkog božanstva nastalog spajanjem kultova vrhovnog boga rimskog Panteona Jupitera i sirijskog Ba'ala. Kult predstavlja jedan od najrasprostranjenijih „istočnočkih“ kultova u periodu od 1. do 3. veka n. e. Nasilno je ugašen za vreme vladavine Maksimilijana Tračanina, te samim tim ima relativno malo pouzdanih podataka o kulnim praksama. Širenje kulta je vezano za rimsku vojsku, koja ga je prenela iz Sirije u Evropu, a najveći broj materijalnih ostataka vezan je za vojne fortifikacije duž granica carstva. U slučaju prostora današnje Srbije, postojanje kulta je potvrđeno u kastrumima duž obale reke Dunav i na izvesnom broju umetničkih dela, koji su tema ovog rada.

Ključne reči: Jupiter Dolihen, orijentalni kult, limes, kastrumi, skulptura, božanstvo, sinkretizam

Rimsko carstvo predstavlja mesto susreta i koegzistencije mnoštva kulnih sistema. Romanizacija pojedinih domorodnih kultova, poreklom sa teritorija koje su potpale pod rimsku vlast, nije proces striktno vezan za kultne radnje, već je u pitanju identitetski transfer. Stoga se mora postaviti pitanje: Šta podrazumeva biti Rimljani i kako se do tog statusa dolažilo? Kada je u pitanju Apeninsko poluostrvo, osećanje pripadnosti je bilo znatno lakše ostvariti zbog mnoštva javnih manifestacija koje su doprinisile stvaranju identitetskih konekcija. Ovo osećanje postepeno opada u provincijama, a na is-

toku se ostvarivalo putem romanizovanih kultova, kakav je i kult Jupitera Dolihena. On se razvija na tlu današnje Turske, u regiji po kojoj je božanstvo i dobilo ime. U pitanju je rudarska oblast udaljena nekoliko kilometara od modernog Gaziantepa.¹ Kult Jupitera Dolihena se pojavljuje u carstvu nakon osvajanja kraljevstva Komagene 71. godine. Bio je rasprostranjen među svim etničkim grupama, kao i među civilnim i vojnim stanovništvom.² Da je kult nastao/opstao kao produkt sinkretizma, može se zaključiti po posveti u kojoj se Ba'äl izjednačava sa Jupiterom. U pitanju je proces koji je sa sobom nosio izuzet-

¹ Winter, Blomer 2018: 9.

² Beard, North, Price 1998: 275.

no kompleksne religijske konotacije. Ba’al preuzima ulogu vrhovnog božanstva i identificuje se kao Iupiter Optimus Maximus Dolichenus. Njegovo poštovanje među vojskom povezano je sa verovanjem da je Jupiter Dolihen zaštitnik bojnih polja, gvožđa i oružja napravljenog od gvožđa.³ Pošto je u pitanju „orientalno“ božanstvo, ovaj kult doživljava svoj vrhunac za vreme vladavine dinastije Antonina, čiji su članovi bili izuzetno prijateljski nastrojeni prema ovakvim kultovima.⁴

Rasprostranjenost kulta Jupitera Dolihena je bila ogromna. Njegovi hramovi ne samo da su našli mesto na granicama carstva, već i u samom Rimu. U okvirima svetog pomerijuma možemo naći hram koji nosi posvetu ovom božanstvu na Aventinu.⁵ Ovaj hram je, za razliku od većine, bio u službi civilnog stanovništva. Osim toga, u Rimu se mogu naći još dva svetilišta posvećena ovom božanstvu, ali su ona znatno manja i koristila ih je vojska. Smeštanje hrama ovog božanstva u sam centar carstva može se shvatiti kao javno prihvatanje orijentalnog sinkretističkog boga. Pošto je u pitanju bio izrazito vojni kult, njegovo širenje je mahom bilo uslovljeno kretanjem vojske. Uglavnom je bio vezan za severne i istočne granice carstva, duž tokova reka Rajne i Dunava. Materijal koji svedoči o veneraciji ovog božanstva može se naći na teritorijama Dakije, obe Panonije, obe

Mezije, Retije i Germanije.⁶ Najveći broj spomenika koji nose posvetu dolihenskom božanstvu je epigrafske prirode.

Što se tiče ikonografske reprezentacije Jupitera Dolihena, ona svoje korene pronalazi u originalnom kultu Ba’ala. Iako je u pitanju bog vremenskih prilika, epitet „bog oluja“ više odgovara esenciji ovog božanstva.⁷ Najranije predstave su sirijskog boga prikazivale kao mušku figuru sa dugom bradom. U jednoj ruci je držao dvoseklu sekiru (labrys), a u drugoj snop munja. Glavna odlika ovog božanstva je i predstava teleta na kojem božanstvo stoji. Smatra se da je na Bliskom istoku tele bilo simbol kraljevske vlasti. Sa druge strane tele se može povezati i sa identitetom samog boga, i u tom slučaju je smatrano neustrašivim i glasnim, predstavljajući tako oluju, dok bi bog koji na njemu stoji sa sobom nosio simboliku plodnosti i blagostanja.⁸ Prikazivanje ovog božanstva u vreme dominacije kulta Jupitera Dolihena je variralo. Tako se vizuelni materijal pronađen u blizini prestonice carstva razlikovao od onog otkrivenog u istočnim provincijama. Kad su u pitanju spomenici posvećeni ovom božanstvu na prostoru srpskog dela dunavskog limesa, glavnina materijalnih ostataka sa posvetom Jupiteru Dolihenu je epigrafska dok su čisto figuralna rešenja ređa.

3 Jovičić 2013: 537.

4 Sanders 1902: 84.

5 Beard, North, Price 1998: 275.

6 Collar 2011: 218.

7 Erdil-Kocaman, Ogut 2011: 511.

8 Isto, 513.

Ako se povede pitanje načina prikazivanja Jupitera Dolihena u umetnosti, na osnovu nalaza sa teritorije srpskog dela dunavskog limesa, možemo da primetimo dva ikonografska rešenja. Prvi podrazumeva formu slobodne skulpture ili dubokog reljefa, što možemo videti na većini spomenika, dok se drugi vezuje za prikaz božanstva u plitkom reljefu uglavnom na stelama i pločama. U oba slučaja se poštaje ustanovljeni kanon prikazivanja; prikazan je kao zreli muškarac odeven u tuniku sa frigijском kapom, dok u rukama drži labrys i svežanj munja.⁹ Veći deo skulptura je fragmentaran tako da je prepoznatljivi bik, na kojem bi božanstvo stajalo, uglavnom izgubljen ili otkriven u fragmetima. Takođe se mogu prepoznati i dva tipa predstava božanstva: ona više „orientalna”, gde je prikaz božanstva izveden u tradicionalnom maniru, i druga koja se više oslanja na tada aktuelne umetničke tendencije. Ova podela se najbolje može uočiti u odori koju bog nosi. To je mogla biti jednostavna tunika, koja aludira na poručioca istočnjačkog porekla, dok bi na drugim prikazima božanstvo bilo odeveno u vojnički oklop, po uzoru na vojničke skulpture careva.¹⁰ Da se Jupiter Dolihen poistovećuje sa carevima svedoče i epiteti koji ga prate, tako da se on naziva *conservator totius mundi, conservator totius poli, aeternus i invictus*, što se može povezati sa carskim epitetima *conservator orbis terrarum i conservator generis humanis*.

Takođe se mora primetiti i raznovrsnost korišćenih materijala, pri čemu je najčešća upotreba kamena, ali postoje i primeri skulptura koji su rađeni u metalu.

Prvu grupu skulptura, o kojima će biti reči, predstavljaju dve skulpture iz Narodnog muzeja u Beogradu. Obe su nađene u Egeti (Brza Palanka) i datuju se u II i III vek. Prva skulptura predstavlja božanstvo koje стоји на leđima bika (*slika 1*). U pitanju je skulptoralna grupa, koja je pretrpela znatna oštećenja, tako da bogu nedostaje glava i podlaktica desne ruke, kao i dvosekla sekira koju bi verovatno držao u desnoj šaci. Na bazi skulpture se nalazi grčki natpis u tri reda. Božanstvo je odeveno u carske regalije i prikazano je u iskoraku. U levoj šaci je ostao sačuvan jedan od atributa, odnosno snop munja. Bik, na kojem je Jupiter Dolihen, nezgrapnih je proporcija, ali je izvedba glave realistična. Ispod tela životinje, na podupiraču, nalazi se predstava carskog orla.¹¹ Druga skulptoralna grupa predstavlja Jupitera Dolihena i Junonu Dolihenu, njegov ženski pandan, sa svojim simboličnim životinjama, dok se između njih nalazi Viktorija (*slika 2*). Oba božanstva su prikazana frontalno, a kao što je slučaj i sa prvom skulpturom, i ova je pretrpela oštećenja.

9 Gavrilović-Vitas 2015: 342.

10 Lorand Despa 2017: 158.

11 Срејовић, Џеремановић-Кузмановић 1987: 92.



Slika 1. Skulptura Jupitera Dolihena iz Egete, izvor: Срејовић Д., Церемановић Кузмановић А., Римска скулптура у Србији, Београд 1987.
Narodni muzej u Beogradu



Slika 2. Skulptoralna grupa iz Egete, izvor: Срејовић Д., Џеремановић Кузмановић А., Римска скулптура у Србији, Београд 1987.
Narodni muzej u Beogradu

Jupiteru i u ovom slučaju nedostaje desna ruka ispod laka, Junoni nedostaje glava i deo desnog ramena, dok je Viktorija takođe ostala bez glave. Za razliku od prethodne skulptoralne grupe, na ovoj uočavamo bolje razumevanje anatomije. Jupiter se oslanja na levu nogu, dok je desna neznatno uvučena, čime se ostvaruje kontrapost. Ponovo je odeven u carsku odeždu sa dodatim mačem za opasačem. Modelacija lica je gruba, a bog je predstavljen sa kratkom bradom i kovrdžavom kosom. Junona je odevana u hiton i himation. U desnoj ruci, koja je spuštena, nosi pateru, dok se levom oslanja na skiptar. Najveće umeće umetnik izražava u modelaciji bika i koštute. Oni su prikazani u profilu, sa njuškama koje se dodiruju. Umetnik je, može se reći, bio vičan anatomskom prikazivanju životinja, što se može prepostaviti ukoliko se u razmatranje uzme nežnija obrada forme koštute.

Bronzana skulptura Jupitera Dolihena iz Surduka (Rittium) pokazuje zavidno umeće modelacije draperije i facialne ekspresije (*slika 3*). Ova skulptura se datuje u kraj II veka i za razliku od skulpturalnih grupa iz Narodnog muzeja, Jupiter ne стоји на svojoj svetoj životinji, ali su njeni fragmenti pronađeni. Jupiter je predstavljen u pokretu, sa desnom nogom kao osloncem i levom koja je savijena u kolenu. Na glavi nosi frigijsku kapu.¹² Leva ruka mu je podignuta, ali joj nedostaje atribut (*labrys*), dok je desna spuštena pored tela i u njoj se mogu primetiti fragmenti munja.

12 Петровић 1997: 39.

Još jedna razlika je primetna, a to je da je Jupiter iz Surduka odeven u tuniku. Kao što je pomenuto, ovakvo prikazivanje se može vezati za „orientalne“ korene portretioca, koji je verovatno htio da evocira izgled lokalnih skulpturalnih rešenja. Uočljiva je izrazita veština umetnika u obradi nabora tunike i glave božanstva. Analogiju ovoj skulpturi možemo pronaći u Beču, u okviru stalne postavke Muzeja istorije umetnosti (Kunsthistorisches Museum, Vienna). Iako je bečki Jupiter predstavljen u vojničkoj uniformi, glavna sličnost, može se reći, je u visokm nivou umetničke obrade, kao i osećaju za dinamiku koji se iskazuje na obe skulpture.



Slika 3. Skulptura Jupitera Dolihena iz Surduka, izvor: Jovičić 2013: M. Jovičić, The Cult of Jupiter Dolichenus along the Serbian part of the Limes in Moesia Superior and Panonia Inferior, XVII Romec Zagreb: XVIII Roman Military Equipment Conference Zagreb 2010 (May 24-27 2013) 537-

Fragmentarnih ostataka predstava koje se vezuju za kult ovog božanstva ima dosta, ali u ovom radu će biti spomenuti samo pojedini, kao reprezentanti čitave kategorije fragmentovanih skulptura. Jedan od ovih fragmenata je glava Jupitera Dolihena, takođe pronađena u Egeti, a danas smeštena u Muzej Krajine u Negotinu (*slika 4*). U pitanju je deo veće skulpture dotovane u II ili III vek. Božanstvo je prikazano sa frigijskom kapom, čime se izražava njegovo istočnjačko poreklo. Lice je modelovano realistično i uokvireno kovrdžavom kosom i bradom. Ovakva forma prikazivanja može se povezati sa vremenom nastanka skulpture i jakim uticajem dinastije Antonina, čiji su članovi bili općinjeni grčkom umetnošću, na tadašnji umetnički ukus. Stoga se, takođe, može povezati sa predstavama Hefesta, Odiseja ili Harona na grčkim skulpturama i reljefima iz IV veka pre n. e.¹³

Možda i najreprezentativniji umetnički artefakt sa teritorije Srbije jeste votivna ploča pronađena u Egeti (*slika 5*). U pitanju je bronzana ploča sa pozlatom u formi trougla. Ploča je odeljena na tri horizontalna registra. U gornjem, najvišem registru, se nalazi predstava orla, simbola Jupitera i carstva, raširenih krila, koji gleda u desnu stranu, dok mu se u kljunu nalazi kruna.¹⁴ U drugom registru se nalaze biste božanstava Sola i Lune.

Božanstva su okrenuta jedno prema drugom, a njihovi likovi su vidno individualizovani.

Sol je predstavljen sa zrakastom krunom (postoji mogućnost da su u pitanju samo zraci sunca, oštećenja onemogućuju precizniji opis) i paladumentumom zakopčanim na ramenu, čime se otkrivaju mišićava prsa. Luna je prikazana sa uvezanom kosom, polumesecom nad glavom i odevena u hiton. Između božanstava se nalaze mač i bič.¹⁵ Centralnu figuru na ploči predstavlja Jupiter Dolihen. Božanstvo je prikazano na romanizovan način. Zreo muškarac sa kovrdžavom bradom, na glavi nosi frigijsku kapu, paladumentum preko ramena, a odeven je u rimsku vojnu uniforamu. Desna ruka je podignuta visoko i u njoj drži labris, dok u levoj, koja je spuštena, nosi svoj drugi atribut, snop munja. Na nogama nosi knemide i plitke čizme ukrašene floralnim motivima, a stoji na biku čija se figura nije očuvala.¹⁶ Iza levog ramena mu se nalazi signum sa šest diskova i otvorenom šakom na vrhu. Predstava otvorene šake se može povezati sa asimilacijom kulnih signuma Jupitera Dolihena i rimske vojnih veksiluma nakon osvajanja Sirije.¹⁷ Oko Jupitera se primećuju i dva njegova pratioca, Kastori (*Castores Dolicheni*), smeštena u visini njegovih kolena. Oba Kastora emaniraju lik Jupitera.

13 Срејовић, Џеремановић-Кузмановић, nav. delo, 96.

14 Јовићић 2010: 541.

15 Гавриловић-Витас 2019: 192.

16 Исто, 194.

17 Гавриловић Витас 2021: 85.

U pitanju su dva zrela muškarca sa kovrdžavim kosama i bradama, nagog torza, koji se nalaze u bigama koje vuku po dva vola okrenuta jedan od drugog. Prikazani su sa atributima u rukama, pa tako Kastor sa leve strane u podignutoj levoj ruci ima klasje, dok desni Kastor u levoj ruci drži ovalni predmet, a u desnoj, podignutoj, takođe klasje.¹⁸ Između nogu božanstva predstavljen je žrtvenik, dok se u levom donjem uglu nazire još jedna predstava Jupitera Dolihena, mada vidno oštećena. Ovakve votivne ploče su pronađene u većini dolihenuma na pograničnim teritorijama carstva. Pojedini istraživači su mislili da su ove ploče deo piramidalne kompozicije koja bi u svom vrhu bila krunisana predstavom Vikotrije, ali je ova teorija opovrgнута činjenicom da su i reversi pojedinih ploča bili ukrašeni.¹⁹ Aktuelno mišljenje je da su sve votivne ploče Jupitera Dolihena imale otvore za signume i da su samim tim služile kao znak Jupitera Dolihena (*Signum Dolicheni*).²⁰



Slika 4. Fragment skulptura Jupitera Dolihena,
izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Jupiter_Dolichenus
Muzej Krajine u Negotinu

18 Isto 194.

19 Gavrilović Vitas 2021: 94.

20 Isto, 195.



Slika 5. Trougaona votivna ploča iz Egete, izvor:
Gavrilović Vitas N., Trougaona votivna ploča
Jupitera Dolihena iz Egete, Zbornik Narodnog
Muzeja 24–1 (2019), 189–206.
Narodni muzej u Beogradu

Ovo otvara mogućnost njihove upotrebe u procesijama. Takođe su prepoznata i dva tipa votivnih ploča, one koje imaju pojednostavljen ikonografski obrazac u kojem je uočljiv manji broj figura, i one koje su odeljene na više registara, pri čemu je u svakom registru veći broj figura. Svakako, centralnu figuru uvek predstavlja Jupiter Dolihen, dok su ostale figure mogle biti drugačije aranžirane. Smatra se da su, u okviru dolihenske teologije, na ovim pločama prikazivane tri sfere postojanja.

Najniži registri su namenjeni scenama ovozemaljskog života, što na primeru ove ploče simbolišu Kastori. Centralni, sa figurom Jupitera i u nekim slučajevima dodatnim božanstvima, simbolиše sferu božanskog, dok se najviši, sa predstavama Sola, Lune i orla, vezuje za kosmičku sferu.²¹ Bičevi koji se mogu naći u okviru gornjeg регистра takođe sugeriraju simboliku kočija u kojima božanstva putuju preko neba.²² Takođe, i predstave Kastora povezane su sa etničkim poreklom kulta. Veruje se da su dva Dioskura potekla sa prostora današnje Sirije, iz planinskih regija, i samim tim se ostvaruje duboka povezanost sa kultom Jupitera Dolihena. Oni su predstavljali protivtežu njegovoj celestijalnoj prirodi i zbog toga se vezuju za zemaljsku sferu. Predstava signuma na votivnoj ploči iz Egete predstavlja ređu pojavu kada su ploče posvećene ovom božanstvu u pitanju. Ostale ploče, koje takođe imaju prikazan signum, pronađene su na lokalitetima dunavskog limesa van granica današnje Srbije. Do sada nije ustanovljen definitivan razlog njihovog prikazivanja, niti da li je simbolika koju nose isključivo vezana za vojsku ili je moždu u pitanju teološka simbolika. Kada je u pitanju umetnička izrada, vidna je veština umetnika. Izuzetna pažnja posvećena je obradi figura Jupitera i Kastora. Sa druge strane, biste Sola i Lune su nešto grublje obrade, gotovo nespretnе kada se uporede sa obradom figura donjeg регистра.

21 Isto, 197.

22 Corpus Cultus Iovi Dolicheni, Leiden – Boston, 2015, 134.

23 Gavrilović-Vitas 2019: 202.

24 Gavrilović-Vitas 2015: 343.

Najverovatnije je u pitanju produkt lokalnih majstora, što se može zaključiti na osnovu istočnjčkih ikonografskih elemenata koji se mogu primetiti na ovoj ploči.²³ Najbliže analogije ploči iz Egete predstavljaju dve ploče iz Komploda i Mauer an der Url. U pitanju je gotovo identičan ikonografski obrazac, sa horizontalnom podelom registara i velikim brojem figura. Sve tri ploče svedoče o visokom umetničkom dojmu, kada je u pitanju izvedba, gde se ovakav minuciozan rad može dovesti u vezu sa statusom koji je kult uživao u vreme izrade ovih votivnih ploča.

Na teritoriji Gornje Mezije pronađena je još jedna ovakva ploča, na lokalitetu Jasen. Ona, za razliku od ploče iz Egete, ima nešto kompleksniju teološku pozadinu sa uključenjem Junone Dolihe ne u centralni registar. Osim Junone, u gornjem registru je inkorporiran venac koji simboliše boginju Viktoriju, dok se u najnižem registru vidi scena libacije.²⁴

ZAKLJUČAK

Kult Jupitera Dolihena nije dospeo na teritoriju centralnog Balkana kao rezultat sticaja okolnosti ili slučajnosti. Njegovo sistematsko prenošenje iz Dolihe u Siriji na prostore evropskog dela Rimske imperije bilo je uslovljeno mnoštvom faktora.

Verovatno najznačajniji je onaj koji se vezuje za sam proces romanizacije božanstva i vezivanje dolihenskog Ba’ala za identitet najvažnijeg rimskog boga Jupitera. Kako je dosledno bio praktikovan od strane vojno aktivnog stanovništva, ovaj kult se može naći na svakoj od tadašnjih granica carstva, bilo da je u pitanju limes ili Britanija. Njegovo prenošenje otvorilo je mogućnost i civilnom stanovništvu da učestvuje u aktivnostiima ovog gotovo ekskluzivnog kulta, što možemo videti na primeru doliheneuma na Aventinu. Sa druge strane, postojanje hrama ovog sirijskog božanstva unutar samog grada pomoglo je njegovom prihvatanju u godinama koje slede. Njegov dolazak na dunavski limes i dugi opstanak bili su osigurani stalnim vojnim aktivnostima u ovoj regiji. Dok je u ranijim godinama zavisio isključivo od aktivne vojne službe, u vremenu kada se teritorije obe Mezije i Donje Panonije razvijaju u urbane provincije, veliki broj veterana, naročito iz legija VII Klaudija i IV Flavija, nastanjuje novonastale gradove oko limesa. Time je omogućen kontinuitet praktikovanja dolihenske religije, bez potrebe za posredovanjem vojske kao aktivnog činioca. Epografski spomenici pronađeni na limesu upućuju na širenje kulta van velikih urbanih centara. Suprotno velikom broju epografskih spomenika, skulptoralna plastika je znatno manje zastupljena. Ipak, ona nije zanemarljiva na bilo koji način.

Relativno mali broj likovnih predstava može se vezati za sistemsko uništenje kulta sredinom III veka. Ipak, ono što je uspelo da preživi uništenje i dođe do modernog vremena predstavlja izuzetno bitan materijal za dalje proučavanje kulta. Umetnička dela sa predstavama Jupitera Dolihena ukazuju na tendencije i kretanje umetničkih tokova kako samih provincija, tako i oficijalne carske umetnosti. Predstave božanstva nisu samo imale religijsku svrhu, već su služile i kao potvrda identiteta, što se može zaključiti na primerima gde se božanstvo vezuje za lokalne tradicije Komagene i na primerima njegove transformacije iz jednog „orientalnog“ božanstva u najpotentnije božanstvo rimskog Panteona.

LITERATURA

1. **Beard, North, Price 1998:** M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome*, vol. 1. History, Cambridge 1998.
2. **Collar 2011:** A. Collar, *Military Networks and the Cult of Jupiter Dolichenus*, Asia Minor Studien Band 64 (2011) 217-247.
3. **Erdil-Kocman, Ogut 2011:** *From Teshub to Jupiter Dolichenus - The Iconographical Development of the Storm God in Southeastern Turkey and Northern Syria, Intercultural Connections in the Ancient Mediterranean*. Proceedings of the International Conference at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo (October 25-29 2008) 511-521.
4. **Gavrilović-Vitas 2015:** N. Gavrilović-Vitas, *Asia Minor and Syrian cults and their main traits in the territory of Central Balkans, Romanising Oriental Gods? Religious transformations in the Balkan provinces in the Roman period. New finds and novel perspectives*, Skoplje, 335-356.
5. **Gavrilović-Vitas 2019:** N. Gavrilović-Vitas, *Syrian priesthood in the territory of Danube Limes in Moesia Superior: Funerary monument dedicated to Jupiter Dolichenus and Dea* Syria from Glamija, Starinar 69 (2019) 231-246.
6. **Gavrilović-Vitas 2021:** N. Gavrilović-Vitas, *Ex Asia et Syria: Oriental Religions in the Roman Central Balkans*, Oxford 2021.
7. **Gavrilović-Vitas 2019:** N. Gavrilović-Vitas, *Trougaona votivna ploča Jupitera Dolihena iz Egete*, Zbornik Narodnog Muzeja 24-1 (2019) 189-206.
8. **Horig, Schwertheim 1987:** M. Hörig, E. Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni (CCID)*, Leiden, Brill.
9. **Jovičić 2013:** M. Jovičić, *The Cult of Jupiter Dolichenus along the Serbian part of the Limes in Moesia Superior and Panonia Inferior*, XVII Romec Zagreb: XVIII Roman Military Equipment Conference Zagreb 2010 (May 24-27 2013) 537-549.
10. **Lorand-Despa 2017:** M. Lorand-Despa, *Jupiter Optimus Maximus Dolichenus and the Re-Imagination of the Empire: Religious Dynamics, Social Integration and Imperial Narratives*, Entangled Worlds: Religious Confluences between East and West in the Roman Empire. The Cults of Isis, Mithras and Jupiter Dolichenus, Tubingen 113-181.

11. Петровић 1997: Б. Петровић,

*Статуете божанства, Античка
бронза Сингидунума, Музеј града
Београда.*

12. Sanders 1902: C. S. Sanders, *Jupiter*

*Dolichenus, Journal of the American
Oriental Society 23 (1902) 84-92.*

13. Срејовић, Церемановић-

Кузмановић 1987: Д. Срејовић, А.
Кузмановић-Церемановић, *Римска
скулптура у Србији*, Београд.

14. Winter, Blomer 2018: E. Winter, M.

Blomer, *Doliche*.

ART AND CULT OF JUPITER DOLICHNUS ALONG THE DANUBE LIMES IN SERBIA

The main focus of this paper is directed at the cult of Jupiter Dolichenus, a syncretistic deity that originated in modern-day Syria and which was merged with Jupiter, the head of the Roman pantheon, thus creating the aforementioned god. During this process, which came to be known as the process of Romanization, the gods that were native in the lands conquered by the Roman Empire were assimilated and implemented into Roman religious circles. Jupiter Dolichenus was one of these gods and his cult and influence quickly spread to every corner of the Empire. He was worshiped as a military deity mostly by the Roman army, yet as the cult grew, its popularity rose among the populus of the Roman Empire. Since the cult was at first practiced by the military, most of the archeological finds related to it were found along the borders of the Empire, mainly along the Danube Limes and in Britain. Due to the fact that the cult was destroyed during the reign of Maximinus Thrax, little to no evidence of religious rituals and cult practices are known to us. When it comes to its presence in modern-day Serbia, the remnants of this cult have mostly been found within the fortifications along the river Danube on the eastern border of the country. This paper focuses on the works of art that were produced there and on the development of the religious image of Jupiter Dolichenus during the cult's lifetime.

FENOMENI SVETLOSTI I ZVUKA U CRKVI SVETE SOFIJE U KONSTANTINOPOLJU

SANJA KIPROSKI

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

Crkva Svetе Sofije u Konstantinopolju predstavlja izuzetno značajno arhitektonsko delo nastalo u periodu od 532. do 537. godine, u vreme vladavine cara Justinijana I (527 - 565). U cilju sagledavanja značaja fenomena svetlosti i zvuka, doskora smeštenih izvan fokusa istraživača, ovaj rad izučava kompleksnu arhitektonsku strukturu objekta i modifikacije koje je on uveo na arhitektonsku scenu, kao i veoma značajnu ulogu unutrašnje opreme građevine i njene simbolike u formiranju sakralnog prostora. Posebno će biti analizirana simbolika svetlosti sagledana kroz teološke i filozofske okvire VI veka, kao i funkcija zvuka u sakralizaciji prostora. Cilj članka jeste analiziranje značaja svetlosnih i zvučnih refleksija, kao jedne jedinstvene nedeljive celine u kreiranju sakralnog prostora.

Ključne reči: arhitektura, Crkva Svetе Sofije, mermerna oplata, svetlost, zvuk

UVOD

Crkva Svetе Sofije (532–532) u Konstantinopolju (sl.1) predstavlja jednu od najznačajnijih građevina VI veka. Ona se monumentalno izdiže iznad Konstantinopola, čineći jedan od njegovih ključnih vizuelnih reprezentativnih toposa. Njen mnogostruki značaj i vrednost prepoznati su u istoriografiji, te postoji veoma veliki broj monografija, priručnika i naučnih članaka koji se podrobnno bave brojnim aspektima ove građevine, od njenog nastanka pa sve do danas.

Uprkos velikom broju primarnih i sekundarnih izvora, fenomeni svetlosti i zvuka, kojima se evocira božansko prisustvo u građevini, bili su dugo izvan fokusa istraživača. Tek odskora je počelo stidiozni istraživanje ovih fenomena. S obzirom na to, cilj ovog članka jeste analiziranje i sagledavanje značaja svetlosnih i zvučnih refleksija kao jedne jedinstvene nedeljive celine u kreiranju sakralnog prostora.¹

¹ Opširnije o ovome v.: Pentcheva 2011; 2014; 2017; 2020; Schibille 2014; 2014b.

CRKVA SVETE SOFIJE U KONSTANTINOPOLJU

Današnji izgled Crkva Svete Sofije (sada ponovo transformisana u džamiju), uz brojne manje izmene koje je sticala tokom vekova, zadobila je u periodu od 532. do 537. godine, u vreme cara Justinijana I (527 - 565). Period vladavine cara Justinijana I predstavlja epohu arhitektonskog procvata u čitavom carstvu, a pogotovo u prestonici. Najveći doprinos je ostavio na planu sakralnog graditeljstva, što je istaknuto i u delu „O građevinama“ (De Aedificiis), dvorskog istoričar Prokopija, koji proslavlja graditeljske poduhvate cara. Ovom „arhitektonskom revolucijom“ jasno otelotvorenom i kroz primer izgradnje Crkve Svete Sofije,² ambicija cara Justinijana I da istakne hrišćanski karakter prestonice, ali i čitavog Carstva, te da obeleži sopstvenu vladavinu, bila je ostvarena. Pobuna Nika (532), koja je dovela do masovnog razaranja Konstantinopolja, omogućila je ostvarivanje ovih ambicija cara. Katedralna Crkva Svete Sofije, podignuta u slavu Hrista, ovapločene Božanske premudrosti,³ izdignuta je na temeljima dve starije građevine iste posvete, jedne započete u vreme cara Konstantina Velikog (306 - 337), a druge podignute nad njom 415. godine — obe tragično stradale u požarima.

Činom obnove, Justinijan povezuje vladarski legitimitet sa autoritetom svojih prethodnika na carskom tronu, Konstantinom Velikim i Teodosijem II (408 - 450).⁴

Trajinost i veličanstvenost građevine svedoče da su Antemije iz Trala i Isidor iz Mileta bili jedni od najboljih graditelja carstva. Obojica su bili visokoobrazovani u matematičkim i astronomskim naukama,⁵ i svoje veliko znanje i talenat uložili su u izgradnju ovog objekta. Arhitektonска концепција грађевине је била веома специфична за период у којем је nastала. Изградња Цркве Свете Софије започета је по моделу ранохришћанске базилike, најзаступљенијег типа хришћанске сакралне грађевине још од времена Константина Великог, али уз значајне модификације.⁶ Новина у архитектонској форми, оличена у имплементирању monumentalне куполе прецика 31 метар, представљала је врхунак сложеног структуралног решења ове грађевине (sl.2). Купола се издиže у централном, најширем броду наоса и одређује визуелни карактер здана. Ослонјена на издржљиве лuke, које су носили снажни зидани stupci, тежина куполе се далје преноси на истоку и западу на две полукуполе, које делом почијаву на поменутим, масивним stupcima, а делом на два додатна para manjih stubova, који уоквирују apsidu на истоку и улаз на западној страни.⁷

2 Ćurčić 2010: 171.

3 Ердељан 2013: 76.

4 Тешић-Радовановић 2018: 101.

5 Mango 1986: 72.

6 Копаћ, Шупут 1998: 40.

7 Ćurčić 2010: 196.

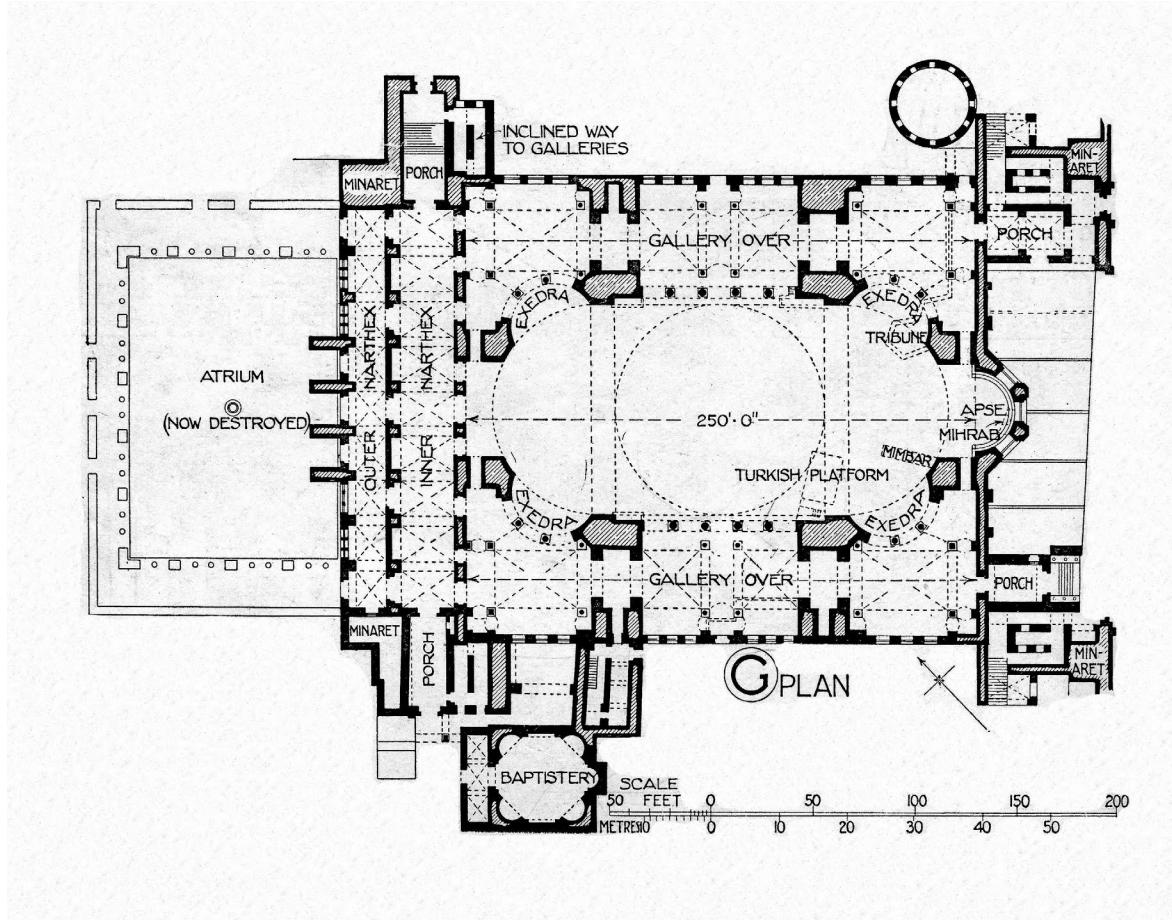


Slika 1. Crkva Svetе Sofije u Konstantinopolju (izvor: <https://www.facebook.com/byzants/photos/a.918142968319757/1712182658915780/>)

Prenos težine se dalje nastavlja preko četiri još manje bočne polukupole, kojima su zasvođene eksedre — dve smeštene na istoku i dve smeštene na zapadu. Bazilikalni plan građevine naglašava longitudinalnu osu, ipak, istovremeno je istaknut i vertikalni momenat centralizovanom formom koju kupola obezbeđuje. Nameće se neizostavno pitanje porekla ideje novog arhitektonskog tipa građevine — koji su razlozi doveli do izmene ustaljenog bazilikalnog tipa građevine? Odgovor na ovo pitanje često je tražen u ideji o funkcionalnosti građevine i prilagođavanju njenog oblika istočnoj liturgiji.

Ipak, verovatnije je da odgovor leži u mnogo kompleksnijoj ideji, u repetitivnom činu pokušavanja definisanja nevidljive i nematerijalne božanske esencije. Ideja izražavanja nematerijalnog uzroka svih bića u materijalnoj arhitektonskoj formi rešenje je pronašla upravo u sjedinjavanju arhitektonskih struktura i njihove unutrašnje opreme, te u njihovoј daljoj interakciji sa svetlošću i zvukom, kojom bi uspeli da odraze božansko prisustvo.⁸ Na taj način je ova strukturalna evolucija arhitekture odrigala dominantnu ulogu u oblikovanju nove hrišćanske estetike.

⁸ Nav.delo: 196 – 197.



Slika 2. Plan crkve Svetе Sofije (izvor: <https://www.pallasweb.com/deesis/hagia-sophia-building-plans.html>)

UNUTRAŠNJA OPREMA GRAĐEVINE — MATERIJALI I NJIHOV UTICAJ NA EVOCIRANJE BOŽANSKOG PRISUSTVA U CRKVI SVETE SOFIE

Unutrašnja oprema građevine, pre svega mermerna oplata i mozaici, takođe su značajno i aktivno doprinosili formiraju nove estetike. Usled svoje dominantne osobine — reflektivnosti, pretvarali su

svetlost i zvuk, kada su u interakciji sa njima, u konstitutivne elemente sakralnog prostora. Izraziti značaj unutrašnje opreme građevine ogleda se i u legendarnoj izjavi cara Justinijana I, koji je po osvećenju crkve 537. godine istakao kako je ovom građevinom nadmašio Solomona,⁹ i kako su veličanstvenost i sjaj građevine bili toliki „da je sam Bog razmišljao o tome da se spusti među ljude i prebiva u njoj.”¹⁰

9 Mainstone 1988: 10.

10 Barry 2007: 627.

Za razumevanje značaja ovih materijala, kao i fenomena svetlosti i zvuka, neophodno je analizirati ekfrazise, literarne kompozicije savremenika Crkve Svetе Sofije, istoričara Prokopija (554/560) i poete i velikodostojnika Pavla Silencijarija (563).¹¹ Oni su glavni vodič u percipiranju prostora Crkve Svetе Sofije kao performativnog prostora u kojem sveštenstvo i vernici zajednički učestvuju u njegovoj sakralizaciji.¹²

Mermer predstavlja izuzetno značajan materijal koji je bio rasprostranjen duž čitavog Mediterana, kako u periodu antike, tako i u srednjem veku. Iz estetskih, vizuelnih svojstava ovog „večnog kamenog“ dalje proizilazi njegova simbolika,¹³ a on se tumači pre kao medijum nego kao materijal.¹⁴ Bio je izrazito cenjen zbog svojih mnogobrojnih karakteristika i svojstava koja leže i u osnovi njegovog imena. Latinski glagol marmor iz kojeg su dalje proizšli moderni evropski nazivi — *marmo, marbre, marble, mermer*, itd. potiče od grčkog glagola *marmairein* (μαρμάρειν) koji znači *sijati, svetlucati*.¹⁵ Koren reči marmairein (mar) označava pokret, i on je originalno opisivan pokret talasa.¹⁶

Dakle, ime je višeslojno, višezačno i u potpunosti opisuje svojstva materijala — čvrstinu, dugovečnost, sjaj, ali pre svega njegovu sposobnost da reflektuje svetlost.¹⁷ Ovo je veoma značajno s obzirom na to da je svetlost, pogotovo u poznoantičkom periodu, imala veliki značaj. Zahvaljujući izuzetnoj reflektivnosti svetlosti i zvuka, monumentalna oplata Crkve Svetе Sofije i materijali korišćeni u unutrašnjoj opremi objekta (Sl.3) doprineli su transformaciji liturgije u intenzivno iskustvo u kojem se brišu granice između realnog i onog budućeg, obećanog sveta.

Ovaj kamen zahteva glaćanje i poliranje, te otkriva bezbroj boja, obrazaca i šara, kroz koje se konsekventno može uočiti njegovo poreklo (Sl.4). Različite vrste ovog materijala pronalazile su se samo u određenim delovima carstva, pa se tako „egzotičnim“ kamenom zapravo isticala veličina carstva. Najrazličitije vrste ovog kamena korišćene su u opłati Crkve Svetе Sofije (Sl.5, Sl.6), a Pavle Silencijarije sa izrazitom tačnošću opisuje svaku vrstu kamena, time eksplicitno određujući i granice carstva Justinijana I.

11 Ekfrazisi ističu krucijalne elemente građevine, a posebno svetlost, kako na estetskom, tako i na simboličkom nivou, sa stalnim insistiranjem na značaju mermera. Proizili su iz jedne vrste retoričkog izlaganja, sa ciljem evokacije opisanog mesta, te se o predstavama govori kao da se one odvijaju pred očima autora, a samim tim i onoga ko čita (ili sluša). Ekfrazisi pružaju iznenadjujuće realistične prikaze, dok istovremeno subjektivnim opisima nadilaze ono vidljivo, predstavljajući specifičnu interpretaciju viđenog.

12 Vranešević, Špehar 2016: 54.

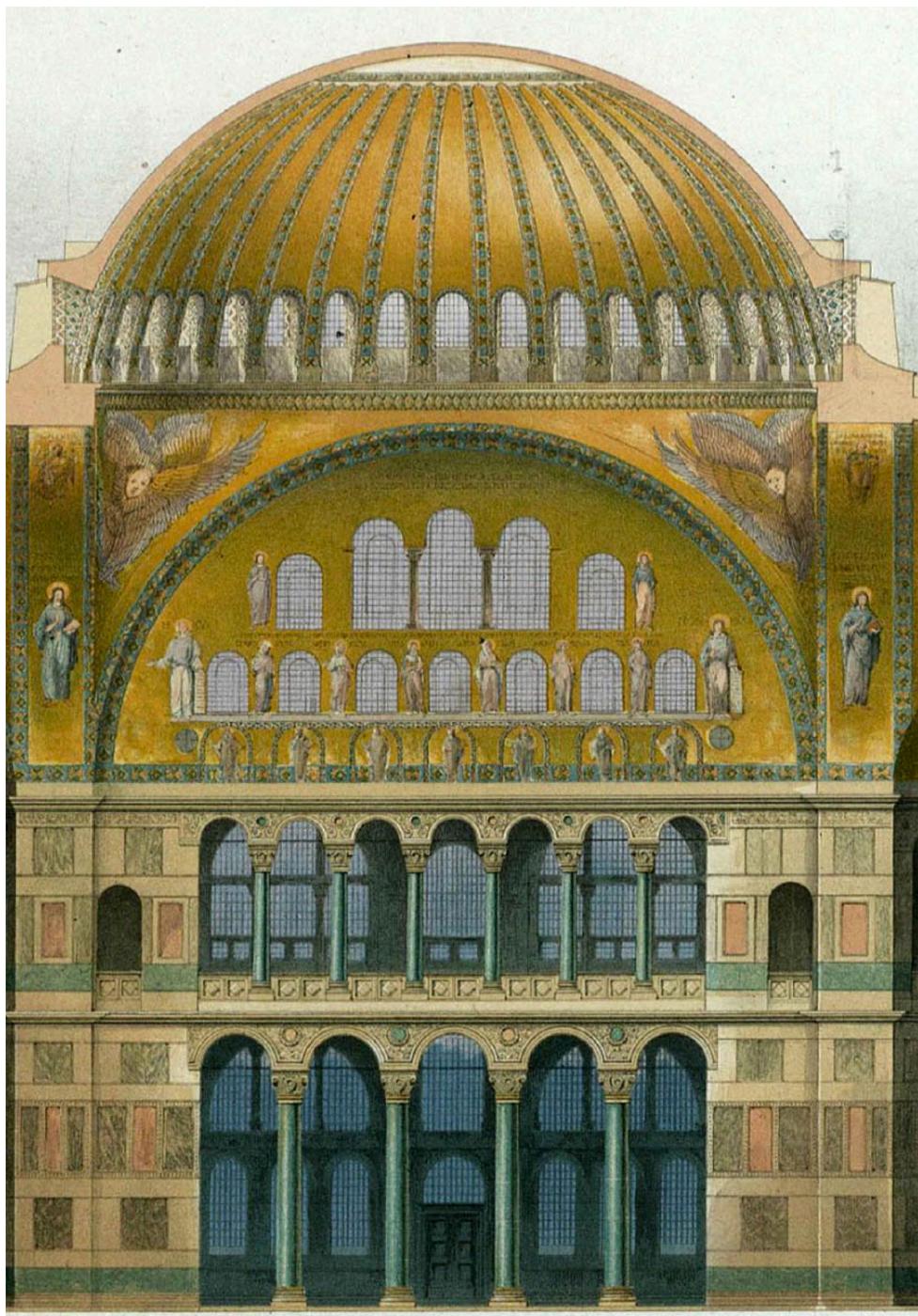
13 Greenhalgh 2009: 4.

14 Barry 2011: 2.

15 Barry 2011: 289.

16 Schibille 2014: 101.

17 Greenhalgh, 2009: 7.



Slika 3. Mermerna oplata u crkvi Sveti Sofije (izvor: <https://www.pallasweb.com/deesis/hagia-sophia-building-plans.html>)



Slika 4. Mermerna oplata u crkvi Svetе Sofije, detalj (izvor <https://hagiasophiaturkey.com/building-materials-hagia-sophia/>)



Slika 5. Mermerna oplata u crkvi Svetе Sofije, detalj.
(izvor: <https://www.pallasweb.com/deesis/hagia-sophia-the-marble-revetment-25-images.html>)



Slika 6. Mermerna oplata u crkvi Svetе Sofije, detalj (izvor: <https://orthodoxartsjournal.org/marble-revetments/>)

O poimanju mermera svedoči Sirijska himna, posvećena Crkvi Svetе Sofije u Edesi. Ona ističe mermer kao materijal „nalik slici koju nije napravila ljudska ruka”.¹⁸ Svaka građevina koja je težila ote-lotvorenju ideje raja na zemlji kroz svoju strukturu morala je posedovati ovu božansku tvorevinu. Mermer je oduvek fascinirao svojim šarama, bojama kao i sjajem, a promenljivi obrasci kamena i njihov promenljivi sjaj uklopljeni su tako da proizvode svetlucavost gotovo mističnog kvaliteta.¹⁹

Kada Pavle Silencijarije piše o mernim livadama sabranim na zidovima crkve, kao i o purpurnim i srebrnim cvetovima i sjajnim zvezdama, on predočava gotovo kinetički efekat koji

je ovaj materijal postigao zahvaljujući transformativnoj sposobnosti svetlosti reflektovane na površinama zidova, a slično čini i Prokopije, poredeći mermer sa rascvetalim livadama.²⁰ Pavle Silencijarije opisuje mermer kao aktivnu površinu, direktno zavisnu od svetlosti, s obzirom na to da njegove vene i šare menjaju svoj izgled u interakciji sa svetlošću, te formiraju iluziju pokreta.

Mermer je poiman kao materijal koji vodi poreklo iz rajske vrta. Naime, starozavetni prorok Jezekilj ističe raj kao prikaz vrta sa devet dragulja: „Bio si u Edemu, vrtu Božjem; pokrivalo te je svako drago kamenje: sarad, topaz, dijamant, hrisolit, onih, jaspis, safir, karbunkul, smaragd i zlato; onaj dan kad si se rodio načinjeni

18 Barry 2011: 199.

19 Kiilerich 2012: 16.

20 Vranešević, Špehar 2016: 54.

ti biše bubenji tvoji i svirale; Ti si bio heruvim, pomazan da zaklanjaš; i ja te postavih; ti beše na svetoj gori Božjoj, hođaše posred kamenja ognjenog" (Jezek. 28: 13 - 14). Mermer je takođe često i direktno upoređivan sa draguljima, a posebno najvrednije i najegzotičnije vrste, što nas i vodi do tumačenja njegovog originalnog porekla.²¹ Njegovo poreklo može biti uočeno i kroz ekfrazise u kojima se navode mermerne i rascvetale livade, olijene u ovom čulnom materijalu.

Pod Crkve Svetе Sofije popločan belim i sivim prokoneskim mermerom, prekinutim samo na pet mesta trakama zelenog tesalijskog mermera, svedoči o još jednom od mogućih simboličkih kvaliteta mermera. Naime, glagol *marmairein* koji je već pominjan, sugeriše svetlucanje, ali i pokret — on je bio korišćen u dvostrukom smislu još u homerskim epovima, kada su opisivani blistavost i svetlucanje mora.²² Samo izgovaranje reči dovodilo bi do onomatopeje, te asociralo na zvuke nemirne vode koja kreira specifičan sjaj u interakciji sa svetlošću.²³ Moguće da je upravo to navelo Pavla Silencijarija da pod crkve opiše kao talase mora. Sa monumentalnom zlatnom kupolom iznad, pod crkve se zaista može tumačiti kao prikaz praiskonskog mora i trenutka razdeljivanja vode na samom početku stvaranja sveta: „Neka bude svod posred vode da deli vodu od vode;

I stvori Bog svod, i rastavi vodu pod svodom od vode nad svodom. I bi tako” (Postanje, 1:6 - 7).

Mermer je posedovao veliki broj funkcija u građevini i može se sagledati sa različitim aspekata. Na čisto materijalnom nivou, građevina koju ovaj kamen krasiti odraz je bogatstva. U simboličkom smislu ovaj kamen je simbol cars-tva, njegove moći i veličine, dok su na religioznom nivou promene i svetlucanje mermernih panela usled susreta sa svetlošću refleksija božanskog prisustva i njegova materijalna manifestacija.²⁴

Značajan deo unutrašnje opreme predstavljeni su i mozaici. Svetlucavost i reflektivnost kojom je se moglo pažljivo manipulisati su bile primarne odlike mozaika, blisko povezanih sa svetlošću i gotovo jednak aktivnih u sakralizaciji prostora kao što je to bio mermer. U Crkvi Svetе Sofije korišćene su staklene tesere, uz čestu primenu zlatnih i srebrnih listića. Ovaj postupak doprinosio je izgledu izuzetne raskoši, a pločice postavljane pod određenim uglom još više su nalažavale sopstvenu luminoznost.

Ono što se dominantno ističe u odnosu na druge građevine jeste potpuno nepostojanje mozaičkih figuralnih scena u periodu nastanka Crkve Svetе Sofije, što je rezultiralo nizom pitanja o potencijalnim razlozima.

21 Barry 2011: 151.

22 Schibille 2014: 101.

23 Pentcheva 2011: 95.

24 Kiilerich 2012: 24.

Prepostavlja se da je ovo bila promišljena odluka, u skladu sa konceptom *arhitekture svetlosti* koji je ležao u biti ove građevine. Sa idejom neometanog reflektovanja svetlosti o površinu mозaiка, pribeglo se jednostavnijem vizuelnom obrascu koji neće privlačiti pažnju na određeni deo, već će isticati celinu i svetlucavu unutrašnjost građevine. Istorija Prokopije je eksplicitno naglašavao nepostojanje određene fokalne tačke, insistirajući na tome da pogled posmatrača u Crkvi Svetе Sofije stalno i nemirno luta. Unutrašnja oprema u ovoj građevini svojim estetskim kvalitetima općinjava vernike, a funkcija lepote u ovom periodu bila je da uzdigne um čoveka ka nematerijalnom. Ona predstavlja aktivnu površinu koja stalno učestvuje u konstituisanju svetog prostora.

SVETLOST KAO SAMOSTALNA REALNOST U CRKVI SVETE SOFIJE

Unutrašnjost Crkve Svetе Sofije bila je ispunjena svetlošću, te ostavljala utisak prostora u kojem nastaju sjaj i blistavost, prostora u kojem kao da se rađaju sunčevi zraci i prostora koji isijava svetlost, beležio je savremenik Crkve Svetе Sofije, istoričar Prokopije.²⁵

Svetlost se u ovoj crkvi reflektovala o zlatne svodove i zidove oplaćene mermerom, te je kreirala nadrealni efekat, a vernik već pri samom ulasku u građevinu ostajao je zatečen i zadivljen le-

potom koja nadilazi svaki opis, te ne bi mogao da kontroliše svoj pogled koji bi brzo i nepokorno lutao.²⁶

Svetlost je oduvek imala izrazito važnu ulogu i bila je blisko povezana sa arhitekturom. Pored očiglednog fizičkog osvetljavanja građevine u skladu sa njenom namenom, predstavljala je i manifestaciju nematerijalne božanske esencije očištene u svojoj vidljivoj, ipak nematerijalnoj prirodi. Osnovne oblike simbolizma svetlosti hrišćanstvo preuzima iz judaizma, a tokom perioda kasne antike na hrišćanske ideje značajno utiče i neoplatonizam, što je bilo očiteno u hrišćanskoj vizuelnoj kulturi.²⁷

Još u Starom zavetu, na samom početku Stvaranja sveta, svetlost je prikazivala božansku stvaralačku moć, kada On u svetu tame izgovara svoje prve reči: „U početku stvori Bog nebo i zemlju; A zemlja beše bez obličja i pusta, i beše tame nad bezdanom; i duh Božji dizaše se nad vodom; I reče Bog: Neka bude svetlost. I bi svetlost; I vide Bog svetlost da je dobra; i rastavi Bog svetlost od tame; I svetlost nazva Bog dan, a tamu nazva noć. I bi veče i bi jutro, dan prvi“ (Knjiga Postanja 1:1-5).

Ova svetlost je u direktnoj korelaciji sa životom, s obzirom na to da tek nakon pojavljivanja svetlosti dolazi do kreiranja života na zemlji. Takođe, iz ovoga se

25 Schibille 2014: 13.

26 Mango 1986: 75.

27 Тешић-Радовановић 2018: резиме.

može zaključiti da je svetlost okarakterisana kao dobra, bez negativnih konotacija, a kao takav simbol provlači se kroz čitavu hrišćansku istoriju.

Ovakvo poimanje svetlosti, utemljeno na Starom zavetu će biti preuzeto, te dalje razvijeno kroz različite novozavetne tekstove. Svetlost se tu identificuje sa Bogom i ovaploćenim Bogom, kroz izjednačavanje sa Hristom. Na ovo aludira niz opisa koja nude jevanđelja — od rođenja Hristovog, preko zvezde čiji je sjaj doveo mudrace sa Istoka, tema svetlosti se razvijala sve eksplicitnije. Jedan od najistaknutijih trenutaka koji je u korelaciji sa svetlošću predstavlja Preobraženje, kada se Hristos kako bi osnažio veru svojih učenika prikazao u božanskom oblicu, potpuno kao svetlost. Pri Preobraženju on isijava svetlost, odeven je u svetlost, njegovo lice je svetlost. Svetlosni krug započet Stvaranjem sveda završava se u Otkrivenju Jovanovom i pojavi Nebeskog Jerusalima, gde svetlost nanovo postaje najdominantniji simbol, a život u večnoj svetlosti je jedna od krajnjih slika hrišćanskog života.²⁸ Na ovaj način čitava hrišćanska istorija protkana je najdirektnijim implikacijama o svetlosti kao simbolu Boga.

Takođe, izrazito značajna u ovom periodu bila je tada formirana teorija svetlosti, koja se izdigla na neoplatonističkim osnovama i bila prilagođena hrišćanskom učenju. Promišljanje o prirodi Boga, kao i o načinu na koji bi mogla da se dostigne najviša istina postajalo je sve zastupljenije u ovom periodu. Neoplatonizam je tu odigrao formativnu ulogu — neoplatonisti veruju da duša ima svoje poreklo u Jednom, a da bi se dostiglo saznanje o njemu ona mora ponovo, sada unazad, proći putem kojim je nastala.²⁹ U neoplatonizmu Jedno je tumačeno kao tvoračka svetlost, a svet kao niz njenih emanacija.³⁰ Ovakve ideje snažno su uticale na razvoj hrišćanske misli i na dalji razvoj njene vizuelne kulture. Najdoslednije i najdirektnije prenošenje neoplatonističkih ideja u hrišćanski kontekst izvršio je Pseudo-Dionisije Areopagit.³¹

U osnovi njegovog traktata istaknuta su dva sveta — svet idea (nebeski/duhovni) dostupan samo umu, i materijalni svet, koji se opaža čulima. Pojedinac bi težio da se uzdigne od čulne do duhovne stvarnosti i najzad do konačnog cilja — stapanja sa transcedentalnim Bogom koji je i uzrok svih bića.

28 Тешић-Радовановић 2018: 90.

29 Ђурић 2011: 80.

30 Тешић-Радовановић 2018: 80.

31 Više o Aeropagitiki videti u: Стевовић 2018: 62-65.

Pseudo-Dionisije Areopagit pojmove *lepog* i *dobrog* identificuje sa Bogom, kao dve njegove fundamentalne osobine.³² On božansku lepotu izjednačava sa svetlošću, te je i predstavlja kroz manifestaciju svetlosti, a dominantna uloga lepote u ovom periodu zasnivala se na uzdizanju vernika iz materijalnog sveda ka nematerijalnom.³³ Zbog toga što lepota čulnog sveta predstavlja odraz transcedentalne božanske lepote, koja je istaknuta kroz svetlost, što je biće sjajnije, ono je lepše, ono je bliže neu-zrokovanim Uzroku, a predmeti se razlikuju prema reflektivnosti, što je uslovilo hijerarhiju. Kako je Bog absolutna svetlost, on napaja svet i stvara red u njemu. Svaki predmet više ili manje odražava svetlost, a to zračenje kroz neprekidan lanac odraza, izaziva obrnuto kretanje ka žarištu zračenja, te na ovaj način svetlosni čin sam od sebe uspostavlja postupno uspinjanje, s jednog stupnja na drugi, ka nevidljivom i neizrecivom biću iz koga sve potiče.³⁴ Svetlost se tumači kao izraz božanskog delovanja, te se preko zemaljske svetlosti i materijalnih stvari može dosegnuti do nebeske svetlosti, uz ideju da je upravo materijalna lepota refleksija božanske lepote.³⁵

Crkva Svete Sofije, izgrađena kao hram svetlosti, sa specifičnim sistemom raznovrsnog osvetljenja, kako prirodnog, tako i veštačkog, koje je u interakciji sa bogatom i izrazito luminoznom unutrašnjom opremom, predstavlja paradigmatičan primer primene Pseudo-Dionisijevog hrišćanskog neplatonističkog koncepta u vizuelnoj kulturi.

Građevinu spolja predstavlja čvrsta arhitektonska struktura, utemeljena u materijalnoj stvarnosti svakodnevnog života, koja skriva dematerijalizovanu unutrašnjost. Pristup građevini zamislen je kao jedna vrsta tranzicije iz materijalnog i realnog sveta u prizor sasvim izvan realnosti, što svedoči o tome koliko je duboko bio utemeljen koncept svetlosti u Crkvi Svetе Sofije.³⁶ Pa tako, ulazeći iz atrijuma, crkva deluje kao relativno zatvorena građevina, čijem egzonarteksu se pristupa kroz tri portala, narteksu kroz pet, da bi se tek na osu pristupilo kroz veći broj portala, njih devet. Različitost broja portala kreira osećaj sve veće otvorenosti i osvetljenosti prostora. Isprva se pristupa skromnoj spoljašnjoj priprati, koja je slabo osvetljena usled malog broja portala i malih prozorskih otvora, a zatim se prelazi u znatno im-

32 Schibille 2014: 179.

33 Nav. delo: 7.

34 Диби 2007: 135.

35 Тешић-Радовановић 2018: 83.

36 Schibille 2014: 49.

presivniju unutrašnju pripratu koja je dosta šira i viša, sa većim prozorima, te oplatom od mermera i mozaicima. Dva narteksa čine prostor postepene tranzicije, te pripremaju vernika za teatralnu atmosferu realizovanu u naosu. Konačnim pristupom naosu arhitektonski oblici se razvijaju, a svetlucava unutrašnjost Crkve Svetе Sofije prenosi esenciju ideje zdanja — prostor je obliven svetlošću koja je vidljiva, ali istovremeno nematerijalna; ona predstavlja manifestaciju božanskog prisustva.³⁷ Svetlost oblikuje vizuelnu impresiju građevine, a jedan od fundamentalnih elemenata za sakralizaciju prostora predstavljaju načini na koje ona ulazi u hram, što je povezano sa oblikom građevine. Na najvećem broju građevina bazilikalnog plana bočni brodovi su bili slabo osvetljeni usled malih prozorskih otvora.³⁸ Ovim se formirao fokus ka centralnom delu, najviše svetlosti bi ulazilo kroz zapadni portal i apsidu na istoku, i tako bi longitudinalna osa postala „osa svetlosti“.

Crkva Svetе Sofije je imala bazilikalni plan, ipak, svi brodovi su bili veoma dobro osvetljeni nizom velikih prozorskih otvora, dok centralni brod dobija i vertikalni svetlosni naglasak, monumentalnom kupolom koja predstavlja glavni izvor svetlosti i definiše celokupan izgled građevine (Sl.7).

Kupola unosi vertikalnost u longitudinalni bazilikalni plan, te se formiraju dva vizuelna fokusa koja proizvode dva različita psihološka iskustva kod vernika.³⁹ Imajući ovo na umu, postaje u potpunosti jasna izjava istoričara Prokopija, koji govorи о tome kako pogled posmatrača stalno i brzo luta, u nemogućnosti da odabere kom detalju se treba diviti više od ostalih.⁴⁰

Kupola, kao inovativna i dominantna, bila je ujedno i najimpresivnija arhitektonska karakteristika, koja je pogled posmatrača povlačila prema gore količinom svetlosti koja se iz nje „izlivala“. Arhitektura u interakciji sa svetlošću je simulirala postepeno vizuelno uspinjanje preko polukupola eksedri, do većih polukupola da bi se pogled posmatrača konačno našao u glavnoj kupoli — „nebeskom svodu“. Ovim postepenim vizuelnim uspinjanjem jasno je da polukupole nikako nisu igrale ulogu samo u strukturalnoj funkciji građevine, već i vizuelno dopunjavale ideje koje je reprezentovala građevina. Kolonade koje flankiraju centralni brod unose horizontalnost u arhitektonsku strukturu, ipak, one istovremeno doprinose uzdizanju pogleda posmatrača i održavanju vertikalnosti koja kulminira u glavnoj kupoli.

37 Nav. delo: 53.

38 Dell'Acqua 2006: 301-302.

39 Schibille 2014: 54.

40 Mango 1986: 75.

Glavna kupola Crkve Svetе Sofije koja, prema Prokopiju, „čini strukturu izuzetno lepom”,⁴¹ izgleda svetlo i bestežinski lebdi, gotovo kao da je spuštena iz raja.⁴² Uprkos urušavanju usled zemljotresa 558. godine, ona i dalje dominira prostorom, iako je njena struktura bila impresivnija pre ovog urušavanja. Prva kупола bila je niža i šira od obnovljene, što je svakako uticalo na celokupni izgled i veću osvetljenost građevine. Ona je obložena sa četrdeset prozora u tamburu, koji grade svetlosni prsten. U krugu od 360 stepeni prozori su bili postavljeni u pravilnim intervalima, tako da devet prozora uvek dobija direktnu sunčevu svetlost, bez obzira na doba dana ili godišnje doba.⁴³ Na ovaj način kupola je neprekidno bila osvetljena, zadržavajući tako bestežinski izgled i epitet „nebeskog svoda koji lebdi iznad građevine“. Takođe, u prvobitnoj kupoli, kao i manjim polukupolama potprozornici i unutrašnji delovi lukova prozora bili su postavljeni pod određenim uglom.⁴⁴ Ovo je značajno uticalo na osvetljenje građevine, s obzirom na to da su lukovi prozora, kao i kupola, bili obloženi zlatnim mozaicima, te odražavali veliku količinu svetlosti prema unutrašnjosti crkve, dok su prozorski pragovi odbijali svetlost ka kupoli (iz koje se ona dalje reflektovala ka naosu).

41 Isto; Schibille 2014: 58.

42 Schibille 2014: 14.

43 Nav. delo: 61-62.

44 Ugao je varirao u odnosu na položaj i veličinu kupole i polukupola.

45 Schibille 2014: 62.

Takođe, svi prozorski otvoru glavne kupole bili su postavljeni tako da se potpuno uklapaju sa fenestracijom u polukupolama, te uzrokuju stalni i neprekinuti refleksija (Sl.8). Na ovaj način je potencijal prirodne svetlosti iskorišćen na najintenzivniji način. Ipak, sa izmenjenim oblikom kupole ovaj obrazac je u izvesnoj meri narušen.⁴⁵

Čitava građevina je obilovala svetlošću usled izrazito velikog broja prozora, pri čemu je zid iznad galerija posedovao najveći broj otvora. Zbog jake svetlosti koja je ulazila u građevinu, zidovi deluju kao da gube svoju čvrstinu, te bivaju transformisani u svetlosne zidove, a arhitektura čitavog objekta izgleda dematerijalizovano.

Na intenzitet svetlosti i njenu boju, a time i njeno tumačenje, utiče i materijal od kojeg su prozorski otvoru zatvoreni, a u slučaju Crkve Svetе Sofije prepostavlja se da je to bilo prozirno staklo. Takvo staklo najmanje bi uticalo na transformaciju prirodne svetlosti, s obzirom na to da u zavisnosti od hemijskog sastava stakla, kao i njegove strukture, zavisi stepen reflektivnosti ili apsorbovanja svetlosti.



Slika 7. Načini ulaska svetlosti u Crkvu Svetе Sofije (izvor: <https://www.pallasweb.com/deesis/hagia-sophia-illumination.html>)



Slika 8. Načini ulaska svetlosti u Crkvu Svete Sofije (izvor: <https://www.pallasweb.com/deesis/hagia-sophia-in-1935.html>)

Takođe, svedočanstvo Pavla Silencijarija, koji piše da su prozori glavne polukupole na istoku obloženi stakлом kroz koje ulazi blistava ružičasta svetlost zore, navodi na pretpostavku da je staklo zaista moralno biti gotovo prozirno, kako bi svetlost zore bila ružičasta, kakva ona u biti i jeste.⁴⁶ Ipak, ovo ne može u potpunosti osporiti moguće postojanje plavo-zelenog, maslinastog ili braon stakla, čiji ostaci su pronađeni prilikom iskopavanja Crkve Svetog Polieukteta, građevine istovremene sa Crkvom Svetе Sofije.⁴⁷

Još jedan izrazito značajan aspekt bila je orientacija građevine, koja pod određenim uglom odstupa od pravca istok-zapad i preklapa se sa izlaskom sunca na dan zimskog solsticija u Konstantinopolju, što dovodi do idealnog osvetljenja tokom čitave godine.⁴⁸

Takođe, Prokopije i Pavle Silencijarije su u svojim svedočanstvima isticali da je hram zračio svetlost i ostavljao utisak mesta rađanja sunčevih zraka.⁴⁹ Ovo je postignuto kroz izuzetnu reflektivnost unutrašnje opreme građevine, koja doprinosi dinamičkom kvalitetu crkvenog prostora.

Kada je Pavle Silencijarije pisao o već pomenu tim mermernim livadama na zidovima crkve, on ističe vibrantni efekat koji materijal dostiže u interakciji sa božanskom svetlošću. Slično, Prokopije je koristio reč *marmarygma* kojim je definisao igru svetlosti na mermerom oplaćenim zidovima crkve, što božansko prisustvo čini gotovo opipljivim.⁵⁰ Boja i tekstura određuju optički izgled materijala pri njegovoj interakciji sa svetlošću. S obzirom na ovo, tamne površine su apsorbovale većinu svetlosti, dok su reflektovale malo, te samim tim i zračile tamnjim i hladnim izgledom, dok su svetlijе površine odražavale većinu svetlosti, te su se činile življim i toplijim. Takođe, savršeno glatka površina bi ravnomerно odražavala svetlost, dok bi teksturirana površina odbijala svetlost na nekoherentan način. S obzirom na ove karakteristike, vizuelni potencijal različitih vrsta mermera je naglašavan kroz njihovo pozicioniranje — intencionalno su postavljane tople boje koje reflektuju više svetlosti do nijansi tamnijih, poput zelenih, sivih ili crnih površina, što je doprinosilo još dinamičnjem kvalitetu unutrašnjeg prostora crkve.

46 Mango 1986: 82; Opširnije o ovome v.: Schibille 2014: 67–70.

47 Стевовић 2018: 132.

48 Тешић-Радовановић 2018: 102.

49 Mango 1986: 74.

50 Schibille 2014: 22.

Značajnu ulogu imali su i mozaici, koji su svojom svetlucavom i reflektivnom prirodom od svodova građevine činili dematerijalizovanu i blještavu strukturu. Pored boja i materijala koji su svakako dominanto doprinosili evociranju božanskog prisustva, značajnu ulogu igrala je i tehnika specifičnog pozicioniranja tesera pod određenim uglom.

Kada sunce zađe pribegavalo se primeni različitim izvora unutrašnjeg osvetljenja. Širom građevine instalirani su mnogo-brojni uređaji za osvetljivanje, a polihromija bogatih materijala oživljavala je kroz svetlost brojnih sveća, dok se ljudskim dahom, koji je proizvodio senke, interaktivne sa svetlucavim materijalima, kreirao utisak pokreta.⁵¹ Uljane lampe i brojni polijeleji iz kojih je svetlost isijavala noću, gotovo su jednako kao i dnevna svetlost transformisali mirnu unutrašnjost građevine u vibrantnu i pokretnu materiju. Ovom osvetljenju doprinosila su i dva horosa smeštena u potku-polnom prostoru, na koja su smeštena staklena kandila, ali i mnogobrojne i raznovrsne svetiljke, koje su doprinisile bogatoj reflektivnosti građevine.

Crkva Svete Sofije, zbog svega navedenog, predstavlja jedan od glavnih primera ikonologije svetlosti, čija su arhitektonska struktura, kao i unutrašnja oprema građevine u potpunosti podređene svetlosti i njenim višestrukim efektima.

FUNKCIJA ZVUKA U CRKVI SVETE SOFIJE

Potpuna i celovita atmosfera rajske vrtova spuštenih na zemlju, u Crkvi Svete Sofije, kao mestu sjedinjenja nebeskog i zemaljskog, nikako ne bi mogla biti ostvarena bez veličanstvenih efekata koje je zvuk, u toku liturgije, ostavljao na vernika. Liturgija u Crkvi Svete Sofije, kao katedralnoj građevini prestonice, bila je izrazito značajna, te predstavljala dinamični događaj u kome su sveštenstvo i vernici zajednički aktivno učestovali u konstituisanju sakralnog prostora. Zanemarivanjem fenomena zvuka ne bi bilo moguće u potpunosti razumeti iskustvo koje su vernici doživljavali u šestom veku. Tek nedavno su izvršena obimnija istraživanja ove teme.⁵²

51 Pentcheva 2014: 121.

52 Prve studije akustike crkve Svete Sofije započete su 2003. godine od strane danskih istraživača – ovo je poslužilo kao inspiracija prof. dr Biseri Penčevi (Bissara Pentcheva) i prof. dr Džonatanu Abelu (Jonathan Abel) da se od 2010. godine aktivno bave ovim pitanjima. Razvili su metod merenja i reprodukcije akustike crkve Svete Sofije beležeći zvukove pucanja balona. Naime, kada balon pukne, kreira ravnomerni impuls koji poprima karakter prostora u kome se nalazi. Prostor komunicira sa zvukom, vraćajući informacije o veličini građevine, materijalima, itd. Dr Abel je koristio informacije stečene pucanjem balona kako bi kreirao digitalni „filter“ koji može učiniti da bilo šta zvuči kao da se nalazi u crkvi Svete Sofije. Ovaj proces se naziva konvolucija.

Svetlost je imala značajnu ulogu u isticanju određenih delova liturgije, kao i u prenošenju teološke poruke, dok je zvuk vernika transformisao u aktivnog učesnika u sakralizaciji prostora. Ovi efekti, stopljeni i ujedinjeni uzdizali su vernika iz materijalne realnosti u nematerijalnu sferu. Za zvuk su od izrazite važnosti, jednake kao i za svetlost, bile i arhitektonska koncepcija građevine i njena unutrašnja oprema. Pored svetlosti, mermer snažno reflektuje i zvučne talase, time još jednom, i na još višem nivou, ispunjavajući građevinu božanskim prisustvom. Kreirani zvuk jednako je proizvod onoga što ga emituje, koliko i prostora koji ispunjava. Dakle, arhitektonska struktura znatno utiče na percepцију zvuka — muzičko delo može imati drugačije efekte na slušaoca u zavisnosti od prostora u kojem se ono izvodi.⁵³ Kada određeni izvor prozvede zvuk, dolazi do širenja zvučnog talasa u svim pravcima, a jedan njegov deo odmah stiže i do slušaoca. Interakcija ostalih delova zvučnog talasa sa različitim preprekama u prostoru je izrazita, deo njegove energije one apsorbuju, dok se drugi deo odbiјa i reflektuje nazad u otvoreni prostor.

Ova zvučna energija do slušaoca stiže nešto kasnije, a ovakav čin se iznova odvija sa preostalom zvučnom energijom, dok predmeti i arhitektura potpuno ne apsorbuju zvuk.

Različite energije zvučnog talasa, kao i njihova vremenski različita spoznaja, predstavljaju način na koji prostor oblikuje zvuk. Ovo je bilo veoma primetno u arhitekturi Crkve Svetе Sofиje.

Ona je izrazito prostrana građevina, čija obnovljena kupola dostiže visinu od 56.60 metara, sa prečnikom od 31.78 metara, i unutrašnjom zapreminom nosa od 255.800 m³, te može da primi gotovo šesnaest hiljada ljudi.⁵⁴ Kako je bila oplaćena izuzetno reflektivnim površinama mermerra i mozaika, to je rezultiralo veoma dugačkim vremenom rezonovanja zvuka unutar crkve, a nju transformisalo u pozornicu za javne ceremonije i verske rituale. Arhitektonska struktura je tako koncipirana da proizvedeni zvuk homogeno i brzo ispunjava čitavu građevinu, što dostiže kulminaciju u kupoli, vizuelnom i zvučnom centru građevine. Prva kupola (pre urušavanja 558. godine) zbog svog plićeg oblika bolje je reflektovala i zvuk i svetlost, ipak, i sa oblikom koji joj je podario Isidor Mlađi (i kasnijim doradama), efekat je ostao nadrealan. Koncentracija vizuelne i zvučne energije u kupoli neprekidno se oslobađa u blistavom „pljusku“ koji pada na okupljene vernike.⁵⁵

Dakle, unutrašnjost građevine doprinea je značajnim akustičkim efektima — došlo je do ojačanja tonova i punijeg

53 Pentcheva 2011: 101.

54 <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/693439> (pristupljeno 10.4.2021.)

55 Pentcheva 2014: 122.

zvuka, s obzirom na to da se tonovi dugo zadržavaju u građevini (do 12 sekundi) i dolazi do neprekidnog dodavanja zvučne energije, a dosta sporijeg apsorbovanja iste.

Usled ovog fenomena javlja se stalno preklapanje tonova, te i smanjena ja-snoća vokalizacije. Ovi efekti ostvarivali su se tokom pojana koje je uprkos (ili možda usled) prelaska praga razumljive vokalizacije, te primenjivanja zvuka koji jeste glasan ali nije razumljiv, igralo jednu od najznačajnijih uloga u sakralizaciji prostora Crkve Svetе Sofije. Solista koji je nastupao u Crkvi Svetе Sofije, poznat kao domestikos, zauzimao je mesto na amvonu, dok je hor, koji je trebalo da upotpunjava spektakl, bio smešten ispod njega i podeljen u dve grupe.⁵⁶

Neophodno je razmotriti razloge tumačenja pojana kao jednog od najznačajnijih činova u ovoj građevini. Šta je to navelo Pavla Silencijarija da pojane okarakteriše kao sjedinjenje ljudskog i božanskog, time čineći Hrista prisutnim putem zvuka? Na koji način su pevači svojim glasom (dahom) doprineli sakralizaciji prostora? Za razumevanje ovoga neophodno je poznavati dvostruko značenje grčke reči *pneuma* — reč je označavala „dah“, ali je ujedno ukazivala i na „Svetog duha“. Još u Starom zavetu se

pominje kako Adam postaje živ dok mu Bog udiše duh života (*pneuma*). Na ovaj način pevanje kao izbacivanje dah u arhitektonsku unutrašnjost građevine može se protumačiti kao oblik inkarnacije.⁵⁷ U pojanju je dolazilo do specifičnog dela, gde bi pevači jasno istakli glas „ha“, što je u fokus smeštalo izbacivanje dah (*pneuma*). Time bi čitava građevina bila nadahnuta uz izdisaj ovog zvuka.⁵⁸ Ovo bi zatim bilo propraćeno i Evarhistijom, trenutkom kada se Sveti duh (*pneuma*) spušta kako bi došlo do transformacije nežive materije u telo i krv Hristovu. A zatim, konzumiranjem transformisane nežive materije, tela vernika bivaju nadahnuta *pneumom*, te svi vernici (i pevači i posmatrači) postaju performativne „slike Boga“.⁵⁹ Ovim činom dolazi do fuzije zemaljskog i nebeskog, a božansko prisustvo biva primetno u zvuku koji odzvanja građevinom, te čulnim iskustvom vernici bivaju uzdignuti ka nematerijalnom.

ZAKLJUČAK

Sagledavanjem mnogobrojnih aspekata fenomena svetlosti i zvuka u arhitekturi Crkve Svetе Sofije, došlo je do reafirmisanja mnogostrukog značaja građevine, ali i do poimanja ovih fenomena kao konstitutivnih elemenata sakralnog prostora.

56 Pentcheva 2011: 104.

57 <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/693439> (pristupljeno 10.4.2021.)

58 Pentcheva 2014: 125.

59 Isto.

Ova imperijalna građevina, utkana u identitet prestonice, položila je temelje novom arhitektonskom tipu, koji je značajno uticao na dalji razvoj arhitektonskih tokova. Do pojave novog tipa građevine došlo je, između ostalog, zbog estetike svetlosti koja je ležala iza arhitektonskog koncepta objekta, što još jednom ukazuje na značaj pomenutih fenomena.

Usled izuzetne reflektivnosti materijala korišćenih u Crkvi Svetе Sofije u Konstantinopolju dolazilo je do transformisanja svetlosti i zvuka u konstitutivne elemente sakralnog prostora, čineći od nje hram *svetlosti* i *zvuka*. Nematerijalna, a ipak vidljiva, svetlost je predstavljala istinsku manifestaciju božanskog u crkvi. Božansko prisustvo je bilo primetno u sjaju zlatnih mozaika i mermerne oplate, kao i u igri svetlosti sveća i mnogoborajnih svetljki u hramu. Svojim nadrealnim efektima svetlost je stvarala potpuni vizuelni paradoks — razlagala je i dematerijalizovala čvrstu arhitektonsku strukturu. Izrazita reflektivnost materijala dovodila je i do kreiranja snažne akustike građevine, ističući zvuk kao upotpunjajući element sakralnog prostora. Vernik je, neophodno, postajao i učesnik u ovom procesu sakralizacije, pre svega svojim dahom, s obzirom na to da je dah (*pneuma*) ujedno označavao i Svetog duha, pa se pevanjem i izbacivanjem daha doslovno prostor ispunjavao božanskim prisustvom.

Ove refleksije i specifična arhitektonska koncepcija, kao neodvojive celine, dovele su do pretvaranja liturgije u aktivan i dinamičan događaj, trenutak stanja zemaljskog i nebeskog, trenutak kada su vernici, barem na kratko, mogli osetiti atmosferu rajske vrtova na zemlji. Ovako važna tema nužno otvara pitanje potencijalnog postojanja i drugih, još neotkrivenih fenomena koji leže iza spektakla koji je ova građevina veštoto telotvorila.

LITERATURA

1. **Barry 2007:** F. Barry, Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages, *Art Bulletin* 89/4 (2007) 627–656.
2. **Barry 2011:** F. Barry, Painting in Stone: The Symbolism of Colored Marbles in the Visual Arts and Literature from Antiquity until the Enlightenment, PhD, Columbia University.
3. **Ćurčić 2010:** S. Ćurčić, Architecture in the Balkans: from Diocletian to Suleyman The Magnificent, New Haven–: Yale University Press.
4. **Dell'Acqua 2006:** F. Dell'Acqua, Glass and Natural Light in the Shaping of Sacred Space in the Latin West and in the Byzantine East, *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow 2006) 299–324.
5. **Диби 2007:** Ж. Диби, *Време катедрала*, Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.
6. **Ђурић 2011:** Д. Ђурић, Постојање Бога – филозофски проблеми класичног монотеизма, Београд: Завод за уџбенике.
7. **Ердељан 2013:** Ј. Ердељан, Изабрана места: конструисање нових Јерусалимакодправославних Словена, Београд: Православни богословски факултет.
8. **Greenhalgh 2009:** M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden: Brill.
9. **Кораћ, Шупут 1998:** В. Кораћ, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд: Народна књига-Алфа: Византолошки институт Српске академије наука и уметности: Филозофски факултет.
10. **Kielerich 2012:** B. Kielerich, *The aesthetic viewing of marble in Byzantium: from global impression to focal attention*, *Arte Medievale* 4/2 (2012) 9–28.
11. **Mainstone 1988:** R. J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London: Thames and Hudson.
12. **Mango 1986:** C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453: Sources and documents*, Toronto: University of Toronto Press.

- 13. Pentcheva 2011-:** B. Pentcheva, *Haghia Sophia and Multisensory Aesthetics*, *Gesta* 50/2 (2011) 93–111.
- 14. Pentcheva 2014:** B. Pentcheva, *Performing the Sacred in Byzantium: Image, Breath, and Sound*, *PRI Performance Research International* 19/3 (2014) 120–28.
- 15. Pentcheva, Abel:** B. Pentcheva, J. Abel, *Icons of Sound: Auralizing the Lost Voice of Hagia Sophia*, dostupno na: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/693439> (pristupljeno 10.04.2021.)
- 16. Стевовић 2018:** И. Стевовић, *Византијска црква: образовање архитектонске слике светости*, Београд: Evoluta.
- 17. Schibille 2014:** N. Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham: Burlington: Ashgate.
- 18. Schibille 2014b:** N. Schibille, *Light as an Aesthetic Constituent in the Architecture of Hagia Sophia in Constantinople, Manipulating Light in Pre-modern Times / Manipolare la luce in epoca premoderna*, (Milan 2014) 31–43.
- 19. Тешић-Радовановић 2018:** Д. Тешић-Радовановић, *Представљање светlosti. Симболика украса ранохришћанских светиљки са простора централног Балкана (IV – VII век)*, (Докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет).
- 20. Vranešević, Špehar 2016:** B. Vranešević, O. Špehar, *Mermerna oplata i njene slikane imitacije. Boja i svetlost u ranovizantijskoj umetnosti centralnog Balkana*, Zbornik Narodnog muzeja 22 (2016) 47–66.

PHENOMENA OF LIGHT AND SOUND IN THE CHURCH OF ST. SOPHIA IN CONSTANTINOPLE

The Church of St. Sophia in Constantinople was built in the period from 532 to 537, during the reign of Emperor Justinian I (527–565). It was one of the most important sacral buildings in the entire Empire, hence the liturgy, which was served by numerous priests, was of equal importance. Owing to the symbolic value and high reflectivity of the materials used in the construction and interior decoration of this edifice, the service held there was transformed into an intense experience for believers, reaching the form of a spectacle in which heavenly and earthly aspects integrate. By reflecting light and sound in a remarkable manner, the interior equipment of the building turned them into constitutive elements of the sacral space, and the church into a temple of light and sound. Intangible, yet visible, light was a true manifestation of the divine in the church. The divine presence was embodied in the glitter and splendour of the golden mosaics and marble panelling, as well as in the play of candlelight and numerous lamps in the temple. The reflectivity of the material also led to the creation of strong acoustics of the building, emphasizing sound as a complementary element of sacral space, and the believer as an unavoidable participant in the process of sacralization, who filled the space with divine presence by means of his own breath (pneuma). These reflections transformed the liturgy into an ephemeral spectacle during which the faithful, at least for a short time, could feel the atmosphere of the gardens of paradise on earth. The church enchanted the believers with its authenticity, sublime beauty and tangible, yet intangible, divine presence.

sa.kiproski@gmail.com

SLIKA SUZANA I STARCI NEPOZNATOG UMETNIKA IZ ZBIRKE NARODNOG MUZEJA U BEOGRADU

LJUBICA VUJOVIĆ

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

Rad se bavi slikom Suzana i starci nepoznatog umetnika iz depoa Narodnog muzeja u Beogradu koja do sada nije bila predmet naučnog istraživanja. Cilj ovog rada nije atribucija dela, zbog nemanja mogućnosti da se utvrdi autor. Zato će akcenat u radu biti stavljen na poziciju slike i teme u kontekstu barokne vizuelnosti XVII veka, potencijalne umetničke uzore, kao i stilsku i ikonografsku analizu dela. U radu će se razmatrati i tema predstavljanja ženskog akta i nasilja nad ženama u kontekstu rodnih i feminističkih studija o kojima se adekvatno može raspravljati na primeru starozavetne priče Suzana i starci.

Ključne reči: Suzana i starci, Narodni muzej, barokna umetnost, žensko pitanje, nepoznati umetnik, feministička istorija umetnosti

UVOD

Rad se bavi slikom nepoznatog umetnika, aktivnog između Đene nove i Venecije u XVII veku, izrađenoj u tehnici ulje na platnu, dimenzija 123 x 173 cm. Primljena je u Narodni muzej u Beogradu 1945. godine, gde se i danas čuva pod oznakom I str. 488.¹ (slika 1). Pripada Zbirci italijanske novovekovne umetnosti. S obzirom na to da ima par oštećenja tehničke prirode, koja su sanirana korišćenjem japanskog papira, slika nije na stalnoj postavci, već čeka moguću restauraciju.

Zbirku strane umetnosti Narodnog muzeja u Beogradu čini 1.100 slikarskih i skulptorskih dela, uglavnom evropskih umetnika, u hronološkom rasponu od XIV do XX veka. Od prvih akvizicija do danas, zbirka je imala ulogu da podsustakne razumevanje drugih kultura, ali i pozicionira Srbiju u kulturni, društveni i politički prostor Evrope i sveta.

Deo Zbirke strane umetnosti čini i Zbirka italijanske umetnosti koja ima svoju zanimljivu istoriju. Grupu umetnina koje čine osovinu, jezgro celokupne Zbirke strane umetnosti, sačinjavaju dela

¹ Videti: Бошњак, Прерадовић 2004: Т. Бошњак, Д. Прерадовић, Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду, Београд: Народни музеј, 183.

raznih umetnika (neretko i nepoznatih, kao što je slučaj sa slikom koja će biti obrađena u ovom radu) regionalnih škola i raznovrsnih datovanja; sve od pozno srednjevekovnog, gotičkog perioda do klasicističkog XVIII veka.

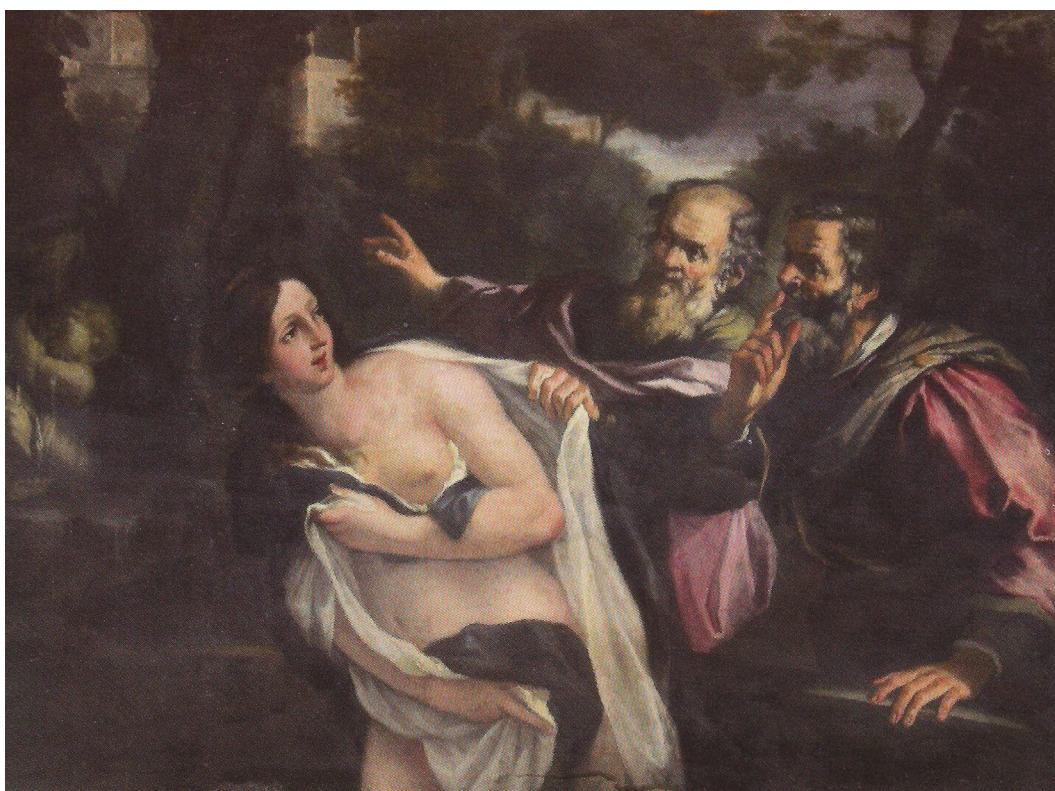
U istoriji same Zbirke postojao je period „zatišja“ kada se o delima nije mnogo polemisalo, osim što im se, kako Leone-lo Pupi u predgovoru kataloga navodi, posvećivalo „tek onoliko pažnje koliko je bilo dovoljno da se izraze mišljenja o atribuciji, često ispravna i ubedljiva /.../ ne smatrujući za shodno da ih

obznane u javnosti i adekvatno upute na značajne primerke, koji nisu malobrojni.“²

² Ipak, veoma pažljivo je vođena dokumentacija, što istraživačima u velikoj meri olakšava posao. Politika formiranja zbirke bila je proširivanje prvo bitnog nukleusa, ali prateći donekle stilске i idejne osnove već postojećih dela koja prevashodno pripadaju periodu pozogn XVI do XVIII veka i prostoru centralne Italije i Veneta.

Poreklo Zbirke italijanske umetnosti može se pratiti od samog osnivanja institucije Narodnog muzeja, ličnosti Mihaila

2 Isto, 19.



Slika 1. Nepoznati umetnik, Suzana i starci, XVII vek, ulje na platnu, Narodni muzej u Beogradu. Izvor: Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду. Каталог Збирке стране уметности, ур. Т. Бошњак, Д. Прерадовић, Београд: Народни музеј, 2004.

Valtrovića, ali i veoma značajnog Bertolda Lipaja, slovenačkog slikara i prijatelja Valtrovića, jedno vreme i slikara Papske kurije, koji je 1891. godine svoju zbirku poklonio Narodnom muzeju u Beogradu, kao vid poštovanja i ljubavi koju je gajio prema Kraljevini Srbiji.³

Narodni muzej je dobio 70 radova italijanskih, venecijanskih umetnika koje su predstavljale jezgro oko kojeg je formirana zbarka.

Slika *Suzana i starci* iz Narodnog muzeja u Beogradu za istraživače je u velikoj meri ostala nepoznanica, nije joj pridavanato mnogo značaja, niti je bila predmet naučnog istraživanja. Ona danas „bledi“ u depou muzeja otuđena od očiju javnosti ili misli istoričara umetnosti. Samim tim pitanje atribucije dela je i dalje otvoreno.

Cilj ovog rada nije otkrivanje umetnikovog identiteta, jer bi to u ovom trenutku bilo nemoguće, već moguća usmeravanja na potencijalne umetničke uzore, stilska i ikonografska analiza slike i fokusiranje na mesto slike u kontekstu barokne vizuelnosti. Može se ipak pretpostaviti da u pitanju nije jedan od vodećih umetnika barokne epohe XVII veka.

Ukoliko bi se posmatrale likovne vrednosti u smislu tehničkog izvođenja slike, ona se ne bi mogla svrstati u grupu dela čiji su autori posedovali istančan stil i prefinjen rad.

Takođe, na kraju rada biće reči o „novoj istoriji umetnosti“ u okviru koje su feminističke vizuelne teorije postale jedan od osnovnih razloga za redefinisanje „starog“ kanona istorije umetnosti kao akademske discipline, kao i načina na koje se može čitati tema Suzana i starci u kontekstu ženskog pitanja.⁴

Svrishodno ovom radu koji se bavi slikom koja je deo Zbirke italijanske umetnosti Narodnog muzeja u Beogradu, važno je naglasiti i zalaganje Narodnog muzeja i Nacionalne pinakoteke iz Bolonje koji su 2004. godine objavili katalog ove zbirke, čemu su prethodila veoma složena i sistematična istraživanja do tada u velikoj meri nepoznate građe. Time su omogućena dalja istraživanja, interpretacije, atribucije i raznolika tumačenja, kako domaćih tako i stranih istraživača i naučnika.⁵

LITERARNI IZVORI PREDSTAVE SUZANA I STARCI

Radi što boljeg i potpunijeg razumevanja ove slike, trebalo bi se osvrnuti pre svega na biblijsku priču koja je poslužila kao literarni predložak i koja je nosilac teme.

Priča o Suzani i starcima opisana je u 13. poglavlju Knjige proroka Danila u latinskim prevodima Biblije.⁶ Bila je deo „zvanične“ Biblije što je važno imati u vi-

3 Isto, 20.

4 Andđelković 2002: B. Andđelković, Uvod u feminističke teorije slike, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 9.

5 Бошњак, Прерадовић 2004: 32.

6 <https://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-eng.pdf> 19.03.2021.

du kada se pristupa ikonografskoj analizi dela. Govori o događaju koji se vezuje za Vavilon tokom jevrejskog izgnanstva u VI veku pre nove ere. Dom Suzane i njenog supruga, imućnog Jevrejina po imenu Joakim, bio je mesto okupljanja jevrejske zajednice, gde su između ostalih često dolazili i dvojica staraca ili kako se u nekim izvorima pominju — dvojica sudija.

Svakog dana nakon što bi gosti napustili njihov dom, Suzana se povlačila u vrtove. Primetivši Suzaninu lepotu, starci su odlučili da je zavedu. Priča se nastavlja tako što je jednog dana, poslavši služavke da donesu ulja i masti za kupanje, Suzana ostala sama u vrtu. U tom trenutku starci su izašli iz zasede zapretivši kako će je javno optužiti za vanbračne odnose sa izmišljenim mladićem, ukoliko im se ne preda. Časna Suzana, po cenu gubitka ugleda i smrtne kazne, nepokolebljivo je odbila ponudu staraca, usled čega je posle kratkog, nepravednog suđenja zasnovanog na neistinitim svedočenjima i dokazima iznetih od strane staraca, osuđena na smrt. Međutim, u poslednjim trenucima života stazavetne heroine, mladi prorok Danilo zahteva novo suđenje pod prepostavkom da je optužena na osnovu lažnih svedočenja. Tokom zasebnog ispitivanja dvojice protagonista, prorok ustanavljava da je njihova optužba izmišljena, budući da su kao kamen temeljac svoje

laži postavili drvo, pod kojim je Suzana navodno u dvorištu imala nedozvoljene odnose sa muškarcem koji nije njen suprug. Ali, zahvaljujući Božjoj promisli i pravednosti, pri ponovnom svedočenju uhvaćeni su u prevari, jer su govorili o dva različita drveta, što je bio dovoljan dokaz njene nevinosti. Priča se završava tako što umesto Suzane, na smrt bivaju osuđeni starci zbog zločina lažnog svedočenja.⁷

U suštini priča je veoma kompleksno svedočenje koje se transferom u vizuelnu sferu svelo pretežno na pripovedanje o seksualnim željama, vizuelnim iskušenjima i muškom zakonu kao suprotnosti ženskom pravu.⁸

Ova tema prikazivana je u umetnosti još od ranohričanskog perioda sa ciljem podučavanja narastajućeg broja vernika, koji su većinski bili nepismeni, te su ovakve predstave sa jakom moralizatorsko-didaktičkom porukom služile kao vid Biblije za nepismene.⁹ Takav način posmatranja umetnosti neće ostati stran ni baroknoj epohi u periodu kontrareformacije. Međutim, u periodu ranog baroka i barokne epohe uopšte, ova tema u slikarstvu postaje jedna od često zastupljenih i kod malobrojnih umetnica, poput Artemizije Đentileski (Artemisia Gentileschi) koja će se kasnije, nažalost, poistovetiti sa temom na više nivoa, sticajem različitih životnih

7 <https://classic.biblegateway.com/passage/?search=Daniel+13&version=NABRE> 18.02.2021.

8 Pollock 1999: G. Pollock, Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, London and New York: Routledge, 105.

9 O predstavama ove teme kroz istoriju: Garrard 1989: M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, Princeton: Princeton University Press, 185-187.

okolnosti, budući da je i sama, u proleće 1611. godine, bila žrtva silovanja.¹⁰ (slika 2). U XVII veku tema je rado birana i kao prilika za prikazivanje nage, sensualne, erotične, nekad i provokativne ženske figure.

STILSKA I IKONOGRAFSKA ANALIZA DELA

Tatjana Bošnjak i Dubravka Preradović, autorke kataloga, navode kako se platno *Suzana i starci* po rasporedu figura oslanja na slike Gvida Renija (Guido Reni) sa istom temom, tačnije na sliku koja se danas čuva u Nacionalnoj galeriji u Londonu, naslikanu između 1620. i 1625. godine.¹¹ (slika 3). Naročito se tipologija ženske figure oslanja na đenovsko-venecijanske interpretacije modela Renija, možda preuzetog sa grafičkog predloška. Tema Suzana i starci bila je jedan od tri najpopularnija narativa kada su u pitanju scene kupanja u italijanskoj umetnosti između 1450. i 1650. godine.¹²

Evidentno je da organizacija figura protagonista „beogradske“ slike zaista ponavlja prostorno rešenje slike iz Londona, ukoliko bi se one posmatrale u ogledalu. To takođe potvrđuje tvrdnju autorki da je nepoznati slikar iz Narodnog muzeja kao inspiraciju ili predložak verovatno imao grafički list (najverovatnije u tehniци bakroreza) slike Gvida Re-

nija gde su shodno tehničkim mogućnostima grafike figure okrenute obrnuto.

Imajući sve ovo u vidu, može se prepostaviti da je slika morala nastati neposredno nakon 1625. godine.

Iako su raspored figura, tipologija lica kao i gestovi identični na ove dve slike, tretiranje prostora na slici je različito. Na Renijevoj slici figure Suzane i staraca uzimaju celokupni prostor slike, pejzaž je jedva primetan u prostoru između njihovih tela. Na slici našeg nepoznatog umetnika, prostor na platnu je drugačije rešen. Pejzaž je ostavljen više slobode i pažnje o čemu svedoče ne samo prikazi arhitekture u najvišoj zoni slike, već i detalji poput malenih figura puta (*putti*) koji vire iz rastinja u levom segmentu slike i koji se u likovnim umetnostima uvek vezuju za eros. Građevina koja svojim izgledom podseća na zamak nije naslikana kao konkretna odrednica koja je nosilac priče ili bi direktno trebalo da ukaže na mesto dešavanja. Ona je najverovatnije samo simboličan element koji govori o tome da se radnja odvija u dvorištu imućne porodice, u urbanom naselju, kao što je navedeno u samoj priči. Nejasnost arhitekture bila je, verovatno, posledica kopiranja obrasca kojeg se umetnik držao (na kom arhitektura verovatno nije bila razrađena) a možda i njegove nedovoljne veštine da izradi kompoziciju.

10 Ibid, 204-209.

11 Бошњак, Прерадовић 2004: 183.

12 Crockett 2020: E. Crockett, Veronese's bathing women: Susanna, Diana, and Bathsheba, Chapel Hill: A thesis submitted to the faculty at the University of North Carolina at Chapel Hill, 9.

Kada je u pitanju pejzaž, on nema samostalnu umetničku vrednost, niti ima snagu iskazivanja priče u slučaju odsustva figura. Tačnije, pejzaž predstavlja samo pozornicu na kojoj se radnja odvija. Kod velikog broja umetnika, naročito u baroknoj epohi XVII veka u Italiji, kada je pejzaž još na dnu hijerarhijske lestvice žanrova, te se nije samostalno slikao, upravo su pozadine scena bile te gde su umetnici mogli da izučavaju i kontempliraju nad prirodom kao pozornicom za istorijsku temu. Ipak na ovoj slici se definitivno ne može govoriti o pejzažu kao „izgovoru“ za misaono ili intelektualno izučavanje prirode, iako je njemu dat veći prostor u odnosu na mogući predložak slike Gvida Renija.

Postoji više različitih mogućih prikaza odnosa tri figure koje su nosioci radnje i trenutaka u kojima umetnik bira da ih naslika, samim tim on svesno bira na šta će staviti akcenat, od čega može zavisiti i poruka koja se šalje. Naš slikar izabrao je trenutak kulminacije njihovog susreta. Gotovo na sredini platna, u svakom smislu centralna i noseća figura, prikazana je Suzana koja se postepeno skida, pripremajući se za kupanje. U tom trenutku pojavljuju se dvojica staraca sa svojom nepristojnom i nemoralnom ponudom, prikazani u naklonu preko niske kamene parapetne ploče. Jedan od dvojice muškaraca je povlači za ogrtač, dok drugi gotovo preteći prstom na usnama pokazuje da se ne oglašava. Ona u šoku i strahu grabi svoju haljinu povlačeći je

i skrivajući svoje intimne delove, ali bezuspešno — ostaje polunaga. Facialnim ekspresijama i gestikulacijom junaka, posmatraču se na direktn i jasan način šalje poruka da je u pitanju situacija u kojoj se muškarci nameću ženi, bez njegova dopuštenja.

Akcenat je u tom slučaju na pozicijama, rasporedu figura u prostoru slike i gestikulaciji protagonista. Zanimljivo je da je ovo jedna od slika sa prikazom teme gde je akcenat na teškoj poziciji u kojoj se Suzana nalazi i anticipiranju budućih muka koje su u datom trenutku neizbežne koliko i sam pogled staraca na njeno nago i nevoljno izloženo telo.

Jedno od takođe često zastupljenih rešenja u istoriji slikarstva je prikaz Suzane nesvesne prisustva staraca koji je posmatraju, kao na Tintoretovoj (Jacopo Tintoretto) slici *Suzana i starci* nastaloj oko 1555. godine, a koja se čuva u Umetničko-istorijskom muzeju u Beču.¹³ (slika 4).

Upravo u ovoj varijanti odnosa prikazanih se može postaviti pitanje o „ženi kao slici i muškarcu kao nosiocu pogleda.“¹⁴ Odnosno muškom pogledu koji projektuje određene fantazije (neretko seksualne) na figuru žene koja je na taj način kroz istoriju zauzimala svoju egzibicionističku ulogu, istovremeno izložene i posmatrane kao seksualni objekat. Upravo je to na *slikovit* način izraženo u brojnim novovekovnim prikazima Suzane.

13 Garrard 1989: 187.

14 Andželković 2002: 193.



Slika 2. Artemizija Đentileški, Suzana i starci, 1610. godina, ulje na platnu, Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Schonborn Collection. Izvor: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_\(1610\),_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg) 20.03.2021.



Slika 3. Gvido Reni, Suzana i starci, 1620-25. godina, ulje na platnu, Nacionalna galerija u Londonu. Izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/guido-reni-susannah-and-the-elders> 18.03.2021. 18.03.2021.

Takođe je interesantno da u periodu od 1450. godine do 1650. godine dolazi i do promene paradigme u predstavljaju Suzane što je vidljivo upravo na Tintoretovoj slici. Naime, Suzana sve više postaje „zavodnica“. Robert Han piše kako „Suzana nikada nije bila lepša, zbumenija ili golija“. ¹⁵ Zanimljiva je i ta očeviđna, zapravo suštinska distinkcija, ne samo lingvistička, već i ona koja nastaje kao pitanje stava, ona koja je ideološka, a proizilazi iz pitanja shvatanja ženskog tela i vodi do stvaranja ponora između ženske figure koja se karakteriše kao gola i one koja se smatra aktom i samim tim odgovara idejama moralne čistote.

Sa druge strane, moguća su i ikonografska rešenja u kojima se prepostavljanju užitka dvojice muškaraca daje na značaju, kao što je slučaj na poznijoj slici *Suzana i starci*, slikara Adriana van der Burga ili Sebastiana Ričija (Sebastiano Ricci) obe iz XVIII veka, kao i Rubensovoj (Peter Paul Rubens) slici naslikanoj između 1636. i 1640. godine, koja se danas čuva u Staroj pinakoteci u Minhenu. ¹⁶ Jedan od Rubensovih staraca u zraku svoje požude i ushićenja već je preskočio ogradu bazena. (slika 5).

Delo je najverovatnije privatna narudžbina imajući u vidu temu koja je bila prikladna, gotovo i ugodna poručiocima umetnina. Suština ove teme u evropskoj umetnosti nije zavođenje, već na-

pastvovanje. Umetnici, u ovom periodu većinski muškarci, kao i patroni i mecene umetnosti, percipirali su čin koji mi danas civilizacijski osuđujemo jer predstavlja lišavanje ljudskih prava i slobode, za izazov ili nešto što pristaje „gospodi“. Ovo ne čudi, jer su motivi poput ovoga prisutni u istoriji umetnosti još od najranijih antičkih vremena. Naročito u antičkoj grčkoj mitskoj tradiciji silovanje kao tema zauzima centralnu poziciju. Setimo se samo primera „otmice“ Sabinjanki. Ne treba posebno naglašavati ni sva Zevsova nebrojena „zavođenja“...

Kada je u pitanju kolorit, o njemu se može govoriti u kontekstu popularnih retoričkih mehanizama kojima se slikari služe kako bi iskazali moralne karakteristike naslikanih junaka ili antijunaka. Tada se akcenat stavlja na boju puti. Način da se „najplastičnije“, najdirektnije i najuverljivije dočara idea moralne čistote jeste svetlina inkarnata. ¹⁷ Kao što se može očekivati, Suzanina put prikazana je kao veoma svetla, gotovo prozirna, ali u isto vreme i dovoljno snažna da u svojoj prozirnosti služi kao izvor svetlosti na inače mračnoj, može se reći, čak i tmurnoj slici.

Njena svetla koža i rumeni obrazi govore o njenoj nevinosti, čednosti i sveopštoj ranjivosti njenog lika, što u kombinaci-

15 „Susanna has never been more beautiful, more bemused, or more naked.“ Iz: Hahn (2004): R. Hahn, Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna, Massachusetts Review 45 (2004) IV, 633-637, 634.

16 Garrard 1989: 191-193.

17 Ibid.



Slika 4. Jacopo Tintoretto, Suzana i starci, c. 1555-56., ulje na platnu, Umetničko-istorijski muzeju u Beču. Izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/susanna-and-the-elders-jacopo-robusti-called-tintoretto/oQElxVov8NZf2g> 18.03.2021. 18.03.2021.

ji sa crtama voluminoznog i senzualnog tela, doprinosi osećanju nelagodnosti kod posmatrača, jer svedoči o nemoralom činu, bez moći uticanja na pravičan tj. pravedan ishod. Nasuprot njoj, koža muškaraca je tamnija i žuća, osvetljena samo u pojedinim delovima lica i to onim koji su okrenuti ka junakinji tj. izvoru svetlosti, dok na Suzaninom telu nema dela koji je u senci.

Vodeći se istom logikom, može se zaključiti da njihova put, sasvim razumno, šalje drugačiju poruku – poruku neumešnosti njihove ponude i načina ostvarivanja svojih požuda i erotskih nagona

ucenom socijalnom ekskomunikacijom i naravno smrću kao vrhovnom, nepovratnom kaznom.

Posmatrajući kolorit dela, može se zaključiti da je umetnikova paleta u velikoj meri uzdržana u kombinovanju boja i tonaliteta. Pretežno su u pitanju hladni, ali suptilni tonovi.

Pozadina je slikana korišćenjem mrkih tonova kako bi se postigao što izraženiji kontrast sa svetlom figurom glavne junakinje. Karakterističan je ekspresivni odnos tmurne i neupadljive prirode, koja je u svojstvu pozadine, i prvog plana



Slika 5. Peter Paul Rubens, Suzana i starci, 1636-40. godina, ulje na platnu, Stara pinakoteka u Minhenu. Izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Susanna_and_the_Elders_-_Alte_Pinakothek.jpg 18.03.2021.

slike kojim dominiraju figuralne predstave odevene u prilično kontrasne boje u poređenju sa pozadinom. Može se primetiti da se umetnik služi raznolikim slikarskim znanjem tehničke prirode kako bi iskazao dramatičnost trenutka.

Piktoralni prikazi Suzane su se kroz svoju dugu istoriju dosta menjali, od Suzane koja je simbol ženske vrline — treba obratiti pažnju da je u pitanju ženska vrlina (ukazuje se na podvojenost rođova) i čednosti, pa sve do Suzane erotične, negde i vulgarne zavodnice u zavisnosti od toga ko „tumači“.

U velikom broju dela, naročito muških umetnika, Suzana je prikazana kao zavodica čija nagost se namerno naglašava i čiji lik se interpretira kao sladostrasna figura koja se razmeće svojom lepotom, zbog čega se krivica dvojice protagonisti koji su očevidno prešli granicu morala i dobrog ukusa automatski umanjuje.

Nosilac moralizatorsko-didaktičke poruke, koja je u baroknoj kulturi od velikog značaja u kontekstu univerzalnog fenomena *delectare et movere*, upravo jesu troje protagonisti i njihov međusobni odnos.

Ovaj fenomen u sebi sublimira dva osnovna postulata ovog perioda, a to su da posmatrača oduševi, privuče, zainteresuje dok ga u isto vreme i dublje „uvlači“ u priču koja se na umetničkom delu prikazuje. Imajući u vidu ovaj koncept, lako je razumeti odsustvo oštine i savršenosti crteža, dok detalji takođe nisu naglašeni, čak ih i nema. Cilj ovog dela nije da bude faktografski dokument realnosti, već da bude čulno, senzualno i da kod posmatrača izazove emocije. U najboljem slučaju to bi mogla biti empatija usmerena ka Suzanim iskušenjima i patnjama.

ZAKLJUČAK

Ovo starozavetno kazivanje govori u svojoj srži o borbi vrlina i poroka, moralnog i nemoralnog, dobra i zla, sve pod okriljem zdravog razuma oličenog u figuri proroka Danila. Suzana se neretko poistovećuje sa crkvom — jačinom svoje volje, moralnom snagom, bezgrešnošću po svaku cenu. Ako bismo se osvrnuli na analogiju Suzane i Eve i dalje imajući u vidu poistovećivanje sa crkvom, svi parametri mogli bi dovesti do zaključka da u ovom smislu crkva kao institucija odnosno ecclesia, zajednica vernika, vodi ka spasenju od praroditeljskog greha. Međutim, ističe se pitanje zašto slikari ovog perioda svesno zanemaruju vrhunac priče tj. suđenje, što, na primer, u klasnoantičkom periodu i umetnosti sarkofaga nije bio slučaj?

Da li odgovor na ovo pitanje treba tražiti u činjenici da su kroz istoriju patroni umetnosti bili većinski muškarci, kojima je bilo lakše poistovetiti se sa drugim muškarcima bez obzira na njihove postupke, koji ih u ovoj priči čine zločincima, pa i gubitnicima, nego sa ženom iako je ona heroina?

Na samom kraju ovog rada, smatram da bi moglo biti pravo „vreme i mesto“ podsetiti se i preispitati o pitanju aktuelnosti sudbina žena kao žrtava kroz istoriju čovečanstva, koja je u umetnosti često opravdavana, ako ne čak i ulepšavana. Mnogi prikazi žena u novovekovnom slikarstvu mogu se posmatrati iz perspektive muškog vojerizma, skopofilijske itd. Predstave heroina neretko su prijlika da se uživa u nagom ženskom telu, pa i u prikazu nasilja, po tome ni naše vreme nije, suštinski, drugačije. Linda Noklin (Linda Nochlin), jedna od pionirki na polju feminističke teorije, u tekstu „Erotika i slike žene u umetnosti XIX veka“ primećuje da je značenje termina *erotsko* u stvari ograničeno na erotsko za muškarce i da se podrazumeva da su posmatrači, može se reći i korisnici, tih slika upravo pripadnici muškog pola.¹⁸ Dalje Noklinova zapaža da „slike seksualne naslade ili provokacije oduvek stvaraju muškarci, o ženama, radi muškog uživanja“ i dodatno ističe kako pandani čiji bi autori bile žene u istoriji umetnosti novog veka ne postoje, jer ne postoji ni „ženska erotska teritorija“.¹⁹

18 Anđelković 2002: 58.

19 Isto.

Generalno tema erotike obično tumačena u funkciji estetike, na neki način i dozvoljava prikaz nasilja nad ženama. Iako, umetnost u zavisnosti od konteksta i konkretnog primera načelno ima snagu da u čoveku podstakne vrlinu, ljudskost, saosećajnost, ona pored toga podstiče i druge stvari...

O pitanju prisustva žena u umetnosti kao ovapločenju muških stavova pisao je i Džon Berger (John Berger).²⁰ Njegova izjava koja je poslednjih decenija postala čuvena zbog oštroumnosti kritike muškog moralisanja u androcentričnom društvu odnosi se na temu *Taštine*, međutim lako se može povući analogija sa temom Suzane, Dalile i drugih: „Naslikate nagu ženu, jer uživate da je gledate, stavite joj ogledalo u ruku i sliku nazovete *Taština*, izričući tako moralnu osudu žene čiju ste golotinju oslikali zarad sopstvenog zadovoljstva.”²¹ Ono što iz toga proističe jeste prečutno odobravanje prikaza žene kao prizora, jer je u ovakvoj i većini drugih obrada ženskog akta, ideja vodilja da muškarci deluju, a žene se daju videti. Berger nedvosmisleno pokreće diskusiju na više „frontova”, npr. o moralnoj osudi žene čiju golotinju muškarac-slikar rado slika, a muškarac-mecena rado poseduje.

Retki su primeri u važećem, regularnom kurikulumu istorije umetnosti (koji je zaštitljen na većini svetskih univerziteta) umetnica koje su „okrenule naglavačke” tradicionalnu ikonografsku formulu kako bi iskazale žensku poziciju posmatranja i ženski stav na određenu temu.²² U poslednje vreme sve su prisutnija istraživanja feminističkih istoričarki umetnosti koje su zainteresovane za temu Suzane i staraca sa kritičke tačke gledišta.²³ Prof. emerita na Univerzitetu u Vašingtonu Garard (Mary D. Garrard) veliki deo svoje karijere posvetila je proučavanju odnosa prevashodno renesansne umetnosti i feminističkih studija. Najpoznatija po doprinosu feminističkoj nauci, Garardova je oslanjajući se na feminističku teoriju i aktivizam reinterpretirala italijansku umetnost renesansnog i baroknog perioda.²⁴ Ponudila je novo tumačenje teme Suzana i starci na delu Artemizije Đentileski, naglasivši Suzaninu defanzivnost i nezavisnost, za razliku od starijih tumačenja, naročito muških kolega, koji su akcenat stavili na njenu lepotu. Tačkođe je zanimljivo sagledati perspektivu iz koje Garardova piše, a koja sagledava nagost kao refleksiju istine, ne samo muške lascivnosti.²⁵.

20 Isto, 57.

21 Isto.

22 Za više o vezi feminizma i umetnosti videti: Garrard (1978); M. D. Garrard, Feminism, Has It Changed Art History?, Women Studies and the Arts (1978) 59-60.

23 Weisbrod (1998): C. Weisbrod, Susanna and the Elders: A Note on the Regulation of Families, Faculty Articles and Papers. 90 (1998) 271-292, 275.

24 O Mary Garrard videti: <https://www.american.edu/cas/faculty/mgarrar.cfm> 3.03.2021.

25 Olszewski (2007): E. Olszewski, Expanding the Lithany for Susanna and the Elders, Notes in the History of Art 26 (2007) III, 42-47, 42.

Grizelda Polok (Griselda Pollock) i Rozika Parker (Rozsika Parker) u knjizi *Stare majstorke*²⁶ kao glavni zadatak feminizma u istoriji umetnosti vide, ne samo legitimisanje žena unutar načelno muškog sveta i umetničkog poretka, već „kritiku same istorije umetnosti /.../ kao institucionalizovanu ideološku praksu koja, slikama i interpretacijama sveta koje nudi, doprinosi reprodukovaniju društvenog sistema.”²⁷ Polokova se smatra i jednom od najradikalnijih predstavnica feminističke istorije umetnosti koja smatra da umesto izučavanja odnosa „umetnosti i društva” akcenat treba staviti na „međuigru višestrukih istorija, umetničkih kodova, ideologija /.../ porodice i seksualnih praksi čija se uzajamna određenja i međuzavisnost moraju mapirati zajedno u preciznoj ali heterogenoj konfiguraciji.”²⁸ Njen stav daleko je oštriji od stava Garardove i predstavlja vid dekonstruisanja istorije umetnosti kao nauke.

Jedan od zaključaka antiesencijalističke teorije feminizma²⁹ jeste da „slike ne postoje u izolaciji u kojoj je njihovo značenje dato jednom za svagda; one su konstituisane unutar sistema predstavljanja koji je i sam društvena praksa.”³⁰

Umetnost minulih epoha, kao ni savremena umetnost, nisu zaokruženi ili fiksirani koncepti koji ne dozvoljavaju nove interpretacije, već je u dosta slučajeva upravo neophodno ponovo sagledati neki fenomen ili pojedinačno delo iz prošlosti. Cilj jedne struje istoričarki umetnosti, koje svoja proučavanja temelje na feminističkim shvatanjima, jeste osporiti istoriju umetnosti kao sistem predstavljanja koji nije jednostavno izgubio žensku prošlost, već je stvorio vizuelno polje za umetnost u kojoj su ženski iskazi najčešće nevidljivi ili nečitki zbog falocentrične logike koja dozvoljava samo jedan pol.³¹ Upravo ti naporci da se u zvanični narativ umetnosti vrate ne samo umetnice, već i da se promeni način čitanja i tumačenja određenih scena, ali i više od toga, način razumevanja položaja žena, jesu proizvod težnji za redefinisanjem kanona.

26 Parker, Pollock 1981: R. Parker, G. Pollock, Old mistresses. Women, Art and Ideology, London: Pandora.

27 Andđelković 2002: 79.

28 Isto, 84-85.

29 Više o esencijalističkoj i antiesencijalističkoj struci feminističke teorije videti: Andđelković 2002: 9-33.

30 Isto, 16.

31 Pollock 1999: 102.

LITERATURA

1. **Бошњак, Прерадовић 2004:** Т. Бошњак, Д. Прерадовић, *Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду*, Београд: Народни музеј.
2. **Andđelković 2002:** B. Andđelković, *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Центар за савремену уметност.
3. **Crockett (2020):** E. Crockett, *Veronese's bathing women: Susanna, Diana, and Bathsheba*, Chapel Hill: A thesis submitted to the faculty at the University of North Carolina at Chapel Hill. Source: Academia.edu.
4. **Garrard (1978):** M. D. Garrard, *Feminism, Has It Changed Art History?*, Women Studies and the Arts (1978) 59-60.
5. **Garrard 1989:** M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, Princeton: Princeton University Press.
6. **Olszewski (2007):** E. Olszewski, *Expanding the Lithany for Susanna and the Elders*, Notes in the History of Art 26 (2007) III, 42-47.
7. **Parker, Pollock 1981:** R. Parker, G. Pollock, *Old mistresses. Women, Art and Ideology*, London: Pandora.
8. **Pollock 1999:** G. Pollock, *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London and New York: Routledge.
9. **Weisbrod (1998):** C. Weisbrod, *Susanna and the Elders: A Note on the Regulation of Families*, Faculty Articles and Papers 90 (1998) 271-292.

THE PAINTING SUSANNA AND THE ELDERS BY AN ANONYMOUS ARTIST FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

The theme of Susanna and the Elders was quite common, especially in the context of popular narratives when it comes to bathing scenes in Italian art between 1450 and 1650. This paper deals with the painting *Susanna and the Elders* by an anonymous artist from the depot of the National Museum in Belgrade, which has so far not been the subject of thorough research and which remains largely unknown to researchers, primarily because, formally speaking, it is not perceived as one of the “jewels” of the Collections of Italian Art of the National Museum. The purpose of the paper is not the attribution of the painting, which would certainly be impossible to determine at this time. Therefore, the emphasis is placed on the position of the painting and the theme in the context of the Baroque visual culture of the 17th century, potential artistic role models, as well as stylistic and iconographic analysis of the work. The paper will also discuss the representation of the female act and violence against women in the context of gender and feminist studies, which can be adequately discussed on the example of the Old Testament story of Susanna and the Elders. The relationship between feminism and the modern, i.e. “new” art history will also be discussed through the work of art historians such as Mary Garrard, Griselda Pollock or Linda Nochlin, who have contributed to the reinterpretation of topics like the one under consideration and the development of feminist theory and thought in the context of art, but also to the improvement of the position of women in everyday life and work, through feminist activism that marked the end of the 20th century.

ljubicaa998.lv@gmail.com

VENDOMSKI SPOMENIK U PARIZU – SLUČAJ NAPOLEONOVE STATUE

NATAŠA TAPIĆ

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

Predmet rada je prikaz Vendomskog spomenika – izlažu se uzroci i okolnosti njegovog nastanka i vizuelnog izraza. Akcenat je stavljen na statuu Napoleona Bonaparte postavljenu na vrh stuba, njenu ikonografiju i stilsku analizu. Potom se promene nastale usled političkih dešavanja opisuju i interpretiraju, kao i potonje statue Napoleona na Vendomskom stubu. Na osnovu predočenih vizuelnih i kontekstualnih promena Napoleonovih prikaza, izvode se zaključci o suživotu spomenika i njegovih posmatrača, odnosno njihovim međusobnim uticajima. Cilj rada je da predstavi spomeničku kulturu Francuske nakon Revolucije, ukaže na vezu političkih zbivanja i oblikovanja javnih spomenika kao i da stvari podrobniju sliku o Vendomskom stubu.

Ključne reči: Pariz, Vendomski spomenik, Napoleon Bonaparta, Bitka kod Austerlica, XIX vek

UVOD

Vendomski stub nalazi se na Trgu Vendom (Place Vendôme) u Prvom arondismanu u Parizu, Francuska. Ideja o njemu nastala je 1805. godine, neposredno nakon Bitke kod Austerlica, iz Napoleonove želje da oda počast vojnicima koji su se pod njegovim vođstvom borili.¹ Drugog decembra 1805. godine, na godišnjicu krunisanja Napoleona, odigrala se Bitka kod Austerlica, poznata i kao Bitka tri cara.²

Ideja o spomeniku koji bi ovekovečio slavnu pobedu Francuza, nastala je gotovo na bojnom polju. Vivant Denon (Vivant Denon), koji je nakon bitke postao generalni direktor muzeja (*Direction générale des Musées et Monnaie des médailles*) predložio je Napoleonu da ne sprovedu u delo postojeći plan o podizanju *La Colonne départementale*, stuba koji je trebalo da nosi statuu Karla Velikog, već da umesto nje na vrhu stoji statua Napoleona, *princa kojeg cela Francuska voli*.³

1 Boime 1987: 8.

2 Više o Bici videti kod: Goetz Robert, 1805 : Austerlitz. Napoleon and the Destruction of the Third Coalition, Greenhill Books Stackpole Books, 2006, 57–293; Connelly Owen, The Wars of the French Revolution and Napoleon (Warfare & History), Routledge, 2005, 118–142; F. A. M. Mignet, History of the French Revolution from 1789 to 1814, Kessinger Publishing, LLC, 2010, 388–397.

3 Hochel 2011: 33.

Istorija Trga Vendom, a samim tim i predistorija spomenika, počinje još u 17. veku. Godine 1698. arhitekta Žil Arduen Mansar projektuje ovaj trg, kao i njegov pandan u Sedmom arondismanu — Trg pobednika. Projektovao ih je u režimu Luja XIV, kralja koji je tradiciju podizanja veleleptnih trgova preuzeo iz vremena Anrija IV, koji je početkom 17. veka sproveo u Parizu niz urbanističkih promena kako bi ojačao kraljevski autoritet i vizuelno uobičio Pariz u kraljevsku prestonicu dostoјnu divljenja. Trgove i urbanističke korekcije su odlikovali regularnost, organizovanost i velike dimenzije. Krajem veka, u skladu sa formalističkim, racionalnim, logičkim, klasicističkim, antibaroknim francuskim arhitektonskim izrazom proizašlim iz ugledanja na visokorenesansnu tradiciju, a uz odlike nasleđene od početka veka, nastaje Trg Vendom, koji je pravougaonog oblika sa zakošenim uglovima.⁴ I Trg pobednika i Trg Vendom bili su osmišljeni tako da u centru budu smeštene monumentalne statue vladara. Tako je do Revolucije u središtu trga stajala konjanička statua Luja XIV.⁵

Gradnja Vendomskog stuba počela je 8. jula 1806. godine i trajala do 1810. godine. Spomenik se može pripisati dvojici arhitekata, kao i Denonu koji je nadgledao radove. Prvi je bio Žan-Batist Lepere (Jean-Baptiste Lepère), koji je radio planove i crteže, a drugi Žak Gondoan (Jacques Gondouin de Folleville).

Crteže za bareljepe stuba izveo je slikar Pjer-Nolask Beržere (Pierre-Nolasque Bergeret). Potom su crteži prosleđivani skulptorima, njih oko trideset je radilo na stubu.⁶ Kada je reč o porudžbinama vlasti, uobičajena praksa u Francuskoj 19. veka podrazumevala je strogo pridržavanje umetnika njihovim uputstvima. Isti sistem po kojem skulptori dobijene crteže sa naznačenim merama prenose u bronzu, primenjen je i na Trijumfalnoj kapiji Karusel (1906 - 1908), gde je radove takođe nadgledao Vivian Denon.⁷

Potporni deo spomenika je sagrađen od masivnog granita (granite massif) i pažljivo spojen sa bazom. Unutar stuba nalaze se spiralne stepenice koje počinju stepenikom od belog mermera i uzdižu se do vrha stuba koji je oivičen balustradom. Na spomeniku su ploče sa reljefima koje nose predstave iz bitke, naravno se uvijajući oko stuba.⁸ Telo stuba je u potpunosti obmotano spiralnim pojasmom sa reljefima, koji u tačno 22 navoja naleže na stub. Scene su široke 3 stope i visoke 6 palčeva, svaka scena je odvojena od prethodne i naredne predstavom drveta ili gradske kapije. Takođe, svaka scena nosi predstavu jednog događaja ili etape bitke, a nanizane su hronološkim redom. Tako izvedeni, ovi reljefi su komemorativne slike bitke.

4 Traktenberg, Hajman 2006: 348–356.

5 Smith 1996: 150.

6 Hochel 2014: 102.

7 Wennberg 1978: 12.

8 Hugo 1833: 4–5.

Temu svake od scena, a na stubu ih ima 76, izabrao je Napoleon lično, a u njegovom prisustvu su Vivan Denon i grof od Vagrama (prince le Wagram) sastavili prateće inskripcije sa mestom i datumom određenog događaja.⁹

Scene su izvajane od pretopljene bronze koja je prvo bitno bila oružje osvojeno od neprijatelja kod Ulma i Beča. Još 1120 „kopči“ istog metala pohranjeno je u središte stuba sa namerom da se koristi za reparaciju ploča, s obzirom na to da je sračunato koliko će atmosferske prilike štetiti metalu.¹⁰

NAPOLEONOVE STATUE – POLITIČKA IDEOLOGIJA I VANDALIZAM

Statuu cara, za koju je odlučeno da se nađe na Trgu Vendom umesto statue Karla Velikog, poručio je Denon od skulptora Šodea (Antoine-Denis Chaudet) 27. septembra 1806. godine.¹¹ Šodeov model je pobrao sve pohvale, a izlio ga je sa retko viđenom perfekcijom, i to gotovo iz samo jednog mlaza bronze. Figura je bila izlivena većim delom u komadu, dodati su samo ruka i deo draperije. Dimenzije statue zajedno sa postoljem su iznosile 3 metra i 25 centimetara.

9 Hugo 1833: 9.

10 Hugo 1833: 4–5.

11 Hochel 2014: 106.



Slika 1. Vendomski spomenik
<https://line.17qq.com/articles/qucushcqx.html>

Šode je uskladio proporcije Napoleono-ve figure sa proporcijama spomenika, naročito obraćajući pažnju na kostim i slobodan prostor između Napoleono-vih nogu kako bi postigao živopisan efekat spomenika u celini. U toj prvoj verziji statue, Napoleon je predstavljen kao rimski imperator, obučen u jednostavnu togu sa lоворовим vencem na glavi. Jednom rukom se oslanja na mač, koji odlučuje sudbinu carstva, a u drugoj drži globus na kojem je predstavljena krilata Viktorija, izvedena prema antičkom modelu.¹² Originalna statua je poznata samo sa gravira i crteža, a opisivana je još u vreme postavljanja rečima *elegancija i lepota*.¹³

Već 1814. godine, ratna događanja su pogodila i Pariz — ruske trupe su defilovale u velikim vodovima pariskim bullevarima. Međutim, dan nakon ulaska neprijatelja u Pariz, pojedini Francuzi su žeeli da iskoriste opštu pometnju kako bi srušili spomenik. Postupak rušenja je bio nepomišljen i neisplaniran, nije bio proračunat ugao pod kojim bi se stub mogao srušiti, tako da su rušioci samo umnožavali pritisak, a veliki broj konja uzaludno vukao kablove. Stoga su prvi pokušaji rušenja bili bez uspeha. Kada se povela priča o miniranju spomenika, jedan od autora spomenika, Lonej (Lau-nay), ponudio je svoju pomoć. Uz velike poteškoće, za tri dana, statua je skinuta sa stuba, a krilata Viktorija je nestala.¹⁴

Događaj iz 1814. bio je prvi u nizu mnogobrojnih devastacija ovog spomenika. Svaki novi režim u Francuskoj do novije istorije je za vreme svoje vladavine izvršio neku intervenciju na spomeniku, a statua je najviše trpela. U izvorima se lamentuje nad ovim vandalizmom i pravi paralela između Pariza i antičkog Rima i Atine. Naime, Tardju (Tardieu) je naveo da su devastacije ovih gradova vršili isključivo Varvari nakon svojih pohoda, dok Francuzi imaju usađeno potpuno drugačije viđenje, čak predviđa da postoji struja među Francuzima koja bi rado spomenik uništila od vrha do dna, što se umalo i desilo.

Takođe navodi i da spomenici od umetničke vrednosti treba da budu izolovani i distancirani od političkih revolucija.¹⁵ To je jedinstveni uvid u francusko devetnaestovekovno poimanje javnog spomenika, s obzirom na to da rasprave o umetničkoj vrednosti javnih spomenika, a pogotovo onih nacionalnog karaktera, ne jenjavaju.

Naime, ovaj spomenik je nastao kao memorabilija, ali i sa jasnom namerom da bude istorijski artefakt od umetničke vrednosti. Zamišljen je kao sinteza umetničkog izraza i spomeničkih kvaliteta. Stoga, vladalo je opšte mišljenje da bi kao takav morao da bude izolovan od političkih promena, jer je svedok jednog vremena i jednog duha koji je *de facto* utkan u istoriju i identitet Francuske.

12 Tardieu 1822: 73.

13 Tardieu 1822: 12.

14 Hugo 1833: 13–14.

15 Tardieu 1822: 73.



Slika 2. Reljefi sa scenama Bitke kod Austerlica

<https://gitanjalisinghcherian.wordpress.com/2016/06/17/monument-in-focus-vendome-column-paris>

No, spomenik je više puta rušen i prepravljan, što samo govori da nije ostao „zamrznuta“ slika Napoleonovog vremena, već da je postao simbol i otelotvorenje francuske države, te ga je svaki novi režim preoblikovao kako bi ostao zapamćen i utkao se u francuski identitet. Nakon Napoleonove abdikacije i povratka Borbona na presto, na vrh spomenika postavljena je piramidal-

na konstrukcija sa *fleur-de-lys* završetkom koja je nosila belu zastavu. Kada se Napoleon vratio u Pariz sa Elbe kako bi započeo svoju vladavinu od sto dana, 1815. godine, zastava je uklonjena.¹⁶ Postojao je pokušaj da se Napoleon „vratiti“ na spomenik tako što je u podnožje postavljena njegova bista, no Napoleon nije podržao to rešenje, te je ona ubrzo uklonjena.¹⁷

16 Flynn 1998: 112.

17 Boime 1987: 8.

Nakon što je Napoleon poražen kod Waterloo, Luj VIII odlučuje da se Šodeova statua otopi, a bronza iskoristi za izradu konjaničke statue Anrija IV. Izradio je Fransoa-Frederik Lemo (François-Frédéric Lemot), a postavljena je 1817. godine na most Neuf (Pont Neuf).¹⁸

Od Julske revolucije belu zastavu zamениla je trobojka, i moguće je da bi dugo tamo ostala da Vlada nije jednoglasno donela odluku da se Napoleonova statua ponovo postavi na vrh stuba.

Suprotno od politike dinastije Bourbona koja je brisala tragove Revolucije i Prvog carstva sa javnih spomenika, vlada Luja-Filipa (Louis-Philippe) težila je da se veže za lik Napoleona, njegovu slavu i moć režima koji je predstavljao, što nije učinjeno samo ponovnim vraćanjem statue sa njegovim likom na vrh Vendomskog stuba, već i radovima na završetku Trijumfalnog luka.¹⁹ Novina je bila otvaranje konkursa za autora statue u kome je precizirano da Napoleon mora biti odevan u vojnu uniformu, stoga se na spomenik nije vratio rimski imperator. Na konkursu je pobedio Šarl Emil Ser (Charles Émile Seurre).²⁰

Novi Napoleon, kao Le petit Caporal, prikazan je u jednostavnoj i ozbiljnoj pozici. Desna ruka mu pada na stranu, u njoj drži durbin. Leva mu je preklopljena pre-

ko grudi, skrivena u prsluku. Izgled kostima i šešira je precizan, s obrzirom na to da je umetnik koristio autentične modele koje je koristio Napoleon. Umetnik je mogao da kopira i pobednički mač koji je Napoleon nosio kod Austerlica, čak i da je bio izgubljen, predstava istog se nalazila na vrhu stuba.²¹

Ova statua je postavljena na stub 1833. godine, a 1840. Napoleonovi ostaci su враћeni u prestonicu i pohranjeni pod pozlaćenu kupolu Palate invalida.²²

Svojevremeno statua nije naišla na simpatije. Zameralo se što je Napoleon prikazan kao vojnik, kao i što mu je šešir pokrio čelo (smatralo se da bi adekvatnije bilo da je postavljen pored noge), proporcije navodno nisu bile u skladu sa stubom, delovao je *indecorum* u odnosu na sofisticirane bronzane reljefe.²³ Danas se statua čuva u glavnom dvorištu Hotela invalida u Parizu (Hôtel National des Invalides) gde je premeštena 1911. godine. Okružena je kalupima skulptura sa Trijumfalnog luka Karusel koje predstavljaju vojnike Velike armije.²⁴

Kada je ustanovljeno Drugo carstvo, Napoleon III je želeo da oživi ideologiju dinastije Bonaparta upravo simboličnom vezom sa Rimskim carstvom, a ujedno i obnovom slike svog pretka učvrsti svoj

18 Boime 1987: 8.

19 Boime 1987: 37.

20 Hugo 1833: 15; Boime 1987: 9.

21 Hugo 1833: 16.

22 Weider 2000: 227.

23 Hugo 1833: 16.

24 Musée de l'Armée, "Main Courtyard".

legitimitet, te je naređeno da se Serova statua zameni replikom Šodeove.²⁵ Taj posao dodeljen je vajaru Dumonu (Augustin-Alexandre Dumont) i statua je postavljena na vrh stuba 4. novembra 1863. godine uz najveći mogući publikitet. Nova statua, koja se i danas može videti na stubu nešto je viša od originala (3,75 m u odnosu na Šodeovih 3,25 m), a car nosi globus sa krilatom Viktorijom u desnoj ruci umesto u levoj.²⁶



Slika 3. Crtež Šodeove statue Napoleona
A. Tardieu, La Colonne de la Grande Armée,
d'Austerlitz ou de la Victoire. Monument triomphal
erigé sur la place Vendôme de Paris, Paris : Chez
Ambroise Tardieu, 147.

RUŠENJE SPOMENIKA 1871.

GODINE

Usled nemačke opsade Pariza tokom januara 1871. godine, sve glasnije se zahtevao nestanak Vendomskog spomenika, koji je smatran za surov simbol francuskih nesreća, varvarizma i militarizma. Pariska komuna na vlasti je postala radikalnija, rešena da rušenje stuba bude kulminacija antibonapartizma koji je jačao tokom Drugog castva²⁷, te je 12. aprila 1871. donela dekret koji glasi: *Pariska komuna, uzimajući u obzir da je imperijalni spomenik na trgu Vendom varvarsко delo, simbol sirove sile i lažne slave, afirmacija militarizma, negacija internacionalnog prava, trajna uvreda pobednih od pobednika, kontinuirani napad na jedan od tri velika principa Francuske republike, bratstvo, proglašava: jedinstveni član – Vendomski spomenik biće uništen.*²⁸

Zato se već 16. maja 1871, dan nakon Bitke kod Sedana, nasilna rulja probila do Vendomskog spomenika i sravnila ga sa zemljom. Gistav Kurbe, koji je u novom poretku bio zadužen za brigu o umetnosti i muzejima, sa idejom da osloboди umetnost represije države i Bozar doktrine, bio je „osuđen“ da pla-

25 Boime 1987: 9.

26 Musée d'Orsay, "Colonne de la Grande Armée, ou Monument à Napoléon Ier".

27 Tombs 1999: 1–9.

28 *La Commune de Paris, considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la fraternité, décrète: article unique – La colonne Vendôme sera démolie.* navedeno prema Whidden 2016: 72.

ti čitav iznos obnove budući da se smatrao odgovornim za njegovo rušenje.²⁹ Spomenik je u potpunosti restauriran, te se u tom obliku i danas nalazi na Trgu Vendom.

ZAKLJUČAK

U vreme svog nastanka, Vendomski spomenik nije se izdvajao od uobičajenih struja u spomeničkoj kulturi Evrope. Uklonjen je složeni, barokni alegorijski rečnik, te spomenik dobija jasniju formu kojom šalje nedvosmislenu, politički obojenu poruku u javni prostor.³⁰ Evidentno, spomenik je bio i ostao memorija na jedan važan istorijski trenutak, sama tema ga je odredila kao *sredstvo kojem je politika bila funkcionalni cilj*.³¹ S obzirom na dvovekovno prisustvo spomenika u Parizu, kao i na dinamičnu komunikaciju ovog javnog dela sa posmatračima, njegov vizuelni oblik se menjao u skladu sa promenama političkog konteksta epohe. Ove promene, možemo zaključiti, bile su dvostrane — ne samo da su recipijenti ovog dela uobličavali poruku koju ono šalje, već su, zauzvrat, i sami bivali „uobličeni“ njome. Euforična rulja je Napoleona dočekala po povratku iz, na spomeniku ovekovečene, velike bitke.

Dobili su i „rimskog“ Napoleona na vrhu konstrukcije koja je svakim svojim elementom ukazivala na pokušaje inte-

grisanja onovremene Francuske sa idealima koje je reprezentovalo slavno Rimsko carstvo, a s obzirom na vremensku distancu od pada istog, izvesno jednim delom i imaginarnu, mitologizovanu projekciju koja se za njega vezivala, uz podrazumevajuće preuzimanje sistema državnog uređenja.

Imajući u vidu da je nesuđeni prethodnik Vendomskog spomenika trebalo da bude memorija u slavu Karla Velikog i na taj način pokaže afinitete Francuske ka osnivanju carstva, suština poruke koju spomenik nosi nije bila novonastala u svesti političkih moćnika, već je samo iskazana na drugačiji način — vizuelnim izrazom, dok je tema bila uslovljena povodom za podizanje. Prvi kontakt publike sa spomenikom izazvao je veliko divljenje i oduševljenje istim, no ujedno je spomenik prvi put bio meta političkog vandalizma samo pet godina nakog što je u javnom prostoru uobličen, što će reći da je jedna ista generacija Parižana pokušala da devastira glorifikovano dešto čim je Napoleon bio uklonjen iz državnog vrha. Iz toga proizilazi da je spomenik izuzetno brzo u svesti građana postao materijalizacija državne politike i državnih ideja i da je kao takav oblikovalo svest građana i tretman istih tih građana prema sopstvenom tkivu. Na osnovu predočenog, nije začuđujuće što je 1871. godine baš Vendomski spomenik stradao kada je Pariz bio u rasulu zbog talasa novog, drugačijeg oblika vlasti.

29 Tombs 1999: 81, 100.

30 Борозан 2006: 26.

31 Борозан 2006: 50.

Odnos spomenika i politike se nastavio do danas putem mnogobrojnih intervencija, ali takođe se nastavlja i njegov odnos sa javnošću, posmatračima i tumačima. Neosporno je da mu nedostaje iscrpna naučna studija, da podrobniji podaci o njemu nisu lako dostupni, kao i da se Trg Vendom danas mahom percipira kroz prizmu konzumerizma i kategorije luksuza.

No, svaki tretman spomenika, ili odsustvo istog, ostavlja tragove u njegovojo pojavnosti koji ulaze u istoriju, te tako i Francuzi danas učestvuju u kreiranju novih značenja njegove svedočanstvenosti koja će se, možda, nekada, sa istorijske distance proučavati.



Slika 4. Napoleon kao Le Petit Caporal u dvorištu Hotela Invalida
https://www.eutouring.com/les_invalides_m13_DSC05886_lrg.JPG

Slika 5. Dumanova statua Napoleona, današnji izgled
[https://www.pinterest.pt/
pin/51650726965125349/](https://www.pinterest.pt/pin/51650726965125349/)



Slika 6. Srušeni stub 1871. godine
<https://snippetofhistory.wordpress.com/portfolio/the-paris-commune-and-the-end-of-the-vendome-column>

LITERATURA

1. **Hugo 1833:** A. Hugo *La Colonne, monument triomphal, élevé à la gloire de la Grande Armée par l'empereur Napoléon*, Paris : Perrotin
2. **Boime 1987:** A. Boime, *Hollow icons: the politics of sculpture in nineteenth-century France*, Kent, Ohio: Kent State University Press
3. **Борозан 2006:** И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд : Филозофски факултет, Камедра за историју уметности новог века
4. "Colonne de la Grande Armée, ou Monument à Napoléon Ier", Musée d'Orsay, <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/5025> 2. april 2021.
5. **Flynn 1998:** T. Flynn, *The body in three dimensions*, New York City : Harry N. Abrams, Inc.
6. **Hochel (2011):** M. Hochel, *Dominique-Vivant Denon (1747-1825): Napoleon's Chief Adviser in the Art, Napoleonic Scholarship 4* (International Napoleonic Society 2011) 26–35.
7. **Hochel (2014):** M. Hochel, *Slavkov Myth and Iconography of the Revived Rome: Battle at Austerlitz in the Year 1805 as a Part of Napoleon's victory over the Dacians Contemporary on the Vendôme Square in Paris, Processes of Cultural Exchange in Central Europe in 1800-2000*, (Slezská univerzita 2014) 89–129.
8. "Main Courtyard", Musée de l'Armée, <https://www.musee-armee.fr/en/your-visit/museum-spaces/main-courtyard-artillery-collections.html> 5. mart 2021.
9. **Smith (1996):** K. Smith, *Victor Hugo and the Vendôme Column: "Ce fut le début de la rupture..."*, French Forum 21(2), 149–164.
10. **Tardieu 1822:** A. Tardieu, *La Colonne de la Grande Armée, d'Austerlitz ou de la Victoire. Monument triophal érigé sur la place Vendôme de Paris*, Paris : Chez Ambroise Tardieu
11. **Tombs 1999:** The Paris Commune, 1871, New York and London : Longman
12. **Traktenberg, Hajman 2006:** M. Traktenberg, I. Hajman, *Arhitektura od pristorije do postmodernizma*, Beograd : Građevinska knjiga
13. **Weider 2000:** B. Weider, *Napoleon : the man who shaped Europe*, Staplehurst : Spellmount

14. Wennberg 1978: B. G. Wennberg,
*French and Scandinavian sculpture
in the nineteenth century : a study of
trends and innovations, Stockholm
: Almqvist & Wiksell ; Atlantic High-
lands, N.J. : Humanities Press*

15. Whidden 2016: S. Whidden, Au-
thority in Crisis in French Literature,
1850–1880, London and New York :
Routledge

THE VENDÔME COLUMN IN PARIS – THE CASE OF NAPOLEON I STATUE

After The Battle of Austerlitz, the Vendôme column was erected to commemorate and glorify Napoleon's Grand Armée. Its visual identity was created by Napoleon and his associates, making it to resemble the Trajan Column in Rome. Also, the statue of Napoleon dressed as the Roman emperor was placed on top of the column, which was supposed to convey a message about the government's attitude towards making France an empire. After turbulent political events, Napoleon's statue underwent many changes and demolition attempts. The top of the column has always mirrored the contemporary politics, being host either to symbols of the July Republic or different models of Napoleon's representation.

In the year 1871, the Paris Commune destroyed the Column, but it was successfully restored afterwards. This paper was an attempt to improve existing level of understanding of the Vendôme column, its iconography with particular emphasis on Napoleon's statues, and public monuments in Paris after The French Revolution.

natasatapic@yahoo.com

CHURCH PAINTINGS BY IVAN MRKVÍČKA IN THE CITY OF SOFIA

VESSELINA YONTCHEVA

PHD student
Institute of Art Studies

The religious paintings of Ivan Mrkvička has not been an object of a stand-alone art history research so far. The present study considers his church paintings created in the capital of Sofia, as they can be considered representative of his work in this genre. An attempt is made to derive the characteristics of the religious work of the artist in the context of the general artistic processes in the period with consideration of his plastic language, themes and concepts.

Keywords: Bulgarian painters after the Liberation, icons, murals

The work of Ivan Mrkvička has been considered in its different aspects by a number of authors.¹ Some researchers have commented his church production in connection with the new plastic language adopted permanently by the most representative temples after the Liberation of Bulgaria² or in the historical context of individual temples.³ The only monograph dedicated to the painter deliberately undervalues and ignores his religious work, in line with the social attitude at the time.

Andrey Protich barely mentions the works of Mrkvička in the Memorial Temple of St. Alexander Nevski and his role in the arrangements for the icons of the newly built church at the Theological Seminary and the church of Sts. Heptarithmoi (Seven Saints, Disciples of Sts. Cyril and Methodius), formerly a mosque, to be produced by artists, rather than by icon painters.⁴

Mrkvička worked on religious paintings for the temple of the Theological Seminary, the Mausoleum of Evlogi and

¹ Bozhkov 1962; Bozhkov 1978; Dinova 1956: 41-50; Dinova-Ruseva 1976a: 44-72; Dinova-Ruseva 1996-1997: 261-265; Dinova-Ruseva 2009: 14-21; Protich 1933; Protich 1953: 36-46; Petkov, Fileva, Balcheva-Bozhkova 2016; Sokolova, Terzieva, Valchanova 2016; Zhelyazkova 1995-1996: 16-23; Asparuhova 2010: 31-35; Avramov 1969: 22-34.

² Bozhkov 1989; Vasiliev 1970; Dinova-Ruseva 1976:135-153; Dinova-Ruseva 2014: 198-205; Doncheva 1999: 77-82, Asparuhova 2010; Aleksandrova 2007: 126-131.

³ Paskaleva 1986; Karavelov 1966; Radkova 1999; Asparuhova 2007; Prashkov 2005: 233- 237.

⁴ Protich 1955: 11, 12.

Hristo Georgiev at Bellu Cemetery in Bucharest (1906)⁵, the Chapel Mausoleum in Pleven (1907)⁶, the church of St. Kyriaki (St. Nedelya) in Sofia and the Memorial Temple of St. Alexander Nevski. The present study considers his church paintings created in the capital of Sofia, as they can be considered representative of his work in this genre. An attempt is made to derive the characteristics of the religious work of the artist in the context of the general artistic processes in the period with consideration of his plastic language, themes and concepts.

Ivan Václav Mrkvička was born on 24 April 1856⁷ in the village of Vidim near Dubá, Northern Czech Republic⁸. His professional interest in fine arts was stimulated by the brother of his grandfather who was an art teacher and his uncle Josef who encouraged him from a young age to paint and attend art exhibitions⁹. At the age of 17 Mrkvička was admitted at the Academy of Fine Arts in Prague, in the class of Antonín Lhota¹⁰.

On 25 October 1876 he was enrolled at the Academy of Fine Arts in Munich. The young artist was admitted in the class of Otto Zeitz, at a painting atelier for advanced students¹¹. He attended the courses for only eight months and returned to Prague due to lack of resources. In the Czech capital he fell into the company of Bulgarian students and became one of the founders of the Association Balgarska Sedyanka¹².

The relationships he developed with the Bulgarians led to an invitation to teach in Plovdiv¹³. Mrkvička arrived in Bulgaria in 1882, when he was 26 years old¹⁴. He was employed as a teacher at the gymnasium in Plovdiv, where he carried out some very useful reforms. With the help of Petko Karavelov and Petko Slaveykov, Mrkvička managed to successfully establish Art as a compulsory subject not only in the higher gymnasium grades, but also in elementary education, as well as in vocational and agricultural schools¹⁵.

⁵ Mrkvička created decorative monumental painted panels depicting Virgin Mary Orans among Angels, Christ, St. Evlogi, The Twelve Apostles, Christian Compassion, and Cherubim. These paintings are similar in style to the murals of Ivan Mrkvička in the Memorial Temple of St. Alexander Nevski. See Dinova-Ruseva 1976: 149-153.

⁶ Ivan Mrkvička painted ten icons: two Sovereign icons, St. George the Triumphant and Virgin Mary with the Infant Jesus, as well as the icons in the Apostles tier depicting the apostles Jacob, Thomas, Simon, John, Luke, Peter, Paul and Matthias. See Asparuhova 2007: 101-113.

⁷ Dinova-Ruseva 2009: 21.

⁸ Dinova-Ruseva 2009: 15.

⁹ Velikov 1995: 111.

¹⁰ Obretenov, Stoykov Trufeshev 1987: 166, 167; Dinova 1956: 41.

¹¹ Mrkvička did not take the compulsory introductory Antique Class, i.e. painting of plaster casts of antique works. This course was taken by Nikolay Pavlovich in 1856-1857 and by Ivan Angelov in 1882-1883. See Dinova-Ruseva 2009: 15.

¹² Dinova 1956: 41; Zhelezarova 1995-1996: 19.

¹³ A colleague and classmate from the Lucas-Gymnasium who taught Chemistry and Physics at the high-school in Plovdiv proposed to him to take the position of an Art teacher. See Velikov 1995: 113.

¹⁴ Protich 1955: 5.

¹⁵ Protich 1953: 38.

There are data that Konstantin Velichkov and Mrkvička intended to open an art school in Plovdiv, but their plans were thwarted by the unification of the Principality of Bulgaria and the province of Eastern Rumelia in 1885¹⁶. During his stay in Plovdiv the painter organized his first art exhibitions¹⁷.

In 1889 Mrkvička was transferred to teach at the All-Male Art Gymnasium in Sofia. In the next year he organized his first independent exhibition in the capital¹⁸.

Without a doubt Mrkvička has a leading role in the process of the institutionalization of the artistic life in the capital after the Liberation. He was in the centre of the Association for Support of the Art in Bulgaria established in Sofia in 1893 and became its deputy chair¹⁹. The platform of the Association Society included the organization of collective exhibitions, the issuing of a magazine on fine art and the establishment of a state school of art.

These tasks were completed in order with four collective exhibits taking place from 1894 to 1899, and the issuing of Art magazine from 1895 to 1899.²⁰

The greatest contribution of the Society for Supporting the Art in Bulgaria to the emerging new structure of Bulgarian artistic life after the Liberation was the opening of the State Drawing School in 1896. The motivation report on the draft bill for opening a State Drawing School in Sofia²¹ prepared by the Society for Supporting the Art in Bulgaria states that the project would ensure the availability of "artists, teachers for elementary schools, high schools and vocational schools, masters and managers for the art industry, icon painters – for development of the craft". During the National Revival icon painting was subject to sharp criticism²². The draft bill for the establishment of the State Drawing School envisaged the creation of a new style of icon painting based on academic principles²³.

It must be noted that after the opening of the school Ivan Mrkvička was the first academically prepared teacher in icon painting in Bulgaria²⁴.

The teachers at the Drawing School who participated actively in the artistic life of the capital received a decisive share in public and church tenders²⁵. Of the initial teaching staff, which by 1900

16 Protich 1955: 7.

17 In 1886 Mrkvička organized an independent exhibition in Plovdiv. In 1887, in collaboration with Anton Mitov, a second exhibition was held at the gymnasium hall. See Dinova-Ruseva 1991: 262.

18 Protich 1955: 8.

19 Protich 1953: 39.

20 Rangelova 2012: 5-19.

21 For the entire text see Velichkov 1895: 23-26.

22 Velichkov 1895: 25, 26. This critical attitude towards icon painting during the Revival was promoted by the closest associate of Mrkvička, Anton Mitov (on behalf of the Italian Tonino) also in his "Letters on Bulgaria" filled with sharp criticism of the low level of icon painting in the country. See Tonino 1895: 7-10.

23 Ivanova-Tsotsova 1990: 24.

24 Protich 1953: 41.

25 Protich 1953: 41.

consisted of nine people, only Mrkvička and Mitov worked on church orders²⁶. In 1903 Ivan Mrkvička became the driving force behind the arrangements for the painting of icons for the temple of Sts. Heptarhitmoi in Sofia, the church of St. John of Rila at the Theological Seminary and the Mausoleum in Pleven. He managed to assert his idea that the icons of church iconostases should be produced by artists rather than by icon painters²⁷.

In the temples of Sofia, Mrkvička worked on icons for the church of St. John of Rila at the Theological Seminary (1903), and icons and murals for the Memorial Temple of St. Alexander Nevski.

For the temple at the Theological Seminary Mrkvička painted three Sovereign icons:²⁸ Archangel Michael²⁹, St. John of Rila³⁰ and Virgin Mary and the Infant Jesus³¹.

They were oil-painted on factory-primed canvas attached to stretchers with wedge slots³². Currently these icons are kept in the Seminary's library.

An archive photograph shows their positions on the iconostasis³³. The icons painted by Mrkvička were displayed on the northern part of the iconostasis.

Ivan Mrkvička is the author of one icon of the iconostasis at the temple of St. Nedelya – The Last Supper – displayed in the middle of the small icons' tier, above the Royal Doors. It bears his signature in the lower right corner but has not been dated. The composition of the scene has been developed in depth. In line with the established tradition, Jesus Christ is portrayed in the centre, holding the gifts of the Eucharist: a glass of wine in one hand and bread in the other. The apostles by his sides are depicted in perspective, holding a white cloth. An archive photograph of the temple's iconostasis from 1919³⁴ shows that the icon of The Last Super was already on display at that time.

It was most likely painted around 1907 as in September of this year the Church Council organized a public competition for the creation of a new iconostasis.

26 The initial academic staff included Ivan Mrkvička (Director and Head of the Painting Atelier), Anton Mitov (Painting and Art History), Boris Schatz (Modelling) and Dr. Sarafov (Anatomy). In 1898 they were joined by five more teachers: Jaroslav Věšín (Painting and Life Drawing Evening), Antonín Šourek (Constructive Perspective), Zheko Spiridonov (Modelling and Sculpture), Raymond Ulrich (Painting and Decorative Art) and Arch. Yordan Milanov (Architecture).

27 Protich 1953: 43.

28 The size of these icons is 14,5/ 62 cm.

29 The icon is signed in the lower left corner by Ivan Mrkvička, dated 1903.

30 The icon is not signed but its style suggests that it was painted by Ivan Mrkvička.

31 Signed in the lower left corner by Ivan Mrkvička, dated 1903.

32 Prashkov 2005: 233.

33 Photograph: <http://stara-sofia.com/seminaria.html>, last visited on 05 January 2020.

34 Photograph: http://stara-sofia.blogspot.com/2012/04/blog-post_16.html, last visited on 05 January 2020.

The project was awarded to Jan Travnitski, a master wood-carver of Czech origin teaching at the Art School. The finished iconostasis was installed in March 1915. It was repaired after the assault of 1925 and remains preserved to-day³⁵.

Mrkvička is the author of all icons on the northern iconostasis of the Memorial Temple of St. Alexander Nevski³⁶. He painted the scene of Jesus Christ among the Scribes at the Temple on the northern wall and two scenes in the southern gallery: The Beheading of St. John the Baptist and The Temptation of Christ.

In his religious works Mrkvička followed the rules of academism with the obvious ambition to present his viewpoint in developing authentic images meeting the requirements of contemporary picture painting. The result creates the impression of real historical figures, rather than of religious archetypes.

The significant difference in the understanding for traditional icon painting and religious painting, the latter represented by his works, becomes evident³⁷.



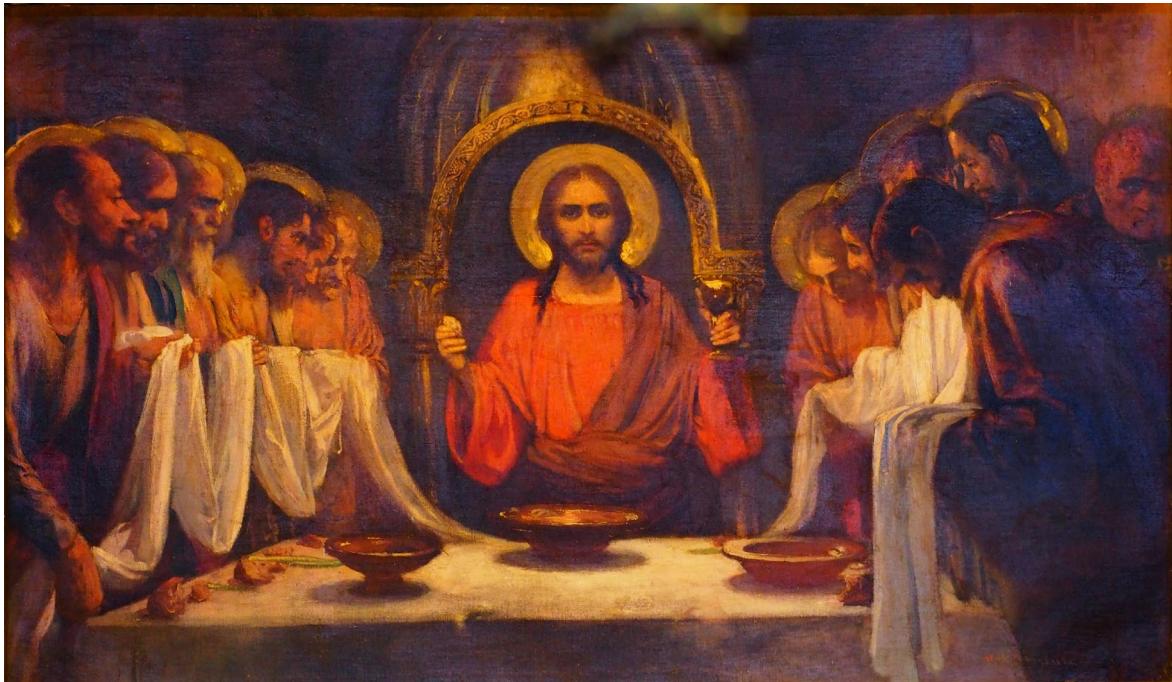
Archangel Michael, sovereign icon of the iconostasis of the church St. John of Rila at the Theological Seminary. Currently it is kept in the Seminary's library (photo V. Yontcheva)

35 Temelski 2010, 17.

36 Sovereign icons: St. Methodius, St. Virgin Mary with the Infant Jesus, Jesus Christ on a Throne, St. Cyril. The second tier of the iconostasis includes eight small icons: St. Paraskeva, St. Sava, St. Gorazd, St. Naum of Ohrid, St. Clement of Ohrid, St. Angelar, St. Patriarch Euthymus of Tarnovo, St. Zlata of Maglen.

The icon Deposition of Christ is in the middle, below the crucifix. On the Holy Doors there are four icons oil-painted on metal depicting the Old Testament prophets St. Moses, St. Aaron, St. Jeremiah and St. Elijah.

37 Asparuhova 2007: 47.



Last Supper, icon of the iconostasis at the temple of St. Nedelya, Sofia (photo V. Yontcheva)

Mrkvička's icons in St. Alexander Nevski and the church of the Theological Seminary show a withdrawal from the old icon schemes. They rely on the effect of the physical presence of massive three-dimensional forms, the prevailing indicative gesture and the shiny fabric of the clothing³⁸.

It is not a coincidence that researchers associate these icon images with the palpable earthly world, rather than with the realm of mystique³⁹. The main concept of Christian Orthodox art – the creation of incorporeal decorative images to achieve an impression of spirituality and transcendence – conflicts the academic realism⁴⁰.

Mrkvička's icon painting style, however, was predetermined by the realistic and naturalistic view of his academic schooling. It can be assumed that the tastes and preferences of the Bulgarian society at the time, with openly expressed affinity to paintings anchored in reality, also played a role⁴¹.

The spirit of the time is represented by the craving for national art or simply art perceived as such. Academism achieved successfully the main goal of the period to create a national art. This academism bears the marks of naturalism, ethnographic documentality, compositional rigidity and anecdotal narrative in a number of the multifigure compositions⁴².

38 Doncheva 1999: 78.

39 Mitov 1957:91; Paskaleva 1986: 8.

40 Linkov 2000: 815.

41 Doncheva 1999: 78, Bozhkov 1978: 151.

42 Popov 1992:38.

Still, Mrkvička's academic expressive language could not formally embody the national ideal. In Bulgaria, the idea of the type of cultural experience that would support its artistic realization at a different level was still lacking⁴³.

According to the literature, the national concept acquired philosophical meaning and Bulgarian appearance no earlier than in the works of the representatives of the Association Native Art⁴⁴.

At the end of the 19th and the early beginning of the 20th century, in the works of the first generation of professional painters in Bulgaria, the national idea was represented by an ambiguous combination of elements of different origins that were supposed to highlight the importance of the Bulgarian country and prove the equality in its relationships with advanced nations.

Mrkvička's work did not lead to plastic formation of a national art style. In his search for a particular national outlook in Bulgarian icon painting the artist used specific iconographic techniques connected to the decoration of the church clothing of the characters with elements of old Bulgarian tsar costumes. The saints are presented in interiors with architectural forms from the Bulgarian Middle Ages. Byzantine decorative elements with characteristic outlines and

colours are visible in the icons of Ivan Mrkvička in the church at the Theological Seminary – in the throne of Virgin Mary, the inlay-covered interiors depicting Archangel Michael and St. John of Rila – and in the Memorial Temple of St. Alexander Nevski – in the decoration of the thrones of Virgin Mary and Jesus Christ, the ornaments on the carpet under the feet of the Mother of God⁴⁵. The backgrounds, the clothing, the halos and the thrones on which the saints are presented are developed in such detail that they give the impression of documentary, almost photographically precise work. This ethnographic documentary acts to diminish the psychological impact of the paintings⁴⁶.

There are examples of saints clothed in national costumes, as in the case of the icon of St. Zlata of Maglen on the northern iconostasis of the Memorial Temple.

Mrkvička's concept for creation of optically credible images with no trace of conventionality was in radical opposition with the ideas of the national painters characterized by portraying the Bulgarian spirit in all layers of the art work, in its means of expression, semantics, forms, etc.⁴⁷

43 Asparuhova 2007: 27.

44 Asparuhova 2007: 29.

45 Doncheva 1999: 80

46 Avramov 1969: 28.

47 Asparuhova 2007: 29-30.

Another manifestation of this "national" idea in church painting was the selection of the most preferred and most frequently depicted saints: St. Knyaz Boris, St. Cyril and Methodius, St. Heptarhit-moi. According to Anton Mitov, whose vision of church painting was similar to Mrkvíčka's, icon painting is nothing

more than historical and symbolic painting, i.e. one of the highest branches of the art of painting⁴⁸. In contrast to old Byzantine painting, the icon images presented by the academic artists do not evoke humility and submission; they are associated with real persons.

48 Mitov 1957: 88.



St. John of Rila, sovereign icon of the iconostasis of the church St. John of Rila at the Theological Seminary. Currently it is kept in the Seminary's library (photo V. Yontcheva)



Virgin Mary and the Infant Jesus, sovereign icon of the iconostasis of the church St. John of Rila at the Theological Seminary. Currently it is kept in the Seminary's library (photo V. Yontcheva)



The Temptation of Christ, northern wall of the southern gallery, Memorial Temple of St. Alexander Nevski (photo V. Yontcheva)



Jesus Christ among the Scribes at the Temple, northern wall, Memorial Temple of St. Alexander Nevski (After Traychev 1925:29).



Northern iconostasis of the Memorial Temple of St. Alexander Nevski (photo V. Yontcheva)

The northern iconostasis of the Memorial Temple of St. Alexander Nevski with icons painted by Mrkvička is devoted to the holy brothers Cyril and Methodius. The Apostles' tier depicts their disciples St. Sava, St. Gorazd, St. Clement, St. Angelar and St. Naum. This is also the main highlight in the iconography programme of the Memorial Temple: to demonstrate its Bulgarian national character. The murals and icons in this biggest and most representative temple of Sofia became an example to be followed in the painting of the smaller churches in the capital and its vicinity not only in terms of style, but also regarding the choice of scenes and their meaning in

the context of the sacral medium. Some researchers have made a well-founded assumption that the true national art in post-Liberation Bulgarian painting was not genre painting.

It was, in fact, icon painting that earned the prestige of Bulgarian art in the western world and rooted itself deeper in the public consciousness. In Ottoman Bulgaria the hope for freedom was expressed through the works of religious painting.

After the Liberation, religious painting was called upon to affirm the greatness of the country and its monarch⁴⁹.

49 Asparuhova 2007: 56.

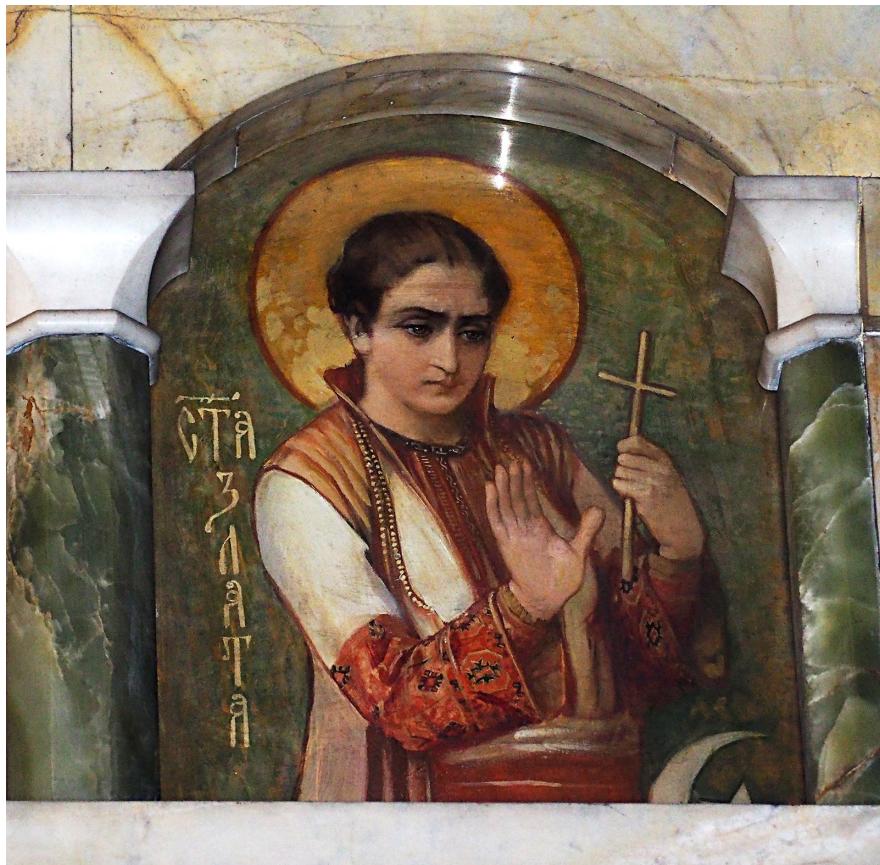
It is worth noting the differences between the creative approaches of Mrkvička and Vasnetsov evident from the icons they painted for the Memorial Temple of St. Alexander Nevski. The spirituality of Vasnetsov's Virgin Mary with the development of grief and melancholy creates analogies with the icons of the Mother of God from the Komnenos period⁵⁰.

Some details in Mrkvička's icons, for example the decoration of the thrones of Virgin Mary and Jesus Christ and the

pattern of the mat under the feet of the Mother of God, are associated with Byzantine decorative art⁵¹. Obviously, the author has sought to create a link with traditional icons through the clothing and backgrounds rather than through the psychological effect of the images. The clothes and scenes depicted in Mrkvička's works detach the images of the saints from the church canons. Their religious representation even reflects this "national" note inspired by the Bulgarian countryside through some decorative elements such as the embroi-

50 Bozhkov 1984: 377.

51 Doncheva 1999: 80.



St. Zlata of Maglen, icon on the northern iconostasis of the Memorial Temple of St. Alexander Nevski (photo V. Yontcheva)

dery on the clothing. For a prototype of the icon of St. Zlata of Maglen, Mrkvička used a real model, the twelve-year-old girl Zlata Cholakova who later became a recognized public figure and a writer⁵².

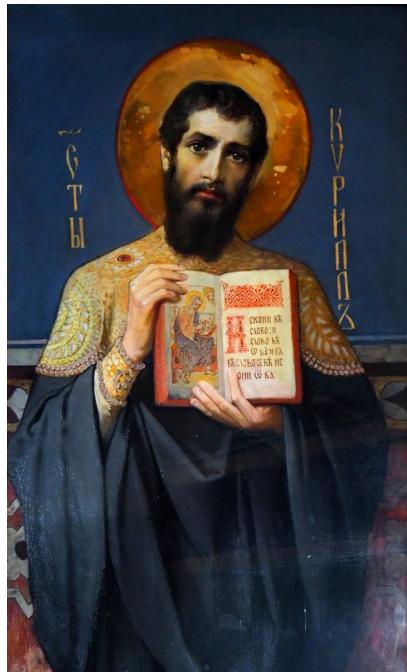
Church painting is unquestionably not a leading genre in Mrkvička's work. It is rather a possibility for the artist to popularize his ideas for the outlook of the new Bulgarian painting style. His particular vision for post-Liberation icon painting, as described in the proposal for creation of a State Art School, was based on the academic principles⁵³. In terms of iconography and general decorative system, the religious paintings of Mrkvička remain in the framework of the Eastern Orthodox tradition. Regarding the style, they are characterized by an academic approach using volumetric

and spatial modelling through light and shade distribution and, as a rule, linear perspective. The works lack the abstractness and mysticism typical of medieval Bulgarian painting.

These are earthly people depicted against ceremonial backgrounds. In the temple paintings of Mrkvička the search for a national feel is realized not in the purely plastic language, but through the decorative beauty of the clothing and the requisite, and the selection of depicted saints. Some images show clearly the ethnographic interest of the artist in national costumes and other details of everyday life that further diminish the psychological impact of the works.

52 Markov 1987: 13-19.

53 Ivanova-Tsotsova 1990: 24.



St Cyril, sovereign icon of the northern iconostasis of the Memorial Temple of St. Alexander Nevski (photo V. Yontcheva)

LITERATURE

1. **Aleksandrova (2008):** R. Aleksandrova, *Пластически измерения в религиозната живопис на Иван Мърквичка*, Doktorantski cheteniya 2007. (2008) 126-131.
2. **Asparuhova (2010):** N. Asparuhova, *Националната идея в битописанията на Иван Мърквичка и Антон Митов*, Izkustvo i kritika 1 (2010) 31-35.
3. **Asparuhova 2007:** N. Asparuhova, *Иконите на Георги Данчов, Иван Мърквичка и Антон Митов в колекцията на Военноисторическия музей Плевен*, Sofiya.
4. **Asparuhova 2009:** N. Asparuhova, *Иконите на Мърквичка и Митов в контекста на конструиране на историческата памет в България*. PhD dissertation. Sofiya.
5. **Avramov (1969):** D. Avramov, *Националното в живописта на Мърквичка и Митов*, Problemi na izkustvoto, 3 (1969) 22-34.
6. **Bozhkov 1962:** A. Bozhkov, *Българската художествена академия*, Sofiya.
7. **Bozhkov 1978:** A. Bozhkov, *Българската историческа живопис 2*, Sofiya.
8. **Bozhkov 1989:** A. Bozhkov, *Изображенията на Кирил и Методий през вековете*, Sofiya.
9. **Dinova (1956):** V. Dinova 100 години от рождението на основоположника на българската битова живопис Иван Мърквичка, Izkustvo 4 (1956) 41-50.
10. **Dinova-Ruseva (1991):** V. Dinova-Ruseva, *София – средище на изобразителното изкуство след Освобождението*, Sofiya prez vekovete 1878-1944 2 (1991) 256-284.
11. **Dinova-Ruseva (1976):** V. Dinova-Ruseva, *Българо-румънски връзки в изобразителното изкуство през втората половина на XIX в.*, Traditsiya i novi cherti v balgarskoto izkustvo (1976) 135-153.
12. **Dinova-Ruseva (1976):** V. Dinova-Ruseva, *Генезис на битовия жанр в българската живопис*, Izistoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo 1, Sofiya (1976) 44-72.
13. **Dinova-Ruseva (1996-1997):** V. Dinova-Ruseva, *Забравени художествени образи на Левски от Иван Мърквичка*, Godishnik na obshtobalgarskiya komitet „Vasil Levski“ 2 (1996-1997) 261-265.

- 14. Dinova-Ruseva (2009):** V. Dinova-Ruseva, *Мюнхенски аспекти в живописта на Иван Мърквичка*, Problemi na izkustvoto 3 (2009) 14-21.
- 15. Dinova-Ruseva (2014):** V. Dinova-Ruseva, *Църковна живопис 1878-1944 г.*, 120 godini balgarsko izkustvo. Prilozhno, dekorativno, monumentalno, Sofiya (2014) 198-205.
- 16. Doncheva (1999):** R. Doncheva, *Изображения на „Богородица с младенеца на трон“ и „Христос на троиц“ в храма „Св. Александър Невски“ (Към въпроса за българската религиозна живопис след Освобождението)*, Religiya i tsarkva v Balgariya. Sotsialni i kulturni izmereniya v pravoslavieto i negovata spetsifika v balgarskite zemi. Sofiya (1999) 77-82.
- 17. Ivanova-Tsotsova (1990):** B. Ivanova-Tsolova, *Възрожденските художници след Освобождението и мястото им в новия художествен живот*, Formirane na novoto balgarsko izkustvo. Problemi i tendentsii, Sofiya (1990), 23-41.
- 18. Karavelov 1966:** L. Karavelov, *Монография на храм-паметник Александър Невски в град София 1, 2*, Sofiya.
- 19. Linkov (2000):** G. Linkov, „Модерната“ църковна живопис в следосвобожденска България, разгледана в светлината на няколко пловдивски църкви, Solun i Plovdiv i tyahnoto usporedno istorichesko, kulturno i obshtestveno razvitie (XVIII-XX vek), Sofiya (2000), 810-826.
- 20. Markov (1987):** S. Markov, *Неизвестен факт за иконата „Св великомъченица Злата Мъгленска“ в патриаршеската катедрала храм-паметник „Св. Александър Невски“*, Duhovna kultura 3 (1987) 13-19.
- 21. Mitov 1957:** S. Mitov, *Антон Митов*, Sofiya.
- 22. Obretenov, Stoykov, Trufeshev 1987:** A. Obretenov, A. Stoykov, N. Trufeshev, *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България 2*. Sofiya.
- 23. Paskaleva 1986:** K. Paskaleva, *Храм-паметникът „Св. Александър Невски“*, Sofiya.
- 24. Petkov, Fileva, Balcheva-Bozhкова 2016:** L. Petkov, A. Fileva, M. Balcheva-Bozhkova. *Иван Мърквичка 1856-1938*, Sofiya.

- 25. Popov (1992):** Ch. Popov, *Ролята и значението на академичния модел при формирането на ново българско изкуство*, Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo 3. Sofiya (1992) 29-39.
- 26. Prashkov (2005):** L. Prashkov, *Иконите за иконостаса на семинарската църква „Св. Йоан Рилски“*, рисувани през 1906 г., Sto godini Sofyska duhovna seminariya „Sv. Yoan Rilski“. Yubileen sbornik, Sofiya (2005) 233- 237.
- 27. Protich (1928):** A. Protich, *Изкуството в София*, Yubileyna kniga na grad Sofiya (1878-1928), Sofiya (1928) 180-206.
- 28. Protich 1933:** A. Protich, *Петдесет години българско изкуство*, Sofiya.
- 29. Protich (1953):** A. Protich, *Мърквичка и художественият живот на България (По случай 15 години от смъртта му)*, Izkustvo 3 (1953) 36-46.
- 30. Protich 1955:** A. Protich, *Иван Мърквичка*, Sofiya.
- 31. Radkova 1999:** R. Radkova, *Храм-паметник „Св. Александър Невски“*, Sofiya.
- 32. Rangelova (2012):** B. Rangelova, *Дружество за поддържане на изкуството в България*, 120 godini balgarsko izkustvo. 1892-2012 družestva, sayuzi, grupi, Sofiya (2012) 5-19.
- 33. Sokolova, Terzieva, Valchanova 2016:** D. Sokolova, E. Terzieva, B. Valchanova, *Иван Мърквичка (1856-1938) и новата българска живопис*, Sofiya.
- 34. Tonino (1895):** Tonino, *Писма върху България от Тонино*, Izkustvo 1 (1895) 7-10.
- 35. Vasiliev 1970:** A. Vasiliev, *Образи на Кирил и Методий в България*, Sofiya.
- 36. Velikov (1995):** D. Velikov, Как пристигнах в България. Спомени на проф. Иван Мърквичка, Plamak 5, 6 (1995) 111-119.
- 37. Velichkov (1895):** K. Velichkov, *Изложение на мотивите по законопроекта за откриване на Държавното рисувално училище София*, Izkustvo 2-3 (1895) 23-26.
- 38. Zhelyazkova (1995-1996):** R. Zhelyazkova, *Чешките художници в България от края на XIX и началото на XX в.*, Chehi v Bulgaria – istoriya na edna tsivilizatorska rolya, Sofiya (1995, 1996) 16-39.

CHURCH PAINTINGS BY IVAN MRKVICKA IN THE CITY OF SOFIA

Религиозна живопис на Иван Мърквичка не е била обект на самостоятелно проучване до този момент. Настоящият текст разглежда иконите и стенописите, които той създава за столичните църкви, като може да се каже, че тази живопис е представителна за цялото му творчество в този жанр. В софийските храмове Мърквичка работи икони за църквата „Св. Йоан Рилски“ в Духовната семинария, икони и стенописи за храм-паметника „Св. Александър Невски“, икона за иконостаса на храм „Св. Неделя“.

Църковната живопис, която Мърквичка създава, представлява едно отдръпване от старите иконни схеми. Основната концепция на православното християнски изкуство – обезплътяването и декоративизирането на образа за постигането на внушение за одухотвореност и трансцендентност, влиза в конфликт с академичния реализъм. Иконите и стенописите, които той създава са по изискванията на академизма, с явен стремеж от страна на автора да покаже своите възгледи при изграждане на достоверни образи, спазвайки изискванията на съвременната им живопис.

Духът на времето се изразява в копнежа по националното или разбираното като такова изкуство. Въпреки че творчеството на Мърквичка не води до пластическо формиране на национален художествен стил, академизъмът в творбите на първото поколение професионални художници в България успешно решава основната задача на епохата по създаването на национално изкуство. След Освобождението, националното в изкуството все още е смътна комбинация от елементи с различен произход, които трябва да подчертаят значимостта на българската държава и да докажат равноправните контакти с напредналите нации. В търсенето на определен национален облик на българската иконопис, Иван Мърквичка прибягва до определени иконографски похвати, свързани с украсяването на църковните одежди на персонажите с елементи на старобългарските царски костюми. Иконописта се утвърждава като истинското национално изкуство, което успява в пълна степен да осигури престижа на българското изкуство пред западните държави и има най-дълбоки корени в масовото съзнание.

Текстът прави опит да изведе характеристиките на религиозната живопис на художника в контекста на общите художествени процеси от периода, но и като пластичен език, тематика и концепция.

vesselobessetp@gmail.com

(DE)KONSTRUKCIJA MORALA: ARTIKULACIJA PROSTORA KAO IZRAZ DRUŠTVENE KRITIKE U GRAFIČKOM CIKLUSU DRAME MAKSA KLINGERA

LORA MILUTINović

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

U radu je predstavljen pregled četiri grafička dela iz ciklusa Drame (1883) autora Maka Klingera (1857 - 1920) sa ciljem ukazivanja na jedinstvene metode, kojima je umetnik iskazivao svoje stavove povodom života u metropoli i njenih građana. U radu je predstavljen način na koji umetnik gradi strukturu dela sa ciljem izazivanja fizioloških i emotivnih reakcija kod posmatrača koje se poklapaju sa emocijama protagonistu u prikazanom delu. Izazivanjem svesne i podsvesne, kao i telesne i umne reakcije kod posmatrača, umetnik ukazuje na probleme u društvu i apeluje na promenu.

Ključne reči: Maks Klinger, Berlin, arhitektura, društvena kritika, perspektiva

MAKS KLINGER I DRUŠTVENA KRITIKA

Maks Klinger (Max Klinger, 1857 - 1920) je napustio rodni Lajpcig 1874. godine kako bi započeo svoje umetničko obrazovanje u Karlsruheu, gde je studirao slikarstvo pod mentorstvom realiste Karla Gusova (Karl Gussow). Sledеće godine je umetnik otišao za svojim učiteljem u Berlin, gde je nastavio školovanje na Kraljevskoj akademiji lepih umetnosti.

U Berlinu je upoznao norveškog umetnika Kristijana Kroga (Christian Krohg¹) sa kojim je delio studio, u kojem su obojica stvarali pod uticajem dela francuskih autora poput Emila Zole (Émile Zola) i Gistava Flobera (Gustave Flaubert), čiji su romani razotkrivali tamnu stranu urbanog života i licemerje buržoazije. Klinger je interesovanje o društveno-kritičkoj umetnosti, po svemu sudeći, razvio od učitelja Gusova koji se bavio pitanjima društvene pravde kroz izrazito realistična i skladna dela, kao što je *Peračica Venere* (*Die Venuswäscherin*, 1878), na kojoj je prikazana siromašna starica

¹ Krog se takođe bavio pitanjima društvene kritike, njegov roman *Albertina* (*Albertine*, 1886) je zabranjen 1888. godine.

koja marljivo briše skulpturu Venere u umetničkoj školi. Nakon tri godine boravka u Berlinu, Klinger se preselio u Brisel i kasnije u Minhen. Umetnik se vratio u prestonicu 1881. godine, gde je upoznao buduće mecene i postao član umetničkog udruženja *Kunstverein*. Ciklus *Drame* (*Dramen*, 1883), o kojem će biti reči u ovom radu, nastao je u periodu provedenom u Berlinu od 1881. do 1883. godine.

Po povratku u Berlin 1881. godine, Klinger je počeo da radi na seriji grafika čija je glavna tema bila kritički prikaz građanstva kroz prizmu umetnikovog pogleda na svet. Tokom perioda kada je radio na ciklusu *Drame*, Klinger je živeo u ulici Mekernštrase (Möckernstraße) blizu Anhalter stanice (Anhalter Bahnhof), pre nego što se preselio u ulicu Mittelstrase (Mittelstraße).² Obe ulice su se nalazile u centru grada, blizu parka Tiergarten (Tiergarten), glavne promenade Fridrihštrase (Friedrichstraße), pozorišta i Ulice crvenih fenjera, što je umetniku pružalo mnoštvo prilika za posmatranje brojnih društvenih slojeva, ali i posebnosti života u samom centru metropole. Tokom boravka u Berlinu Klinger je počeo da stvara dela koja su bila zasnovana na društvenoj kritici, tako su nastali ciklusi *Drame*, *Život* (*Ein Leben*, 1884) i *Ljubav* (*Eine Liebe*, započet 1883, ali završen tek 1887).

Ovi ciklusi predstavljaju panoramske priče o društvenim manirima i moralu berlinskog društva.³ Na navedenim delima je predstavljen spektar tabu-radnji kao što su ubistvo, samoubistvo, čedomorstvo, prostitucija, alkoholizam, nasilje i vanbračne veze. Iako naizgled dosta različita od prethodnih Klingerovih dela, čija je tematika imala uporište u svestu bogate fantazije, tri ciklusa nastala u Berlinu (*Ljubav*, *Život* i *Drame*) predstavljaju nastavak umetnikovog opusa kome su sada, sa ciljem prikazivanja modernog društva, pridodati savremeni naučni uvidi o ljudskom ponašanju usko povezani sa teorijom evolucije.⁴ Budući da Klinger nije bio zadovoljan društvenom kritikom nemačkih kolega, grafički ciklus *Drame* je, po uzoru na dela Goje (Francisco José de Goya), Hogarta (William Hogarth) i savremenih kritičara Francuske, osmišljen kao umetnički odgovor na mesto i vreme u kojem je autor živeo. Nemačka društvena kritika je tokom 19. veka najčešće prikazivala probleme van metropole, uz utopiske, naivne i nerealne završetke. Nekolicina kritičara koja je spomiljala gradsku sredinu je to činila sa ciljem prikazivanja grada kao epicentra poroka i kriminala, koji bi potom poredili sa blagodetima života u ruralnoj sredini.⁵

Klingerova namera je bila da predstavi slojevitost života u metropoli putem iskrenog prikazivanja urbane sredine Berlina.

2 Klinger u svom opusu prikazuje čitav spektar stanovnika metropole, videti Morton 2014: 288.

3 Žanr na nemačkom području poznatiji kao istorija morala (Sittengeschichte). Morton 2014: 288.

4 Morton 2014: 289.

5 Takva su bila dela Rabea (Wilhelm Raabe), Hesea (Paul Heyse) i Šmilagena (Friedrich Spielhagen). Za više informacija v. Morton 2012:15 i Morton 2014: 297–304, posebno vezano za ciklus *Drame*, v. Morton 2014: 304–31.

Njegova društvena kritika predstavlja značajan napredak na širem polju nemačke društvene kritike budući da evo-cira psihološku složenost pojedinaca koja nadilazi granice unapred određenog i definisanog viđenja osobe unutar društva. Napuštanjem usvojenih stereotipa o pripadnicima društva, koji su uglavnom stvoreni tokom ere bidermajera (za koju je prihvaćen vremenski opseg od Bečkog kongresa do brojnih revolucija 1848. godine), umetnik podjednako ističe i vrline i nečasno ponašanje tradicionalno „zlih“ i „dobronamernih“ članova društva, čime njegova dela pružaju osvežavajuću objektivnost. Stoga je Klinger predstavio tragičnu sudbinu devojke iz bogate porodice koja je izgubila svoj društveni položaj u ciklusu *Ljubav* ali i licemerje naizgled pobožnih i lažno skromnih članova društva u ciklusu *Život*. Iako mračna i uznemiravajuća, dela iz ovih ciklusa predstavljaju ključni trenutak pri razvoju nemačke društvene kritike i nagoveštavaju dolazak dela modernista, ekspresionista i kasnije umetnika nove objektivnosti (Neue Sachlichkeit).⁶ Klingerove grafike sadrže prepoznatljive gradske lokacije i bogatstvo detalja putem kojih je moguće prepoznavanje mesta i epohe prikazanih scena.

Tako promišljena i konkretna prostorno-vremenska odrednica je buržuaskoj publici delovala čak i više uznemirujuće no što bi se to moglo prepostaviti.

BERLIN KRAJEM 19. Veka

Berlin je 1871. godine proglašen za prestonicu novoosnovanog Nemačkog carstva, shodno tome razvoj grada je direktno oslikavao i razvoj mlade, ali moćne države. Promena pruske prestonice iz sedišta dvora (Haupt-und Residenzstadt) u novonastali svetski grad (Weltstadt) je podrazumevala naglu industrializaciju putem koje bi Berlin postao sličan francuskoj i britanskoj prestonici. Nakon ekonomskog buma 1872. godine i prihoda od pet milijardi franaka ratne reparacije koju je Francuska morala da isplati nakon Francusko-pruskog rata⁷, vizura Berlina se promenila od uspavane pruske prestonice do živahne metropole. Uporedo sa starom vizurom grada nestaje i atmosfera ugodnosti koju je ubrzano zamenio hladni tempo modernog života. Prestonica Nemačkog carstva je krajem veka predstavljala olicenje modernosti⁸, boreći se naizmenično sa boemskim preterivanjem i još uvek prisutnim pruskim militantnim duhom života. Stanovništvo se udvostručilo u periodu 1850 - 1871. sa 400.000 na 800.000, a do kraja veka je Berlin bio millionska metropola i treći najveći grad u Evropi.

Gradovi kao što su Keln, Drezden, Lajpcig, Berlin i Minhen su započeli proces naglog razvoja budući da se tokom 19. veka tri četvrtine nemačkog stanovništva preselilo iz ruralnih područja u veće gradove.⁹

6 Morton 2014: 288.

7 Taylor 1955: 133.

8 O razvoju Berlina krajem 19. veka, V. Reick 2018: 2543-2558. i Morton 2009: 289–91.

9 Blackbourn 1997: 191–194.

Zahvaljujući prilogu od ratne reparacije, više fabrika je sagrađeno između 1871. i 1874, nego između 1800. i 1870. godine. Usled nagle industrijalizacije Berlin je tokom druge polovine 19. veka postao grad kontrasta u kojem su živeli kako bogati industrijalci, takozvani „milijarderi“ (Milliarden), tako i migranti iz istočnih regiona poput Pomeranije, Šlezije i Istočne Prusije koji su radili u fabrikama pomenutih industrijalaca.¹⁰ Kao i druge evropske prestonice, Berlin se sastojao od izrazito različitih delova, bogatiji građani naseljavali su delove kao što su Grunewald (Grunewald), Lichtenfelde (Lichterfelde), Tirkarten (Tiergarten) i Šarlotenburg (Charlottenburg), dok je siromašniji proletarijat živeo u monotonim predgrađima kao što su Veding (Wedding) i Moabit (Moabit).¹¹

METROPOLA KROZ PRIZMU UMETNOSTI SIMBOLIZMA

Na početku razmatranja grada kao teme u delima simbolista, važno je napomenuti da se ideja simbola kod simbolista razlikuje od načina na koji se simbol upotrebljavao u srednjem veku i renesansi, po tome što u simbolističkom pokretu simbol nije alegorija. Belgijski pisac Morris Meterlink (Maurice Maeterlinck) de-

finisao je suštinu pokreta simbolizma u članku koji je objavljen 24. aprila 1887. godine u časopisu *Moderna umetnost* (*L'Art moderne*). Meterlink naglašava da je pojам simbola u simbolističkom pokretu suprotan pojmu simbola u klasičnoj upotrebi. On naglašava da pri klasičnoj upotrebi misao ide od apstraktnog ka konkretnom, dok u simbolizmu ona ide od konkretnog ka apstraktnom, od onoga što se spoznaje čulima do evo-kacije ideje.¹² Sa ciljem buđenja i evo-ciranja večnih istina, simbolisti su pažljivo putem vizuelnih kodova spajali svet jave i svet sna bez preterane apstrakcije i scena koje bi bile zaroobljene granicama stilskih odredbi.¹³

Za simboliste je, kao i za impresioniste i realiste, grad predstavlja posebno intrigantnu temu, budući da je u njemu društvo funkcionalo na sasvim novi način, što su potvrdila tadašnja saznanja iz oblasti sociologije i psihologije.¹⁴ Prilikom predstavljanja grada je oslikana sama struktura i morfologija prostora, ali i posebnost ljudi koji su živeli u njemu, njihove neobične navike uslovljene modernim životom i njihovo duhovno stanje u kompleksnoj urbanoj sredini.¹⁵ U radu o simbolističkim prikazima modernog društva s kraja 19. veka, autorka Šeron Hirš (Sharon Hirsch) govorí

10 Morton 2014: 291.

11 Na ogromnu razliku u životnim uslovima ukazuje i stopa smrtnosti novorođenčadi koja je u srednjoj klasi iznosila 5,2%, a u proleterskim porodicama 42%. Reick 2018: 2553.

12 Neginsky 2010: 10

13 Pesnik Stefan Malarme (Stéphane Mallarmé) je smatrao da se imenovanjem premeta oduzimaju tri četvrtine uživanja u poemu, a da je nasuprot tome naslućivanje premeta pravi načim spoznaje, jer um dolazi do ideje samo kada je duh spreman za njeno razumevanje. Hirsch 2004: 12–13.

14 Hirsch 2004: 48–56.

15 Kao što su saobraćaj, stalna užurbanost, život po satnici i novi načini zabave i čak i van granica dana, mogući zahvaljujući uličnom osvetljenju. Gunn 2004: 238–253.

o kompleksnosti pojma grada i o načinima na koje su umetnici pokušali da razumeju grad i da kroz njegovo prikazivanje prođu bliže suštini simbolizma — razumevanju apsolutnih i večnih istina kroz umetnost. Pojedini simbolisti su, tragajući za suštinom gradskog života, grad i građane posmatrali kao svojevrsnu simbiozu nastalu kao rezultat novog načina života, čime je prikaz grada neraskidivo bio povezan sa prikazom njegovih stanovnika. Dok je grad impresionista bio živahan prikaz vreve života, grad na delima simbolista nije prikazan kao neutralan i relativno objektivan pogled na život u metropolama, već kao oličenje umetnikovog ličnog utiska grada i njegovog stanovništva.¹⁶

Građani metropola su takođe različito predstavljeni na delima impresionista i simbolista. Dok dela kao što su Renoarovi prikazi kafića i restorana posmatraču dozvoljavaju utisak dobrodošlice i pozivaju ga da se pridruži gostima restorana, dela pojedinih simbolista kod posmatrača stvaraju nelagodan osećaj neposredne blizine prikazanim ličnostima.¹⁷

Osetljivi na društvene promene, mnogi simbolisti su izkazivali svoj strah od bezlične mase, kao i zabrinutost povodom novih vizuelnih i auditivnih stimulansa, materijalizma, konzumerizma i

sve prisutnijih masovnih zaraza¹⁸. Smatralo se da je atmosferi nervoze u velikim gradovima doprinela nemogućnost razumevanja složene morfologije metropole krajem 19. veka.¹⁹ Za razliku od srednjovekovnog grada, koji je bio ograđen tvrđavom i grada iz doba prosvjetiteljstva, koji se razvijao po principu radikalne simetrije u odnosu na glavni spomenik (obično katedralu), grad iz perioda industrijske revolucije se razvijao haotično i spontano sa dosta različitih centara koje je bilo teško pojmiti. Pojedini autori su čak povezivali prostornu dezorientisanost sa moralnom dezorientisanošću građana.²⁰

Zabrinutost povodom života u gradu iskazivali su i lekari, istoričari, filozofi i političari. Nemački lekar Maks Nordau (Max Nordau²¹) je tvrdio da gubitak individualnosti čoveka metropole leži u preopterećenosti njegovih čula pri čemu svaki zvuk prelaska voza preko šina i svako iščekivanje poštara, voza, posetilaca i bilo kakvog vremenskog roka ostavlja trag na um osobe.

Istoričar Frederik Harison (Frederic Harrison) je svoje strahove izražavao posebno povodom međuljudskih odnosa navodeći da ljudi ne poznaju jedni druge po imenu i da nemaju interes za tuđe živote.²²

16 Hirsch 2004: 38.

17 Hirsch 2004: 88.

18 Više o epidemijama u evropskim gradovima videti Wilson–Carpenter 2010: 34–108.

19 Autorka navodi kako je i sam predstavnik Pariza, Kajebot kasnije slikao sa balkona, odakle je bolje razumeo strukturu grada Hirsch 2004: 76–80.

20 Hirsch 2004: 73–77.

21 Za Nordauovo mišljenje o simbolistima v. Hirsch 2004: 148.

22 Hirsch 2004: 46.

Povodom života u metropolama je rekao: „Ovo nije život, niti društvo. Ove ogromne barake nisu gradovi.“²³ Odavno poznate bolesti ali i novootkrivena oboljenja, kao što je neurastenija²⁴, su imale uzroke u gradskoj sredini, gde su posledice okruženja kobno uticale na građane, posebno one koji su rođeni u nezdravim i zagađenim industrijskim četvrtima i koji su odrasli kao bleda i bolešljiva deca.²⁵ Dodatni strah stanovništva su unela i otkrića iz oblasti mikrobiologije koja su tokom 1870-ih donela potpuno novu dimenziju realnosti u kojoj su mikroskopska nevidljiva bića, a ne Bog ili božanska odluka, kako je to ranije smatrano, bila zaslužna za smrt miliona ljudi.

Strahovi umetnika su najčešće bili vezani za brigu o kataklizmičnom gubitku individualnosti koja je bila utkana u osnovu romantizma, prosvjetiteljstva i naturalizma širom Evrope.²⁶ Frojd (Sigmund Freud) je takođe imao slična opažanja kada je 1885. godine uporedio Pariz sa ogromnom Sfingom koja proždire svakoga ko ne zna odgovor na njenu zagonetku. On je smatrao stanovnike Pariza čudnim, rekavši da su žrtve psihološke epidemije. Svoje utiske je sumirao rečenicom: „Pariz je nejasan san i bio bih veoma srećan kad bih se iz njega probudio!“

Atmosfera „mrtvog grada“ Briža je poslužila kao inspiracija za čitavu generaciju belgijskih umetnika, Egona Šilea (Egon Schiele) je progonila morbidna atmosfera grada Češki Krumlov (Český Krumlov) na Vltavi, dok je na Edvarda Munka (Edvard Munch) posebno uticala nervozna atmosfera života u metropoli²⁷, koju je prikazao putem preplašenog izraza lica šetača u elegantnoj Kristijaniji (današnjem Oslu).²⁸

Klinger je pripadao grupi simbolista koja je počela da sumnja u dobronamernost društva vođenog razumom, čiji su priпадnici navodno svetlosnim godinama daleko od svojih čovekolikih predaka.

Takvi umetnici su počeli da preispituju široko zastupljeno mišljenje da su ljudi evolucijom prevazišli podsvesne porive i instinkte svojih divljih predaka, i da modernim čovekom vlada razum nad instinktom.²⁹ Oni su prikazivali pravu prirodu koja se krije iza naizgled elegantnih i razumnih građana metropole. Autorka Hirš tvrdi da su simbolisti ipak imali vere u pobedu pojedinka, smatrajući se individualcima koji su preživeli urbanizaciju i prehomogenizaciju ličnosti.³⁰ Upravo taj pojedinac, koji uspe da održi svoj unutrašnji život uprkos neumitnim zahtevima modernog grada, može dostići duhovni nivo neophodan

23 Za Harisonov predlog Idealnog Grada, v. Hirsch 2004: 257.

24 Za više informacija o neurasteniji (neurasthenia, bolest nerava) koja je u najvećoj meri bila zastupljena upravo u Berlinu vid. Morton 2014:251–254

25 Hirsch 2004: 106.

26 Hirsch 2004: 43.

27 Za više informacija o razlici posmatranja i prikazivanja grada kod realista i simbolista videti Hirsch 2004: 63–67.

28 Fuhr 2010: 276.

29 Hofstätter 2000:22.

30 Hirsch 2004: 49.

za razumevanje poruke dela simbolista. Kao primer autorka nudi poznati Munkov prikaz metropole u delu *Anksioznost* (*Angst*, 1894) pri kojem autor postavlja posmatrača u ulogu „drugog“, tj. onog koji ima priliku da vidi sablasne šetače na promenadi u Kristijaniji i da se odupre prehomogenizaciji građanstva. Za simboliste je predstavljanje društvenih problema bilo samo početna tačka, nakon koje bi evocirali ideju o rešenju problema namenjenu posmatraču. Važno je napomenuti da su umetnička dela usled datih okolnosti bila dostupna isključivo publici koja je imala prilike da ih i vidi, što je najčešće podrazumevalo pripadnike srednje i bogatije klase. Upravo su ti posmatrači ujedno i imali najviše mogućnosti da, nakon razmatranja dela, utiču na pozitivne promene u društvu.

SIMBOLIČNA KONSTRUKCIJA PROSTORA METROPOLE NA DELIMA IZ CIKLUSA “DRAME”

Krajem 19. veka mnogi umetnici su bili inspirisani otkrićima iz oblasti psihologije koja su ukazivala na povezanost sveta snova i sveta realnosti tj. svakodnevice. Teorije o snovima su postale posebno zanimljive umetnicima, posebno simbolistima, koji su onirično iskustvo smatrali uporištem podsvesnog preko kojeg je moguće razumeti skrivene poruke uma.

Shodno tome je razmatrana mogućnost da bi se putem simboličkog prikazivanja prostora i predmeta mogla probuditi aktivnost podsvesnog stanja uma. Objavljeni diskurs o snovima je ponudio umetnicima, poput Maksa Klingera, osnovu pri integraciji elemenata podsvesnog u prikaze svesnog (dnevnog) života. Putem oniričkog modela simbolizacije, koji nalaže da su predmeti nosioci skrivenog značenja³¹ Klinger je smatrao da postoji mogućnost da se kod posmatrača izazove reakcija zasnovana na fiziološkim tj. nesvesnim impulsima, a ne na svesnom i racionalnom promišljanju. Osim prikaza precizno izabranih elemenata, umetnici su obraćali pažnju i na način građenja prostora.

Polazeći od prepostavke da i doživljaj prikazanog prostora može pokrenuti nove misaone tokove kod posmatrača, građenje kompozicije je bilo od posebne vrednosti.³² Prednost za Klingera ili bilo kog vizuelnog umetnika ogledala se u pravilnoj primeni ovih prepostavljenih zakonitosti koje bi dovele do pojačanih emocija posmatrača i njegovog individualnog telesnog i intelektualnog odgovora. Ovakav potpuni doživljaj dela je po filozofu i izumitelju pojma *empatija*, Robertu Višeru (Robert Vischer), smatran najvišim stepenom aktivnog viđenja dela, pri kojem je buđenje nerava i mišića, makar i nesvesno, predstavljalo sigurnu strategiju ka uslovljavanju osećanja.³³

31 Takve predmete je kasnije Frojd definisao kao latentni sadržaj snova. Prema Frojdu, latentni sadržaj sna je skriveno psihološko značenje sna koje sadrži pojmove skrivene od svesnog uma, često uz nemirujuće ili traumatične. Heller 2005: 153.

32 Morton 2014: 266.

33 Morton 2014: 266.

U skladu sa tim, Višer je formulisao pojam *kinestetičke mašte* tj. kognitivnog procesa pri kojem nastaje osećaj kretanja koji može biti izazvan posmatranjem umetničkih dela. U delima, o kojima će biti reč u nastavku rada, posebna pažnja je posvećena analizi promišljene, precizne i namerne konstrukcije prizora, čija je svrha izazivanje osećaja fizičkog pokreta (pada i gubitka ravnoteže) i potom metaforičnog prenosa osećanja protagonistu na posmatrača (kao što su očaj, bespomoćnost i strah). Oba fenomena su, po svemu sudeći, bila idejno korišćena u službi društvene kritike.

Grafički ciklus *Drame* je završen 1883. godine i izведен je tehnikom akvatinte. Sačuvano je nekoliko kompletnih serija. Nacionalna galerija Škotske u Edinburgu (National Gallery of Scotland) i Muzej moderne umetnosti (Museum of Modern Art) u San Francisku (SAD) imaju kompletne cikluse, dok su neki otisci u kolekciji Britanskog muzeja (British Museum) u Londonu. Ciklus istražuje posledice nasilnog industrijskog razvoja vilhelminske Nemačke na stanovništvo, pri čemu deset otisaka ilustruje nesentimentalne prikaze ljubomore, ubistva, patnje i pobune smeštenih u Berlinu 1880-ih. Unutar ciklusa *Drame* nalaze se dva mini-ciklusa *Majka* (*Eine Mutter*) i *Dani marša* (*Martztage*) sa po tri grafike, dok ostatak ciklusa čine četiri naizgled nezavisna dela *U prirodi* (*Im Walde*), *In flagranti*, *Ubistvo* (*Ein Mord*) i *Korak* (*Ein Schritt*).

U ovom radu će biti reči o trodelnom mini-ciklusu *Majka* (Sl. 2-4) i o delu *Korak* (Sl.1) na kojima se uočava izražavanje društvene kritike putem simboličkog građenja kompozicije.

Dela iz ciklusa *Drame* predstavljaju narrativ dokumentarnog kvaliteta koji svedoči o tabu-temama prestonice, od porodičnog nasilja do pobune u javnosti.



Slika 1. Maks Klinger, Korak (*Ein Schritt*), 1883.
Tehnika: akvatinta; Nacionalna galerija Škotske u Edinbugru.

Javno dostupna internet arhiva Škotske Nacionalne Galerije, https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/102907/einschritt-one-step-dramen-dramas-opus-ix?artists%5B21511%5D=21511&search_set_offset=3

Ako se pažljivo pogledaju predeli metropole predstavljeni na delima iz ovog ciklusa, kao što su most Janovicbrike (Jannowitzbrücke) u delu *Ubistvo*, crkva Parohialkirche (Parochialkirche) prikazana u okviru dela *Dani Marša II* i predeo Berlin-Keln (Berlin-Cölln) sa dela *Majka I*, uočava se da oni u velikoj mjeri ograničavaju stariji deo grada oko palate Šlosfrahjajt (Schlossfreiheit), Avenije Špandauer (Spandauerallee) i glavnog trga Aleksanderplac (Alexanderplatz).³⁴ Naime tabu-teme su u okviru ciklusa *Drame* namerno predstavljene u centru prestonice gde, uprkos urbanizaciji, još uvek vlada mračna strana čovečanstva. Premeštanje tragičnih priča u sam centar grada predstavlja i Klingerovu kritiku na ranija umetnička dela koja su izbegavala prikazivanje kriminalnih radnji i koja su predstavljala idilične scene u gradskom centru Berlina čije su stare ulice bile sinonim utehe i tradicije.³⁵ Dela iz cilusa *Drame* su izvedena na osnovu istinitih događaja koji su se odigravali u predgrađima Berlina, međutim Klinger menja lokaciju događaja i premešta ih iz dalekih i naizgled zaboravljenih delova grada u sam centar prestonice. Umetnik ovakvom manipulacijom lokacije scena dekonstruiše narativ o pedigreu nemackog buržuaskog društva stvarajući iskreni prikaz posledica tada poznatih pokušaja moralnog čišćenja prestonice.

Delo *Korak* (sl. 1) prikazuje oskudno odevnu i bosu mladu damu koja bezvoljno razgovara sa staricom, obe figure se nalaze u monotonom okruženju radničkog predgrađa. Iza starice se u senci nazire silueta gospodina sa cilindrom. Može se naslutiti da je tema nesrećna sudbina devojaka iz radničke klase koje su bezuspješno pokušavale da se odupru zamci prostitucije. Takav zaključak podupire umoran izraz lica devojke kao i monotonu okruženje u kojem su se odvijali pregovori takve prirode. Čovek sa cilindrom je prikazan u senci kao oličenje anonimnosti članova više klase koji su bili na drugoj strani takvih pregovora. Klingrova pažnja prema detaljima se uočava u stavu sve tri figure, starica je prikazana kako aktivno i uporno gestkulira koščatim rukama prema devojci ne bi li je ubedila, dok je mlada devojka prikazana celim telom naslonjena na zid kako drži ruke u položaju molitve, što se ne poklapa sa njenim bezvoljnim i očajnim izrazom lica (sl. 1.1). Aktivni položaj starice i pasivni položaj devojke predstavljaju kontrast silueti gospodina koja nije ni aktivna ni pasivna, već samo anonimna, predstavljajući nemi, ali opasni poriv ljudi koji je pokretao usluge ovakve prirode na štetu marginalizovanih članova društva. Kritika u ovom umetničkom delu je usredsređena na nedostatak izbora koji devojka ima i koji se ogleda u opštem utisku zarobljenosti postignutom vertikalnošću kompozicije.

34 Morton 2014:317.

35 Za više informacija o piktoralnom potencijalu arhitekture v. Vidler 1992:23.



Slika 1.2 Detalj sa slike 1

Naziv samog dela je metafora jednog pogrešnog koraka koji deli poštene i smerne devojke od nepovratne izolacije u društvu. Devojka je prikazana kako gazi potok, međutim nejasno je da li je to početak hoda prema starici ili korak pri udaljavanju od nje. Vrtoglava i klaustrofobična scena predstavlja okolnosti života u siromašnim oblastima koji upućuju na nemogućnost bekstva i osećaj zatočenosti. Strme zgrade, jedva primetan gospodin i starica u delu *Korak* predstavljaju nedostatak izbora sa kojim su se suočavale siromašne devojke po dolasku u metropolu. Motiv vertikalnosti je sveprisutan u kompoziciji, od visokih zgrada iza devojke do nabora na njenoj dugačkoj sukњi, pa čak i kod cilindra anonimnog gospodina u senci. Klingerovo pažljivo građenje simboličkog prostora se može videti u ovom delu, gde prizor visokih monotonih zgrada i uskog prolaza u kojem se nalaze tri figure stvara utisak klaustrofobičnog prostora koji potom izaziva

podsvesnu reakciju i osećanje nelagodnosti kod posmatrača. Nakon reakcije teila na prizor u vidu osećaja zarobljenosti i beznađa izazvanog prikazom beskrnjno visokih i uskih prolaza, započinje i reakcija uma tj. misaoni proces kojim se promišlja pomenuto stanje beznađa u kojem se nalazi protagonistkinja.³⁶ Ovo delo je od posebne važnosti budući da je Klinger bio jedan od prvih umetnika koji se bavio položajem prostitutki u nemackom društvu. Iako prostitucija nije smatrana krivičnim prekršajem postojalo je područje u kojem je bio zabranjen pristup prostitutkama — Šperbecirk (Sperrbezirke). Taj prostor je podrazumevao glavne avenije u centru grada, pozorišta, muzeje, izložbene prostore, crkve, zoološke vrtove, vojne i državne zgrade, škole i univerzitete, hotele i železničke stanice.³⁷ Ironično je što je deo *Korak* iz serije *Drame* bilo izloženo na zidovima Kraljevske akademije u Berlinu u kojoj je u to vreme bio zabranjen pristup prostitutkama.

36 Morton 2014:267.

37 Morton 2014:293

Time je Klingerovo priznanje ženama koje su pokušale da se odupru zamci prostitucije dospelo do kulturne ustanove i borilo se umesto njih samih.

U centru ciklusa *Drame* nalazi se zaseban ciklus koji prikazuje tragičnu priču o pokušaju samoubistva i sastoji se od tri dela *Majka I* (sl. 2), *II* (sl. 3) i *III* (sl. 4). Ciklus ilustruje priču zasnovanu na institutom događaju u kojem je gospođa Ida Šiler (Ida Schiller) pokušala da izvrši samoubistvo utapanjem, planirajući da ubije i svog sina.³⁸ Slučaj navodi da je Ida veoma patila zbog ponašanja supruga, koje je vremenom postalo nasilno, potom se njen sin razboleo i počeo da doživljava napade koji su kasnije dijagnostikovani kao epileptični. Obuzeta očajem, Ida je zajedno sa sinom skočila u kanal Špandauer Šifart (Spandauer Schiffahrtskanal) blizu jezera Plecenze (Plötzensee), međutim, lokalni ribar ih je uočio i izvukao. Lekar je uspeo da oživi Idu, ali ne i njenog sina. Na suđenju je Ida priznala krivicu i svedočila o svojoj tragičnoj priči, koju je potvrdila obdukcija njenog sina. S obzirom na iskaz optužene i ubedljivost njenog branioca, Ida je oslobođena.

Prva grafika *Majka I* (sl. 2) prikazuje vrtoglavi prostor između visokih zgrada kakve su bile tipične za centralni deo grada Berlin-Keln, koji se nalazio istočno od palate Šlosfrahajt.

U hodniku koji povezuje dve zgrade nalazi se jedva primetna žena koja nosi gomilu veša, dok se iznad nje na balkonu odigrava dramatična scena u kojoj dve žene zaustavljaju muškarca koji tuče suprugu (Idu) i njeni dete.



Slika 2. Maks Klinger, Majka I (*Eine Mutter I*), 1883. Tehnika : akvatinta; Nacionalna galerija Škotske u Edinburgu

https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/102908/ein-mutter-mother-i-dramen-dramas-opus-ix?artists%5B21511%5D=21511&search_set_offset=4

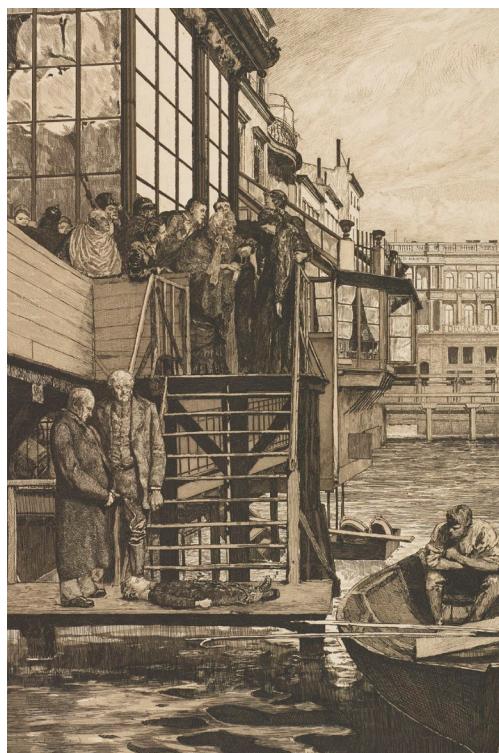
Javno dostupna internet arhiva Škotske Nacionalne Galerije

38 Morton 2014: 311.

Sledeća grafika *Majka II* (sl. 3) predstavlja tragični nastavak priče gde je prikazano mesto blizu kojeg je ribar izvukao majku i dete. Na pristaništu je postavljen telo deteta, dok je iznad njega očajna majka. Nepodnošljiva smirenost očajne žene preovladava u inače dinamičnoj sceni. Na osnovu neoklasične zgrade u pozadini (sl. 3.1), na kojoj je napisano „[Bil?] Der-Academie“ (Akademija Umetnosti) i „Deutsche Kunst“ („nemačka umetnost“, međutim, trebalo bi da se napiše „Deutsche“ sa slovom t), lokacija se smešta u sam centar prestonice, tačno pored Akademije umetnosti i Nacionalne galerije na čijoj je fasadi pisalo „An Deutschen Kunst“ (nemačkoj umetnosti).³⁹ Namernom pravopisnom greškom, umetnik asocira na neposvećenost i površnost, kritikujući inertne državne institucije i pasivnu umetnost zbog tragedije nesrećne žene. Osuda se posebno odnosi na umetnike koji ignoriraju društvene probleme i stvaraju dela za bogatije klijente. Pripadnici srednje klase su kritikovani putem njihovog predstavljanja kao bezdušne mase ljudi koja gleda scenu bez saosećanja i razumevanja.

Posebni detalji se uočavaju kod odeće ljudi (sl. 3.2) po kojima je moguće naslutiti njihovu prethodnu aktivnost koju je tragedija prekinula, tako se u grupi ističe puniji čovek sa ogromnom salvetom vezanom oko vrata koji je ručao u obližnjem restoranu, slična silueta, uz skoro iste implikacije, biće veoma

česta u delima Georga Grossa (George Grosz).⁴⁰ Sa ciljem premeštanja tragedije u sam centar metropole, Klinger prikazuje topose centralnog dela prestonice umesto zgrada proleterskog naselja (nalič onima u grafici *Korak*) u kojima je Ida najverovatnije živela. Klingerov izbor konstrukcije mesta tragedije uništava romantičnu idilu bidermajerskog Berlina i prikazuje centar grada u kojem nema ni traga skladog građanskog života predstavljenog u delima sa sredine veka.⁴¹



Slika 3. Maks Klinger , Majka II (*Eine Mutter II*), 1883. Tehnika: akvatinta; Nacionalna galerija Škotske u Edinbugru
Javno dostupna internet arhiva Škotske Nacionalne Galerije, https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/102909/ein-mutter-mother-ii-dramen-dramas-opus-ix?artists%5B21511%5D=21511&search_set_offset=5

39 O zlokobnim implikacijama vode u Klingerovim delima, v. Morton 2014:317.

40 Morton 2014: 317.

41 Morton 2014:317.



Slika 3.1 Detalj sa slike 3

U poslednjem delu ciklusa, *Majka III* (slika 4), tragična priča se završava na sudu gde je Ida optužena za pokušaj samoubistva i ubistvo svog sina.⁴² Članak koji opisuje Moabitski sud (Moabite Gericht) u kojem je bilo suđenje Idi je objavljen u časopisu *Illustrovane Politike* (*Illustirte Zeitung*) 1. marta 1882. godine, baš u vreme kada je nastajao ovaj grafički ciklus.⁴³ Članak opisuje sud navodeći da su ulaz zdanja krasile masivne kule, impozantne statue pruskih kraljeva i simbolične figure vrlina.

Glavni deo zgrade (koja je u to vreme bila popularno poznata kao „Palata pravde“) bila je ogromna sala porote sa rasкоšno ukrašenim vitražima, složenim rezbarenim detaljima i prostorom za 250 gledalaca, u toj prostoriji je održa-

no suđenje Idi. Sudnica u delu *Majka III*, je zaista prikazana kao prostor znatne visine, međutim, umesto da naglasi stilske karakteristike prostorije, Klinger naglašava zlokobnu atmosferu mračnog prostora kojoj doprinosi spekulativno razmišljanje sudija. Suđenje Idi Šiler je detaljno opisano u članku u sudskim spisima (Gerichts-Zeitung), koji navode da se pravosudni sistem prema optuženoj odnosio pošteno i saosećajno, međutim Ida je prikazana u uglu kompozicije kao jedva primenta figura koja bespomoćno sedi.⁴⁴ Najjasnije optuživanje nemačkih državnih institucija u ciklusu *Drame* se javlja upravo u ovoj sceni gde Klinger u velikoj meri menja činjenice sa ciljem prikazivanja simbolične borbe optuženih građana protiv pravnog sistema države. Kompozicija dela, kojom dominiraju oštре horizontale i vertikale,⁴⁵ pokazuje nedostatak saosećajnosti pravosudnog sistema prema siromašnim građanima.

Iako su sastavljena od realističnih elemenata, dela u ciklusu *Majka* nisu u potpunosti realistična jer se razlikuju od istine. Umetnik modifikuje prikaze stvarnih događaja kako bi ilustroval slučaj stotina drugih žena za koje društvo nije imalo razumevanja. Gospođa Šiler, na čijem se životu zasniva ciklus, skočila je u reku Šprej u blizini jezera Plocenze koji se nalazio u proleterskoj četvrti Veding, u kojoj je najverovatnije živela.

42 Morton 2012:21.

43 Morton 2014:318.

44 Slučaj iz ciklusa je skoro prepoznat kada je izveštaj o suđenju gđi Ida Šiler pronađen na naslovnoj stranici časopisa o sudskim procesima Morton 2014:311.

45 Za više informacija o samoj sudnici, kao i o suđenju gospodri Šiler, v. Morton 2014: 318.



Slika 4. Maks Klinger , Majka III (Eine Mutter III), 1883. Tehnika akvatinta; Nacionalna galerija Škotske u Edinbugru
Javno dostupna internet arhiva Škotske Nacionalne Galerije, https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/102910/eine-mutter-mother-iii-dramen-dramas-opus-ix?artists%5B21511%5D=21511&search_set_offset=6

Međutim u delu *Majka II* je prikazano da je Ida skočila u samom centru grada pored Šlosfrahajt palate gde se nalaze glavne državne institucije i kulturni centri poput prikazane Kraljevske akademije umetnosti. Idina tragedija je namerno premeštena u centar grada kao osuda za sve državne institucije koje nisu uspele da zaštite ljudе u sličnoj situaciji. U svim scenama Ida je predstavljena kao sitna figura pod pritiskom ogromnih poteškoća sa kojima se suočavala i ravnodušnosti društva iz kojeg je bila potpuno marginalizovana. Struktura kompozicija osmišljena je tako da predstavlja opšte raspoloženje protagonistika. Vrtoglate vertikale u *Majka I* predstavljaju strmoglavi moralni pad Idinog supruga, dok je u drugom delu ciklusa kompozicija sačinjena od dominantnih horizontala i vertikala koje predstavljaju strogost pravnog sistema i svojom mrežnom strukturom asociraju na zatvorsku kapiju, što je posebno nagašeno na prozorima staklene zgrade koji stvaraju sličan kvadratni obrazac, potom je na delu *Majka III* predstavljena neobično duga i niska sala koja izaziva osećaj inertnosti i bespomoćnosti.⁴⁶

Kada su dela prikazana na izložbi Kraljevske akademije umetnosti 1883. godine, Klinger je priložio tekstualni sažetak sa naznakom da su prizori zasnovani na istinitoj priči, međutim, nije naveo prava imena učesnika.

Klinger je po svemu sudeći odlučio da ilustruje slučaj Ide Šiler, jer je ona bila jedna od hiljade ljudi koji su se preselili u Berlin u nadi za boljim životom i koji su se nažalost izgubili u lavirintu alkoholizma i nasilja.⁴⁷ Odabijom naslova „*Majka*“ Klinger je doveo u pitanje sveti pojam porodice, prvenstveno pojam majke koja je predstavljala osnovu idile bidermajerskog društva.⁴⁸ Umetnik razotkriva da idealna bidermajerska majka (obično predstavljena kao spokojna u društvu svoje bezbrižne dece) ne postoji u modernoj prestonici i prikazuje realnost mnogih majki koje su živele u proleterijatskim naseljima.

U kompletnom ciklusu *Drame* pitanje kulta majki umetnik pretvara u pitanje položaja žena u društvu, pri čemu nude prikaz života mlade siromašne žene, mlade bogatašice i majke iz radničke klase putem kojih predstavlja podjednako nesrećne sudbine žena iz različitog društvenog miljea. Pri razmatranju utiska o delima iz ciklusa *Drame* posebno je važno uzeti u obzir da su druga dela na istoj izložbi slavila idilu majčinstva. Takva je bila slika Avgusta Ludviga (Auguste Ludvig) *Mala Majka* (*Little Mother*, 1883), na kojoj je prikazana izrazito mlada imućna devojka koja udobno sedi na tapaciranoj stolici i hrani svoju bebu u sunčanom i zaštićenom okruženju. Teško je zamisliti veći kontrast od opšte različitosti između ovog dela i prizora iz ciklusa *Majka*.

46 O konstrukciji kompozicije sva tri dela iz ciklusa *Majka*, v. Morton 2014:315–17.

47 Za Klingerova dela koja se bave društvenom kritikom stava prema ženama v. Morton 2014: 293–99 i poglavje o prikazivanju nepravdi koje su pratile živote prostitutki u Berlinu, v. Morton 2014:323–34.

48 Morton 2014:312.

ZAKLJUČAK

Navedena dela, uz ostatak radova iz serija *Drame*, *Ljubav* i *Život*, predstavljaju ne samo umetnikova razmišljanja o vremenu i društvu u kojem je živeo, već i o večnim problemima ljudske prirode. Svestran i radoznao, Maks Klinger je stvarao dela sa ciljem buđenja podsvesne ali i svesne reakcije kod posmatrača, gde bi uslovljavanjem telesne i umne reakcije postigao svojevrsnu vrstu holističkog i, u idealnom slučaju, proaktivnog posmatranja dela. Njegova dela prikazuju složeni svet metropole u kojem se grad preobražava i menja uporedno sa moralom svojih stanovnika, stvarajući jedinstvenu simbiozu. Posebno je zanimljivo da je Klinger upravo prikazivanjem grada, oličenja industrijskog napretka i progresu, kritikovao moderno društvo. Umetnik je osudio društvo jasnim topografskim referencama, aludirajući da je moralno nezdravo stanovništvo direktni rezultat bolesnog grada i obrnuto. Prvenstveno, namernom konstrukcijom krajnje neobičnih prostornih kompozicija, Klinger je kod posmatrača izazvao specifičan emocionalni i fiziološki odgovor koji odgovara emocijama protagonista (poput već pomenutih strmih linija visokih zgrada u *Majka* / koje pružaju osećaj gubitka kontrole, simbolično predstavljajući emotivni pad žene po dolasku u glavni grad). Potom, vizuelno premeštajući tragične priče u centar metropole, Klinger ih je približio imućnim stanovnicima viših staleža, pokazujući im tragedije za koje su i oni delimično odgovorni i koje su godinama svesno

ili nesvesno sklanjali daleko od glavnih avenija metropole. Ne samo da su članovi bogatijeg društva imali priliku da kroz Klingerove razotkrivajuće i surovo realne grafike postanu svesni nesrećne sudbine sugrađana, već su direktnim posmatranjem dela nesvesno proživljivali osećanja prikazanih likova. Stvarajući određeni vid interaktivnog umetničkog dela koje višestruko komunicira sa svesnim i podsvesnim umom gledaoca, Klinger je uspeo da dovede gotovo do savršenstva umetnost uticajne društvene kritike i time obezbedi glas za one koje niko nije želeo da čuje.

LITERATURA

1. **Blackbourn 1997:** D. Blackbourn, *The Long Nineteenth Century: A History of Germany 1780-1918*. Oxford: Oxford University Press.
2. **Fuhr 2010:** M. Fuhr, *The Uncanny in Art*, Vienna: Leopold Museum
3. **Gunn 2004:** S. Gunn, *Urbanization in Williams 2004*: (ed.) C. Williams, A companion to nineteenth-century Britain, Oxford: Blackwell Publishing Lt., 238-253
4. **Heller 2005:** S. Heller, *Freud A to Z*, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
5. **Hirsch 2004:** S. Hirsch *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge, MA: Cambridge University Press
6. **Hofstätter 2000:** H. H. Hofstätter, *Symbolism in Germany and Europe* in Brummer, H.H. et al., 2000. Kingdom of the soul : Symbolist art in Germany, 1870-1920, Munich; London: Prestel.17-27.
7. **Morton 2012:** M. Morton, *Art on the Edge: Klinger at the Threshold of Modernism'* in Geyer M.J, Max Klinger le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879- 1915, Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1-27
8. **Morton 2014:** M. Morton, *Max Klinger and Wilhelmine Culture*, Surrey: Ashgate Publishing
9. **Neginsky 2010:** R. Neginski *Symbolism, its origins and its consequences*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing
10. **Reick 2018:** P. Reick *Gentrification 1.0: Urban transformations in late-19th-century Berlin* Urban Studies, 55 (11) 2542–2558.
11. **Taylor 1955:** A. J. P. Taylor, *Bismarck: The Man and the Statesman* London: Hamish Hamilton.
12. **Vidler 1992:** A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* Cambridge, Mass: MIT Press
13. **Wilson-Carpenter 2010:** M. Wilson-Carpenter, *Health, Medicine, and Society in Victorian England*, Santa Barbara, California: ABC-CLIO

(DE)CONSTRUCTING MORALITY: THE ARTICULATION OF SPACE AS AN EXPRESSION OF SOCIAL CRITIQUE IN THE GRAPHIC CYCLE “DRAMAS” BY MAX KLINGER

Max Klinger (1857–1920) was known for utilizing his extensive knowledge about the complexity of the human mind and the subconscious in order to create works of social critique. His refreshingly sincere works of art depict a complex world of the metropolis in which the city morphs along with the morality of its inhabitants, creating a unique symbiosis. That symbiosis is the basis of Klinger's social critique, which he works upon to make the viewer feel the same way as the protagonists. This paper specifically focuses on the emotionally evocative manner in which Klinger depicts the architecture in his works within the *Dramas* cycle and how he successfully induces a physiological and emotional response within the viewer. The effect generated by the depiction of vertical claustrophobic spaces, as seen in the works *A Step* and *Mother I*, achieved the highest level of active seeing, as defined by Robert Vischer, the philosopher who coined the term empathy. Such a level of total observation generates a physiological response in the form of a state of tension and fear while simultaneously initiating mental awareness of the consequences of a state of hopelessness and submission that the characters portray. By creating a work of art that communicates to the conscious and the subconscious mind of the viewer, Klinger was able to master the art of impactful social critique and to achieve his goal of providing a voice for the voiceless.

loraviabeograd@gmail.com

ARCHITECTURAL RUINS AS CULTURAL CONSTRUCTION AFTER NATO'S BOMBING OF YUGOSLAVIA

ANA CURK

Master's student
China Academy of Arts
Department of Architecture

The broad intention of this paper was to examine architectural ruins as cultural indicators of one society, and how the importance of certain buildings in collective consciousness can be transformed by the act of destruction, but also by the act of reconstruction. The narrower focus of the research is on the consequences of the NATO bombing of Belgrade in 1999. The cases of three buildings of different political and cultural characters will be analyzed – Ušće Business Center, Radio Television of Serbia headquarters, and the building of Yugoslav Ministry of Defense, with the intention to understand the relationship between their current condition and cultural significance.

Keywords: architectural ruin, war destruction, cultural heritage, reconstruction, collective memory

During the twentieth century, especially after World War II, the meaning and nature of warfare have changed. Compared to the wars of the eighteenth and nineteenth centuries, that were fought between nation-states, contemporary wars are characterized by the rise of intrastate conflicts – civil wars, ethnic wars, terrorism, mass destruction etc. Violent conflicts tend to be more extensive, more fragmented, and not limited to the interests and influences of the state actors. Power is gained through national identity, rather than territory.

The notion of mutual co-dependence between society and their built environment is well known.

Roland Barthes describes collective identity as a set of myths that tell people who they are, where they came from, and where they belong. They produce 'confirmations' and 'evidence' that make people experience their constructed social identity as if it comes from the 'nature' of things instead of being historically inherited.¹ These 'confirmations' and 'evidence' often gain their material dimension through architecture and urban context. Lefebvre describes urban space as a reflection of society, the product of civic everyday lives and alterations in the material structure, but also as a means for social reproduction that inspires new creations.²

¹ Barthes 1972: 107–109.

² Lefebvre 1996.

Therefore, attacking a city and certain objects and places within it is not only a tool for destroying the identity, memory and personality of society, but also a way of disabling it to function as a whole in the future.

The issue of reconstruction of buildings damaged in the war is important for the future of society not only in practical, but also in sociological and cultural terms – it determines how is the collective memory of people formed and reshaped in the period following the end of the conflict. Architectural ruins can take on new functions and gain new national, ideological or memorial significance in the post-war period. The importance of particular places and buildings can either be upgraded or undone by the subsequent narrative, and the reconstruction approach plays critical role in this process.

The consequences of war devastation are significantly different from natural disasters, even if the material damage is comparable. In wars, there is a conscious intention to damage or destroy property. Despite the possible high degree of harm received during natural disasters, nature is not perceived as enemy. The consequences of such natural catastrophes are being dealt with collectively, and the issue of reconstruction is approached from an economic and logistical point of view. The reconstruction of architectural structures after the war, however, poses a specific challenge of a political and social character.

In the case of civilian architecture, private homes or public buildings with no specific political significance (schools or hospitals), damage assessment is usually only done statistically. Bringing attention to the destruction of civilian architecture is mostly a tool for the defamation of the opponent and taking on the role of victim, while the social and cultural dimensions of the loss are not analyzed in more detail. We can find a great irony here – it is precisely these objects that are most directly, most intimately related to everyday human lives, that are deprived of deeper significance. When it comes to the military or certain public and politically significant facilities, it is a matter of interpretation whether the damage can be assessed directly. If the reason for the attack on a building is militarily and strategically clear, then the manner in which the evaluation of material and non-material damage can be approached is simpler. If, however, a need or intention to review the relevance of an architectural object as a target of war exists, the damage cannot be expressed only quantitatively. There is a necessity to protect the heritage and restore national identity embedded in certain buildings with cultural value, but also a need to prevent loss of the evidence of destructive act which inevitably becomes part of collective memory. The emerging question is which part of heritage would the priority be given to.

What is beyond doubt is that architectural ruins require certain interventions, in order not to lose every social significance and remain empty voids in the city matrix. When we speak about ancient times, the term 'ruin' stands for a romanticized representation of the past and testimony to the progress of civilization. The newly derived architectural ruins are like open wounds and the word itself then has a predominantly negative meaning. While we glorify the former and strive to preserve it, we want to remove the latter. There is a need to take a stand in relation to the ruins, to somehow 'respond' to them. To quote Jaume Prat: "... the ruin has no value in itself. What has value is the operation on the ruin, either to reconstruct it, to re-create it or to move it. The untouched, abandoned ruin has no prestige. It only has the potential to become. The ruin maintained, intervened and valued creates an instant anchorage point for a particular or collective memory."³ Interventions and reconstructions have the power to turn ordinary buildings and 'unintentional monuments'⁴ into the intentional ones. How much are we in need to commemorate and nurture memory of the lost heritage, and to what extent should we forget and possibly forgive vandalistic acts? The 1999 NATO bombing of FR Yugoslavia has brought this dilemma to the fore.

Even two decades after the end of the armed conflict, images of destruction are still occasionally present in the city layout, and many buildings are left un-reconstructed. Being the capital of former Yugoslavia, the city of Belgrade was frequently targeted during the NATO bombing. Due to its dense urban structure, and governmental and military command institutions positioned in the city's nucleus, historical neighborhoods and numerous civilian objects suffered great damage during the course of airstrikes. The justification for destruction of this magnitude remains an unresolved issue, although the representatives of the NATO did claim that the destruction of the residential areas was an unfortunate side effect of other strategically justified targets. Whether they were legitimate collateral damage or a result of recklessness towards civilian architecture and population, the consequences are real and tangible. To this day, the process of systematizing recordings and documents that would represent a detailed assessment of the damage has not been finalized.

According to the estimates of the Institute for the Protection of Cultural Monuments, 15 buildings with great cultural and historical value were damaged or completely destroyed in Belgrade during these attacks⁵, and there are undoubtedly more architecturally significant objects that are not listed in the records of the Institute.

3 Prat 2019.

4 Bevan 2006: 178.

5 Belorusov 1999: 213–221.

The intersection of Kneza Miloša Street and Nemanjina Street is especially important in this matter. Many public and military buildings, which represent the foundation of modern Serbian statehood, were built at that crossroads during the first half of the 20th century, mostly in the period between the two World Wars.⁶ Designed in the style of monumental Academism and Neo-Classicism, these edifices are considered to be part of the cultural heritage. Among them, only the former building of the Ministry of Defense dates from a period of late modernism, and, owing to this fact, it received legal protection in 2005.⁷ In the spring of 1999, this administrative center was the target of repeated airstrikes, in which numerous representative buildings were damaged – the building of the Government of the Republic of Serbia, the Ministry of Justice, the old Ministry of the Army and Navy, the building of the Ministry of Defense, etc.

Out of the need to re-establish normal functioning of the country, some buildings (governmental facilities, bridges and infrastructure, hospitals, etc) were reconstructed in the first few years after the bombing, mostly to their pre-war form.

One of the most significant buildings in this area that suffered damage is the building of the Government of the Republic of Serbia (former building of the Ministry of Finance of the Kingdom of Yugoslavia), built in 1928 in the style of strict academicism. The final version of the project was designed by the Russian architect Nikolai Krasnov, while the free-standing figures on the façade and bronze statue on the main dome are works of the famous Serbian sculptor Đorđe Jovanović.⁸

The wing of the building facing Kneza Miloša Street was severely damaged by a direct hit of a projectile during the bombing (Figure 1). The building was then renovated and placed under legal protection in 2001.⁹ Another example would be the building of the old Army Headquarters Building of Yugoslavia, originally erected in 1928 according to the designs of the Russian architect William Baumgarten. It was considered to be representative of Belgrade's most exceptional architecture from that period, which "could act with the same effect in any European urban environment".¹⁰ The so-called "Stone Palace" was damaged due to numerous detonations on the neighboring buildings, mostly affecting the side and courtyard facades, but also the building's interior.¹¹

6 Kovačević 2000: 21–22.

7 Official Gazette of the Republic of Serbia 2005.

8 Nestorović 1973: 350–352.

9 Official Gazette of the Republic of Serbia 2001.

10 Nestorović 1973: 532.

11 Belorusov 1999: 213–214.



Figure 1 - Destroyed building of the Government of the Republic of Serbia, view from Kneza Miloša Street. May 1999. Author: Dragiša Poznanović

The restoration of the damages was finished in 2010, after two years of working.¹² A similar story follows the building of today's Ministry of Foreign Affairs (former Ministry of Mines and Forests) and the building of the former Ministry of Construction. In all of the cases mentioned above, restoration according to the original appearance was the only justified solution, considering that the historical significance of that architecture outweighed the significance of a single bombing event.

Many other buildings with defined heritage value, however, have remained in a dilapidated condition to this day. These are mostly buildings from the period of modernism, which are significant from

an architectural point of view, but due to the relatively short life span their value is not recognized by the wider community. Addressing the issue of their reconstruction is postponed until a more thorough revitalization plan is made. To confront this problem correctly today, various social aspects would need to be considered, including the changed cultural status of the building after two decades in ruins.

In an effort to better understand how the role of architecture in local society can be transformed by the act of destruction, but also by the act of reconstruction, the cases of three buildings of different political characters will be analyzed – Ušće Business Center, Radio Te-

¹² More details at: <https://www.politika.rs/sr/clanak/108565/Beograd/Zgrada-starog-Generalstaba-dobija-novi-izgled>

levision of Serbia headquarters, and the building of the Yugoslav Ministry of defense. It is an intention to demonstrate how the treatment buildings received in the postwar period influenced their present cultural status.

THE UŠĆE BUSINESS CENTER is located in the municipality of New Belgrade, at the mouth of the Sava River into the Danube. The building was built in 1964 after the design of architect Mihajlo Janković, to be the "Palace of Socio-Political Organizations", as well as the headquarters of the Central Committee of the League of Communists of Yugoslavia (hence the abbreviation CK by which the building was known, short from Centralni Komitet – Central Committee).¹³ In the early 1990s, following the breakup of Yugoslavia and the dissolution of the Central Committee, the building became a business center that housed the headquarters and offices of many local and foreign companies as well as television and radio media. The building was given the new name "Ušće Business Center", but the solitaire's symbolic significance remained.

The design competition for the Central Committee in New Belgrade, announced in 1947, was one in a series of large national architectural competitions for this part of the city, which was to become the administrative center of the new state.¹⁴

The entire region of New Belgrade was intended to be a symbol of Yugoslav unity, and "role model for a socialist city".¹⁵ Following the requirements of the original competition, the state leadership was looking for a building that would dominate "the volumetric urban composition of New Belgrade", specifically, the tower which would be "an expression of creative power, a potent symbol of the Communist party"¹⁶, an architectural centerpiece for the whole city of Belgrade. Translating these geopolitical ambitions into architecture, and creating an independent Yugoslav style that leans towards Socialist Realism, was obviously too demanding for Yugoslav architects in the 1950s. After even two rounds of selection, no design was chosen.

More than ten years later, the architectural competition reopened. In the light of the fresh political circumstances (after Yugoslavia distanced itself from the communist bloc and the Soviet Union), and suddenly desirable modernist tendencies, the competition required contemporary building, supposed to mediate the country's independent international position between the Eastern Bloc and the Western liberal world.¹⁷

13 Mišić 2011: 72–73.

14 Ibid. 43.

15 Kulić 2014: 130.

16 Uslovi konkursa za zgradu Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije i za zgradu Predsedništva Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije, Cited by Kulić 2014: 131.

17 Kulić 2014: 131–139.

The proposal of the Stadion project bureau, whose author team consisted of Mihailo Janković, Dušan Milenković, and Mirjana Marjanović, won the competition.¹⁸ Mihailo Janković and the Stadion bureau had already affirmed themselves in the previous period with successful projects for the JNA stadium and the Tašmajdan Sports Center, while the construction of the palace of the Federal Executive Council was in the final phase. Thus, for architect Janković, the building of the Central Committee was another step towards gaining professional recognition.¹⁹ It was a 23 stories high tower with a simple design. Inspired by the architecture of Mis Van der Rohe and Le Corbusier, this design was fresh and progressive for the Yugoslav cultural milieu and promoted desired modernity and technological development. The geometrically gridded façade, made of aluminum and glass, indicated a modern steel structure with a curtain wall, similar to the solitaires built in the West. In reality, the tower had a classic concrete structure and masonry walls, which were only covered by aluminum panels.²⁰

At that time, local construction companies mastered building with reinforced concrete and had almost no experience with steel, but it was necessary to make an impression of technological progress, so the compromise was made. The ori-

ginal design proposal also envisaged a separate meeting hall, next to the tower, whose circular convex shape resembled the Toronto City Hall (designed by a Finnish architect Viljo Revell) and Plaza of the Three Powers in Brasilia (by Oscar Niemeyer), but it was never built (Figure 2).²¹

The political significance of the Ušće tower was drastically reduced by the collapse of Yugoslavia, but it was still marked as an official target during the 1999 bombing, as it housed the president's headquarters. The building itself could be considered the metaphorical target, signifying the intention to overthrow the centralized government of Yugoslavia. Even though the Central Committee and the Communist Party ceased to exist in 1991, when the first member states left the federation, echoes of the former Yugoslav power still existed in the Serbian government. The destruction of the presidency building would symbolize an irreversible departure from the Yugoslav idea. The tower was bombed on two occasions. However, thanks to the concrete structure, the building did not collapse but did suffer great damage.

During the later examination, the experts concluded that the façade and floor slabs were primarily damaged, while the reinforced core and concrete structure withstood the impact.²²

18 Mišić 2011: 76.

19 Ibid: 76–78.

20 Kulić 2014: 139.

21 Ibid: 138.

22 Stefanović 2001.

In the years after the war, there was a great dilemma about the fate of the Ušće building. For the financially distressed country, sale of the land together with the damaged tower was the only reasonable solution.²³ The property was privatized in 2002, and the decision regarding the future purpose of the architectural ruin was completely left to the new owner. Considering that the building of the Central Committee was one of the most important symbols of the old Yugoslavia, and convinced that the structure was strong enough to be reused, the experts persuaded the board of directors of the new owner company to opt for revitalization instead of demolition. The existing structure was repaired and strengthened, two more floors were added and the real curtain wall was installed.²⁴

In 2009, an annex building with a shopping center was built nearby. In 2020, a second twin tower was built and the business center was thus enlarged (Figure 3). Dominant in the city skyline, these two towers mark the transition from the old city to the increasingly widespread New Belgrade.

While the whole complex was upgraded and technologically advanced, previous symbolic and political significance is irreversibly lost, further induced by the fact that the building no longer belongs to society but a private owner. Transformed by recent construction works, the business complex with a shopping center today possesses a new symbolism – it means giving up the socialist past and Serbia's entry into the world of liberal capitalism. Offering various materialistic and entertaining contents, the Ušće Shopping Center represents a "special form of local internationalism" and adds a "utopian" dimension to this part of the city.²⁵

This new identity, which promotes globally accepted consumeristic values, is actually a faithful cultural indicator, but the building itself does not have the same importance in the collective consciousness. Even for those who remember the time of Yugoslavia, Ušće Business Center nowadays has only commercial value.

23 Ibid.

24 Popadić 2009: 22-23.

25 Popadić 2009: 22-23.



Figure 2. Photograph of a model of the Central Committee, ownership of the Museum of the History of Yugoslavia



Figure 3. View of the two towers. The taller tower, pictured right, is a reconstructed original Central Committee building, and the tower on the left is the new 'twin' tower built in 2020. Author: Dragiša Poznanović

THE RADIO TELEVISION OF SERBIA

(RTS) HEADQUARTERS in Aberdareva Street is housing a public broadcaster since 1988. It was originally built in 1939 to be a school canteen, with the humanitarian goal to offer accommodation and food for poor students. As it was Yugoslav Queen Marija's endowment, the project for the building was done by Rajko Tatić, the chief architect at the Queen's Technical Bureau.²⁶ Established in the period marked by the "search for a national style", and relying on the traditional Morava school, the building was designed in the neo-Byzantine style and is part of a wider historical complex.²⁷ After becoming the headquarters of RTS, the building received a new administrative addition in Takovska Street designed by Ivan Antić, as well as a modern glass extension designed by Milomir Lužaić and Dragoslav Marčić.²⁸ Although the mentioned additions dominate the overall composition of the building, the historic façade has remained uncompromised.

A broadcaster was bombed on April 23rd, 1999. The oldest, main tower of the building, which housed the daily reporting studios, was hit by two missiles, and sixteen employees were killed on that occasion. This civilian facility was characterized by NATO officials as "an ins-

trument of propaganda and repression" in direct support of military action, and as such was proclaimed a legitimate military target.²⁹ Amnesty International, an independent people's organization for human rights, opposed this standpoint and declared bombing a war crime, stating that justification of attacking a civilian facility on the grounds of fighting propaganda "stretches the meaning of 'effective contribution to military action' and 'definite military advantage' beyond the acceptable bounds of interpretation".³⁰ The building of Radio Television of Serbia was clearly a political target, a metaphorical embodiment of Yugoslav leadership at the time, but this individual case of attack has been given a special place in the collective memory and post-war narrative due to the tragedy of human casualties.

In years following the attack, the building became a sensitive spot in the urban matrix, with non-healed memories symbolically visible on the ruined west wing of the building (Figure 4).

In the annual recollections of the NATO bombing, this architectural ruin is one of the scenes frequently displayed. The studios for today's broadcasts are located in the undamaged part of the building, while the affected tower remained in the same dilapidated condition for the previous 20 years.

26 Bădescu 2016: 512.

27 Belorusov 1999: 219.

28 Bădescu 2016: 512.

29 Air Commodore David Wilby, NATO spokesman, expressed this stance during a press conference in Belgium in April 1999.

30 Amnesty International 2000.

The decision not to reconstruct the RTS building in the first wave of interventions on the architecture damaged during the NATO bombing was largely based on the commemorative symbolism that it gained very quickly. Out of the respect for the families of the deceased, it was impossible to reconstruct the ruin without proper commemoration.

31 Bădescu 2016: 501.

In later years, the memorial role of this architectural ruin has only been strengthened.

The first official memorial act at this location was the erection of a stone plaque engraved with the names of the dead workers, and only one simple question "Why?" (Figure 5).³¹



Figure 4. RTS building today, 20 years after bombing. Author: Vladana Putnik Prica



Figure 5. Memorial plaque with the inscription "Why?" and engraved names of the dead workers of the Radio Television of Serbia.

Author: Vladana Putnik
Prica

For many, especially for the families of the victims, this question remained without a satisfactory answer, and that is one of the main reasons why the traces of the attack on the building of the Serbian Radio and Television were not hidden or removed. In 2013, an attempt was made to revitalize the currently unused space with a careful and thoughtful intervention. The intention was to provide a worthy memorial and at the same time bring life back to this abandoned part of the building. The City of Belgrade therefore announced a competition for the conceptual design for the memorial, which would include a damaged part of the building and free spaces in the immediate vicinity.³² In the announcement of the competition, it was emphasized that the collapsed part of the building must be preserved in its existing form, hence the non-functional remains of the former building were unequivocally given a purpose. Forty design proposals arrived for the competition.

The first-prize winning design of the architectural team Neoarchitekti was based on minimal architectural interventions on the building and its surroundings, with an emphasis on the aesthetics of the ruins, as they themselves explained in a design concept (Figure 6).³³ The preserved damaged building, with its layering in the space-time continuum, would produce a striking emotional

response in the observer. The focus of the design was on an access path with a plateau, on which 16 slender flags would fly freely, symbolizing 16 lives lost. Commenting on the winning proposal for the memorial, Gruia Bădescu points to a certain "lack of explanation and contextualization of the bombing in the design of the monument", and finds the reason in the ambivalence about responsibility for human casualties and the ambiguity of narratives surrounding the general political situation of the 1990s.³⁴ However, the peculiarity of this monument is reflected in the fact that the initiative came from people, families of the victims, and not from the state leadership, so its purpose is not to explain the past or emphasize one version of events.

The intention is to show the human dimension of the story, in which political objectives and strategic justifications have a far smaller echo than the real consequences of the bombing.

In that sense, the selected proposal for the memorial reflects what was requested, and that is the memory of the collective trauma.

After the end of the competition, however, no further steps were taken, and the realization of this project is still expected.

³² Society of Belgrade Architects, Competition announcement, Beograd, 23 July 2013, <http://www.dab.rs/domaci-konkursi/item/1057-katalog-radova-prispelih-na-konkurs-za-izradu-spomen-obelezja-stradalm-radnicima RTS-a-tokom-nato-bombardovanja>.

³³ More in the article on the results of the competition entitled "Estetika ruševine: Memorijal zgrade RTS-a". Available at: <https://www.gradnja.rs/estetika-rusevine-memorijal-zgrade RTS-a/>.

³⁴ Bădescu 2016: 516 –517.



Figure 6. The first-prize winning design proposal for the memorial complex at the location of RTS building. Image source: <https://www.gradjevinarstvo.rs/tekstovi/4232/820/rezultati-konkursa-za-spomen-obelezje-stradalim-radnicima-rts-a>

THE YUGOSLAV MINISTRY OF DEFENSE BUILDING

also known as the Yugoslav General Staff, is considered to be a masterpiece of the architecture of late modernism in Yugoslavia. The building was built between 1957 and 1965 and it was designed by prominent professor and architect Nikola Dobrović. It served the intended political and military purpose for 34 years before it was heavily damaged during the NATO bombing. The building consists of two parts, marked as 'Building A' and 'Building B', each of them on opposite sides of Nemanjina street in the old city center (Figure 7).

Exactly this disposition of the parts of the building, and the void created by the street in the middle, inspired many dis-

cussions about the inscribed symbolism among architects and theorists since the very beginning.

In a 1960s essay entitled "Moving Space – Bergson's Dynamic Schemes – A New Art Environment", Dobrović himself writes about his intentions to form a new visual environment, where architectural space is set in motion. The two full volumes of the building together with the central void form a whole, which is dynamic and which moves the observer, "directing him towards a new both imagined and real space of the present"³⁵ (Figure 8).

Guided by quotations from his essay, the connection of Dobrović's project with Bergson's dynamic schemes has been repeatedly described in the interpretations

³⁵ Dobrović 1960, by Matejić 2012: 175.

of domestic authors, who sought to penetrate the essence of the relationship between the set theoretical concept and material realization. Having encountered difficulties in understanding how such an abstract philosophical idea was realized in a very concrete physical representation, the analyzes remained mostly incomplete, and discussion among contemporary architects, architecture theorists and architecture historians is still ongoing. While a freer understanding was accepted in some early texts, later analyses required a more critical review of the conceptual setting.³⁶ Kovacević even characterizes this philosophical interpretation as “de-theorization” and “re-theorization” after the project is already finished, which had no real share in the process of buildings formation.³⁷ Another source of visual inspiration, as Dobrović mentioned in the same essay, was the Sutjeska River canyon, the place where one of the most decisive battles of World War II was fought, and that second interpretation was much easier to understand for the general public.³⁸ Without engaging in new considerations of one interpretation or another, it can be said with certainty that the value of this project is also contained in the very fact that it initiated such an intensive professional dialogue.

Dobrović was praised as the first Yugoslav architect who resisted the influence of traditionalism and outdated concepts.

The Yugoslav Ministry of Defense buil-

ding was his only project built in Belgrade, it is representative of Yugoslav architecture, and as such became part of cultural heritage of particular importance to Serbia and the Balkan region.

It is therefore undeniable that the building was of huge cultural significance long before the bombing began. However, functionally speaking, it was a military building, and one of NATO's targets. It was bombed on two separate occasions. During the first attack on the night between 29th and 30th April, the entrance pavilion of Building B and the cascading cantilever part of the building above Nemanjina Street, in the area from the third to the sixth floor, were almost completely destroyed (Figure 9), while Building A suffered damage in the central main tract facing Kneza Miloša Street.

In the second attack, between May 7th and 8th, Building B lost its garage tract and all the windows shattered from the detonation (Figure 10). The construction of building A, although seemingly preserved physical continuity, was further irretrievably destroyed (Figure 11).³⁹

The Building A, which is considered to bear more of the characteristics of the architect's expression, suffered greater damage than Building B, and opened the issue of possible remediation methodology.

36 Matejić 2012: 170–177.

37 Kovačević 2001: 132–133.

38 Milošević 2015.

39 Kovačević 2001: 187–188.

After the first night of the bombing, the damage to this part of the building was minor, and it would be possible to reconstruct it without major difficulties.⁴⁰

However, during the next attack, a large part of the building collapsed and its general stability became threatened, thus opening a dilemma about its destiny.

Repairing this level of destruction would require serious investment. Also, with in-

complete and inaccurate project documentation due to numerous changes during construction period, the question of the authenticity of reconstruction was raised.⁴¹

That is why the final decision on the approach to reconstruction was postponed again and again over the years, so now, after two decades, the building is left in the same ruined state.

40 Ibid.

41 Milošević 2015.

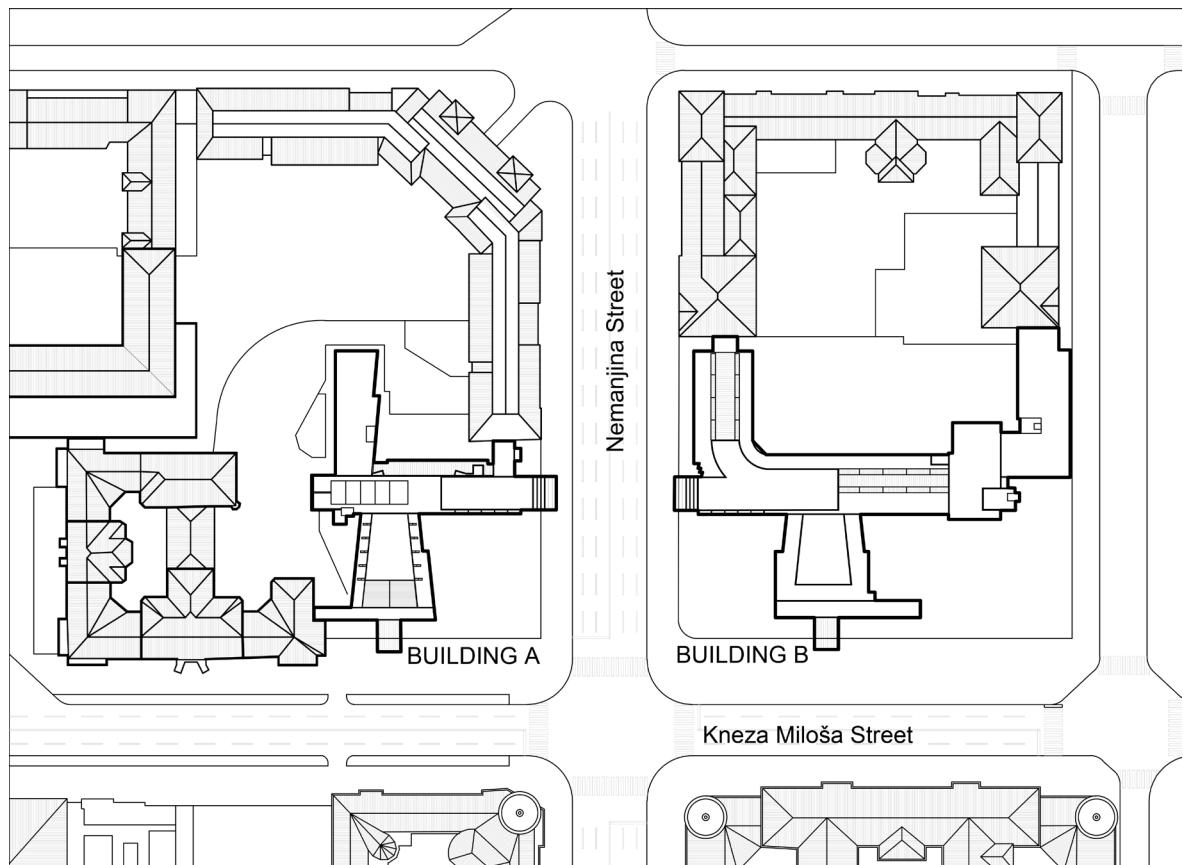


Figure 7. Urban disposition, position of the building A and the building B in relation to Nemanjina Street. Drawing made by the author of the text according to the available technical documentation from September 1955, original drawing in the scale of 1: 500



Figure 8. 3D reconstruction of the building. Model made by the author of the text according to the available technical documentation from September 1955.



Figure 9. Building B after the first bombing, visible damage to the cascading part of the building towards Nemanjina Street, as well as the destroyed entrance pavilion. May 1999. Author: Dragiša Poznanović



Figure 10. Building B, facade of the building from the inner courtyard, windows shattered from the detonation during the second attack. Photo taken in November 2020. Author: Vladana Putnik Prica



Figure 11. Building A, front entrance side, after the second bombing. May 1999. Author: Dragiša Poznanović

In the meantime, the remains of a larger central part of the Building A were cleared away (Figure 12) for safety reasons due to the instability of compromised structure, as well as the remaining parts of the entrance to Building B. With this act, the character of this important piece of architecture has been additionally endangered.

Partly because of the bombing, the General Staff building took an even more important position in the collective consciousness and national identity of the Serbian population. As a result of a professional initiative, in 2005 the Institute for the Preservation of Cultural Monuments officially listed the Yugoslav Ministry of Defense building in the Register of cultural goods as "cultural good of great significance".⁴²

The discussion about the future of today's famous ruin, initiated by governmental institutions and heated by the media, has been transferred from the professional (architectural and theoretical) scene into the public sphere. There are two possible solutions to the matter discussed. The first one is the restoration of the building to its original form, and the second option is the investor's model of reconstruction, similar to the one that was already applied with the Ušće Business Center. As expected, representatives of the profession sharply objected to the idea of

privatization and demolition (which is mentioned despite the building being lawfully protected as cultural heritage, and justified with financial reasons). The Institute for the Preservation of Cultural Monuments opposes the demolition of buildings but does allow "alienation of a building from state ownership if it would provide finances that would be invested in rehabilitation, restoration or reconstruction",⁴³ as Institute's CEO Milica Grozdanić stated in an interview for a daily newspaper. The architectural associations of Belgrade and Serbia are united in the view that it is possible to readapt the interior of the building, but that the exterior must be preserved, emphasizing on multiple occasions that the state must recognize what is culturally and historically valuable and must provide adequate protection for these buildings.⁴⁴

In the year following NATO airstrikes, architect Bojan Kovacević wrote that the building of the General Staff "can be reconstructed or restored, that is – that it will certainly be done", without showing even the slightest doubt that any other option would be taken into account⁴⁵. However, a decade later, Marko Matejić proposed an evolutionary model of reconstruction, in which "the buildings should be reconstructed to the greatest possible measure, but the present state has to be respected with the careful treatment of the NATO caused voids".⁴⁶

42 Official Gazette of the Republic of Serbia 2005.

43 Mondo 2013.

44 Ibid.

45 Kovačević 2001: 132–133.

46 Matejić 2010, cited by: Milošević 2015.



Figure 12. Building A as it looks today, after the middle part of it was removed, for safety reasons. November 2020.

Author: Vladana Putnik Prica

The passage of time has obviously created a special attitude of the public towards the building. The architectural ruin has become a sort of monument, both to Yugoslav times and to the memory of the trauma caused by the bombing. Still, the question remains: would it be possible to revive the ruin and at the same time pay respect to the collective memory?

Nowadays, public interest for the future of General Staff is gradually declining, and the struggle for its preservation as a cultural monument has subsided. Asking whether it is too late to react for the preservation of the symbolism of this building in the domain of national identity, Srđan Milošević made a

brief analysis of several public inquiries about what should be done with the Army Headquarters building. Opinion polls on the Beobuild portal from 2013 and 2014 show a dominant preference for the option of demolishing the existing and building a new facility, while Milošević's personally conducted survey also shows a high percentage of those who agree with the building's removal.⁴⁷ The previously mentioned view of Jameu Prat that ruin has a value only when it succumbs to some intervention, is here confirmed. In the absence of a clear plan for the future of this building, even its spontaneous role as a war monument cannot be sustained, as there is no unequivocal intention to declare it as such. It is worth mentioning that this

47 Milošević 2015.

option was discussed too – the building would be kept in the ruined condition as an ever-present reminder of the NATO attacks. Perhaps that would even bring conclusion and reconciliation with the past if the memory was embodied in one fixed object. But, due to the huge scale of the building and economically advantageous position in the city, the local government considers such a move an unjustified loss of revenue. Today, the representatives of the profession are fighting for the preservation of cultural heritage, while authorities are simply in favor of resolving the economic status of the facility. Since no compromise nor resolution has been made, the future of the General Staff remains uncertain.

ARCHITECTURE RUINS AS A REFLECTION OF SOCIAL CONDITIONS

The process from destruction to reconstruction of a building is subjected to numerous social influences. The 'architectural ruin' becomes a cultural structure that exceeds the building's physical character, in which the word 'ruin' not only describes its destroyed condition, but can also signify its new, memorial, or even ideological nature. Reconstruction of such areas therefore represents a specific task, which must take into account not only the economic aspect and the current needs of the community, but al-

so collective memory and changed identity of the population. In these circumstances, whether the state of ruins should be preserved or which approach in reconstruction should be taken, is the responsibility that lies upon the architectural profession.

Reconstruction according to the original appearance, which in recent decades has often been criticized as insufficient, in many cases is the only justified solution. This is especially true when it comes to the buildings and monuments with distinctive previous significance, either in historical or architectural sense. Although, as Lebbeus Woods noted, this approach lacks the originality of the substance, and lacks traces of age and patina,⁴⁸ restoring the original form of the building represents respect for cultural heritage and also carries an important political message of national resilience. This stands for the building of the Government of the Republic of Serbia, the Ministry of Justice, the old Ministry of the Army and Navy, which are all carriers of national history and identity. However, modernist and postmodern buildings in Serbia, despite their architectural and cultural significance, often do not have the status of heritage in the traditional sense, so their reconstruction is approached more flexibly, with fewer binding restrictions.

From the three cases analyzed above, it can be seen that the current significance of these buildings did not only derive

48 Woods 1993.

from their stylistic and architectural characteristics, but from the approach to reconstruction as well. The Ušće tower was once one of the most important landmarks of Belgrade, the legacy of modernist architecture and symbol of Yugoslav times. Today only its commercial value has been preserved, thanks to the inauthentic but also non-critical reconstruction.

The building of the Radio Television of Serbia, on the other hand, although it did not occupy a particular place in collective consciousness before the bombing, today certainly has secured such status. This is further enhanced by the decision to preserve the ruinous part of the building, as a reminder of the trauma and as a memorial to the victims. It was this deliberate absence of reconstruction that transformed it into a monument of difficult heritage.

The Yugoslav Ministry of Defense building has always been an important example of modernist architecture in the Balkan region. It could even be said that the architectural and cultural significance of the building exceeded its political function. However, the building was declared a cultural monument only after the bombing (in 2005), although such legal protection had been proposed before.

Was the value of the object recognized thanks to the attack, or did the attempt to destroy it create a new layer of value?

Either way, it is a building whose fate is being intensively discussed, but no thorough proposal for its reconstruction or revitalization has been announced yet. The fact that this architectural ruin has stood untreated in the narrow center of the capital city for the past twenty years, reflects the unreadiness of the society to reconcile with the past and decide how to direct the collective memory.

The inability to come to the solution for this and many other buildings in the city, indicates the current division of the society. Partially, there is a need to distance from the traumatic past, while at the same time, such efforts remain fruitless due to numerous physical reminders in the city's surrounding. The discussion on this topic is being slowly silenced, and the huge majority of citizens are passively accepting urban decay.

LITERATURE:

1. Air Commodore David Wilby, press conference in Belgium in August 1999, available online: <https://www.nato.int/kosovo/press/p990408a.htm>. 01.12.2020.
2. **Amnesty International (2000):** Amnesty International. 'Collateral Damage' or Unlawful killing? Violation of the Laws of War by NATO during Operation Allied Force (PDF). Available at: <https://www.amnesty.org/en/documents/eur70/018/2000/en/>. 03.12.2020.
3. **Bădescu (2016):** G. Bădescu, 'Achieved without Ambiguity?' Memorializing Victimhood in Belgrade after the 1999 NATO Bombing. Südosteuropa 64(4) (2016).
4. **Barthes 1972:** R. Barthes, *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
5. **Belorusov (1999):** V. Belorusov, *Malo poznate stranice ruske arhitekture: Arhitektura Beograda stradala u «vazdušnoj kampanji» NATO snaga*. Nasleđe. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda 2 (1999) 213-221.
6. **Bevan 2006:** R. Bevan, *The destruction of memory: architecture at war*. London: Reaktion Books.
7. **Kovačević 2001:** B. Kovačević, *Arhitektura zgrade Generalštaba: Monografska studija dela Nikole Dobrovića*. Beograd: Novinsko-informativni centar "Vojska".
8. **Kulić (2014):** V. Kulić, *New Belgrade and Socialist Yugoslavia's Three Globalizations*. International Journal for history, culture and modernity 2 (2) (2014) 125-153.
9. **Lefebvre 1996:** H. Lefebvre, *Writings on Cities*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
10. **Matejić (2012):** M. Matejić, *Prilog proučavanju zgrade Generalštaba arhitekte Nikole Dobrovića: concept i iskustvo prostora*. Nasleđe = Heritage 13 (2012), 167-183. Available at: <<http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/11/11-marko-matejic.pdf>>. 08.5.2020.
11. **Milošević (2015):** S. Milošević, *The ghosts of the past, present and future: the case of the Army headquarters in Belgrade, Serbia* (PDF) IMT Institute for Advanced Studies Lucca. Italy. 15 (2015). Available at: https://www.researchgate.net/publication/275250933_The_ghosts_of_the_past_present_and_future_the_case_of_the_Army_Headquarters_in_Belgrade_Serbia. 08.5.2020.

12. **Mišić 2011:** B. Mišić, *Palata Saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu.* Institute for the Protection of Cultural Monuments of the City of Belgrade. Belgrade.
13. **Mondo (2013):** Arhitekte: Ne rušiti, preuređiti Generalštab. Mondo. Available at: <https://mondo.rs/Info/Drustvo/a280009/Arhitekte-Ne-rusiti-preuređiti-Generalstab.html>. 03.12.2020.
14. **Nestorović (1973):** B. Nestorović, *Postakademizam u arhitekturi Beograda (1919-1941).* Godišnjak grada Beograda = Annuaire de la ville de Belgrade 20 (1973), 350-352.
15. **Official Gazette of the Republic of Serbia 2005:** *Decision on Proclamation of the General Staff Building as a Cultural Monument,* Službeni glasnik RS 115 (2005). Available at: <https://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/sgrs/vlada/odluka/2005/115/24/reg>
16. **Official Gazette of the Republic of Serbia 2001:** *Decision on determination of the palace of the ministry of finance of the kingdom of Yugoslavia in Belgrade for a cultural monument,* Službeni glasnik RS 32 (2001). Available at: <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/sgrs/vlada/odluka/2001/32/42>.
17. **Popadić (2009):** M. Popadić, *Znak na Ušću.* Sintezis: časopis za humanističke nauke i društvenu stvarnost 1(1) (2010) 29-43.
18. **Prat (2019):** J. Prat, *Some Considerations on the Aesthetics of Ruins, Transfer - Global Architecture Platform:* <https://www.transfer-arch.com/on-the-aesthetics-of-ruins/.03.12.2020>.
19. **Stefanović, N. Lj., (2001):** *Overavanje CK, Vreme* 569 (2001). Available at: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=302824>. 08.5.2020.
20. **Woods 1993:** L. Woods, *War and architecture = Rat i arhitektura.* New York, NY: Princeton Architectural Press.

ARHITEKTONSKE RUŠEVINA KAO KULTURNA KONSTRUKCIJA POSLE NATO BOMBARDOVANJA BEOGRADA

Cilj ovog rada je ispitivanje odnosa kolektivnog identiteta i izgrađenog okruženja, koje biva ugroženo kada arhitektonski objekti od kulturno-istorijskog značaja, koji su nosioci lokalne kulture, podlegnu nekom vidu ratne destrukcije. Predmet konkretnе analize su značajni objekti u Beogradu, oštećeni ili urušeni tokom NATO bombardovanja, a posebna pažnja je posvećena današnjoj zgradи biznis centra Ušće, zgradи Radio Televizije Srbije i nekadašnjoj zgradи Ministarstva odbrane. Na studiji slučaja ova tri zdanja, od kojih svaki ima različitu društvenu i političku pozadinu, prikazano je kako je odabran pristup rekonstrukciji (ili njegov izostanak) uticao na izmenjenu poziciju pomenutih objekata u kolektivnoj svesti. Tako je nekadašnja zgrada Centralnog Komiteta, ranije simbol vlasti, privatizacijom i komercijalnom dogradnjom postala samo još jedan u nizu tržnih i administrativnih prostora, lišena dublike simbolike. Razoren krilo zgrade RTS-a, koje je sačuvano u istom ruševnom stanju, vremenom je steklo memorijalni status u znak sećanja na poginule civile. Svesna odluka da se arhitektonska ruševina sačuva, i postane deo spomen-obeležja na toj lokaciji, nedvosmisleno je uzdigala ovaj javni prostor u status čuvara kolektivnog sećanja. Nasuprot tome, nerazrešeno pitanje budućnosti zgrade Generalštaba arhitekte Nikole Dobrovića ugrožava njenu poziciju kao spomenika kulture. Ovaj objekat, koji je i pre bombardovanja imao izuzetnu arhitektonsku i kulturološku vrednost, nakon rata je dobio i novi, memorijalni značaj. Međutim, kako odluka o pristupu rekonstrukciji ili bilo kom vidu revitalizacije objekta nije donešena, vremenom biva obezvređena svaka od pomenutih vrednosti. Čin rekonstrukcije objekta, konzervacije ruševine, ili revitalizacije u novi funkcionalni prostor, ima snagu da transformiše značaj određenog arhitektonskog objekta u društvenoj stvarnosti i kolektivnoj svesti.

anacurk@yahoo.com

PROLAZNOST (NI)JE BITNA

JOVANA TRFULJESKO

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

BOJANA JOVANOVIĆ

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

Tema rada je performans pod nazivom „Veličina (ni)je bitna” i pop-up izložba umetnika Stefana Lukića. U daljem tekstu će se kroz kontekst dela analizirati interdisciplinarnost u savremenim umetničkim krugovima, važnost teorije u savremenoj umetnosti, fluidan karakter ovog dela i definicija savremenosti. Takođe, diskutuje se o estetizaciji umetničkog dela, dokumentaciji u medijskom prostoru i promociji umetničkog rada. U zaključku se koncentrišemo na pitanje toka vremena i sudbinu umetnosti nakon „kraja sveta”. Rad je nastao u saradnji sa umetnikom Stefanom Lukićem, prikupljanjem materijala prisustvujući samom performansu, kasnjim razgovorima sa umetnikom i brojnim posetama izložbi u Kvaki 22, kao i korišćenjem adekvatne literature.

Ključne reči: interdisciplinarnost, distopija, savremenost, autorstvo, dokumentacija, performans, Stefan Lukić

Ukoliko ste se našli na Trgu slobode u Novom Sadu u prepodnevним časovima 27. 2. 2021., znate da centar grada nije bio uobičajeno mirno, ali prometno mesto. Preko četrdeset ljudi u belim zaštitnim odelima našlo se na trgu sa dve cisterne vode postavljajući ogromni misteriozni tekst isписан belim slovima na crnim papirima.

Biti zbumjen radovima Stefana Lukića nije ništa novo. Za razumevanje njegovog dela potrebno je gotovo uvek sagledati širu sliku, a to je slučaj i sa delom o kojem će dalje biti reči.

Performans *Veličina (ni)je bitna* može se posmatrati kao deo jedne veće celine,

tj. kao deo serije performansa *Daleko koliko me noge nose* o kojem Marija Čabarkapa iscrpno piše u svom tekstu *Što više događaja u što manje vremena*.¹ Međutim, iako deo celine, *Veličina (ni)je bitna* stoji kao zaseban entitet, jedan splet kompleksnih okolnosti koji nas je na kraju doveo u Kvaku 22.

Kako da počnemo sa rasplitanjem ove mreže performansa, ljudi i lokacija?

Vladimir Tabašević piše pesmu kao kritiku performansa *Daleko koliko me noge nose*² koji je umetnik Stefan Lukić izveo u letu 2020. godine.

1 Čabarkapa 2020: 92–100.

2 Više o ovom performansu možete pročitati ovde: <https://www.beforeafter.rs/kultura/trci-stefane-trci-o-performansu-i-izazivanju-sebe/>; <https://www.politika.rs/sr/clanak/458595/Maraton-kao-otpor-protiv-zivotarenja>

Nakon toga Stefan preuzima njegovo delo i odlučuje da ga premesti u novi kontekst. On izmešta pesmu, tu najintimniju formu umetnosti, u nešto monumentalno, dva meseca oslikavajući preko petsto papira sa delovima reči pesme. Kada se spoje, papiri formiraju celinu koja pokriva površinu od preko petsto metara kvadratnih, čineći je nečitljivom. Sa romantičarskog, idealizovanog pristupa umetnosti, gde je umetnik zarobljen dva meseca u ateljeu, potpuno posvećen stvaranju u samoći, polako prelazimo u sledeću fazu dela, koja je povezivanje sa što većim brojem ljudi, koji će ne samo pomoći u postavci dela, već i zabeležiti i svedočiti o jednom radu u nastanku. Na dan performansa dvadeset sedmog februara, ispred Sava centra u sedam ujutru u isti minibuz ulaze umetnici, istoričari umetnosti, studenti Fakulteta sporta i fizičkog vaspitanja, fotografi i prijatelji, svi sa maskama preko lica. Put do Novog Sada protiče skoro u nekom polusnu, sve dok umetnik ne ustane da objasni učesnicima zašto su uopšte tu i kako će zajedno postavljati rad. Naravno, vrlo je neuobičajeno što tek petnaest minuta pred ulazak u Novi Sad učesnici, koji treba sve da postave, prvi put čuju o hazmat odelima, vodi i ogromnoj površini koju treba pokriti. Uprkos prvoj zbilnoj zbunjenosti, polako preovladava znatiželja i optimizam da zapravo rade nešto veliko.

Proces postavljanja crnih papira na Trgu slobode trajao je tri i po sata. Studenti Fakulteta sporta i fizičkog vaspitanja, sa članovima Crvenog krsta Novi Sad bili su potpuno uniformno odeveni u bela odela koja uglavnom asociraju na katastrofu i nepogode, stvaraju u nama nemir i upozorenje da se nešto promenilo, da nešto nije u redu, a posebno u vreme globalne pandemije. Umetnik je jedini nosio plavo. Generalna praksa u radovima Stefana Lukića je da pripisuje posebnu boju svakom performansu, tako da je plava bila boja ovog performansa.³ Nakon dugog procesa kvašenja podloge i lepljenja papira, postavka je bila gotova, međutim, na veliki šok studenata i učesnika koji su ovaj rad postavljali već par sati po suncu, odmah nakon završetka, par minuta fotografisanja i ponosnog gledanja u to što su postigli, Stefan javlja ljudima u belom, bez identiteta, da je vreme da te iste papire skidaju. Naravno da se tu dekonstrukcija i putovanje, važna reč za rad Stefana Lukića, ne završava. Nakon skoro pasivno-agresivnog skupljanja tih natopljenih papira u crne kofe, krećemo nazad za Beograd. Pesma direktno iz Novog Sada stiže u izložbeni prostor, i dalje u nečitljivom stanju, samo sada materijalističku večnost ovog performansa vidimo u neuglednim ostacima. Fragmenti performansa neprepoznatljivi i gotovo neodvojivi od običnog otpada postaju centar svačije pažnje.

³ Fluorescentne boje u Stefanovim radovima su oličenje nove generacije, mladih, neustrašivih ljudi koji žive u hibridnom cyber svetu. Boju koja će preovladavati radom umetnik bira u zavisnosti od toga koju poruku rad treba da pošalje, pa je, u ovom slučaju, plava korišćena kao simbol prostranstva, neba, slobode, otvorenog prostora na kojem je performans izведен, duhovne širine i inspiracije. <http://www.seecult.org/vest/beg-od-suocavanja-sa-stvarnoscu>; Nevena Bogojević, Stefan Ni(Je) Titula, u: grupa autora, Interakcija 2020 (katalog), Beograd 2020. 5

Papiri su prvo u kofama ostavljeni da se suše, i publika je pozvana da vidi i taj deo procesa nastajanja umetničkog rada. Nakon par dana radovi su rašireni u prostoru galerije sa plavim osvetljenjem, koje asocira na boju samog performansa, radi dodatne efektnosti, a u pozadini je na zvučnicima puštena čitana verzija pesme usporena do te mere da je nerazumljiva, što je doprinelo samoj atmosferi unutar Kavake 22, a i elementu dekonstrukcije i stvaranja koji dominira u svakom segmentu ovog dela.

Umetnik Stefan Lukić ovaj performativni akt u Novom Sadu naziva *Monumentalna poezija*, što gotovo zvuči kao oksimoron, ali osvrtom na Stefanov prethodni umetnički opus⁴, znamo da su suprotnosti česta pojava. U međuprostoru između intimnog i javnog, monumentalnog i malog, života i smrti, prolaznosti i večnosti krije se Stefanova poetika.

Samo delo je fluidno, efemerno, efektno, neponovljivo, nalik snu i veoma mu je teško ući u trag. Poput misterije života. Da li se iko seća početka? Kako znamo da smo živi? Kako znamo da je kraj ili početak i da li ga uopšte ima? Pošto nikada nismo iskusili sopstvenu smrt, ne možemo sami sebe doživeti kao žive. Moramo pitati druge da li smo živi i kako živimo.

To znači da živeti znači biti izložen pogledu Drugih. U tom slučaju nebitno je ono što mislimo, osećamo, čemu se nadamo i šta planiramo, važno je samo kako se naša tela kreću u prostoru izložena tom pogledu.⁵ Čini se da je Stefan skoro intuitivno svestan svih ovih okolnosti: izloženost pogledu kritičke teorije, pogledu posmatrača i njihove reakcije na koje sam umetnik nikako ne može da utiče. Takođe, svestan je svog pokreta i tela u prostoru kao jedinog dokaza da se u datom trenutku nešto dešava, pa tako digitalno beleži putanju koju prelazi čitava grupa učesnika zajedno sa materijalom na kojem je ispisana pesma, u kombiju od Beograda do Novog Sada i nazad. Svestan je i da takvom izloženošću pogledu Drugog ostaje sam sa svojim telom, ali ne u onom religijskom preprosvetiteljskom smislu, gde je pojedinac uvek pod budnim okom Boga. Sada ulogu Boga preuzima kritička teorija.⁶ Pitanje je da li je umetnik zaista svestan ovih filozofskih stanovišta ili će mu ih teorija objasniti.

Ovo delo je, pre svega, grupni projekat, čak ga i sam umetnik tako naziva. Interdisciplinarnost ovog performansa je ono što ga čini revolucionarnim i posebnim. U umetničkim krugovima saradnja je veoma retka, čak i srodne nauke poput istorije i istorije umetnosti danas nemaju izrazito blisku kolaboraciju.

4 Više o ranijim radovima Stefana Lukića možete pročitati ovde: <http://www.politika.rs/sr/clanak/371654/Srbija/Stefan-ide-u-Pariz-da-bi-se-vratio#!>; <http://www.insp.rs/2018/02/umetnici-inspirisu-stefan-lukic.html>;

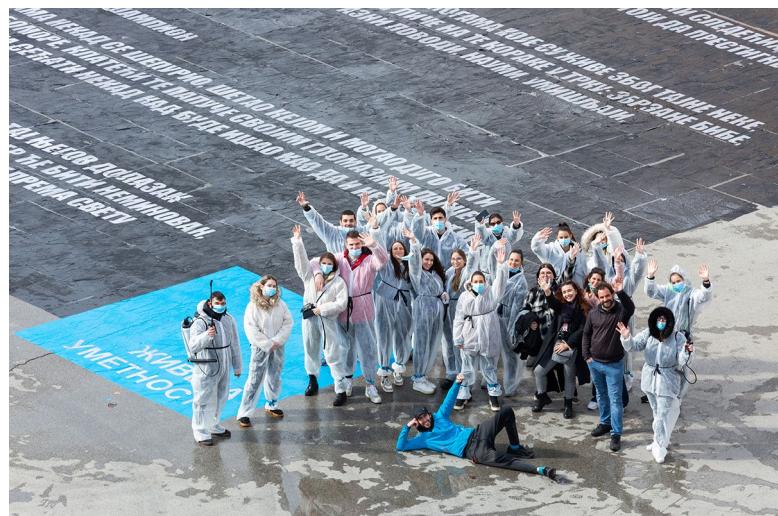
5 Groys 2016: 29–30.

6 Isto: 34.



Slika 1. Slika 1. Učesnici i umetnik u procesu postavljanja rada

Fotograf: Marijana Janković



Slika 2. Svi učesnici i umetnik nakon završetka performansa

Fotograf: Marijana Janković

Zbog toga je važno naglasiti da su se u Novom Sadu te sunčane subote našli studenti Fakulteta sporta i fizičkog vaspitanja kao glavni akteri u ostvarenju jednog umetničkog dela, sa umetnicima, Crvenim krstom, istoričarima umetnosti, ljudima iz gradskog vodovoda i drugih bez kojih rad ne bi postojao. Spajanjem ovih različitih polja dolazimo do istinske interdisciplinarnosti, bez predrasuda i hijerarhije, u ovom poduhvatu svi su podjednako važni za njegovo ostvarenje. Zato je saradnja jedan od ključnih elemenata ovog rada koji se ne sme prevideti. Umetnik, osim spajanja sporta i umetnosti, što je njemu svojstveno, direktno poziva istoričare umetnosti da svedoče jednom radu u nastajanju — u ovom slučaju umetničkom događaju. Vrlo interesantna dimenzija dela je zapravo što je umetnik svestan važnosti čitavog procesa koji sledi nakon nastanka jednog umetničkog rada. To je, u ovom slučaju, teorijsko pokriće koje dolazi iz saradnje sa istoričarima umetnosti.

U ovom tekstu potrudićemo se da uradimo upravo to, kao svedoci od „začetka“ pa do kraja“ (uslovno rečeno, jer se ovi termini retko odnose na stvaralaštvo Stefana Lukića), postavićemo teorijske parametre za tumačenje ovog dela, i time napraviti doprinos u ovom kolabrativnom radu.

Vredi spomenuti i ulogu autorstva. Autorstvo kao koncept predstavlja skup dela koje je stvorio isti čovek.

Stefan za delo *Veličina (ni)je bitna* ne koristi prisvojnu zamenicu moje, već naše delo upućujući na tim ljudi iz svih sfera koji je sa njim radio. Navikli smo da kvalitet i važnost nekog dela, bilo ono književno, umetničko, muzičko ili tehničko, pripisujemo autoru, izumitelju ili tvorcu tog dela. Tom geniju koji je stvorio nešto još genijalnije u svom umu i podelio ga sa ostatkom sveta stvorivši neki novi žanr, pravac ili izum. Stefan razbija tu koncepciju i fukoovski autora proglašava „mrtvim“⁷. „Trag pisca sveden je tek na neobičnost njegovog odsustva; u igri pisma on mora preuzeti ulogu mrtvog čoveka.“⁸

Proces nastanka ovog dela mistifikovan je činjenicom da ga je fizički mogao proizvesti bilo ko, a to je naglašeno belim kostimima koje su učesnici nosili da bi svi bili isti i neprepoznatljivi. Kontekst u kojem se ideja za ovaj performans javlja i u kojem se ona kasnije odvija veoma je važan uvezši u obzir vremenski okvir i sanitarnu situaciju u svetu.

Da bi delo bilo savremeno ono mora ići sa vremenom, tj. biti u neposrednom toku sa sadašnjicom⁹, a Stefan to, može se reći, dosledno prati u čitavom svom opusu. Efemerno se najbolje ogleda na primeru javnog prostora na kojem se ovaj performans odvijao i gde je prošao sve svoje aktivne faze, od pripreme, nastanka, završetka, pa do postepenog nestanka, sve dok prostor nije izgledao potpuno isto kao pre, kao da se ništa nije dogodilo.

7 Foucault 1969.

8 Isto.

9 Smit 2014: 19–34.

Da biste prisustvovali izvođenju ovog dela morali ste se naći u pravo vreme na pravom mestu, a prizor bi već bio drugačiji ako biste se, recimo, posle dva sata vratili. Prirodno je da ovakva stvar izazove brojna pitanja i prepostavke koje su odličan uvid u stanje svesti kolektiva, a i pojedinaca. Pitanjima o delu posmatrači bi neretko otkrivali svoje lične brige i interesovanja. *Da li je ovo nešto o koroni, o vazduhu, o Đorđu Balaševiću, o eko-logiji, o seksu?* Samo su neka od pitanja koja su se provlačila u toku nastanka dela. Nijedna od ovih prepostavki nije inherentno pogrešna. Ideja iza ovakvog dela nije konkretizovana niti ukalupljena u bilo kom smislu, ona je neuhvatljiva i protočna, a time i otvorena za individualnu interpretaciju posmatrača.

Od ulaska u moderni period, umetnost je počela da ispoljava izvesnu zavisnost od teorije. U to doba, a pogotovo sada, potreba za „objašnjenjem“ bila je tumačena uverenjem da je moderna umetnost „nerazumljiva“ i „nepristupačna“ široj publici.¹⁰

Međutim, ovde može biti reč i o teoriji kao propagadnom sistemu za umetnička dela. Poznato je da umetnici često imaju ambivalentan stav prema teoriji, sa jedne strane zahvalni su teoretičarima što njihov rad promovišu i daju mu legitimitet, ali činjenica da se njihova umetnost publici predstavlja iz određene teorijske perspektive ih ne odušejava. Da li to znači da je teorija izašla iz mode? Da li postoji potreba da se išta objašnjava publici?¹¹

Odgovor na ovo pitanje nije vezan za potrebe publike već za potrebe samih umetnika. Umetnicima je potrebna teorija koja će njima samima objasniti ono što rade. Takav osećaj nije neobičajan u današnje vreme. Svi se pitamo: Šta raditi i kako sebi objasniti ono što radimo? Stefan Lukić je svestan ovih pitanja na koja ne postoji univerzalan, tačan ili netačan odgovor, pa i (ne)mogućnosti teorije, što mu daje prostor da se sa njom poigrava tako što one koji će tekst o njemu napisati stavlja na lice mesta, čineći ih delom umetničkog rada pod okriljem konstrukcije „grupni projekat“.

Da li ovakva vrsta umetnosti, uvezši u obzir vreme, mesto i kontekst u kojem nastaje može da se okarakteriše kao izvestan vid bekstva iz zatočeništva sadašnjosti? Neko bi rekao da je čitav proces nastanka ovakvog dela estetizacija krize današnjice u kojoj se čovečanstvo nalazi. Da li to znači da je ovo delo time postalo disfunkcionalno? Estetizacija dela ne znači nužno oduzeti mu funkciju dela koje nešto govori, ili primenljivost ideje koju predstavlja, niti neku poruku društvenog, ekonomskog, političkog ili bilo kog drugog karaktera.¹² Estetizacija, ako se o njoj uopšte može govoriti u kontekstu ovog dela, bi pre bila u funkciji da se ono učini privlačnijim i dopadljivijim posmatraču u svrhu bolje promocije na internetu i ostavljanja specifičnog obeležja koji se kasnije može prepoznati kao Stefanova estetika, nešto što automatski asocira na njegovo stvaralaštvo, poput

10 Groys 2016: 29.

11 Isto: 29–30.

12 Isto.

segmenta fluorescentno plave boje na kraju pesme na kojem je velikim belim slovima ispisana parola *Živila umetnost*. Ta parola je prisutna, uvek u drugoj boji, čak i na prethodnim Stefanovim radovima. Takođe, sam proces i mesto na kojem se performans odvija, poezija na trgu, je „marketinški trik”, prolaznici bi obilazili, zagledali, fotografisali, snimali njima nepoznat događaj i tako stvarali dokumentaciju o umetničkom delu, a u isto vreme delili informacije sa što većim brojem ljudi. Ista parola *Veličina (ni)je bitna* ironično je štampana na svega pedalj dugom samolepljivom papiru koji je bio distribuiran i fotografisan na raznim lokacijama, a potom su te fotografije deljene na društvenim mrežama od strane Stefana i njegovih saradnika. Ovakav, slobodno možemo reći, dizajn nije nova pojava, ali jeste još jedan primer umetnikovog izuzetno savremenog umetničkog izražavanja. Nakon svega pomenutog, odgovor na prvo pitanje da li je ovo delo vid bekstva iz zatočeništva sadašnjosti bi bio da je ono ipak usklađivanje sa sadašnjicom. U skladu je sa duhom vremena u kojem živimo da očekujemo prolaznost i promenljivost stvari, pa čak i njihov potpuni nestanak. Dekonstrukcija umetničkog dela¹³ o kojoj govori Žak Derida može se primeniti i ovde. Premeštanje dela u druge kontekste, počevši od pesme koja je nastala kao kritika prethodnog performansa Stefana Lukića, koja je transponovana u posebno umetničko delo u vidu performansa na Trgu, čiji su fragmenti na-

kon završetka premešteni u izložbeni prostor. U Kvaki 22, u Ruzveltovoj ulici u Beogradu izloženi su ostaci umetničkog dela, koji u tom gotovo muzejskom kontekstu dobijaju sasvim novu formu. Čini se da je ovo delo prošlo jedan vijugavi, na momente neuhvatljivi, konfuzni put, koji nameće dosta pitanja. Pesmu koju piše jedan filozof publikuje jedan umetnik na nesvakidašnji, sebi svojstven način, i time joj daje još nebrojeno mnogo značenja i konteksta. Ali moramo se zapitati koje je to značenje? Koji je zapravo značaj pesme ako se ne može pročitati?

Da li je uopšte važno pročitati je? Da li je ono što piše poenta ovog dela? Ako nije, da li to znači da je moglo da piše bilo šta? Šta je važnije, pesma kao takva ili ono što Stefan stvara na osnovu nje? Upravo u svim ovim pitanjima leži definicija prirode ovog dela, njena fluidnost, nestalnost i neprekidna tranzicija iz jednog značenja u drugo. Ovo delo nema fokalnu tačku, nije centralizovano oko jedne ideje, ili jednog čoveka, iz koje se širi i razvija, ono je svuda i u svakom vremenu, i u svakom čoveku koji je u njemu učestvovao, bilo kao deo kolektiva ili kao posmarač. Kroz interakciju i kretanje ono beleži sve suprotnosti i egzistira večno u međuprostoru i konstantno preispituje odnose veza između polariteta.

13 <https://www.britannica.com/topic/deconstruction/Deconstruction-in-literary-studies> (pristupljeno 31.3.2021.)



Slika 3. Posmatrači
Fotograf: Marijana Janković

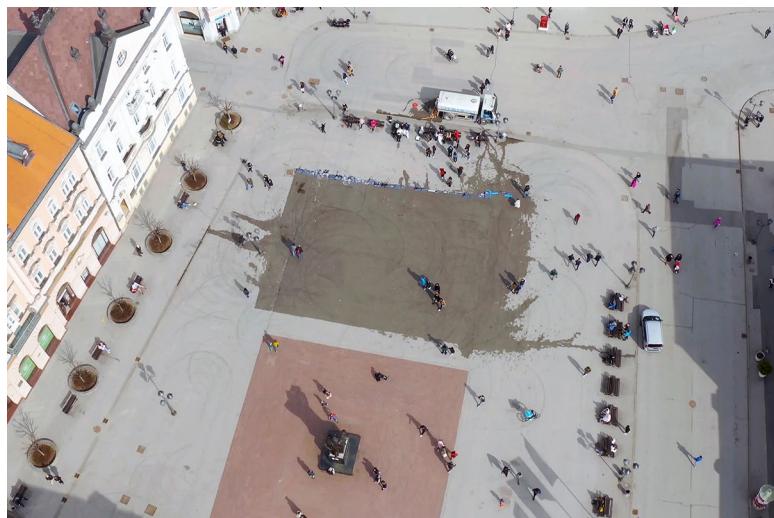


Slika 4. Prolaznica svojim telefonom dokumentuje performans u nastanku
Fotograf: Marijana Janković



Slika 5. Završen rad, ptičja perspektiva

Fotograf: Marijana Janković



Slika 6. Prazan prostor prekriven vodom nakon uklanjanja papira, kada je snimak dronom, ptičja perspektiva.

Fotograf: Filip Petronijević

Savremena umetnost je autentična skoro samo kada može da uhvati i prikaže da je sadašnjost prisutna, i to u svom čistom obliku, bez uticaja tradicije prošlosti ili strategije uspeha u budućnosti.¹⁴ Ako imamo to u vidu, možemo slobodno reći da je rad Stefana Lukića čvrsto i suštinski savremen, bez okova tradicije i onoga što se očekuje od jedne forme kao što je pesma, i bez znanja publike šta će posle biti sa radom. On je nužno vezan za trenutak stvaranja i za reakciju posmatrača i saučesnika na njegova dela.¹⁵ Obično se na sadašnjost gleda kao na vid opstrukcije, puki period čekanja da budućnost počne dok procesuiramo prošlost, međutim dok smo u ovom radu, naterani smo da razmišljamo samo o problemima sadašnjice. Ako si u samom delu, okupiraju te pitanja kako lepiti dovoljno brzo da se papir ne osuši, pa krene da se cepa ili odlepjuje. Ako si posmatrač momentalno si uvučen u to što se dešava, da li tako što uporno pokušavaš da pročitaš šta tu tačno piše, ili u razmišljanju na šta aludira crni papir sa belim slovima na sred Trga slobode u Novom Sadu. U bilo kom slučaju, u ovom trenutku neraskidivo smo vezani za sadašnjost, što ovo delo čini istinski savremenim.

Ovakvo umetničko delo se može dokumentovati isključivo savremenim metodama, da bi bilo u skladu sa inova-

tivnim putem njegovog nastanka. Kod ovakvog rada najvažnije su informacije o njemu, kao saučesnici u procesu stvaranja arhiviramo delo tako što o njemu pričamo, pišemo, sećamo ga se i delimo informacije na društvenim mrežama, najčešće u vidu priča na društvenoj mreži Instagram koje isteknu za 24 sata. Fragmente ovog dela i atmosferu u kojoj ono nastaje činimo večnim tek kasnije kroz dokumentaciju u medijskom prostoru i kulturnim arhivama. Celina ovakvog umetničkog dela nikada neće biti obuhvaćena.

U budućnosti dokumentacija u medijskom prostoru i sećanja na izvođenje performansa će bledeti i tako znamo da je suština ovog dela efemerna. Paradoks i dualnost su u srži ovog dela. Dok pokušavamo da sačuvamo podatke o njemu, ono nestaje.

Okretanje leđa budućnosti ne znači da ne idemo ka njoj, već da se kretanje odvija unutraške. Takva filozofija svojstvena je savremenoj umetnosti. Ranije se od umetnika očekivalo da stvori nešto novo i bolje, dok danas umetnici ne teže stvaranju nečeg boljeg, već nečeg radicalno goreg od onoga što se pre smatrao boljim. Dekonstrukcija starog, kao način stvaranja novog. Znači, izmeniti čitavu percepciju dobrog i lošeg.

14 Groys 2009 : 1

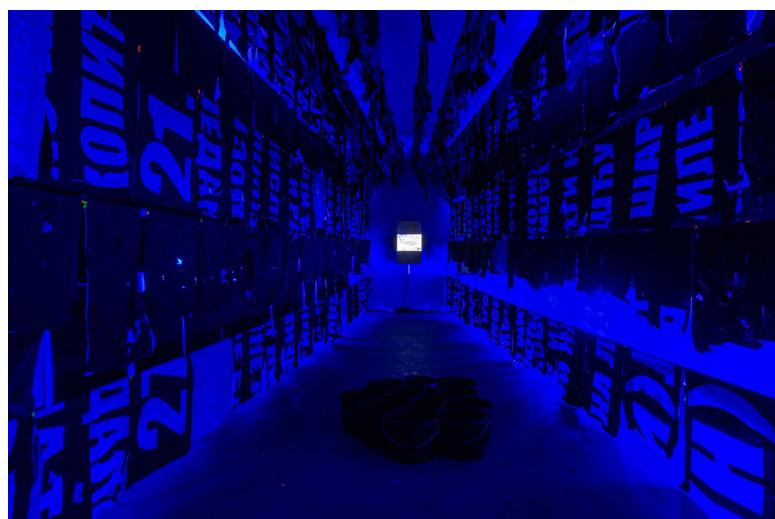
15 Ovaj performans ne iziskuje interakciju posmatrača sa delom kako bi ono dobilo novo značenje, dodatnu vrednost, niti nužno preispituje odnos umetnika i posmatrača, poput Magičnog postolja, 1961. Pjera Manaconija ili čuvenog performansa Marine Abramović Ritam 0, 1974. Performans Veličina (ni) je bitna posmatrača gleda ne kao direktnog učesnika, već kao distributera informacija i nosioca dokumentacije, zato su reakcije posmatrača na ovo delo važnije od njihove interakcije sa istim.

Rušenje svih granica i pravljenje agresivnog zaokreta u suprotnom smeru. Od nečeg funkcionalnog stvoriti nefunkcionalno i obrnuto, prikazati nevidljivo prisustvo smrti tamo gde smo skloni da vidimo samo život.¹⁶ Kraj vremena i nestanak svih stvari i ljudskog života više nije nešto daleko, nešto nezamislivo, to je naša stvarnost i svakodnevica u kojoj nismo pasivni posmatrači, već aktivni činioci novog početka, tog prelepo pog haosa savremenosti. Sajmon Šeik u svom tekstu *It's After the End of the World: A Zombie Heaven?* postavlja pitanje da li postoji umetnost posle kraja sveta.¹⁷ Ako postoji, verujemo da bi izgledala upravo kao ovaj performans. Ako razmislimo o tome, možda čak ovo i jeste delo posle kraja sveta, postoji li svet i civilizacija bez svežeg vazduha, istine i ekonomske si-

gurnosti? Ovo je umetnost distopije, sa naznakama da je kraj tu negde, zapravo već smo ga prošli. Međutim, ono što smo naučili iz radova Stefana Lukića da je nam nadu da nikada ništa nije finalno, fluidnost života znači da koliko god očajno izgledalo, ne postoji kompletan kraj. Svaki kraj stvara novi početak. Kao što pesma nije finalno delo za sebe, već se preliva u performans, koji kasnije postaje galerijski eksponat, koji će posle otići ko zna gde, kraj je samo sugestija, i nikad nije zagarantovan. I tako, uprkos distopiji, bezličnim figurama u belom, i nečitljivosti teksta, daje nam se sugestija da to nije kraj, da ćemo zapravo nekada uspeti da pročitamo pesmu, i tek onda ćemo sve razumeti. Ili ipak sadržaj pesme nije ni bitan, nego poetika stvaranja?

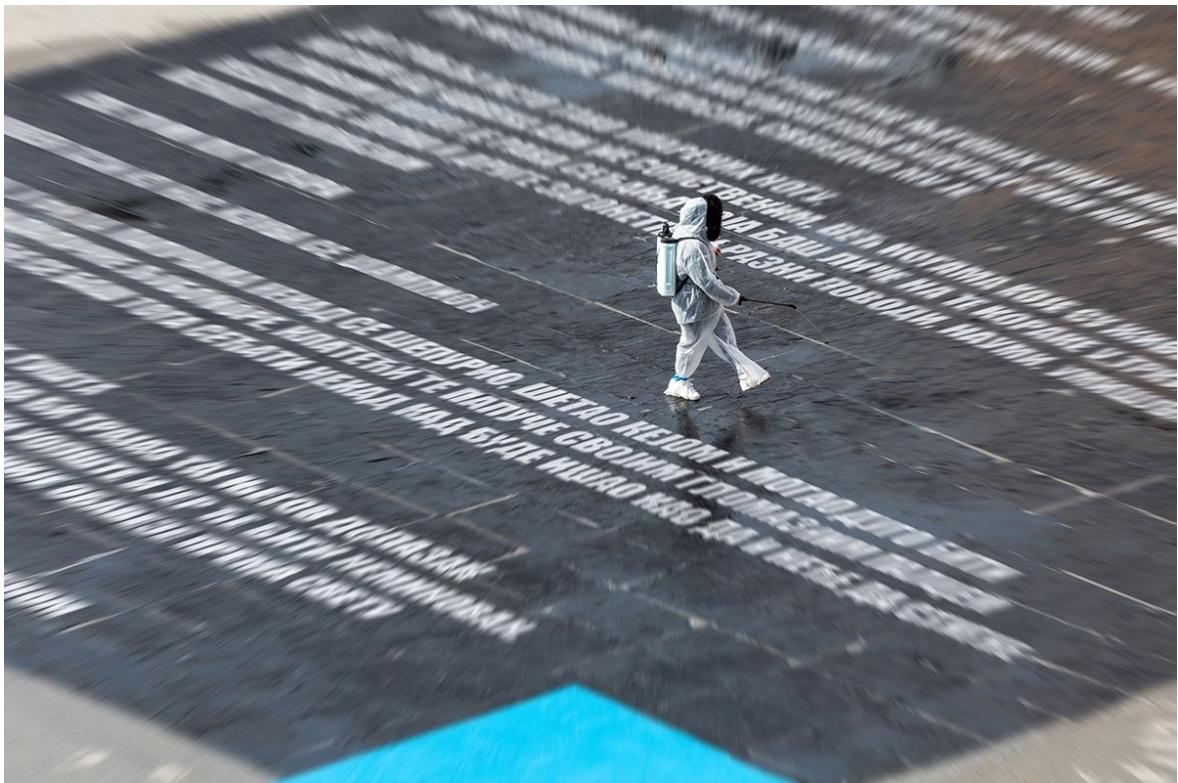
16 Groys 2009: 1

17 Sheikh 2020.



Slika 7. Materijalni ostaci performansa iz Novog Sada izloženi u Beogradu u Kvaki 22

Fotograf: Marijana Janković



Slika 8. Delo neposredno nakon završetka postavke / Apokaliptična scena koja asocira na distopiju

Fotograf: Marijana Janković

LITERATURA

1. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Deconstruction" Encyclopedia Britannica (20. Oktobar 2020) (pristupljeno 31.2.2021.)
2. **Čabarkapa 2020:** M. Čabarkapa, *Što više događaja u što manje vremena*, Artum: (Decembar 2020.)
3. **Groys 2016:** B. Groys, *In the flow*, Brooklyn, N.Y.: Verso.
4. **Groys 2009:** B. Groys, *Comrades of Time*, e-flux Journal #11 (December 2009.) Dostupno na: <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
5. **Smit 2014:** T. Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Beograd: Orion art.
6. **Sheikh 2020:** S.Sheikh, *It's After the End of the World: A Zombie Heaven?*, e-flux Journal #113 (November2020) Dostupno na: <https://www.e-flux.com/journal/113/359978/it-s-after-the-end-of-the-world-a-zombie-heaven/>

TRANSIENCE DOES(N'T) MATTER

The topic of the paper is a performance by the name of *Size Doesn't Matter* as well as a pop-up exhibit which ensued right after the *drawing-event* by the artist Stefan Lukić. The performance was held at the Freedom Square in Novi Sad and the exhibit at the alternative art space, Catch 22 in Belgrade. Hereinafter, what will be analyzed is the artist's performance, the subsequent exhibit as well as the idea behind the whole process; with an emphasis on interdisciplinarity in contemporary art circles, the importance of theory in contemporary art, the fluid character of this work and the definition of contemporaneity. The paper will also be discussed is the indisputable philosophical underpinning of the performance, by relying on theories of the philosophers Michel Foucault and Jacques Derrida, the constant opposites in Stefan's entire oeuvre, the aestheticization of art, marketing tricks used in the promotion of a contemporary work of art on social media, dystopia, documentation in the media space and cultural archives, the gaze of onlookers and the past and the present and future of a contemporary work of art. In the conclusion, we focus on the question of the flow of time, ephemerality, irreproducibility, the end of the world and the fate of art after the end of the world. The paper came out as the result of the collaboration with the artist, Stefan Lukić, analysis of the materials gathered while attending the actual performance, later conversations with the artist and the documentation from the exhibit at Catch 22, along with relevant literature.

trifuljesko.jovana@gmail.com
bojanajovanovic369@gmail.com

PRIKAZ IZLOŽBE „VLAHO BUKOVAC – SLIKARSTVO NEPROLAZNE LEPOTE“

ANĐELA DUKIĆ

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

Izložba „Vlaho Bukovac – slikarstvo neprolazne lepote“ otvorena je za posetioce 24. decembra 2020. godine u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti, nakon dvogodišnjih priprema (Sl.1). U skladu sa propisima, nije bilo svečanog otvaranja, te je Galeriju bilo moguće posetiti već u jutarnjim časovima. Autor izložbe i propratne publikacije je dr Igor Borozan, istoričar umetnosti i vanredni profesor na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Propratna publikacija „Umetnički preobražaji Vlaha Bukovca u kontekstu evropskog slikarstva“, dostupna na srpskom i engleskom jeziku, je istovremeno pratila tematski okvir izložbe i objasnila širu sliku ne samo o umetnosti, već i o životu ovog umetnika, kao i o specifičnoj kulturnoj klimi koja je oblikovala kraj devetnaestog i prve decenije dvadesetog veka. Tokom tri meseca trajanja izložbe, zaključno sa 28. martom 2021. godine, posetioci su bili u mogućnosti da kroz 38 izloženih dela dodatno upoznaju rad slikara i akademika Vlaha Bukovca (1855–1922) zahvaljujući učestalim autorskim i stručnim vođenjima, realizovanim od strane volontera, studenata istorije umetnosti sa svih studijskih nivoa.¹

Izložene slike su pretežno pozajmljene iz kolekcija domaćih institucija, kao i privatnih kolekcija, dok je petnaest slika doputovalo iz zemalja regiona. Stručna vođenja održavala su se svakodnevno u dva termina — izuzetke su činili ponedeljak, koji je neradan dan u Galeriji, i četvrtak — ovog dana Galerija ne radi u popodnevnim časovima. Vođenja su naišla na odličnu recepciju publike, bila su vrlo rado posećivana, te je neka lica bilo moguće videti više puta. Skoro bez izuzetaka, vođenjima je prisustvovao maksimalni broj dozvoljenih posetilaca. Publika je bila sačinjena od ljudi različitog uzrasta, neretko je među prisutnima bilo dece. Takođe, publiku je paralelno sačinjavala stručna javnost i šira javnost zainteresovana za umetnost i kulturu. Sadržaj je bio razumljiv i dostupan, a zahvaljujući izuzetnoj medijskoj pokrivenosti i značajnim gostovanjima autora u više emisija, delo Vlaha Bukovca je doprlo do velikog broja ljudi koji do tada nisu bili upoznati sa njegovim stvaralaštvom. O uspehu izložbe svedoče i dve nagrade organizacije NK ICOM – Srbija, za projekat i publikaciju godine.

¹ Izložba je digitalizovana i moguće je videti virtuelnu turu na sajtu: galerijeimuzeji.rs

Prostor Galerije je bio podeljen na tri velike tematske celine — u skladu sa školovanjem, umetničkim afinitetima, razvojem i vrhuncem Bukovčevog stvaralaštva. Postavka je pratila hronologiju Bukovčevog stvaranja — te se samim tim može reći da je donekle pratila ustaljene načina izlaganja. Akcenat je stavljan na najvažnije vremenske okvire, pri čemu su neke od celina Bukovčevog opusa nepredstavljene ili potisnute u drugi plan. Ovaj način izlaganja svakako pogoduje tematici, a zainteresovani su u mogućnosti da se podrobnije upoznaju sa ostalim delima i stilskim preobražajima prilikom čitanja propratne publikacije. Prvu tematsku celinu čine dela nastala u periodu između 1877. i 1893. godine, te je prigodno dobila naziv „Doba formiranja u Parizu“. Bukovac svoje studentske dane provodi u ateljeu Aleksandra Kabanela, pri Akademiji u Parizu, te je na portretima koje izrađuje ovih godina primetno praćenje strogih idea- la i koncepcija, ali i želja za oslobođa- jem i promenom poetike. Dela nastala u ovom periodu usko su vezana za poe- tiku akademskih idea- la kao i orijenta- lističkih tendencija koje su bile neki od glavnih obeleživača kraja devetnaestog veka. Jedan od važnih činilaca za njegov umetnički razvoj bilo je učešće na Pariskom Salonu, na kojem je, još kao student prve godine, dobio nagradu — mada se nije zaustavio na tome. U narednim studijskim godinama, pa i onim nakon studija, Bukovac na Salonu izlaže nema- li broj radova i odnosi brojne nagrade i pohvale.

Velelepni građanski portreti, kao i portreti izmaštane antičke istorije zauzimaju značajno mesto u ovoj postavci, a među njima se našao i jedan rani auto-portret.

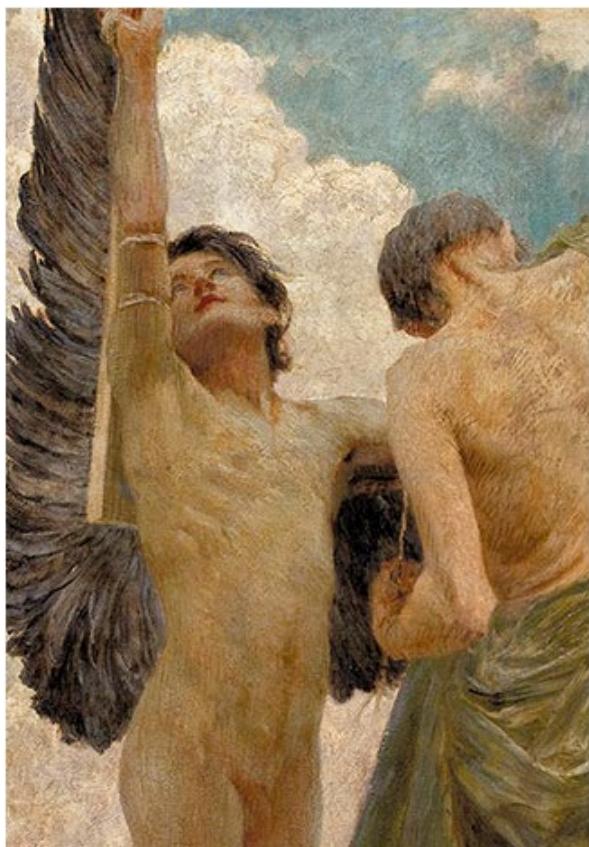
Dve slike datovane u 1882. godinu do-
bile su naročitu pažnju i divljenje po-
setilaca. Zauzimajući veoma istaknu-
to mesto u ovoj celini, fizički i idejno,
u neposrednoj blizini našao se portret
kraljice Natalije Obrenović (Sl. 2) i delo
„Velika Iza“ (Sl. 3). Kako saznajemo iz Bu-
kovčeve autobiografije „Moj život“, kral-
jica Natalija Obrenović je od slikara po-
ručila reprezentativan portret — no ono
što predstavlja kuriozitet je njena želja
da bude naslikana u beloj balskoj haljini
umesto u konvencionalnom kraljevskom
ornatu. Zahvaljujući upravo toj želji, Bu-
kovac je imao prostora da pokaže svoje
maestralno poznavanje tkanina i doča-
ravanja mekoće kože, što je, usklađeno
sa dodatim cvećem, jakim kontrastom
između beline haljine i tamne pozadine,
kao i blagim licem kraljice, činilo ovaj
portret izuzetno raskošnim. Kroz prikaze
cveća i detalja na haljini, olicene u gus-
tim nanosima boje, posetioci su mogli
videti najavu Bukovčevog oslobođanja
od akademskih normi.

Kralj Milan Obrenović ga odlikuje Takovskim krstom V stepena za zasluge na izradi portreta, koji postaje veoma popularizovan i medijski reprodukovani.

„Velika Iza“ je jedno od dela koje je Bukovac izložio na Salonu, a do Galerije je stigla iz stalne postavke Spomen-zbirke Pavla Beljanskog u Novom Sadu. Nakon izlaganja na Salonu, dobila je veliki odjek javnosti te je bila prodata u Engleskoj.

Iza je bila protagonistkinja istoimenog senzacionalističkog romana Aleksisa Buvijsa — istovremeno je bio „lako štivo“ i kritika nemoralna građanskog društva Pariza.

Ideja za akt krila se u delu romana koji opisuje Izu koja se naga i raspuštene kose odmara na crnom baršunu. Za razliku od društveno prihvatljivih prikaza aktova, oличеним u moralističkim prikazima antičkih boginja ili pak ranohrišćanskih mučenica, Iza je trebalo da provocira i bude svesna svoje senzualnosti.



Slika1. Pozivnica za izložbu; Preuzeta sa: arhitekton.net



Slika 2. Vlaho Bukovac, Natalija Obrenović, 1882, ulje na platnu, Narodni muzej, Beograd,
Autorka fotografije: Ljubica Vujović



Slika 3. Vlaho Bukovac, Velika Iza, 1882, ulje na platnu, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

Druga tematska celina nosi naziv „Doba etabriranja u Zagrebu (1893–1898): Knez slikar i grand décor“ na koju se nadovezuje „Cavtatski intermeco (1898–1902)“. Godine provedene u Zagrebu obeležene su promenljivom političkom i kulturnom klimom, kao i socijalnim pozicioniranjem Bukovca — te je tako imao udela u različitim manifestacijama i sarađivao sa političkom elitom na lokalnom i širem nivou. Jedan od glavnih činilaca ovog perioda ogleda se u Bukovčevom Društvu hrvatskih umjetnosti, kao i u njegovom građenju sopstvene palate u neorenesansnom stilu, koja je trebalo da dodatno legitimiše njegov status umetnika, odnosno *kneza slikara*. Prelaz između perioda simbolično je naznačen promenom boje zidova u Galeriji — iz crvene prostorije se prelazi u zelenu, i već

prvi pogled na izložena dela jasno ocrtava promenu poetike i oslobođanje boja i poteza. Dela iz ovog perioda obeležena su traganjem za sopstvenim izrazom i eksperimentisanjem sa aktuelnim tokovima umetnosti — te se, primera radi, na slici „Japanka“ zapažaju ideje japanizma koji je tih godina bio itekako aktuelan u francuskom kulturnom krugu, dok se na delu „Portret baronice Rukavine“ nazire uticaj secesije. Jedna od najjasnijih promena odražava se u uplivu impresionizma u Bukovčevu stvaralaštvo, no, uprkos raznim poetikama kojima se vodio, on se ni u jednom trenutku ne odaljava u potpunosti od čvrstih formi koje mu je u nasleđe ostavilo školovanje na Akademiji. Složeno simbolističko delo, dиптих sačinjen od predstava „Ikar i Dedal“ i „Ikarov pad“ (Sl 4), najčešće izlagan to-

kom umetnikovog života, krasio je jedan zid Galerije. Virtuoznost pri prikazivanju snopa svetlosti, izuzetno poznavanje anatomije i poznate predstave navodile su posetioce da se dodatno zadrže pred ovim prikazima. Uostalom, ovo je jedino izloženo delo koje u sebi sadrži muški akt. Na levom krilu diptiha nalaze se dihotomične predstave Ikara i Dedala — čije je telo na naturalistički način govorilo o njegovoj starosti, i ilustrovalo duh vremena oličen u Darvinovoj teoriji i svesti propadljivosti ljudskog tela. Desno krilo diptiha ilustrovalo je poznatu scenu pada, no Bukovac je uspeo da i ovu tragediju načini lepom u *formi* uz pomoć živavnih boja i traka svetlosti. Bukovac je voleo da prikazuje svoju porodicu, te je iz datog perioda izložena duboko sentimentalna slika „Moje gnijezdo“ (Sl. 5), koja je posetiocima dočaravala ono ljudsko u umetniku, sliku porodice sa kojom je moguće lako se poistovetiti. Ovo delo je na neki način dočaralo i nedostatak otklona između slikara i naručioca prikazavši jedan veoma lični momenat pri kojem slikar predstavlja sebi najbliže ljudе.

„Cavtatski intermeco“ kraljiča par portreta, nastalih u doba umetnikove društvene izolacije, od kojih je najupečatljiviji portret kralja Aleksandra Obrenovića (Sl. 6), nastao u Smederevu nakon posete beogradskom dvoru 1901. godine. Uz ovaj portret je nekada stajao i njegov pandan, portret kraljice Drage Obrenović, čiji original nažalost više ne postoji, ali je sačuvana dosledna oleografija. Prikazi kraljevskog para bili su namenjeni pozitivnom uticaju na ondašnju javnost i po-

litičku sferu i nastali su u cilju njihovog popularisanja i dobijanja simpatija. Bukovac ovde ponovo formuliše određenu kritiku — par je predstavljen u pleneru, dopojasno, bez atributa moći, sa akcentom na psihologizaciji likova, te je nastala dihotomija između dobrodušnog vladara i snažne vladarke. Uprkos tome što je kampanja bila donekle uspešna, a portreti prihvaćeni i medijski distribuirani, dve godine kasnije dolazi do Majskog prevrata u kome kralj Aleksandar i kraljica Draga gube svoje živote.

Finalna celina pod nazivom „Doba re-kreiranja u Pragu (1903-1922): Akademik kao esteta (dekadent)“ ilustrovala je poslednjih dvadeset godina Bukovčevog života i stvaranja. Pri samom prelazu između prostorija, posetioce su dočekali reprezentativni portreti kralja Petra I Karađorđevića (1903) i kralja Aleksandra Karađorđevića (1922) (Sl. 7) koji su govorili o statusu portretiste srpskih vladara — nezavisno od dinastija kojima oni pripadaju. Godine 1903. Bukovac dobija dekret i postaje profesor Akademije likovnih umetnosti u Pragu. Veoma je malo pisao o svom praškom periodu u autobiografiji stoga se ne zna dovoljno o njegovom ličnom životu. Svakako, ono što je poznato govori o umetnikovoj introspekciji i donekle samozolaciji, sa izuzecima poput učešća na izložbama, i naravno, predavanju na Akademiji. Njegove slike iz Praga iskazuju tensiju između ustaljenog akademskog i modernog, većito ga ostavljajući na razmeđu.

Deo prostora bio je namenjen Bukovčevim žanr-scenama, od kojih je „Kajanje“ (Sl. 8) dobila posebnu simpatiju i naklonost. Ova slika je u posetiocima evocirala lična sećanja i osećanja, te su se radio zadržavali pred njom. Nasuprot delu „Kajanje“ nalazila se još jedna slika koja je izuzetno privlačila pažnju publike, „Fantazija“ (Sl 9), ali je ona, za razliku od prethodne, nailazila na određenu negativnu recepciju, evocirajući začuđenost, zbumjenost, neprijatnost i teskobu. Slika je svojevrsni grupni portret glava bez tela porodice Bukovac — sa pridodatim cvećem i lutkama, koje su za razliku od porodice, posedovale svoje ekstremite. Jedini pandan ovoj slici, „Orman buduće slave“ je izgubljen, a o njegovom pređašnjem postojanju svedoči fotografija — mada, na ovom delu, Bukovac prikazuje svoje studente. „Fantazija“ svedoči o duhu vremena, izražava nelagodnost kraja veka, ali u *formi*, kao i ranije pomenut „Ikarov pad“, ostaje ljupka i lepa uprkos groteske koju evocira. Izloženo je i par autoportreta iz ovog perioda — u ateljeu, pri slikanju, u sedećem položaju — konstanta koja je lako uočljiva na njima je Bukovčeva cigareta. Kao poseban segment unutar praškog perioda izdvojena serija velikih aktova načinjenih praćenjem ideje larpurplartzma (Sl. 10). Prateći Kantov postulat po kojem navodi da je lepo ono i samo ono od čega nemamo nikakve koristi, slikari su krajem devetnaestog veka nastojali da dođu do te lepote.

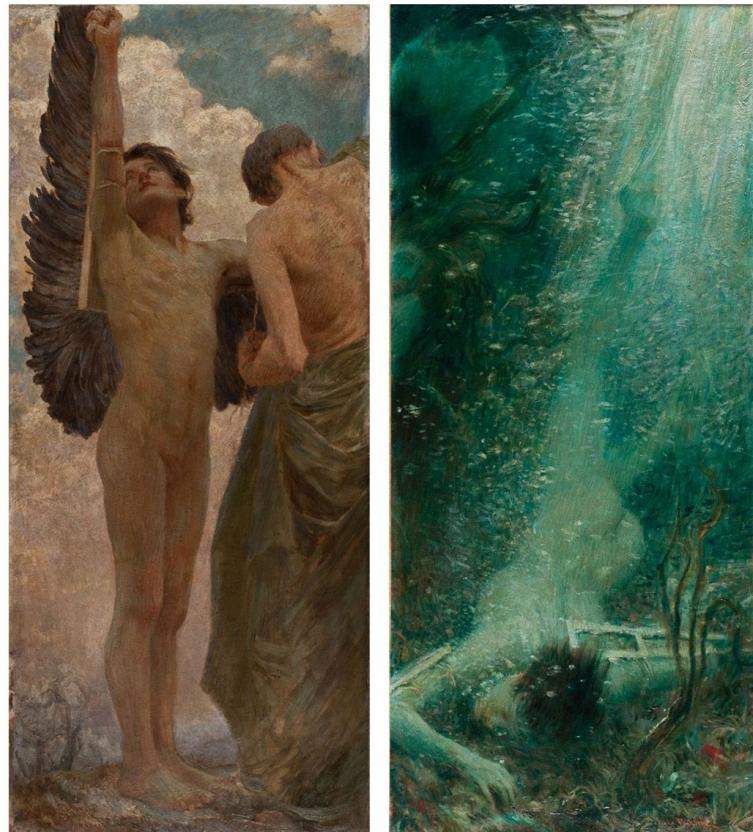
Zbog toga, nije začudno ni Bukovčovo promišljanje i predstavljanje ovog feno-mena, uvezvi u obzir kulturne krugove u kojima je još kao student obitavao, i godine slikarskog iskustva koje je pose-dovao. Aktovi iz ovog segmenta su istovremeno orijentalistički i senzualni, naglašena je njihova nežnost i dopadljivost. Svaka od ovih slika ima svoju fabulu i narativ, ali je ono što ih povezuje hedonizam, uživanje u mladosti i čistoj lepoti. Bukovac u svojoj autobiografiji posvećuje jedan pasus idealu čiste umetnosti i pritom naglašava slobo-du izraza. U ovoj prostoriji, bilo je moguće pogledati kratak prilog o restauraciјi jednog od velikih aktova, „Ružičasti san“, čije je radove vodila Sanja Lazić, viši konzervator-restaurator Narodnog muzeja u Beogradu.² Finalno, bilo je moguće pogledati dokumentarni film snimljen 1995. godine za HRT, uz pomoć kojeg su posetioci saznali mnoštvo zanimljivosti o Bukovčevom životu kao i o neizloženim delima u ovoj postavci (Sl. 12).

Osim dela Bukovčevog slikarskog opusa, u Galeriji je takođe bio izložen reljef sa njegovim likom koji je Đorđe Jovanović načinio posthumno, po arhivskoj fotografiji. Takođe je bio izložen veoma važan dokument — Predlog imenovanja Vlaha Bukovca za člana Srpske kraljevske akademije 1905. godine.

²Prilog je dostupan na YouTube nalogu Narodnog muzeja u Beogradu: https://www.youtube.com/watch?v=n0ZajAQXO9k&ab_channel=Pobednik1985

Izložene tematske celine objedinjeno iskazuju neprekinutu nit „neprolazne lepotе“ koja je obeležila slikarstvo Vlaha Bukovca. Ovom izuzetnom izložbom, umetnički život Beograda, i uopšteno Srbije, postao je znatno bogatiji. Bukovčev rad ponovo je prikazan u svetlu veoma značajnog umetnika kosmopolite koji je ostavio ogroman trag u istoriji, ne samo zemalja Balkana, već i Zapadne Evrope.

iu.andjeladukic@gmail.com



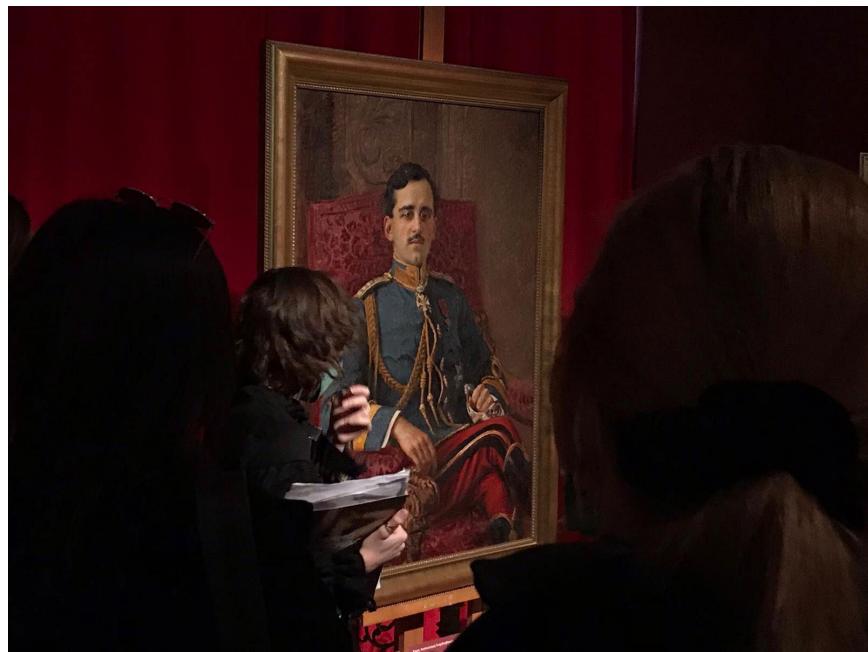
Slika 4. Vlaho Bukovac, Ikar i Dedal, Ikarov pad, 1898, ulje na platnu, Narodni muzej, Beograd, preuzeto sa Facebook stranice Narodnog muzeja u Beogradu



Slika 5. Vlaho Bukovac, Moje grijezdo, 1897, ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb
Autorka fotografije: Ljubica Vujović



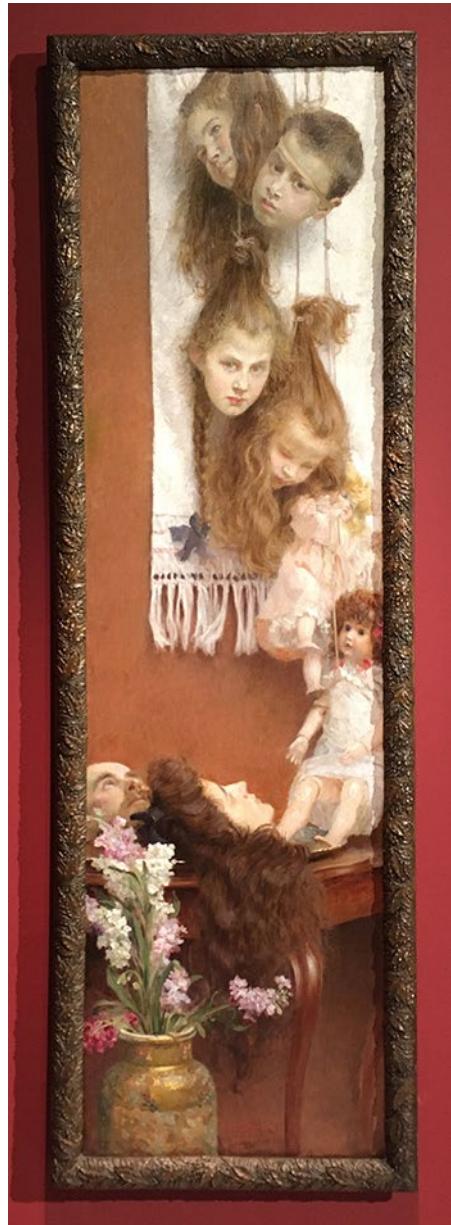
Slika 6. Vlaho Bukovac, Kralj Aleksandar Obrenović, 1901, ulje na platnu, Narodni muzej, Beograd, preuzeto sa web-portala vrallart.com



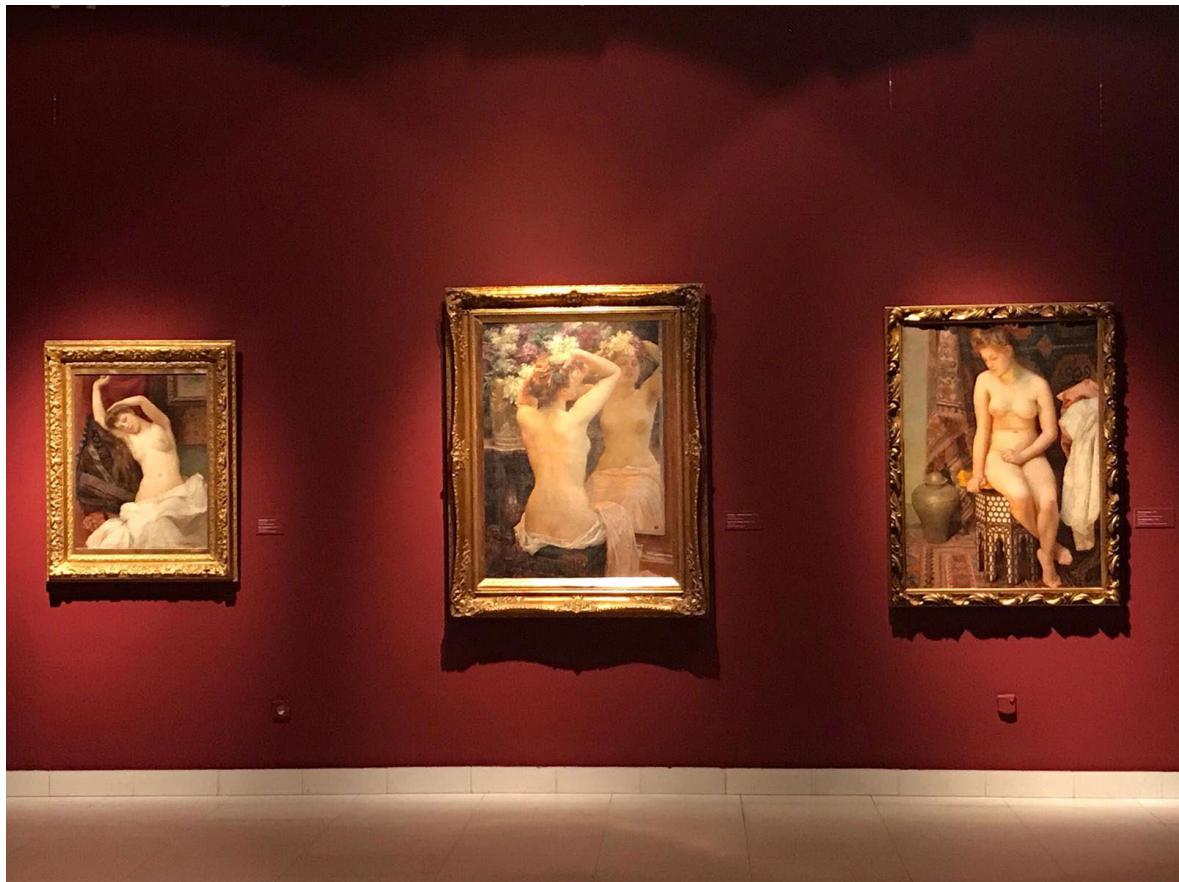
Slika 7. Vlaho Bukovac, Kralj Aleksandar Karađorđević, 1922, ulje na platnu, Narodni muzej, Beograd
Autor fotografije: Ognjen Karadžić



Slika 8. Vlaho Bukovac, Kajanje(Ispovest), 1916, ulje na platnu, Državna umetnička kolekcija dvorskog kompleksa u Beogradu
Autorka fotografije: Kristina Jevtić



Slika 9. Vlaho Bukovac: Fantazija, 1906, ulje na platnu, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Cavtat, preuzeto sa web-portala Časopisa Kuš



Slika 10. Vlaho Bukovac: Probuđena, 1908, ulje na platnu, Narodni muzej, Beograd; Ružičasti san, 1916, ulje na platnu, Državna umetnička kolekcija Dvorskog kompleksa u Beogradu; Bela robinja, 1909, ulje na platnu, Državna umetnička kolekcija Dvorskog kompleksa u Beogradu

Autor fotografije: Ognjen Karadžić



Slika 11. Dokumentarni film, Režija: Bogdan Žilić, Scenarista Igor Zidić, 1995, HRT
Autorka fotografije: Kristina Jevtić

LETNJA ŠKOLA ARHITEKTURE ROGLJEVO 2020 – REVITALIZACIJA TRADICIONALNE RURALNE ARHITEKTURE SRBIJE

DANICA PETROVIĆ

Inženjer arhitekture

Studentkinja master studija Arhitekture

Univerzitet u Beogradu

Arhitektonski fakultet

U periodu od 10. do 17. avgusta 2020. godine održana je Letnja škola arhitekture Rogljevo u organizaciji udruženja Grupe arhitekata i međunarodne organizacije CHwB, a uz podršku Ministarstva kulture Republike Srbije. Namera ovog projekta jeste buđenje interesovanja među mladima za očuvanje nacionalnog kulturnog nasleđa, njihovog upoznavanja sa teoretskim osnovama konzervacije, kao i praktičnim radom na terenu. Ovakav vid škole arhitekture nema samo za cilj edukaciju polaznika, već i da kroz procese revitalizacije pokrene ekonomiju lokalnog stanovništva.

Ključne reči: Letnja škola arhitekture, Negotinske pivnice, Rogljevačke pivnice, zaštita i revitalizacija kulturnog nasleđa, tradicionalna ruralna arhitektura

UVOD

Svetla tačka odnosa ka tradicionalnim objektima među mladim profesionalcima i interesentima je Letnja škola arhitekture Rogljevo, koja je po drugi put organizovana 2020. godine od 10. do 17. avgusta, pod specifičnim okolnostima, nastalih usled pandemije Covid-19. Prethodne godine, škola je bila internacionalnog karaktera, dok je ovog puta bila ograničena isključivo na učesnike sa teritorije Republike Srbije.

Današnje stanje srpskog vernakularnog nasleđa nam implicira da je neophodno da se u većoj meri na njega osvrnemo.

Ono je zapanjujuće, zaboravljen i prepusteno vremenu da odluči šta će se sa njim ubuduće događati. Na to se nadovezuje i nedostatak finansijskih sredstava za obnovu tradicionalne srpske arhitekture.

Letnja škola arhitekture u Rogljevu je svedok oživljavanja jednog sela na teritoriji istočne Srbije, u kojem se, u toku njenog održavanja, skreće pažnja na srpsku vernakularnu zaostavštinu.

U školi se polaznici različitih struka (nevezanih isključivo za konzervaciju, arhitekturu, istoriju umetnosti, arheologiju, etnologiju, građevinarstvo), koji se

interesuju za zaštitu kulturnog nasleđa, upoznaju sa osnovima tradicionalne arhitekture i graditeljstva. Svaki učesnik ima priliku da svoje građevinske veštine po prvi put stekne ili da ih unapredi.

Veoma dobrom metodološkim pristupom, koji se sastoji od naizmeničnih predavanja, stručnih diskusija i praktičnog rada na terenu, omogućeno je polaznicima da steknu osnovne veštine konzervatorskog pristupa. Letnja škola arhitekture nema samo obrazovnu ulogu, već je tu i radi doprinosa ekonomskom prosperitetu lokalnih zajednica i stanovnika sela Rogljeva i Rogljevačkih pivnica.

Inicijativa za osnivanjem regionalnog kampa, a zatim i škole arhitekture potiče još od 2006. godine, kada su organizacija Cultural Heritage without Borders (CHwB) i Republički zavod za zaštitu spomenika Republike Srbije pokrenule projekat „100 krovova u Srbiji“. ¹ Cilj projekata koji se sprovodio do 2012. godine je bila preventivna zaštita objekata na teritoriji planine Zlatibor, na Tičjem polju na Jadroviku i na Rajačkim i Rogljevačkim pivnicama,² kao i da se lokalnom stanovništu kroz konzervaciju i sanaciju pivnica, obezbede prostorni uslovi za bavljenje vinogradarstvom.³

Projekat je imao ulogu u edukaciji profesionalaca i majstora u oblasti tradicionalnog graditeljstva i konzervacije.⁴

Akcija nije do kraja sprovedena⁵, ali je obnovila brojne vernakularne objekte i dovela je do trajne saradnje pomenute organizacije i ustanove.⁶ Već godinu dana nakon isteka projekta, na istoj teritoriji organizovan je prvi Regionalni restauratorski kamp u pivnicama u Rogljevu.⁷ Od 2019. godine se održava kao Letnja škola arhitekture Rogljevo. Letnja škola je organizovana od strane Grupe arhitekata iz Beograda i Cultural Heritage without Borders Albania (CHwB), a uz podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije.

Udruženje Grupa arhitekata je nevladina, neprofitna organizacija koja populariše obnovu ruralih i urbanih sredina u Srbiji, kroz sprovođenje obrazovnih programa, predavanja i radionica.⁸ Deluje na polju arhitekture, prostornog i urbanog planiranja, zaštite i obnove kulturnog nasleđa od 2010. godine.⁹ **CHwB** je nevladina organizacija koja organizuje restauratorske kampove širom južne Evrope, sa ciljem da sačuva, obnovi i održava kulturno nasleđe koje je pogodjeno uticajem konflikata, sveopšte prisutnog zapuštanja od strane čoveka ili usred prirodnih nepogoda i katastrofa.¹⁰

1 Pejković 2015: 120.

2 Tomašević 2014, 105.

3 Vukašinović 2018.

4 Tomašević 2014, 105.

5 Nije postignuta obnova svih 100 objekata.

6 Pejković 2015: 120.

7 Tomašević 2014, 105.

8 O nama, Grupa arhitekata, <http://www.grupaarhitekata.org/sr/o-nama/>, (01.04.2021.)

9 Isto.

10 Cultural Heritage without Borders, <http://chwb.org/>, (01.04.2021.)

Sistem rada na CHwB kampovima se ogleda u metodologiji kombinovanih teoretskih predavanja od strane stručnjaka iz oblasti konzervacije, arhitekture, arheologije, i njihove praktične primene na terenu, uz nadzor eksperata i majsatora.¹¹ Ovim pristupom je polaznicima kampova moguće pružiti razumevanje i široko shvatanje vrednosti obojene kulturnog i graditeljskog nasleđa.

NEGOTINSKE PIVNICE

Negotinske pivnice su kompleks vinskih objekata u kojima su se pravila i čuvala vina. Pod istim nazivom se nalaze na tentativnoj Uneskovoj listi svetske kulturne baštine.¹² Upisane su u centralni register 1986. godine kao kulturno dobro od izuzetnog značaja.¹³ Nalaze se u vinskoj regiji na teritoriji istočne Srbije, 22 km južno od grada Negotina. Sedamdesetih godina XIX veka biljna vaš filoksera je uništila brojne vinograde na teritoriji Francuske, što je dovelo do ekspanzije proizvodnje vina u Negotinskoj krajini. Na peskovitom tlu uz obalu Dunava, ova vaš nije mogla da se proširi na vinovim lozama u okolini Negotina. U to vreme, negotinsko vino se izvozilo u Francusku, Englesku, Austrougarsku i Rusiju.¹⁴

Pivnice se nalaze u blizini sela, najčešće na brdu iznad njega. Delimično su ukopane u teren, bez drenaže.

Dele se prema materijalu od kojih su izgrađene na: bondručare, drvene objekte, na odžaklige, od opeke i kamene, koje se kasnije grade. Kamene pivnice su građene od krupnog pritesanog kamena, koji se ređao na rubovima objekata, dok je sredina ispunjena sitnim. Kamene spojnice su tehnikom „dersovanja“ ispunjene krečnim malterom. Pivnice su tipološki podeljene na slobodnostojeće objekte i objekte u nizu. Obično su imale jednog ili dva vlasnika (u tom slučaju podela pivnice je bila vertikalna — u slučaju objekta u jednom nivou ili horizontalana — u slučaju kada se objekat sastoji od dve etaže). Iznad ulaza u mnogobrojne pivnice nalaze se enskripcije, koje su uzidane na zabatima, na kojima su obeleženi godina izgradnje i ime onoga ko je pivnicu podigao. Svaki ulaz je akcentovan ornamentalno ukrašenim lučnim portalima. Česta je pojava da se usled problema i nesuglasja dokumentacije u katastru pojedini objekti na ovom području ne mogu sanirati. Kompleks Negotinskih pivnica se sastoji od Stubičkih, Rajačkih i Rogljevačkih pivnica.

RAJAČKE PIVNICE su sačinjene od grupacije od oko 270 objekata (sl. 1), građenih pretežno od kamena od kojeg je izgrađeno i Rajačko staro seosko groblje (sl. 2).¹⁵ Nadgrobni spomenici su nakriviljeni sa vidljivim narušenim statičkim problemima i preti im dalje urušavanje.

11 Pejković 2015: 120.

12 <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5537/>, (01.04.2021.)

13 Odluka o utvrđivanju nepokretnih kulturnih dobara od izuzetnog značaja i kulturnih dobara od velikog značaja (Objavljena u "Sl. glasniku SRS", br. 28 od 21. jula 1983)

14 Negotinske pivnice, https://www.rogljevackepivnica.rs/?page_id=18, (01.04.2021.)

15 Spomenici kulture u Srbiji – Rajačke pivnice, <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=607>, (12.04.2021.)

Pivnice su u prethodnoj deceniji dobine veliku medijsku pažnju, koja je uzrokovala visoku turističku posećenost, a koja preti narušavanju integriteta kulturno-istorijske celine Rajačkih pivnica. Savremeni strateški plan, kao i učešće profesionalaca u oblasti zaštite i prezentacije nasleđa bi pomogli očuvanju ovog kompleksa.

ŠTUBIČKE PIVNICE se sastoje od ruralnih objekata grupisanih uz put koji povezuje Donji Milanovac i Negotin.¹⁶

Danas su zapuštene, a opstanak im je ugrožen usled propadanja i nedostatka primene konzervatorskih pristupa u cilju obnove i zaštite.

ROGLJEVAČKE PIVNICE nalaze se na brdu iznad sela, a sastoje se od 160 samostalnih ili objekata u nizu. Danas je u aktivnoj upotrebi oko 50 pivnica, uglavnom za potrebe ugostiteljstva. Većina ih je stara oko 100 godina, dok se za neke prepostavlja da datiraju još iz XVIII veka.¹⁷

16 Spomenici kulture u Srbiji – Štubičke pivnice, <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=610>, (12.04.2021.)

17 Spomenici kulture u Srbiji – Rogljevačke pivnice, <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=609>, (12.04.2021.)



Slika 1. Jedna rajačka pivnica, foto: D. Petrović (17.08.2020.)



Slika 2. Staro seosko Rajačko groblje, foto: D. Petrović (17.08.2020.)

Kompleks pivnica je formiran od zgusnutih objekata oko uskih ulica nepravilnog oblika koje se ukrštaju u njegovom centru. Zajedno sa saborištem, mestom ispod kojeg se meštani okupljaju na dan seoske slave, bunar i stari dud čine centralni trg pivničkog kompleksa. Većina pivnica ima podrumе čiji su zidovi izgrađeni od kamenа, dok postoje i drvene, od pritesаниh drvenih gredа — talpi, a omalterisanih blatnim malterima u kombinaciji sa slamom. Karakteristično za većinu objekata su četvorovodni krovovi prekriveni čeramidom.

Neke drvene pivnice su prvobitno konzervirane katranom, a neke firnajzom, dok značajni projekti njihove

obnove i zaštite ostalih, kamenih pivnica počinju organizacijom Regionalnog kampa, a zatim i Letnje škole arhitekture Rogljevo.

TEORIJSKA PREDAVANJA NA LETNJOJ ŠKOLI

Teorijska predavanja na Letnjoj školi arhitekture su se fokusirala na teme koje su neophodne za dobro razumevanje šireg konteksta obnove i zaštite. Ona su ujedno i prilagođena međunarodnim standardima i programima, koja ovakvu radionicu pozicioniraju rame uz rame sa ostalim školama arhitekture kratkotraj-

nog karaktera u Evropi.¹⁸ Predavanja su bila podeljena na različite celine koje su u fokus postavljale konzervaciju i izgradnju drvetom, upotrebu građevinskog alata i pripremu materijala, prezentaciju i interpretaciju kulturnog nasleđa, izradu planova menadžmenta za kulturna dobra.¹⁹

Prvo tematsko predavanje arhitekta konzervatora, doktoranta na Tehničkom univerzitetu u Beču, Jelice Jovanović, bilo je usmereno ka upoznavanju sa regijom istočne Srbije, Negotinskom krajinom i pivnicama. Govorilo se o tradicionalnim arhitektonskim drvenim objektima, karakterističnim za ove delove naše zemlje. Ujedno su predstavljeni i objekti predviđeni za restauraciju, kao i planirani radovi koji će biti izvršeni na njima. Predavanje je za temu imalo značaj međunarodne organizacije CHwB i njen doprinos razvoju svesti o relevantnosti konzervatorskih kampova za očuvanje kulturnog nasleđa. Predavanje o kreću i krečnim malterima, istog predavača, dan kasnije je polaznicima objasnilo njegovu neophodnu upotrebu u konzervaciji. Detaljnije upoznavanje sa tradicionalnim materijalima, bilo je neizbežno za praktični rad na terenu. Arhitekta Jelena Pejković je govorila o savremenoj izradi terenske dokumentacije i korišćenju tehničkih alata prilikom arhitektonskog snimanja objekata, uz akcentovanje detalja postojećeg stanja

objekata koje može ručni crtež da dočara i bude neiscrpni izvor prilikom obnove. Predavanje se osvrnulo i na praktična iskustava predavača prilikom učešća na prethodnim konzervatorskim kampovima u Rogljevu i u Italiji. Arhitekta Ferenc Zamloji je govorio o tradicionalnim oblicima drvenog graditeljstva, osvrnuvši se na primere iz Indonezije. Izlaganje je obuhvatilo upoznavanje sa tehnikama, metodama i alatom koji se koristio prilikom njihove izgradnje.

Arheolog Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Maja Đorđević je održala predavanje „Interpretacija i prezentacija nasleđa: studija slučaja antičkih lokaliteta u Srbiji“. Nakon prezentacija lokaliteta Sirmijuma, Lepenskog vira, Viminacijuma, Gamzigrada i Caričinog grada (Iustinianum Prima) usledila je diskusija između učesnika Škole i predavača o dobroj i lošoj praksi izgradnje zaštitnih konstrukcija, vizitorskih centara, principa zaštite i očuvanja arheoloških nalazišta.

PRAKTIČNI RESTAURATORSKI RADOVI

Načelo sanacije i konzervacije ne samo Rogljevačkih pivnica, već i uopšte je: sanirati u što prilbližnjim ili identičnim materijalima.

18 Pejković 2015: 121.

19 Jovanović 2020: 3.

Iz tog razloga su polaznici Letnje škole u Rogljevu imali priliku ne samo da učestvuju u radovima na obnovi, već i u pripremi materijala neophodnog za očuvanje objekata (sl. 3). Terenski, praktični radovi bili su podeljeni na tri modula. Sva tri modula je vodila i prezentovala tehnike rada i izrade materijala, arhitekta konzervator Jelica Jovanović.

Prvi modul je obuhvato radove na drvenoj pivnici broj 100, vlasnika Deska Petrovića.²⁰ Polaznici su preko drvenih talpi nanosili u unutrašnjosti objekta slojeve blatnog maltera (sl. 4). Njih su pripremili sami učesnici, reciklažom blatnog maltera koji je preostao od prethodnih radionica. Paropropustljivi malteri se koriste jer imaju dugotrajne performanse, elastični su i retko pucaju, regulišu nivo vlage u objektu i ne deluje kao zaptivači.

Nakon pripreme materijala i njegovog testiranja, učesnici su analizirali i očistili podlogu od drvenih talpi. Slojevi maltera se izvode u dva ili tri sloja, po potrebi, nekoliko dana za redom, u zavisnosti od brzine sušenja, odnosno prisustva vlage u vazduhu. Blatni malter je korišćen za unutrašnju sanaciju zidova, a sa spoljne strane za popravku postojećih rupa u slojevima nakon prethodnih radova. Otvori tj. blisteri, nastali su usled tzv. rada drvene konstrukcije i usled njenog upijanja vode iz maltera prilikom su-

šenja.²¹ Radovi na sanaciji iste pivnice su započeti i nastavljeni u toku Letnjih škola 2018. i 2019. godine, kada su dva unutrašnja i svi spoljašnji zidovi pivnice omalterisani.²²

Modul br. 2 se odnosio na radove popunjavanja proreza među naslaganim kamenjem na dva zida pivnice br. 66, vlasnice Savke Mišić. Ova tehnika izrade naziva se dersovanje. Radovi su se sastojali od pripreme krečnog maltera, čišćenja kamene podloge i specifičnog poteza rukom prilikom ispunjavanja kamenih otvora. Tehniku dersovanja su demonstrirali iskusni majstori Zoran Krstić, Svetislav Balanović i Srđan Stanislavljević. Zajedno sa učesnicima su montirali skele, čija je upotreba bila neophodna za dersovanje krovnog zabata pivnice (sl. 5).

Unutar modula br. 3 izvođeni su radovi na prepokrivanju krova starog bunara na centralnom trgu pivničkog kompleksa (sl. 6). Polaznici su zajedno sa majstорima pripremili gradilište i obezbedili stari bunar. Majstori su bili zaduženi za proces uklanjanja i ponovnog vraćanja crepova, dok su polaznici imali priliku da pripremaju i čiste biber crepove od mahovina i lišajeva.

20 Jovanović 2020: 8.

21 Isto.

22 Isto.

Majstori su osim prepokrivanja krova, stabilizovali postamente – stubove bunara, koji su najverovatije usled automobilskog ili mašinskog udara destabilizovani i izmešteni nekoliko centimetara.

U toku Letnje škole vredno i uz timski duh su radili učesnici Milica Ćoćić, Mariana Stanković, Ana Curk, Nataša Sušić, Vladana Putnik Prica, Milica Radović, Danica Petrović, Vladan Prica i Boris Radunović (sl. 7), uz pomoć gostiju škole

Ane Momčilović, Andrije Stojanovića, Ane Divac Todorović i Miloša Todorovića. Arhitekta konzervator Jelica Jovanović je besprekorno organizovala tempo radnog dana, predavanja i demonstraciju pripreme materijala i radova na terenu.

Pored svakodnevnih predavanja i praktičnog rada na terenu, učesnici Letnje škole su imali priliku da se upoznaju sa selom Rogljevo, u kojem su bili smešteni (sl. 8).



Slika 3. Učesnici Letnje škole uz pomoć Jelice Jovanović pripremaju blatni malter, foto: D. Petrović
(11.08.2020.)



Slika 4. Nanošenje blatnog maltera na drvene talpe, foto: J. Jovanović (11.08.2020.)



Slika 5. Učesnici sa skele dersuju zabat kamene pivnice, foto: D. Petrović (16.08.2020.).)

U njemu su izgrađene kuće gradskog tipa. Neki od njihovih vlasnika su ugledni negotinski trgovci, koji su u ovom selu izgradili svoje kuće za odmor. Vlasnici ostalih kuća u selu su ujedno i vlasnici pivnica. Mnogi od ovih objekata su danas zapušteni i neophodna je njihova obnova (sl. 9). Polaznici su poslednjeg dana Letnje škole posetili Rajačke pivnice i njihovo Staro seosko groblje.

U toku čitavog rada, učesnici su se izvrsno hranili tradicionalnim jelima i domaćim proizvodima Negotinske krajine i imali su priliku da degustiraju odlična rogljevačka vina.

Letnja škola arhitekture Rogljevo potvrđuje nedostatak praktičnog rada u našem obrazovnom sistemu. Neophodno je da fakulteti svojim studentima pruže podučavanje u praksi, in situ, upravo zato što su učesnici Letnje škole za samo nedelju dana stekli osnovna znanja, neophodna za profesionalni razvoj karijere, bez obzira na to da li će se u budućnosti posvetiti zaštiti nasleđa ili drugim oblastima arhitekture. Škola je svedok, da osim obrazovne uloge doprinosi i ekonomskom napretku Rogljevačkih pivnica. Ona budi nadu, da ćemo se svi mi više posvetiti zaštiti našeg nasleđa, jer upravo njega ostavljamo budućim pokolenjima.



Slika 6. Bunar sa preokrivenom jednom stranom krova, dok druga strana čeka da se crepovi očiste i ponovo vrate, foto: D. Petrović (14.08.2020.)



Slika 7. Učesnici Letnje škole arhitekture Rogljevo sa mentorom Jelicom Jovanović foto: M. Petrović
(17.08.2020.)



Slika 8. Kuće u selo
Rogljevo, foto: D. Petrović
(16.08.2020.)



Slika 9. „Dunjin konak”, autentična i reprezentativna kuća u selo Rogljevo kojoj su učesnici Letnje škole bili smešteni, foto: D. Petrović (10.08.2020.)

LITERATURA

1. **Jovanović 2020:** J. Jovanović, *Letnja škola arhitekture*, Beograd: Grupa arhitekata.
2. **Pejković (2015):** J. Pejković, *Drugi regionalni resauratorski kamp i radovi na pivnicama u Rogljevu*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 39 (2015) 120-126.
3. **Groys 2016:** B. Groys, *In the flow*, Brooklyn, N.Y.: Verso.
4. **Tomašević (2014):** B. Tomašević, *Regionalni konzervatorski kamp u Rogljevu*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 38 (2014) 105-113.
5. **Vukašinović (2018):** S. Vukašinović, "PONOSNA SAM" Za obnovu "nebrušenog dijamanta" Srbije novac STIŽE IZ TIRANE, a za sve je zaslužna OVA ŽENA (internet), Blic novine, 19. Novembar, dostupno na: <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/ponosna-sam-za-obnovu-nebrusenog-dijamanta-srbije-novac-stize-iz-tirane-a-za-sve-je/e6pplz>. (01.04.2021.)

IZVORI

1. Cultural Heritage without Borders. <http://chwb.org/.01.04.2021>.
2. Negotinske Pivnice. <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5537/>. 01.04.2021.
3. Negotinske pivnice. https://www.rogljevackepivnice.rs/?page_id=18. 01.04.2021.
4. O nama/ Grupa arhitekata. <http://www.grupaarhitekata.org/sr/onama/>. 01.04.2021.
5. Spomenici kulture u Srbiji – Rajačke pivnice, <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=607>. 12.04.2021.
6. Spomenici kulture u Srbiji – Štubičke pivnice, <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=610>. 12.04.2021.
7. Spomenici kulture u Srbiji – Rogljevačke pivnice, <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/spomenik.php?id=609>. 12.04.2021.

SUMMER SCHOOL OF ARCHITECTURE ROGLJEVO 2020 – THE REVITALIZATION OF TRADITIONAL RURAL ARCHITECTURE OF SERBIA

The Rogljevo Summer School of Architecture is a specific type of education in the field of protection of rural architecture. The summer school gathered architecture students, art professionals and other enthusiasts with a desire to popularize the revitalization of traditional wine cellars in Eastern Serbia. The complex of these wine cellars is placed on the UNESCO tentative list, and listed in the central register of cultural goods of the Republic of Serbia as a property of exceptional importance. Practical works were performed in Rogljevo wine cellars, that were made of wood and stone during the nineteenth century, in which wines were produced.

Through alternating lectures and practical work in the field, participants of the summer school were given the opportunity to get acquainted with traditional and modern construction techniques, restoration techniques of vernacular architecture, principles of presentation and management of plans for the preservation of cultural property. During the seven-day summer school, participants listened to lectures of experts in the field of architecture and archeology, getting acquainted with the method of preparation of work and materials in the field, recording architectural objects, documenting architectural heritage and the principle of cultural heritage restoration. The summer school is thematically divided into three modules: earth architecture, lime mortar and roof covering. The participants of the school renovated the wooden and stone walls of these buildings, using mud and lime mortars. They also had the opportunity to cover the roof with tiles, which they had previously cleaned.

The Rogljevo Summer School of Architecture is a continuation of the workshops of the Restoration Camps in Rogljevo, held from 2014 to 2019. Its main objective is to be a form of non-formal education for students of architecture and related disciplines, as well as for all those interested in the protection and revitalization of heritage.

danicapet99@gmail.com

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JANUARA DO DECEMBRA 2021.

ODBRANJENI DOKTORATI:

Vuk Dautović, tema: Umetnost i liturgijski ritual: bogoslužbeni predmeti u srpskoj vizuelnoj kulturi 19. Veka

Tijana Zebić, tema: Vizuelni identitet Pirot u XIX veku

Snežana Cvetković, tema: Umetnost i dvorska kultura u Srbiji 1872- 1903

OSNOVNE STUDIJE - ZAVRŠNI RADOVI:

Marija Lakić, tema: Crkva Uspenja Presvete Bogorodice u Čajniču

Tamara Tokić, tema: Ženski prostori u impresionističkom slikarstvu

Ljubica Vujović, tema: Lend art kao umetnost svoga vremena

Sanja Karapetrović, tema: Predstave nacionalnih heroja u delima Đure Jakšića

Karmen-Ana Stanču, tema: Upotrebe digitalne tehnologije u muzejskoj dokumentaciji

Mirko Kekić, tema: Slikarstvo Milene Pavlović Barili od 1931. do 1939. godine

Sandra Belošević, tema: Krst Hadži Ruvima Neškovića iz crkve brvnare u Vraniću

Ana Kabadajić, tema: Predstave smrti u delu Stevana Aleksića

Nevena Bogojević, tema: Predstave arhitektonskih kulisa u fresko- slikarstvu iz perioda vladavine Lazarevića i Brankovića

Mihailo Milosavljević, tema: Satirična oštrica Vilijama Hogarta: anatomija grafičke „Izborna zabava“

Tamara Jovanović, tema: Tri slikarke rane srpske moderne

Marija Marković, tema: Predstave starozavetnih proroka od vladavine Milutina do propasti Carstva (1299- 1371)

Sofija Trpčevski, tema: Kult i ikonografija svetog Đorđa u doba Nemanjića (1168-1371)

Jelena Jovanović, tema: Spoljašnja dekoracija crkava u doba kneza Lazara

Anđela Dukić, tema: Graditeljska delatnost emigranata iz Rusije u Nišu i okolini (1918- 1941)

Marija Gajić, tema: Izložba „Đokonda nije ona ista“ u kontekstu umetničkih i društvenopolitičkih prilika u Jugoslaviji tokom šeste i sedme decenije 20. veka

Veljko Goganović, tema: Predstave Svetog Simeona i Svetog Save u delu slikara Jovana

Jegda Radulović, tema: Scene žitija Svetog Nikole u srpskom srednjovekovnom zidnom slikarstvu

Maja Petrović, tema: Postsocijalistička institucionalna kritika na primeru umetničkog projekta Tanje Ostojić „Strategija uspeha“ (2001-2003)

Ognjen Tutić, tema: Umetnost i vizuelna kultura u službi izgradnje vladarskog identiteta Karla Velikog kao Novog Konstantina

Jelena Stiković, tema: Naslikana muzika: „Borba giganata“ Hansa Makarta

Tamara Kalapiš, tema: Između istorije i imaginacije: „Bitka kod Sente,“ Ferenca Ajzenhuta

Nikola Solomun, tema: Arhitektura srednjovekovnih utvrđenja na Britanskim ostrvima

Mina Radovanović, tema: Revitalizacija antike krajem XIX veka i diptih Ikarov let i Ikarov pad Vlaha Bukovca

Jovana Mijatović, tema: Muzejska arhitektura- evolucija ideje i savremeno poimanje

Dorotea Lovčević, tema: Stvaranje nacionalnog kanona u srpskoj sakralnoj umetnosti XIX veka i mesto Vaznesenjske crkve u Beogradu u tom procesu

Jovana Kokanović, tema: Slika carske moći: carigradski hipodrom u periodu kasne antike

Olga Đurić, tema: Koncept darvinizma u nemačkoj u 19. veku- serija grafika Eva i Budućnost Maksa Klingera

Jelena Bojat, tema: Predstave guslara u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka

Aleksandra Tmušić, tema: Kustos kao umetnik

Aleksandra Kostić, tema: Predstave orijentalnih kupatila u slikarstvu Žan Ogist Dominik Engra

Anica Marković, tema: Manastir Vujan u XIX veku

Milka Zinaić, tema; Arhitektura i urbanizam Indije (sredina XIX – sredina XX veka)

Kristina Sedlarević, tema: Problemi i efekti participativnih formi savremenog performansa

Ana Živković, tema: Porodična kuća arhitekte Milana Zlokovića

Jovan Mladenović, tema: Groblje streljanih 1941. u Kraljevu- arhitekta Spasoje Krunic

Lea Radonjić, tema: Heritološki aspekt časopisa Politikin Zabavnik

Milica Kokić, tema: Ikone na staklu iz XIX veka iz privatne kolekcije Borislava Mihajlovića Mihiza

Zorana Marić, tema: Kasnoantički funerarni kompleksi na rimskim nekropolama: arhitektura u službi kulta mučenika i carske ideologije

Nenad Nenadović, tema: Slikarstvo katastrofe: „Brod robova“ Vilijama Tarnera

Nina Zavodnik, tema: Skulpturalna dekoracija spoljašnjih fasada manastira Dečani

OSNOVNE STUDIJE- DIPLOMSKI RADOVI:

Peter Krajnc, tema: Portreti cara Josifa II iz Muzeja Srpske pravoslavne crkve

Milica Ivković, tema: Muzejske prodavnice: potreba ili vulgarizacija umetnosti

ZAVRŠNI MASTER RADOVI:

Emilija Damnjanović, tema: Žena kao nosilac okultnog sadržaja u belgijskom simbolizmu

Jovana Milovanović, tema: Crkveni sasudi od plemenitih metala u srednjovekovnoj primjenenoj umetnosti kod Srba

Zlata Vučetić, tema: Spomenik borcima Šajkaškog partizanskog odreda Jovana Soldatovića (1962)

Elenka Đuriš, tema: Počeci i razvoj naivne umetnosti u Kovačici

Tijana Duka, tema: Martirijumi i kult mučenika na centralnom Balkanu u 4. i 5. veku

Senka Stojković, tema: Umetnost i vizuelna kultura u doba cara Žigmunda Luksemburškog

Olga Todorović, tema: Vreme i prostor na predstavama Pakla u italijanskoj umetnosti XV veka

Milena Antonijević, tema: Dionizijsko u slikarstvu Arnolda Beklina

Lora Milutinović, tema: Između degenerativnog i normativnog: predstave Berlina u grafičkim ciklusima Maksa Klingera

Dušica Popović, tema: Savremeni diskursi o smrti i njihove reprezentacije u umetničkoj praksi grupe Autopsia

Ivana Arađan, tema: Fotografije građanskih udruženja kao odraz njihovog identiteta i uloge u srpskom društvu 19. veka

Vanja Stojković, tema: Pijaristička kapela Svetog Stefana u Zrenjaninu: istorija i slikarstvo

Miloš Todorović, tema: Heritološki aspekti upotrebe nasleđa u diplomatskim odnosima

Jelena Nenadović, tema: Novije graditeljsko nasleđe Pančeva: istraživanje i zaštita

Sanja Kiproski, tema: Beogradski opus Nikolaja Petrovića Krasnova (1922-1939)

Natalija Bogdanović, tema: Trijumfalna umetnost u doba prve tetrarhije

Marija Marinković, tema: Nacionalni stil u crkvenoj arhitekturi Vojvodine između dva svetska rata

Dunja Milenković, tema: Predstave hajduk Veljka u umetnosti i vizuelnoj kulturi XIX veka

Tamara Stanković, tema: Celivajuće ikone Nikole Neškovića

Dara Vujačić, tema: Fenomen reperformansa u savremenoj umetnosti

Jasmina Vučićević, tema: Crkva Svetog cara Konstantina i carice Jelene u Ivanjici

Ksenija Gavrić, tema: Funeralna vizuelna kultura Saborne crkve u Beogradu tokom XIX veka

Mara Milkić, tema: Ka definiciji muzejskog narativa

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

Redakcija odeljenskog časopisa istoričara umetnosti odlučila je da kvalitetom doprinese potpunijem uključivanju u tokove razmene naučnih informacija primenom *Akta o uređivanju naučnih časopisa¹* 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, Alignement: 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:

Dorđe 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 izmedju prezimena, a ne crtica, npr. Korać, Šuput, a ne Korać–Šuput.

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepel, 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. (priredivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

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

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

v–v.; up. – cf.; isto – ibid.; nav.mesto – loc. cit.; nav.del – 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, *Vizantijiske 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 stavljaj** 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 stavljaju.

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 congrès 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 tastaruta 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.

a) kataloške podatke za svako reprodukovano umetničko Vek se uvek navodi na srpskom jeziku rimskim brojevima, delo: autor, naziv dela, vreme nastanka, tehnika, mesto a ne arapskim, a u tekstovima na engleskom slovima, a (gde se delo nalazi: crkva, galerija, muzej, privatna zbirka ne ciframa, npr. eleventh a ne 11th itd.

b) podatke o poreklu ilustracija: izvor ili literatura iz koje

16. U tekstovima na engleskom i francuskosu preuzete (samo uz odobrenje autora kataloga-knjige sve **nelatinične reference se transliterišu** i to prema iz koje se ilustracija preuzima) pravilima Kongresne biblioteke u Vašingtonu <http://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html>.

19. Grafički prilozi (reprodukcijs dela/

Ukoliko se navodi publikacija na grčkom jeziku: naslov ilustracije, fotografije)

teksta ostaje na grčkom, a sve ostalo, ime i prezime

autora, mesto izdanja itd, se transliteriše. Naslovi se pri Grafički prilozi predaju se kao poseban deo rada (ne u tome ni u kom slučaju ne prevode na jezik teksta članka, tekstu).

engleski, francuski, nemački, italijanski, niti se navode u

zagradi pored originalnog naslova.

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

Kod citiranja engleskih naslova koristi se tzv. *Sentence case capitalization*, u skladu s novim pravilima Kongresne u minimalnoj rezoluciji od 4Mpx.

biblioteke, što znači da se velikim slovima piše samo ono Numerička oznaka priloga koje autor šalje u mejlu: 01, što se tako piše u običnoj rečenici, bez obzira na to kako 02...

je naslov napisan u samoj knjizi koja se citira.

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

17. Neophodno je kontrolisanje tačnosti

svake citirane reference. Pri tome za knjige koristiti Redakcija časopisa ARTUM zadržava pravo da od autora katalog Harvardske biblioteke:

traži da ilustrativne priloge neodgovarajućeg kvaliteta zameni odgovarajućim.

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

20. Imena stranog porekla (nazivi trgova,

gradova, imena i prezimena, umetnička dela, itd.), ukoliko nekim slučajem knjige nema u toj biblioteci, sva vlastita imena čije poreklo dolazi iz drugog jezika koristiti katalog Nacionalne biblioteke Srbije u kojoj je potrebno je transkribovati pravilno, i odmah potom u citirana knjiga ili časopis objavljenja.

zagradi napisati original imena (kada se to ime u tekstu pominje prvi put). Svaki sledeći pomen istog imena u

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

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

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

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

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara umetnosti Artum

¹Akt o uređivanju časopisa: <http://www.mnpn.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. Paragraphs:

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

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

Zograf 37 (2013)

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

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

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

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

c) An article in Conference Proceedings:

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

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

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

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

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

Title: capital letters.

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

Font: Times New Roman; 10.

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>

15. When citing a page always place a long line between numbers, minus “–” and never short line hyphenation.

Minus, not a short line, is also used in the case if the book is published in two cities, Paris–London, or if referencing a period that lasted between several centuries, for example: X–XI century.

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

16. If the articles are written in English or French, all references to non-Latin are transliterated according to the rules of the Library of Congress in Washington.

<http://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html>

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

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

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