

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

ART + UM

ISSN 2406-324X

BROJ 13
DECEMBAR 2023.



SLIKA SA KORICA

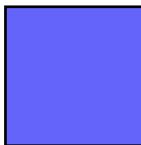
Thomas Hirschhorn, *Cavemanman's cave*, instalacija, 2002.

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 13. BROJ

IZLAZI JEDNOM GODIŠNJE

ISSN 2406-324X



IZDAVAČ

UNIVERZITET U BEOGRADU - FILOZOFSKI FAKULTET
ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI

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

DR MILENA ULČAR

MA TAMARA BILJMAN

DIZAJN I PRELOM

MA ANĐELA DUKIĆ

LEKTURA

MONIKA STANKOVIĆ (SRPSKI), DR VLADIMIR ĐURIĆ (FRANCUSKI) I

MA DEJAN VUKELIĆ (ENGLESKI)

E-POŠTA

ARTUM@F.BG.AC.RS

SADRŽAJ

MOSQUE OD IBN TULUN IN CAIRO
KATARINA MAJSKI

RUŽA U VRTU - DAMA U ZAMKU: POJAM KURTOAZNE
LJUBAVI U POZNOM SREDNJEM VEKU
KSENIJA KOŠIĆ

VIZUELNI IDENTITET MARIJE TEREZIJE KAO CARICE-
UDOVICE (KAISERINWITWE)
PAVLE VLATKOVIĆ

THE CASE OF AN UNPUBLISHED SILVER CHALICE, THE
CHURCH OF THE HOLY ASCENSION OF CHRIST, AND
SILVERS SMITHING IN SOFIA (BULGARIA) IN THE SECOND
HALF OF THE NINETEENTH CENTURY
DARINA BOYKINA

TRANSFORMACIJA BRUTALIZMA U SAVREMENIM
MEDIJIMA. STUDIJA SLUČAJA: MOŠE LINKE
MAŠA MARIĆ

PERFORMANS BEZOBRAZLUKA ILI ŽIVOT KAO BEZOBRAZNI
PERFORMANS
ANDREJA DROBNJAK

6

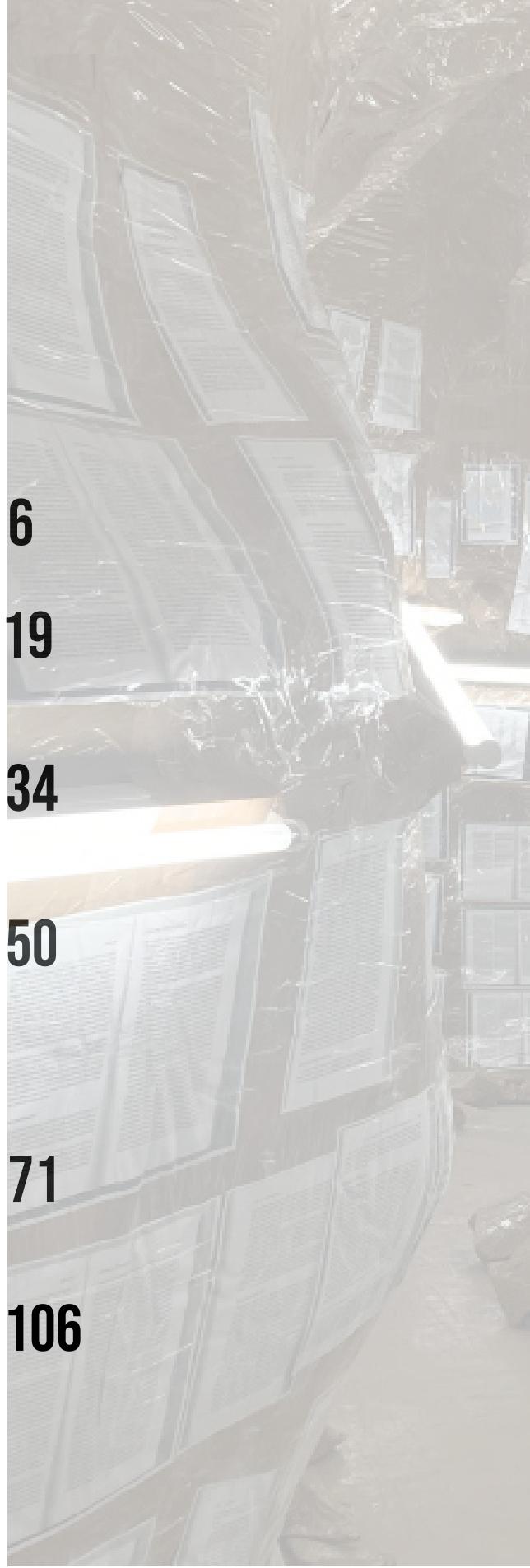
19

34

50

71

106





126

**KUSTOSKA PRAKSA U SLUŽBI LEGITIMACIJE
INVESTITORSKOG MEHANIZMA KOLEKCIJIRANJA
SAVREMENE UMETNOSTI: STUDIJA SLUČAJA IZLOŽBE**
DUNJA BELIĆ, KATARINA KUĆ

143

**SEMANA DE ARTE MODERNA: DEFINISANJE BRAZILSKOG
MODERNIZMA NA NEDELJI MODERNE UMETNOSTI**
SARA STOJEV

155

**PRIKAZ IZLOŽBE „BETA VUKANOVIĆ - KLASIK MODERNE,
SLIKE IZ KOLEKCIJE MUZEJA GRADA BEOGRADA“**
JELENA TODOROVIĆ

162

PRIKAZ KNJIGE „VERMIS I“
ANDREJA BOGDANOVIC

166

**SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JANUARA
DO DECEMBRA 2022. GODINE**

170

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

MOSQUE OF IBN TULUN IN CAIRO

KATARINA MAJSKI

Undergraduate student
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
Art History Department

The aim of this paper is a more detailed analysis of Ibn Tulun's Mosque in Cairo, with a particular focus on the symbolic and historical significance of architecture generally applicable to all mosques. Additionally, the paper aims to highlight the distinct architectural elements that make Ibn Tulun's Mosque unique within the context of early Islamic art in Egypt, as a result of the specific historical and political circumstances under which it was constructed.

Key words: Ibn Tulun's Mosque in Cairo, Early Islamic Art and Architecture, Tulunid Architecture, Early Medieval Art in the Middle East

INTRODUCTION

The Islamic conquest of Egypt – a territory previously ruled by the Byzantine empire until 642 AD – marked a turning point in the development of an area inhabited predominantly by Christian population.¹ Upon the Arab conquest, some parts of Egypt were included in the Umayyad Caliphate. However, when the Umayyad dynasty fell in 750 AD, Egypt came under the rule of the Abbasid dynasty.² During the Umayyad period, the center of the entire Islamic world was in Damascus, Syria, but during the reign of the second Abbasid caliph, al-Mansour (754-775 AD), the construction of a new

capital – Baghdad in today's Iraq – began. The consequences of moving the center of gravity of the state to the area of Mesopotamia, along with the professionalization of the army during the Abbasid era, also had an impact on the art of the Egyptian territory. The Abbasid caliph al-Mu'tasim (833-842 AD) enlisted foreign mercenaries, mostly Turkish slaves, into his army believing that this would augment military efficiency and that severing their ties to their Turkish origins would strengthen their loyalty. Under the rule of al-Mu'tasim, Baghdad was shaken by religious conflicts between Sunni and Shi'ite Muslims. The presence of foreign soldiers, many of whom did not speak Arabic, contributed

1. Esposito 1999: 36.

2. Yeomans 2006: 27.

to this intolerance. In order to prevent further escalation of already tense relationships between Arabs and Turks, al-Mu'tasim began the construction of a new capital, located around one hundred kilometers north of Baghdad.³ The new capital, dubbed Samarra, soon became a center of artistic and cultural proliferation. The caliph al-Mutawakkil built the largest mosque in the entire Islamic world up until that point in Samarra, of which only the spiral minaret and partial walls that surrounded the mosque have survived to this day.⁴

AHMAD IBN TULUN AND THE NEW CAPITAL

Ahmad Ibn Tulun, the founder of the mosque, was a slave of Turkish origin. He received his military training in Samarra, the newly founded capital of the Abassid Caliphate in present-day Iraq. Owing to his abilities, Ibn Tulun managed to gain recognition and prestige within the Abbasid administration, which valued meritocracy. At the age of thirty-three, he was appointed vice-governor of Egypt. Following the death of caliph al-Mu'tamid (870-892 AD), two of the caliph's sons and heirs started a civil war within an Empire split in two by

their father. Ibn Tulun seized the opportunity and stopped paying taxes, resulting in the caliph of the eastern part of the Empire, al-Mutawakkil, sending his royal troops to Egypt. Ibn Tulun responded by conquering and annexing Syria.⁵ Thanks to the concentration of wealth in Egypt and the empowerment of his army, Ahmad ibn Tulun became the sovereign ruler and founder of the Tulunid dynasty that ruled Egypt from 868 until 905 AD.⁶ (Figure 1)

Ibn Tulun established a new capital, Al-Qata'i, which was modeled after Samarra. He erected many public and administrative buildings, including a palace with a harem, a hippodrome and botanical and zoological gardens. His construction undertaking also included hospitals, markets, public baths and an aqueduct,⁷ but the most important architectural and artistic achievement was Ibn Tulun's Mosque, built between 876 and 879 AD, as evidenced by the foundation inscription preserved in situ.⁸ This mosque was built because the previous mosque of choice, Amr ibn al-As Mosque, was not spacious enough to accommodate the increasing number of Muslim believers during the Friday prayer (Arabic: jum'ah).⁹

3. Esposito, 1999: 28.

4. Yeomans 2006: 28.

5. Ibid, 28 - 29.

6. Esposito, 1999: 37.

7. Ibid, 29.

8. Gordon 2014: 68.

9. Creswell 1979: 332.



Figure 1 General view of the Mosque

<https://www.shutterstock.com/image-photo/mosque-ibn-tulun-cairo-spiral-minaret-619955795>

RENOVATION AND REPURPOSING

Throughout its history, Ibn Tulun's Mosque underwent several renovations. The most significant restorations were carried out during the reign of Mamluk sultan Lajin (1296-1299 AD). Prior to these renovations, Lajin sought refuge in this mosque, escaping the vengeance of Sultan al-Qalawun against whom Lajin had conspired. During his stay, he made a vow that if he managed to survive and conquer the throne, he would renovate the already deteriorating mosque.¹⁰ Shortly after coming to po-

wer, the sultan initiated extensive renovation works. Throughout history, the building was repurposed several times. In the thirteenth century, before Lajin's interventions, when the Al-Qata'i area, where the mosque is located, was deserted, the sanctuary was turned into a caravanserai, serving as accommodation for pilgrims from Northern Africa on their way to Mecca. In the nineteenth century, the mosque was used as a factory and later it was converted into a mental asylum. Nowadays, it serves a sacral purpose once again.¹¹

10. Stefanovic 2005: 41.

11. Behrens-Abouseif 1998: 55.

ARCHITECTURE

According to the legend, Ibn Tulun miraculously obtained the funds for erecting the mosque when his horse, while scratching the desert sand, uncovered a chest filled with treasure.¹² The mosque was built on a hill called Jabal Yashkour, which was considered holy, amplifying the prayers conveyed on it. This was in part due to the belief that it was exactly this hill, rather than Mount Ararat, where Noah's ark got stranded after the Great Flood. Before building the mosque, Ibn Tulun consulted the "Righteous people", a group of distinguished and knowledgeable individuals, who unanimously agreed that this hill was an ideal location for the mosque's construction. ¹³

As the historian al-Maqrizi mentions, Ibn Tulun sought advice from a Coptic architect on how to erect his endowment without the use of columns. Construction norms of the time suggested the use of columns as spolia. It was estimated that around three hundred columns would be needed and those would have to be taken from the existing Christian churches. In order to avoid the desecration of Christian shrines, the Coptic architect suggested building a mosque on brick piers instead of columns.¹⁴ Despite this consideration,

it should be noted that it is highly unlikely that the main architect who was in charge of building and planning this significant Islamic edifice was a Christian.

The use of brick, which was not a common building material in ancient Egyptian architecture primarily based on the use of stone, suggests a Mesopotamian architectural influence and the likely origin of the architect of Ibn Tulun's Mosque.¹⁵ The entire mosque, except for the minaret, is built out of brick and decorated with stucco decoration, containing ornamental elements very similar to the Samarran style of decoration. The influences of the Great Mosque in Samarra are also visible in the existence of a perimetral wall, which was not common among other early Islamic edifices. Such walls served to isolate and neutralize street noises, as the mosque was located in the very center of the city. With the construction of these walls, open perimetral naves that surround the mosque from the three sides were formed (Arabic: ziyadat).

Prophet Muhammad's house in Medina has often been used as a model for the architectural plan of Islamic places of worship. The Prophet's house had a courtyard enclosed by a brick wall, with rows of palm trees planted by

12. Stefanović 2005: 42.

13. Creswell 1979: 333.

14. Ibid.

15. Yeomans 2006: 31.

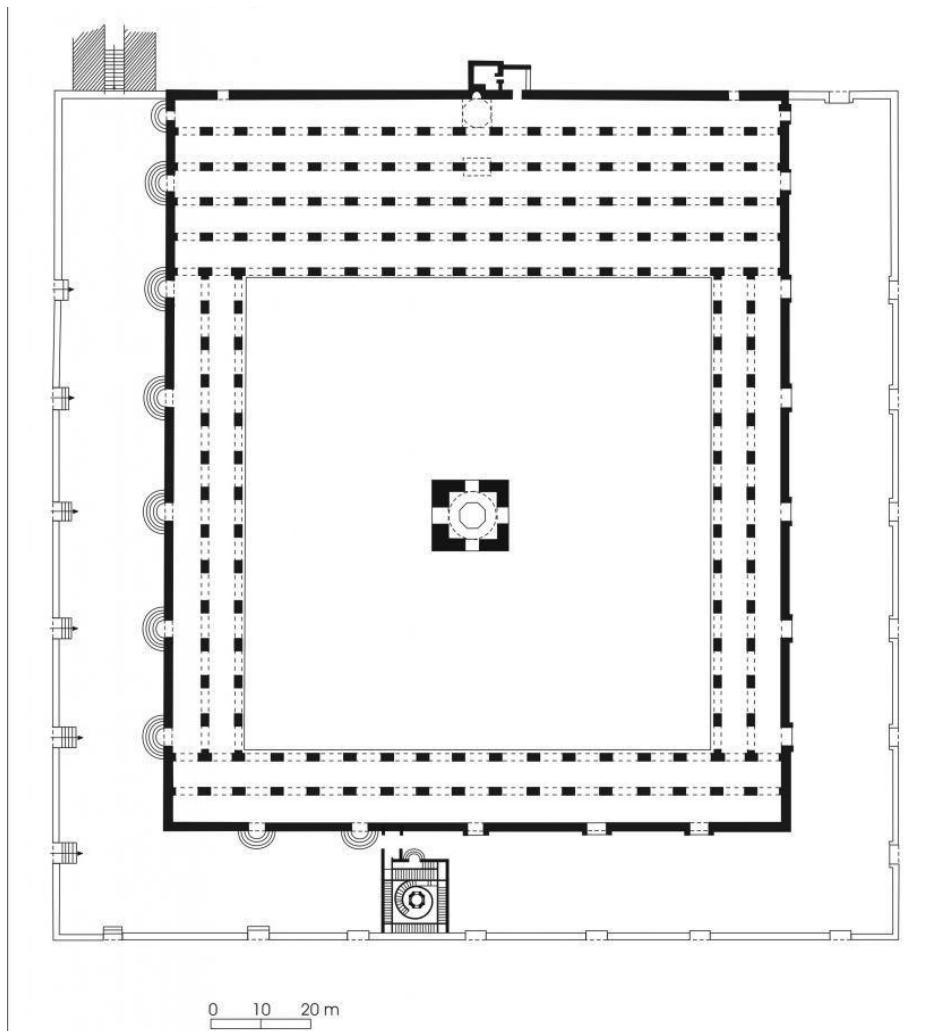


Figure 2 Floor plan of Ibn Tulun's Mosque in Cairo

<https://islamicart.museumwnf.org/>

Muhammad to provide shade for his followers. Muhammad's house with a courtyard served as a conceptual prototype for the architecture of mosques with a space for prayer (Arabic: haram, which would symbolically be the house itself), an encircled inner courtyard (Arabic: sahn) and vaulted or wooden ceilings constructed above the colonnades that

form porches (Arabic: riwaq, which refer to the rows of palm trees).¹⁶ (Figure 2) The core of Ibn Tulun's Mosque is the central inner courtyard, encircled by three pairs of naves and a qibla side which features five parallel naves. The naves are separated from each other by rectangular piers whose corners are decorated with pilasters displaying

16. Otto-Dorn 1971: 16.

florally ornamented capitals. The brick piers carry the pointed arches whose archivolts are decorated with vegetative elements and intertwined stripes. Pointed windows with frames resting on colonettes are constructed above each pier. These frames are ornamenteally treated in the same manner as the archivolts of the arches. The side with five naves – qibla wall – which represents the central part of the congregation during prayer, faces Mecca.

EXTERIOR DECORATION

The facades of the four outer naves are adorned with two rosettes at the corners of the windows. These rosette ornaments also extend around the entire perimeter of the façade, appearing in the cornice of the outer naves. The cornice along the outer walls of the inner naves is decorated with geometric ornaments. All the exterior ornamentation of the Ibn Tulun's Mosque is executed in stucco, in low-relief. Some segments of stucco decoration with geometric patterns are fragmentarily preserved in the inner part of the arches. Embellishing the façade made out of brick with stucco is also one of the references to Mesopotamian – primarily Samarran – decorative solutions.¹⁷

FOUNTAIN

At the center of the courtyard stands a fountain (Arabic: fawwara) used for ritual purification before entering the mosque. The fountain that can be seen today dates from the thirteenth century and is Sultan Lajin's endowment.¹⁸ This ablution facility consists of a cubic base with four entrances and a piscina in the middle. The base is surmounted by a tambour with windows and a dome. Inside the tambour, the muqarnas technique was used for decoration. In addition, the dome of the fountain contains an inscription with a Quranic ayah emphasizing the obligation of ritual washing before entering the mosque.¹⁹

The original fountain from the time of Ibn Tulun was destroyed by a fire in 986 AD. This structure had a more decorative than religious purpose, as the ablution facility was initially located outside the mosque itself – in the perimetral courtyard, i.e. in the ziyada. The construction had a gilded dome supported by ten marble columns which were surrounded with an additional row of sixteen columns. There was also a sundial supplementing the fountain, which was used by the muezzin during the call to prayer.²⁰

17. Stefanović 2005: 40.

18. Behrens-Abouseif 1998: 54.

19. Ibid.

20. Behrens-Abouseif 1998: 54.

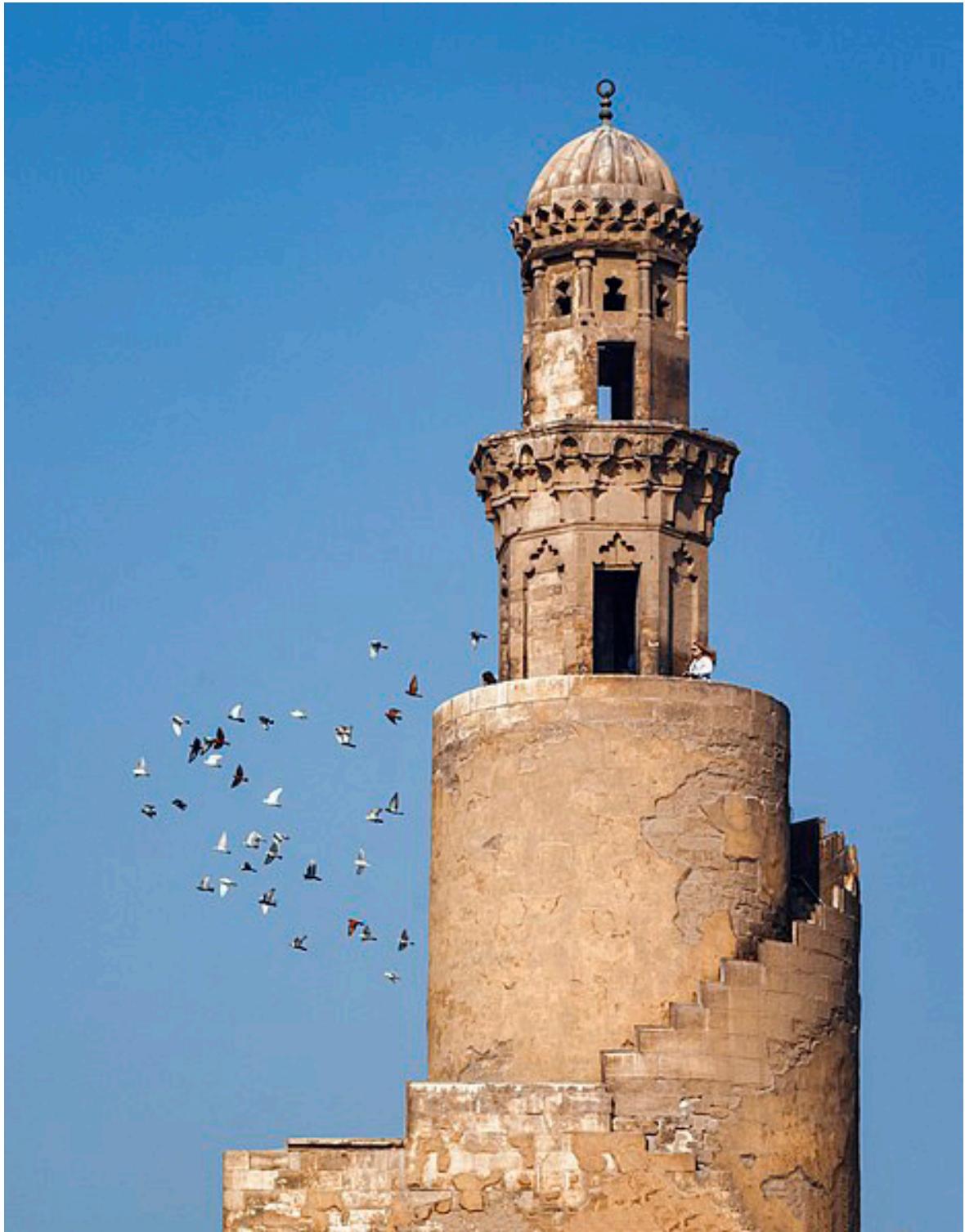


Figure 3 Minaret of the Mosque of Ibn Tulun
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minaret_of_Ahmed_Ibn_Tulun_Mosque.jpg

MINARET

The first Muslims from Muhammad's time were called to prayer by his servant Bilal, the first muezzin, who was either standing on the flat roof of Muhammad's house or on one of its columns. The architectural concept of minarets originates from this custom. A minaret is a tall construction with various forms and decorative solutions, from which the believers are called to prayer. Originally, mosques did not have minarets built at the same time as the sanctuary; only from the Abbasid dynasty onwards did minarets become an indispensable element of sacral Islamic architecture, primarily as an expression of the Abbasid political and religious authority.²¹

According to other interpretations, minarets were originally meant as visual markers that were supposed to guide travelers to sacred sites and therefore had to be visible from a great distance. It was also suggested that minarets firstly had a profane role, i.e. that they served as watchtowers or lighthouses (considering the root of the word minaret is identical to the root of the Arabic word manara which means a lighthouse) before gaining their current sacral function.²²

The minaret is erected next to the northwestern wall of the mosque. Compared to the other structures of the same purpose erected on the surrounding Egyptian soil, this minaret is distinguished by its spiral form. According to tradition, Ibn Tulun wrapped a piece of parchment around his finger and ordered the masons to build a minaret of the same shape. Taking into account the relations Ibn Tulun had with Samarra, where spiral minarets inspired by ancient Mesopotamian ziggurats were quite common, one can recognize the references to Samarran architecture in the form of the minaret in Cairo. (Figure 3-4).

On the other hand, there are notable differences to the construction method practiced in Samarra. Samarran minarets were entirely circular structures and made exclusively of bricks,²³ whereas the base of the minaret at Ibn Tulun's Mosque has a cubic form, with a cylindrical structure constructed on top, featuring an outer spiral staircase. Given the description, certain visual similarities can be found with the appearance of the Lighthouse of Pharos in nearby Alexandria. Additionally, the minaret in Cairo is completely made of stone. Its stylistic features suggest that the top of the minaret was restored during the Sultan Lajin's reign at the end of the thirteenth century.²⁴

21. Petersen 1996: 187 - 188.

22. Forsgren, Benskin 2002: 26 - 27.

23. Behrens-Abouseif 1998: 55.

24. Yeomans 2006: 33.



Figure 4 Minaret of the Great Mosque of Samarra

<https://www.westend61.de/en/imageView/RHPLF20485/spiral-minaret-of-the-great-mosque-of-samarraunesco-world-heritage-site-samarra-iraq-middle-east>

MIHRABS AND INTERIOR DECORATION OF THE IBN TULUN'S MOSQUE

Ibn Tulun's Mosque has six prayer niches dating from various periods. The main and the highest mihrab is located in the center of the qibla wall and is the only one with a concave shape, while the other five prayer niches are level with the wall surface.²⁵ The main mihrab is flanked by four columns made of gray and white marble, enhanced with

stucco decoration. The upper part of the niche is adorned with a mosaic in the form of a gold stripe with an inscription of shahada written in Arabic language and Kufic script.²⁶ The lower part of the niche is decorated with tricolor (red, gray and white) marble panels, separated by a horizontal stripe, made of marble and filled with geometrical shapes in the form of elongated triangles, ornaments in the shape of the Latin letter V, and alternating rhombuses. On the right side of the main mihrab there is a pa-

25. Behrens-Abouseif 1998: 54.

26. Ibid.

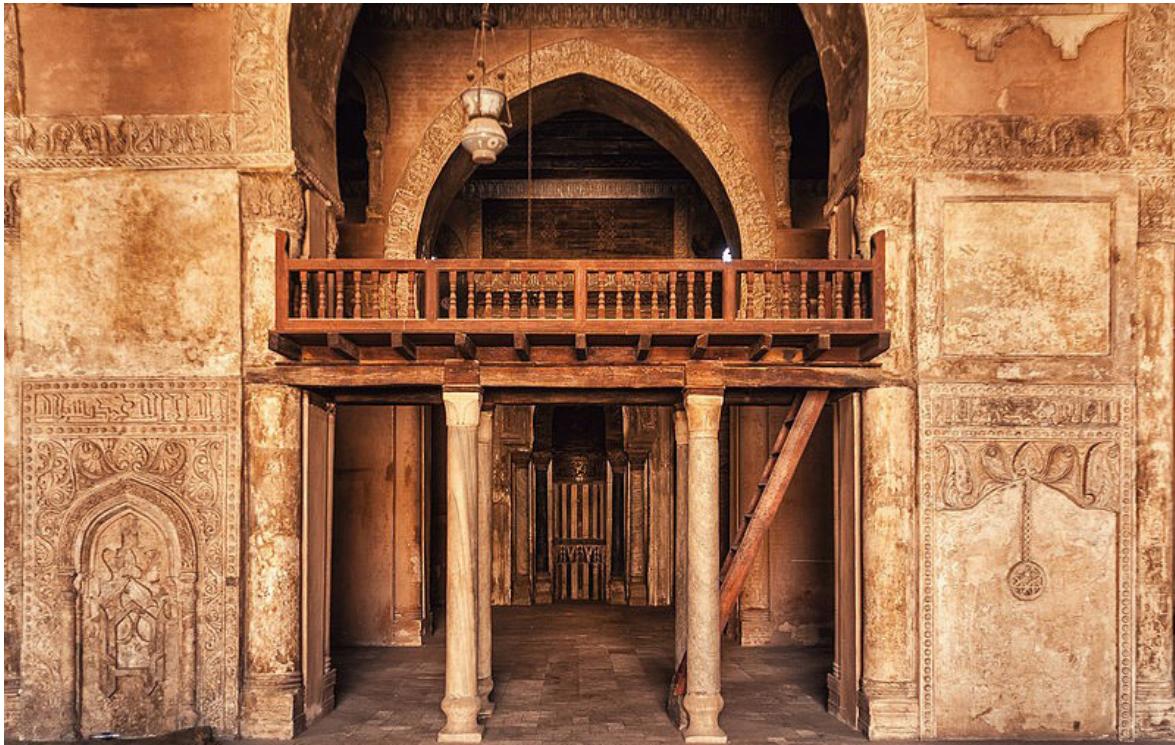


Figure 5 View of the interior of the Mosque of Ibn Tulun

https://ha.m.wikipedia.org/wiki/File:Dikka_and_Mihrab_of_the_Ibn_Tulun_Mosque_in_Cairo.jpg

ssage which connected the Ibn Tulun's palace with the mosque.²⁷ (Figure 5) On the same wall there's a smaller mihrab decorated in muqarnas technique with an inscription in Naskh script. Based on its stylistic features, it is presumed that this mihrab was built during Sultan Lajin's reign.²⁸

Two mihrabs are located on the outer face of the pair of piers between which the pulpit (Arabic: dikkat al-muballigh) is constructed. The pulpit is a wooden platform supported by four marble

columns from which Quranic verses are read and sung, and from which muezzin calls for prayer inside the mosque. One of these mihrabs has a unique embellishment in the form of a hanging medallion with a star in the center, which is the only known motif of this kind in all of Cairo.²⁹

The last two mihrabs are placed on a pair of piers that lead from the courtyard to the interior of the mosque, in the direction of the main prayer niche. The most elaborately decorated mihrab, in stucco, is located on the western pier. It was the

27. Stefanovic 2005: 41.

28. Behrens-Abouseif 1998: 54.

29. Ibid.

endowment of al-Afdal Shahanshah, the vizier during the reign of the Fatimid caliph al-Mustansir (1036-1094 AD).³⁰ The inscription on the mihrab is written in Kufic script and mentions the name of the caliph during whose reign the vizier donated the mihrab to Ibn Tulun's Mosque. On the eastern pier, there is a partially preserved mihrab, modeled after the al-Afdal's mihrab. It also contains an inscription that mentions Sultan Lajin.³¹

A wooden frieze circa two kilometers in length, featuring Quranic verses, extends around the entire interior circumference of the building, right below the ceiling. According to legend, the wood used for this frieze is said to originate from the remains of Noah's ark, believed to have stranded on the site where the mosque was built.³²

CONCLUSION

Ibn Tulun's Mosque is the only, almost completely preserved, architectural work from the time of the Abassid Caliphate in Cairo. The mosque is both a testament to the proliferation of cultural and artistic influences from the capital of the Caliphate and their local interpretation in other parts of the Empire. Considering the geographical position of Samarra, within a region rich in ancient heritage, the synthesis between ancient

Mesopotamian models and new architectural forms characteristic for Islamic worship is not surprising. Despite the fact that Samarra was the political capital for only about sixty years, the grandeur and the authenticity of its main mosque, with its spiral minaret, inspired Ibn Tulun to include the same forms in a distant location such as Egypt. This mosque is also a splendid example of a common phenomenon surrounding the creation of religious places during this period. It stresses the emphasis on sanctity by narrativizing the predestination of the place, and intertwining real facts with legendary stories that accompany the creation of the mosque.

The enduring importance of this mosque for the rulers of the later dynasties is confirmed by their endowments, either as architectural renovation, erecting new mihrabs, minarets and other architectural and decorative elements, but without excessive – potentially undermining – modifications to the original appearance from the time of Ahmad ibn Tulun.

30. Behrens-Abouseif 1998: 54.

31. Ibid.

32. Stefanović 2005: 41.

LITERATURE

1. **Behrens-Abouseif (1998):** D. Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo*, Cairo: Egypt
2. **Creswell (1979):** K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, New York: USA
3. **Esposito (1999):** J. L. Esposito, *The Oxford History of Islam*, New York: USA
4. **Forsgren, Benskin (2002):** K.A. Forsgren, E. Benskin, *Arts of the Islamic World*, Washington D.C: USA
5. **Gordon (2014):** M.S. Gordon, *Ibn Tulun, al Qata'l and the Legacy of Samarra*, Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie, Wiesbaden: Germany
6. **Oto-Dorn (1971):** K. Oto-Dorn, *Islam-ska umetnost*, Novi Sad: Srbija
7. **Petersen (1996):** A. Petersen, *Dictionary of Islamic Architecture*, London: UK
8. **Stefanovic (2005):** A. Stefanovic, *Islamic Monuments of Cairo*, Beograd: Srbija
9. **Yeomans (2006):** R. Yeomans, *Art and Architecture of Islamic Cairo*, Reading: UK

IBN TULUNOVA DŽAMIJA U KAIRU

Ibn Tulunova džamija u Kairu predstavlja najznačajnije arhitektonsko zdanje ranoislamske epohe na tlu Egipta. Sagrađena u IX veku kao zadužbina isprva abasidskog guvernera Egipta, a potom de facto samostalnog vladara i rodonačelnika dinastije Tulunida Ahmada ibn Tuluna, džamija je kroz istoriju nekoliko puta menjala svoju namenu. Od glavne džamije grada podignute u svrhu obezbeđivanja dovoljno prostornog kapaciteta za okupljanje muslimanskih vernika tokom zajedničke molitve petkom, preko karavansaraja, fabrike i sanatorijuma, Ibn Tulunova džamija danas ponovo ima kulturnu namenu. Osobenost ove džamije u odnosu na druga zdanja iste funkcije na tlu Egipta predstavlja njen spiralni minaret izgrađen po uzoru na impozantni minaret Velike džamije u Samari, gradu koji je šezdesetak godina živeo kao prestonica i glavni rasadnik kulturnih i umetničkih uticaja širom Abasidskog halifata. Citati samarske arhitekture i dekorativnih rešenja u Ibn Tulunovoj džamiji vidljivi su i u načinu zidanja, kao i spoljašnjem ukrasu fasada. Opšta mesta srednjovekovnih narativa koja prate izgradnju važnih sakralnih središta prisutna su i u Ibn Tulunovoj džamiji, čija je istorija nastanka isprepletana stvarnim činjenicama i legendarnim pričama, a u funkciji isticanja predodređenosti svetosti mesta na kojem je džamija podignuta. O njenom značaju u kasnijim vekovima svedoče brojni kutorski poduhvati vladara potonjih dinastija, ali bez suštinskog narušavanja originalnog izgleda džamije iz vremena Ibn Tuluna.

katarinamajskii@gmail.com

RUŽA U VRTU – DAMA U ZAMKU: POJAM KURTOAZNE LJUBAVI U POZNOM SREDNjem VEKU

KSENija KOŠIĆ

Student osnovnih studija

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za istoriju umetnosti

Tema ovog rada je ispitivanje pojma kurtoazne ljubavi kao kulturnog fenomena Zapadne Evrope tokom pozognog srednjeg veka. Rad ima za cilj utvrđivanje mehanizma kreiranja i funkcionisanja ovog fenomena na dva nivoa njegovog ispoljavanja – prvi je domen književnosti i filozofske misli epohe, a drugi čini preslikavanje ovakve tematike na realan život, prvenstveno u kontekstu dvorske kulture. Korišćenjem primera iz literarnih izvora date epohe, istorijskih činjenica kao i dela primenjene umetnosti, sagledava se recepcija jednog fenomena u polju kulture i umetnosti srednjeg veka.

Ključne reči: Ljubav, kultura viteštva, dvorska kultura, pozni srednji vek, poezija trubadura, Roman o ruži, Kristina de Pizan

MA DAME, À QUI JE SUIS TENU.¹ FIGURA DAME U KONTEKSTU KURTOAZNE LJUBAVI

Termin kurtoazna ljubav predstavlja opšti kulturni fenomen koji je zahvatio zapadnoevropsku civilizaciju okvirno u periodu od 12. do 15. veka. On objedinjuje različite društvene pojave koje su se manifestovale u plemićkom društvu navedenog perioda i bile naročito zastupljene u vizuelnoj kulturi i književnosti. Kurtoazna ljubav je naziv koji je skovao francuski istoričar književnosti Gaston Paris u 19. veku

kako bi definisao posebnu senzibilnost srednjovekovnih romana i ljubavne poezije.² Iako ovaj termin nisu upotrebljavali onovremeni autori da obeleže sopstvena dela, ponekad se može pronaći termin *fin'amors*, odnosno, prefinjena ljubav, koji objašnjava naročito intenzivno emotivno stanje ljubavnika. Kurtoazna ljubav, *fin'amors*, tako definiše veoma složen sistem društvenih normi, međuljudskih odnosa i shvatanja ljubavi, najpre u dvorskem krugu srednjovekovnog društva na Zapadu, gde upravo i cirkuliše ovakva literatura, koja predstavlja model i ideal ophođenja.³

1. *Gospo moja, kojoj sam veran*, Kristina de Pizan, Ouvres poétiques I, preuzeto iz: Hojzinga 2019: 408.

2. Denomy 1953: 44-63.

3. Moller 1960: 39-52.

Kao što je Gaston Paris ustanovio, od izuzetne važnosti za tumačenje kulture ovog perioda jeste romantična poezija trubadura. Oko pitanja porekla ove lirske vrste nije donesen konačan zaključak. Prvim trubadurom se smatra Gi-jom IX od Akvitanijske (1071–1127), čija je unuka Eleonora od Akvitanijske (1122–1204), kraljica Francuske, a zatim kraljica Engleske. Bio je, kao i mnogi drugi, učesnik krstaškog rata. Smatra se da je bliži kontakt sa arabljanskim civilizacijom, a naročito ljubavnom poezijom, mogao da utiče na stvaranje ovog tipa poezije u Evropi. Paralele se, međutim, mogu pronaći i u delima antičkih pisaca, poput Ovidijeve *Ars amatoria*.⁴ Veliku ulogu u propagiranju ove vrste idealova su imale upravo žene visokog društvenog staleža, kao što je Eleonora od Akvitanijske, a potom njena čerka Marija, grofica Šampanje.⁵ Vladarke i supruge su bile zadužene za upravljanje u odsustvu muževa, bilo da su u pitanju dvor ili feud, i njihova patronaža trubadura je imala veliki ideo u širenju ljubavne poezije po evropskim dvorovima.⁶

U osnovi ljubavne poezije trubadura se nalazi poseban, nov odnos prema ženi. Tačnije, u pitanju je obožavanje i iskazivanje ljubavi prema gospi od strane ljubavnika, koji je obično nižeg socijalnog

statusa od nje. Međutim, treba istaći da glavna karakteristika ovakve dame nije njen položaj na društvenoj lestvici, već uzvišenost u odnosu na ljubavnika u pogledu morala, vrline prefinjenosti, plenitosti i duhovne lepote. U ljubavnim romanima se stvara posebna hijerarhijska struktura koja ponavlja feudalno društveno uređenje, međutim, u poeziji je dama ta kojoj se služi. Ističu se njene vrline, fizička lepota je ogledalo duhovne, a sam opis dame je često tipski i predstavlja onovremeni ideal ženske lepote.⁷

Značajno je i to što u srži ljubavnog zanosa udvarača prema dami стоји nemogućnost ostvarenja ove ljubavi, pa se čini da je samo stremljenje ka ljubavi cilj po sebi.⁸ Razlog tome je što je ljubav između udvarača i dame onemogućena činjenicom da je dama veoma često već udata za drugog. Tako se ova ljubav pretvara u kompleksni odnos između dame, njenog muža, koji je pasivna ali nepremostiva prepreka, i ljubavnika, koji je postavio cilj da služi damu i zauzvrat zavredi njenu naklonost.⁹

Takođe, od suštinske važnosti je funkcija ove ljubavi za ljubavnika. Ljubavnik, služeći damu postaje bolji čovek, njegovo ponašanje je zbog dame uglađe-

4. Russell 1965: 31-44.

5. Power 1995: 1-26.

6. Isto: 27-44.

7. Isto: 1-26.

8. Denomy 1953: 44-63.

9. Moller 1960: 39-52.



Slika 1 Bogorodica iz Sen-Šapela, 1260-1270, slonovača, Muzej Luvr

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010109998>

no, on stremi vrlinama časti, poštenja i hrabrosti, te je služenje njegovoj izabranici sredstvo uzdizanja samog ljubavnika. Tako dolazi do povezivanja pojma kurtoazne ljubavi, najpre kao ideala izraženog u delima trubadura, i dvorske kulture ophođenja na koju se prenose prateći modeli, čime se ostvaruje uticaj na stvarni život.¹⁰ Ovakvo idealno ponašanje je oličeno u pojavi viteza. Vitez posvećuje svoje podvige odrabnoj dami, a čest motiv u literaturi je upravo spasavanje gospe u nevolji. U ovom motivu se prepoznaje mehanizam funkcionisanja odnosa dame i viteza. Dama je otelotvorene uzvišenosti i zbog toga nije neophodno da ona буде aktivni učesnik, već ljubavnik delima usmerenim na služenje njegovoj izabranici predstavlja sebe kao plemenitog heroja koji zaslužuje njenu naklonost.¹¹

Interesantno je istaći pojavu novog odnosa prema ženi. Institucija crkve je u Svetom pismu i delima crkvenih otača pronašla argumente za postavljanje žene u podređeni položaj u društvu. Naočiglednjim primerom Eve, ženski rod je doveden u direktnu vezu sa isterivanjem čoveka iz raja, navođenjem na greh, podložnosti iskušenjima, čime je žena postala moralno i duhovno inferorna.¹² Kako u takvom kontekstu obja-

10. Isto: 39.

11. Hojzinga 2019: 98-108.

12. Power 1995: 1-26.

sniti ovo novo poštovanje prema ženi, koje nekada prerasta u gotovo religiozno obožavanje? Upravo tokom 12. veka, istovremeno sa nastankom kurtoazne ljubavi, dolazi do naročitog isticanja kulta Bogorodice u zapadnoj Evropi. Bogorodica dobija ulogu nove Eve, one koja je omogućila iskupljenje čovečanstva i koja postaje najvažnija zastupnica ljudskog roda u času Strašnog suda. Žena se tako prvenstveno dovodi u vezu sa majčinskom funkcijom, a ističu se njene vrline kojima se može poistovetiti sa Bogorodicom. Stoga je moguće uočiti povezanost i uticaj posebno razvijene marijanske pobožnosti sa rečnikom kurtoazne ljubavi u tom periodu.¹³

Zbog veze između naročite pobožnosti prema Bogorodici sa kultom dame koji se istovremeno razvija u dvorskim krugovima, Bogorodica dobija lik idealne gospe odevene u elegantne draperije.¹⁴ Takva je skulptura od slonovače poznata kao Bogorodica iz Sen - Šapela (*La Vierge de la Sainte - Chapelle*), koja predstavlja Bogorodicu kao idealnu damu koja u naručju drži malog Hrista (Slika 1). Bogorodica u ruci drži jabuku, dok su njena odeća i kosa ukrašene pozlaćenim detaljima.¹⁵

DU CHASTEL D'AMOURS VOUS DEMANT¹⁶ O DVORU I LJUBAVI

Postavlja se pitanje da li je tematika ljubavnih romana i poema trubadura imala odraz u stvarnom životu savremenika. Važno je napomenuti da su akteri ove vrste ljubavi u domenu realnosti, kao i u literarnim delima, pripadnici dvorske kulture. Svakako da su ova dela uticala na stvaranje ideała ponašanja dame i viteza, njihovih etičkih načela i društvenih normi, pošto je služba prefinjenoj dami predstavljala istovremeno i podstrek za ljubavnika da primeni norme uglađenog ponašanja.¹⁷ Postoje primeri kada je došlo do doslovne primene motiva iz ovih dela. Recimo, Eleonora od Akvitaine i njena čerka Marija, grofica Šampanje, na svojim dvorovima organizuju „dvor ljubavi“, kao mesto gde okupljaju trubadure i odakle se širi ovakva kultura.¹⁸ Šarl VI (1380–1422) takođe osniva ovakav „dvor ljubavi“ tokom epidemije kuge u Parizu sa ciljem razonode. Tim prilikama je recitovana ljubavna poezija, koju su dame nagrađivale, dok su stihovi koji bi vređali ženski rod bili zabranjeni.¹⁹

Značajnu ulogu u ostvarivanju ovakve posebne dinamike između gospe i viteza-ljubavnika imaju viteški turniri. Pa-

13. Russell 1965: 31-44.

14. Duby 1981: 249-274.

15. Snyder 1989: 438-444.

16. *O dvoru ljubavi Vas pitam*, Nepoznati autor, Le chastel d'amours, preuzeto sa: Hojzinga 2019: 161.

17. Moller 1960: 39-52.

18. Kochanske-Stock 2005: 144-209.

19. Hojzinga 2019: 142-159.

Slika 2 Paradni štit
druga polovina 15. veka
bojeno drvo
Britanski muzej
[https://www.britishmuseum.org/
collection/object/H_1863-0501-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1863-0501-1)



radni štit iz Britanskog muzeja koji potiče iz druge polovine 15. veka može se dovesti u vezu sa prevođenjem ideal-a kurtoazne ljubavi, oličenog u odnosu viteza i gospe, u domen života plemstva. Na drvenom paradnom štitu (Slika 2) je naslikana predstava viteza u oklopu koji kleči ispred dame. Iza njega je identifikovana figura smrti, dok se iznad viteza nalazi svitak na kome su ispisane reči „Vous ou la Mort”, odnosno, „Vi ili Smrt” (Slika 3). Pretpostavlja se da je ovaj štit nastao prilikom procesa usložnjavanja organizacije viteškog turnira, kada prisustvo dama kao posmatrača postaje jedno od najvažnijih elemenata za takve događa-

je. Vitez se u turniru bori da pobedom donese čast gospi kojoj služi. Nekada se turniri organizuju i u njihovu čast ili određena gospa obezbeđuje nagradu za pobednika.²⁰ Zbog toga se smatra da je i ovaj paradni štit mogao služiti kao nagrada za viteza na turniru, ili za pokazivanje tokom parada na dvorskim festivalima, u cilju proslavljanja viteškog ideal-a beskompromisne službe dami.²¹ Interesantno je napomenuti da su u ovom periodu organizovani i spektakli u vidu simulacije opsada zamka gde bile postavljane posebne scenske konstrukcije u koje bi se dame zatvarale i od opsade koju organizuju vitezovi „brani-

20. Bumke 1991: 247-275.

21. Sanders, Harrison, Higgitt, Young 2012: 268-278.

le” bacajući na njih latice cveća i dragocene predmete, što je upućivalo na cilj ljubavnika u poeziji trubadura, odnosno, osvajanje dame.²² Vizualizacija ove teme, očigledno popularne i u vidu književnog motiva i dvorske zabave, može se naći na skupocenim predmetima od slonovače, kao što je jedna kutija za nakit iz prve polovine 14. veka (slika 4). Na poklopcu je predstavljeno nekoliko scena. Centralnu predstavu dvoboja, gde su u gornjoj zoni predstavljene dame koje posmatraju borbu dva viteza u donjem segmentu, flankira po jedna scena sa leve i desne strane koja vizualizuje temu opsade zamka. Na levoj strani na vrhu zamka se nalazi predstava identifikovana kao Amor, bog ljubavi, koji pruža mač vitezu koji opseda zamak, dok se desna predstava direktno može dovesti u vezu sa dvorskim spektaklima opsade dvora dama. U višim zonama su predstavljene ženske figure koje bacaju cvetove na vitezove koji pokušavaju da osvoje zamak uz korišćenje ratne opreme – katapulta koji je takođe ispunjen cvetovima. Kao i u književnosti, tako i u realnom svetu, rečnik koji se koristi odražava feudalno društvo i narativ o osvajanju i posedovanju.²³

Pomenuti predmeti koji su pripadali višem sloju društva mogu da doprinesu shvatanju percepcije ovakvih tema u

datom periodu. Tema je očigledno bila popularna među ženskom populacijom višeg staleža s obzirom da se nalazi na skupocenim predmetima lične nameće. Stoga, scena može imati i didaktički karakter, kao željeni model ponašanja žena koje treba da se upuste u igru kurtoazne ljubavi sa jasnom porukom o nemogućnosti ostvarenja te ljubavi.²⁴ U ovakvim spektaklima osvajanje gospa je cilj, ali nesumnjivo treba istaći njihovu ključnu ulogu za značaj viteških turnira, budući da su one glavna publika koju je potrebno zabaviti i zadiviti. One su uzimale učešća i u samom procesu pripreme turnira – dame bi ponekad učestvovali u dodeljivanju nagrada vitezovima ili ih pratili na bojište.²⁵ Ipak, u onovremenim narativima neretko se uočava velika distanca između ponuđenog ideala ljubavnih poema i stvarnosti, tako da literatura ne predstavlja ogledalo stvarnosti.²⁶ Često se kritikovalo razuzdano ponašanje pripadnika viteških redova, njihova neprincipijelnost u smislu idealizovanog odnosa prema dami, bez podjednakog tretmana žena nižeg staleža.²⁷ Sami autori, svesni nerealnosti ostvarivanja ovog ideala ponašanja su često odabirali teme sa vremenском distancicom od tadašnjeg trenutka ili bi njihova dela dobijala formu kompleksnih alegorijskih narativa i poru-

22. Loomis 1919: 255-269.

23. L'Estrange 2008: 74-96.

24. Isto: 74-96.

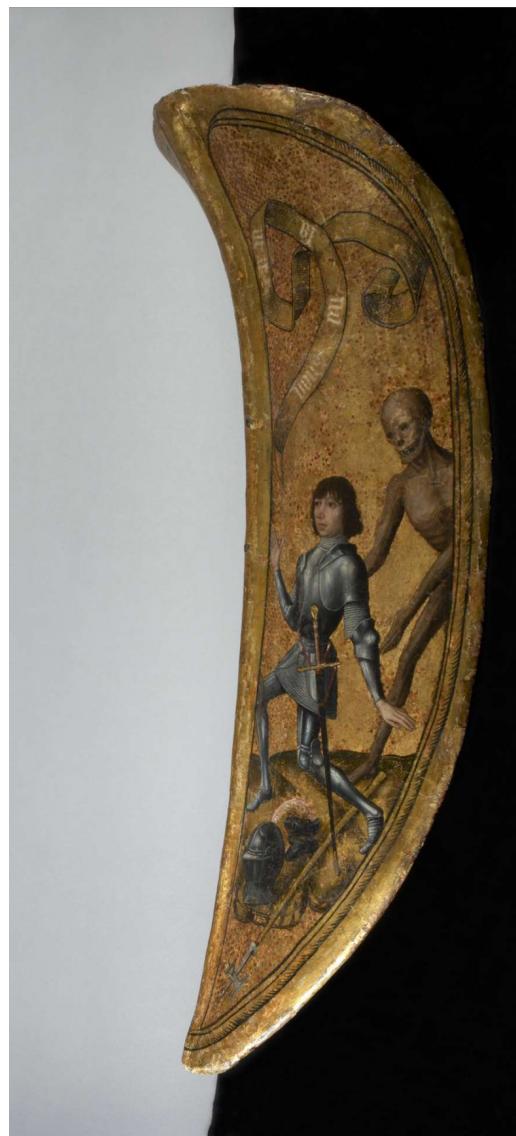
25. Isto.

26. Moller 1960: 39-52.

27. Power 1995: 1-26.

ka.²⁸ Kada je reč o stvarnom životu, brak je bio preporučivan od strane crkvenih otaca kao prihvatljiv izbor kojim se izbegavao greh, pored monaškog života. Istovremeno, crkveni stavovi koji su se ticali položaja žena kao podređenih u braku su pravno omogućavali različite mehanizme za održavanje takvog poretka, uključujući i fizičko kažnjavanje.²⁹

Takođe, u okvirima kurtoazne ljubavi, brak je tumačen kao društveni ugovor koji se zaključuje između dve strane i koji donosi korist, a koji nužno ne podrazumeva ideal ljubavi. U takvim okolnostima, plemkinje i imućne žene su u domenu društvenih relacija bile značajne kao donosioci miraza u obliku feudalnih poseda ili društvenih konekcija, ali u pravnom smislu nisu imale autonomiju nad svojim vlasništvom, koje bi ostajalo u okviru muževljeve porodice, često i nakon razvoda.³⁰ Pitanje pripadnosti miraza je najčešće na primeru teritorije Akvitanijske, koja je brakom Luja VII Kapeta (1137–1180) i Eleonore od Akvitanijske, kao miraz pripala francuskoj kruni, da bi nakon njihovog razvoda i udaje Eleonore za Henrika II Plantageneta (1154–1189) izazvala viševekovne političke krize između ove dve krune.³¹



Slika 3 Paradni štit, druga polovina 15. veka, bojeno drvo, Britanski muzej

https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1863-0501-1

28. Bumke 1991: 247-275.

29. Power 1995: 1-26.

30. Isto: 27-44.

31. Hodges 2005: 94-141.



Slika 4 Kutija sa scenama ljubavne tematike (Box with Romance Scenes), 1310-1330, slonovača, Metropolitan muzej
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125>

MOULT ME REPENS DONT HOMME FIS: ROMAN O RUZI I KRISTINA DE PIZAN³²

O kontrastu između literarnog idealnog kurtoazne ljubavi u poeziji i stvarnosti govori žustra polemika *Querelle du Roman de la Rose* između Kristine de Pizan, veoma ugledne ličnosti na francuskom dvoru druge polovine 14. i početka 15. veka, i drugih predstavnika intelektual-

ne elite u pogledu *Romana o ruži*.³³ *Roman o ruži* se danas smatra vrhunskim literarnim izrazom koji je iznadrila dvorska kultura i intelektualna misao pozognog srednjeg veka. Delo se sastoji od dva segmenta koja su u vremenskom razmaku od oko pedeset godina tokom 13. veka napisali Gijom de Loris i Žan de Men.³⁴

U pitanju je veoma kompleksno zamišljen i ispričan narativ o ljubavniku i objektu njegove ljubavi, stremljenja i

32. Jako se kajem što sam stvorila čoveka, Gijom de Loris, Žan de Men, *Roman o ruži*, preuzeto iz: Hojzinga 2019: 449.

33. Hojzinga 2019: 142-159.

34. Isto.

posvećenosti – pupoljku ruže koji simboliše damu. Prvi deo Gijoma de Lorisa opisuje put ljubavnika koji nailazi na zatvoreni vrt u kome gospodari Amor, bog ljubavi, i gde je ljubavnik ugledao ružin pupoljak u ružičnjaku. Na svojoj stazi se ljubavnik susreće sa personifikacijama negativnih, nekurtoaznih osobina (Mržnja, Licemerstvo, Siromaštvo...) koje onemogućavaju ostvarenje ljubavi. Međutim, kada uđe u vrt nailazi na personifikacije vrlina dvorskog ponašanja (Veselost, Dokolica, Bogatstvo...).³⁵ Motiv vrta u srednjovekovnoj kulturi ima dvostruko značenje. Prvo se može odnositi na Bogorodicu putem starozavetne Solomonove pesme,³⁶ dok se drugo odnosi na zemaljski vrt uživanja, izolovan od svakodnevnog života, u kome su smešteni likovi *Romana o ruži*.³⁷ Bogato iluminirana stranica rukopisa *Romana o ruži* sa kraja 15. veka u posedu Britanske biblioteke (Harley MS 4425, fol. 12v) ilustruje izgled zamišljenog vrta Gijoma de Lorisa sa personifikacijama dvorskih vrlina kao idealnih pandana dvorskom krugu u stvarnosti (slika 5). Raskošno odeveni likovi, najpre dame, čiji bled ten i vitka figura odražavaju onovremeni model ženske lepote, uživaju u muziciranju i dokolici u ovom ograđenom vrtu. Prvi deo se završava tako što Amor ljubavnika pogađa sa pet zlatnih strela

koje predstavljaju osobine ljubavnika (lepotom, prostodušnošću, uglađenošću, društvom i lepim prividom) i tako pobeđeni ljubavnik postaje vazal boga ljubavi. U ovakovom narativu se ponovo primećuje preslikavanje feudalnih odnosa društva na literarno delo.³⁸ Ljubavnika Amor podučava o sreći ali i nevoljama koje dolaze sa službom bogu ljubavi. Zatim ljubavnik poželi da ubere ružin pupoljak, međutim, pupoljak čuvaju Opasnost, Ljubomora i Sramota koji onemogućavaju ostvarenje ove želje.

Drugi deo Žana de Mena nastaje sa ciljem da završi ono što je Gijom de Loris započeo. Pored stihova koji nastavljaju započetu priču koja se završava osvajanjem zamka u kome se čuva ružin pupoljak, do izražaja dolaze digresije. Kroz te digresije, kao što su priča o ljubomornom mužu i Abelaru i Eloiz, autor ulazi u domen stvarnih međuljudskih odnosa. Ovakav nastavak dela mu omogućava predstavljanje različitih vidova ljubavi o kojima se raspravljalо u intelektualnim krugovima. De Men koristi ličnost Gospa Razuma koja objašnjava ljubavniku vrste ljubavi sa naglaskom na prirodnu ljubav koja je nagonska i osnovno polazište za prerastanje u ovozemaljsku ljubav, vođenu telesnim uživanjem, ili božansku ljubav.³⁹ Tako, za razliku od

35. Isto.

36. Fergusson 1961: 22-25.

37. Barnett 2009: 137-150.

38. Hoizinga 2019: 142-159.

39. Dahlberg 1969: 568-584.



Slika 5 Master of the Prayer Books of c. 1500, Rukopis Roman o ruži, 1450-1500, iluminirani rukopis, Britanska biblioteka

<https://www.bl.uk/collection-items/roman-de-la-rose>

prve celine koja predstavlja veoma složenu alegoriju i kreće se u domenu apsolutnog idealna i imaginacije, deo Žana de Mena se direktnije dotiče shvatanja koja mogu biti preneta na stvarni život, naročito isticanjem čulnih iskušenja, u vidu propagiranja poštovanja nagona Prirode i dovođenja u pitanje istinitosti uvreženih idealna žena kao što su oda-nost, poštenje i smernost. Time se uka-zuje na promenu kasnosrednjovekovne misli ka većem interesovanju za prirodu čoveka i preispitivanju normi. Delo je zbog toga bilo veoma popularno, poštovano ali i kritikovano među intelek-tualnom elitom.⁴⁰ Pomoću reči iz *Knjige postanja* koje u De Menovom tekstu iz-govara Priroda u vidu stiha „mnogo se kajem što sam stvorila čoveka”, uočava se transformacija misli prisutna u delu. Iako priroda zauzima ulogu stvaralač-kog principa, u čemu je oličeno intere-sovanje za antičko i pagansko nasleđe, ona ovim stihom izražava negodovanje, sa gotovo jeretičkim prizvukom, zbog svoje tvorevine koja ne poštuje prin-ci-pe prirode, već sledi izveštačene norme kakve su odbacivanje telesne ljubavi.⁴¹

Dok se De Men kreće u svom narativu u sferi realnijoj u odnosu na prvi deo Ro-mana o ruži, Kristina de Pizan oštro kri-tikuje stavove koje autor zauzima a koji

se tiču žena. Kao odgovor nastaje nje-no delo *Grad žena* (*Le Cité des Dames*). U ovom sastavu, Kristini de Pizan poma-žu tri alegorijske personifikacije, gospe Razumnost, Ispravnost i Pravednost, da sazida grad namenjen uzvišenim dama-ma koje svojim vrlinama zaslužuju da se nađu u gradu čija će kraljica biti sama Bogorodica, što govori o stalno prisut-nom idealnom modelu ponašanja ko-ji Bogorodica predstavlja za žene ovog perioda. U razgovoru sa ove tri gospe preispituju se uvreženi stavovi koji su oblikovali odnos prema ženi.⁴² Na više mesta se direktno pominje autor dru-gog dela *Romana o ruži*, čiji stihovi če-sto odražavaju tada popularno mišlje-nje, zastupljeno u dvorskim krugovima, o tome da je ljubav nemoguća u braku i da brak nije prepreka za ostvarivanje ljubavi između dame i ljubavnika. Na-vedena perspektiva je bila problematič-na i iz ugla crkvenog učenja, jer je brak smatran kao spas od greha za one koji nisu u stanju da se posvete monaškom životu.⁴³ Kristina de Pizan koncipira svoje delo kao seriju pitanja upućenih trima personifikacijama, „naivno” ističući kako je, čitajući mnoga dela intelektualnih autoriteta, među kojima su bili filozofi, sveštenstvo i pesnici, uključujući i au-tora popularnog *Romana o ruži*, osetila žalost zbog toga što pripada delu čove-

40. Hojzinga 2019: 142-159.

41. Isto: 434-450.

42. Pizan 1982: 3-97.

43. Power 1995: 1-26.

čanstva kome se pripisuju osobine slabosti, inferiornosti i podložnosti grehu. Naravno, u razgovoru joj personifikacije otkrivaju istinu koja je u suprotnosti sa takvim stavovima, potkrepljujući je primerima u vidu priča o znamenitim ženama istorije i vrlinama koje su pokazale.⁴⁴

Poredeći *Roman o ruži* sa *Gradom žena* Kristine de Pizan, uviđa se da se prvo de lo drži domena idealna i fikcija, a čak i kada se razmatra „vraćanje nagonima pri rode“ i ljubav van braka, ne uzimaju se u obzir posledice za takve postupke, kao ni realni položaj većine žena. Nasuprot tome, Kristina de Pizan se bavi konkretnim primerima sa kojima su žene mogле da se suoče. Ona ističe konzervativnije ideale žene kao posvećene supruge koja je verna i strpljiva, što se može tumačiti kao dobromamerni savet i uteha u nedostatku boljih rešenja. Sama Kristina de Pizan je rano postala udovica, čime je prekinut njen srećan brak, nakon čega se nije ponovo udavala. Svojim pisanjem je izdržavala porodicu, iako je pripadala privilegovanim delu društva bliskom kraljevskom krugu.⁴⁵

ET MENOIT UNE JOYE FAINTE⁴⁶ O BLISKOSTI IDEALA I STVARNOSTI

U rasponu od tri veka, kada se kurtoazna ljubav i kultura ovog perioda međusobno uslovljavaju i definišu, treba predočiti očiglednu neusaglašenost između idea la izraženog u književnosti – kao i njegove vizualizacije na različitim predmetima primenjene umetnosti – i realnosti dvorskog života, a posebno života izvan ovog privilegovanog kruga. Poznosrednjovekovna misao i književnost olačena u Romanu o ruži odražavaju svu složenost, kontradiktornost i imaginaciju ta dašnjeg društva, čija se dvorska dokolica i etička načela teško mogu prepoznati kao usaglašena sa dominantnim religioznim stavovima. Kurtoazna ljubav stvara vešto izrežiran idealan svet sa mnoštvom ustaljenih motiva koji, prenesen u stvarnost, dodatno pojačava razlike između izmaštanog željenog života i mnoštva pravila kojih su ljudi, veoma različiti od junaka poema trubadura, žeeli da se pridržavaju kako bi održali privid o tom idealu.

44. Pizan 1982: 3-97.

45. Isto.

46. I ispoljavao je prividnu radost, Alen Šartije, La belle dame sans mercy, preuzeto iz: Hojzinga 2019: 418.

LITERATURA

1. **Barnett (2009):** R. Barnett, *Serpent of Pleasure: Emergence and Difference in the Medieval Garden of Love*, Landscape Journal 28, No. 2, (2009) 137-150.
2. **Bumke 1991:** J. Bumke, *Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages*, Oxford: UK.
3. **Dahlberg (1969):** C. Dahlberg, *Love and the Roman de la Rose*, Speculum 44 (1969) 568-584.
4. **Denomy (1953):** A. J. Denomy, *Courtly Love and Courtliness*, Speculum 28 (1953) 44-63.
5. **Duby 1981:** G. Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980-1420*, The University of Chicago: USA.
6. **Fergusson 1961:** G. Fergusson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford: UK.
7. **Hodges (2005):** L. F. Hodges, Chapter 3: *Fashion, Arts and Humanities Through The Eras: Medieval Europe (814-1450)*, 2005, Farmington Hills, 94-141.
8. **Hojzinga 2019:** J. Hojzinga, *Jesen srednjeg veka*, Beograd: Srbija.
9. **Kochanske-Stock (2005):** L. K. Stock, Chapter 4: *Literature, Arts and Humanities Through The Eras: Medieval Europe (814-1450)*, 2005, Farmington Hills, 144-209.
10. **L'Estrange (2008):** E. L'Estrange, *Gazing at Gawain: Reconsidering Tournaments, Courtly Love and the Lady Who Looks*, Medieval Feminist Forum 44(2) (2008) 74-96.
11. **Loomis (1919):** R. S. Loomis, *The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages*, American Journal of Archaeology 23 (1919) 255-269.
12. **Moller (1960):** H. Moller, *The Meaning of Courtly Love*, The Journal of American Folklore 73 (1960) 39-52.
13. **Pizan 1982:** C. Pizan, *The Book of the City of Ladies*, New York: USA.
14. **Power 1995:** E. Power, *Medieval Women*, New York : USA.
15. **Russell (1965):** J. B. Russell, *Courtly Love as Religious Dissent*, The Catholic Historical Review 51 (1965) 31-44.
16. **Sanders, Harrison, Higgitt, Young (2012):** K. Sanders, L. Harrison, C. Higgitt, C. Young: *Purely decorative?*

Technical analysis of a fifteenth-century northern European parade shield,
Studies in Conservation 57, S1 (2012)
268-278.

- 17. Snyder 1989:** J. Snyder, *Medieval Art: painting, sculpture, architecture, 4-14th century*, New York : USA.

LA ROSE DANS LE JARDIN – LA DAME DANS LE CHÂTEAU: LA NOTION DE L'AMOUR COURTOIS DANS LE BAS MOYEN ÂGE

Cette recherche a pour but de présenter la culture courtoise du Bas Moyen Âge en utilisant des mots-clés tels la notion de la dame, la poésie des troubadours, ainsi que l'importance des chevaliers et des femmes aristocratiques pour la création de cet environnement complexe. En premier lieu, il était nécessaire de définir le concept de l'amour courtois dans le contexte historique de la période du 12e jusqu'au 15e siècle. Pour ce faire, il a été essentiel d'examiner son origine, laquelle découle de divers événements tels les Croisades et le culte de la Vierge. En outre, il convient de souligner le rôle primordial de l'amour courtois dans le développement de la littérature française et de la culture européenne en général, grâce à la poésie de troubadours. La question centrale était comment expliquer l'émergence de l'amour courtois et ces implications dans la réalité quotidienne, surtout dans le domaine de la cour où ces idées exerçaient une influence considérable. Étant donné que les recherches modernes ont déployé des efforts à éclairer la position des femmes dans divers contextes sociaux, cette étude s'inscrit dans ces mêmes orientations. En cherchant à différencier la vie réelle de l'idéal imaginaire propre à la culture de l'amour courtois, notre objectif est d'attirer l'attention à la vie quotidienne des femmes pendant une période où leur voix n'a pas été entendue.

enakosic2001@gmail.com

VIZUELNI IDENTITET MARIJE TEREZIJE KAO CARICE-UDOVICE (*KAI SERIN WITWE*)

PAVLE VLATKOVIĆ

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

Marija Terezija je vladala od 1740. do 1780. godine i sasvim sigurno je bila jedna od najznačajnijih i najmoćnijih vladarki u istoriji. Kako bi se razumela priroda njene vlasti i njenog političkog tela, moraju se razumeti specifične okolnosti pod kojima je došla na vlast, njen vladarski aparat, odnosi sa suprugom Francom I., carem Svetog rimskog carstva, i njene individualne karakteristike. Svi ovi elementi doprineli su strukturiranju i kreiranju njenog vizuelnog identiteta koji će doživeti drastičnu promenu nakon smrti njenog supruga. Upravo će ta promena vizuelnog identiteta Marije Terezije nakon smrti Franca I. biti predmet izučavanja ovog rada.

Ključne reči: Marija Terezija, slika vladara, Kaiserinwitwe, Šenbrun, portretno slikarstvo.

KONTEKST I VIZUELIZACIJA KRUNISANJA

Karlo VI (Charles VI), car Svetog rimskog carstva, kralj Češke i Ugarske, umro je 1740. a da nije ostavio iza sebe muškog potomka.¹ Pokušao je da za života osigura presto svojoj čerki Mariji Tereziji (Maria Theresa), u čemu je donekle uspeo, izdavši pragmatičnu sankciju koja je bila prihvaćena u Evropi. Ipak, nakon njegove smrti ispostavilo se da prenošenje vlasti neće proći bez

komplikacija.² Cilj pragmatične sankcije bio je da se obezbedi integritet naslednih zemalja, čija je jedina zajednička stvar bila habzburška dinastija, ali i da se osigura integritet same vladarske porodice.³ Nakon smrti Karla VI, Marija Terezija je dobila vlast nad kraljevstvom, ali njena vladarska pozicija je bila nesigurna, s obzirom na kulturološke okolnosti u kojima žena nije mogla biti proglašena monarhom Svetog rimskog carstva. Glavnu prepreku je svakako predstavljao njen pol. Iako je bilo slučajeva da su žene preuzimale vlast, to je uglavnom bilo

1. Simić 2012: 157.

2. Stollberg-Rillinger 2021: 50.

3. Isto: 108.

kad bi kao udovice upravljale zemljom dok njihovi sinovi ne odrastu dovoljno da sami sednu na tron. Kako u tom trenutku nije imala dece i kako se muška linija prekinula smrću njenog oca, po austrijskom zakonu bilo joj je dozvoljeno da preuzme vlast, s tim što bi mogla da vlada samo do trenutka dok njen hipotetički sin ne zauzme njeno mesto.⁴ U tom trenutku je za Evropu bilo gotovo nezamislivo da žena preuzme totalnu vlast, budući da je pol vladara prema filozofskoj misli tog vremena određivao prirodu njegove vlasti, pa shodno tome žen vladari nisu bile poželjne i dobrodošle.⁵

Iako je Mariji Tereziji bilo dozvoljeno da vlada, priroda njene vladavine u simboličnom smislu nije bila drugačija i od početka je bilo izuzetno teško promeniti mišljenje podanika i obezbediti prihvatanje žene koja drži vladarsku moć.⁶ Marija Terezija je ovo nadomestila tako što je po staroj austrijskoj tradiciji preuzela mušku titulu, postala nadvojvoda i, prelazeći polnu barijeru, kasnije se krunisala kao kralj Ugarske i kralj Češke. Naravno, da bi podanici prihvatali ovako nešto nije bilo dovoljno samoproglašenje – morala je proći kroz istu ceremoniju krunisanja kroz koju

su prolazili i njeni muški prethodnici.⁷ Ceremonije krunisanja u Evropi imale su različite konotacije za muškarce i žene: muškarac je krunisanjem za kralja dobijao absolutnu moć od Boga, dok se kraljica potčinjavala kralju i mada je dobijala status, dostojanstvo i određene privilegije, nije dobijala i vlast.⁸ Marija Terezija je na krunisanju u Ugarskoj u potpunosti nastupila u svojstvu kralja i ovenčala se krunom Svetog Stefana, primila krunidbeni plašt i mač i na kraju ceremonije, poput svojih muških prethodnika, izjahala je na brdo iznad grada i uperila mač u sve četiri strane sveta. Time je pokazala da je spremna da se boriti i da ratuje za integritet svog kraljevstva. Brojne grafike nastale u znak sećanja na ovaj događaj predstavljaju Mariju Tereziju kao kralja sa kraljevskim insignijama.⁹

Na ceremoniji krunisanja u Češkoj učestvovala je takođe u svojstvu kralja, iako je ovde ceremonijal bio dosta svedeniji.¹⁰ Podanici su ovo prihvatili, štaviše, prisutni su tokom krunisanja uzvikivali *Vivat domina et rex noster – Živila gospodarica i naš kralj.*¹¹ Narod je nakon krunisanja prihvatio njenu vlast i nije bilo daljeg prisećanja na ovu simboličnu promenu pola, tako da se nadalje u

4. Isto: 108, 109.

5. Yonan 2003: 111.

6. Isto.

7. Isto: 118.

8. Isto: 117.

9. Isto: 118.

10. Isto: 119.

11. Simić 2012: 154.

dokumentima i ceremonijalnim obraćanjima o njoj govorilo u ženskom rodu.¹²

Ono što joj je sada nedostajalo bila je carska kruna, ali to joj je mogao doneti samo suprug, bez obzira što je to nosilo sa sobom izuzetno komplikovane političke implikacije. Franc Stefan (Franz Stephan), suprug Marije Terezije, preuzeo je 1745. godine presto Svetog rimskog carstva kao Franc I (Franz I), čime se dinastija Habzburgovaca ponovo povezala sa krunom Svetog rimskog carstva. Zanimljivo je da je Marija Terezija odbila da prisustvuje krunisanju Franca I. Budući da nije morala da bude prisutna kako bi dobila carsku titulu, smatra se da se nije pojavila na ceremoniji kako krunisanjem za caricu ne bi ugrozila svoje pravo na nošenje dve kraljevske krunе, koje je primila kao „muškarac“ i koje je, nesumnjivo, doživljavala kao važnije.¹³ Svojim postupkom je pokazala da joj je bitnija dinastija od carstva i na taj način je razjasnila odnos između svojih naslednih zemalja i carstva. U tom svetu jednako je zanimljivo da je sve svoje goste primala dva puta, jednom u svojstvu carice a drugi put u svojstvu kralja.¹⁴ I ovde se nametnulo pitanje kako ovaj neobičan model moći i istovremeni identitet vladara i vladarke konsolidovati u jedan vizuelni identitet, a zatim i kako ga očuvati nakon smrti cara.

POLITIČKO TELO MARIJE TEREZIJE PRE SMRTI SUPRUGA

Marija Terezija je imala mnoštvo identiteta koji su u nekim trenucima bili kontradiktorni. Njeno političko telо je bilo izuzetno komplikovano jer je bila žena i majka, ali je vladala i postupala u političkom životu kao kralj. Kao odjek složene političke situacije u kojoj se nalazila, vizuelne predstave Marije Terezije su bile izrazito kompleksne. Trudila se da se odvoji od klasičnih modela prikazivanja i da plasira što verniju predstavu sebe kao osobe čija je moć nezavisna od one koju je imao njen suprug po statusu znatno manje moćan od nje.¹⁵

Ključnom predstavom njene moći se može smatrati *Portret Marije Terezije u roze haljini* (Maria Theresia im rosa Spitzenkled) Martina van Mejtenса (Martin van Meytens) iz 1750. (Slika 1) koji je nastao u trenutku kada je ona već postala carica. Mejtenс se ovde služi ikonografijom koja Mariju Tereziju povezuje s njenim kraljevskim identitetom i božanskim autoritetom koji ide u spaju sa tim, bez aludiranja na njenu carsku titulu. Obeležja moći su kraljevske krune koje su prikazane sa strane, svevideće oko koje vidićemo na dekoraciji u pozadini, a koje sveđoči o božanskoj mudrosti kojom Marija Terezija vlada, te oltar sa rogom izobilja

12. Yonan 2003: 119.

13. Simić 2012: 157, 158.

14. Stollberg-Rillinger 2021: 188.

15. Yonan 2003: 111.

i mačem koji prikazuju snagu i prospitet Habzburške monarhije. Ovim portretom nije prikazana samo veza između njene vladavine i božanskog autoriteta, već i njen suverenitet žene, nezavisne od konteksta muškog domena.¹⁶

U ranijim predstavama jedan od glavnih elemenata je bila njena lepotu, koja je inače u centru političkih tela žena, a koja je kod nje služila u svrhu dodatnog naglašavanja prava na vlast. Lepota je u ovom slučaju smatrana garancijom zdravog tela i plodnosti, što se smatralo najvažnijim faktorom u osiguravanju dinastičkog integriteta i kontinuiteta.¹⁷ Marija Terezija se porodila šesnaest puta i svaki put je njena trudnoća slavljena u narodu, budući da je egzistencija vladarske kuće i kraljevstva zavisila od rađanja potomaka.

Konstantno ističući svoju plodnost ona je konstruisala dinastiju kao blagoslovenu.¹⁸ Kada su posetioci dolazili na dvor, Marija Terezija se trudila da im predstavi što više svoje dece, čime je na veoma direktn način potvrđivala sigurnost vladavine Habzburgovaca. Organizovane su brojne proslave i ceremonije u čijem su centru bila njena deca, a sve u cilju promocije njene plodnosti.¹⁹

U mnogim predstavama, pogotovo sa sinom Josifom (Joseph), figurirana je kao Bogorodica sa detetom Hristom. Ovo izjednačavanje Marije Terezije sa Bogorodicom bilo je često i čak je prevazilazilo sferu njene porodice – na primer, na grafici mađarskog slikara Lizen Majera (Sándor Liezen-Mayer) prikazana je Marija Terezija kako nedaleko od Šenbruna (Schönbrunn) dođi bebu prosjakinje. Smisao ovih prikaza bio je da se ona predstavi kao majka čitave Habzburške monarhije.²⁰

U dvorskem ceremonijalu je vodila računa o pažljivom odnosu svoje prisutnosti i povučenosti, budući da je znala da preterano odlaženje u jednu ili drugu krajnost neće biti dobro za njen ugled.²¹ Jedno od mišljenja koje je takođe vladalo bilo je da Marija Terezija ne mari preterano za svoj spoljašnji izgled, ali tu se samo radilo o mitu o njenoj prirodnoj lepoti i gracioznosti, budući da iz današnjeg ugla znamo da to nije bila istorijska istina i da je ona izuzetan značaj pridavala i svom svakodnevnom izgledu i svojoj predstavi u javnosti.²²

Sve ovo nam pomaže da shvatimo kako je vizuelni identitet Marije Terezije pre smrti supruga predstavlja jednu izu-

16. Isto: 112.

17. Stollberg-Rillinger 2021: 296, 300.

18. Isto: 337, 338.

19. Isto: 371, 503.

20. Isto: 360, 361.

21. Isto: 408.

22. Isto: 411.



Slika 1 Martin von Meytens, Portret Marije Terezije u roze haljini (Maria Theresia im rosa Spitzenkled), oko 1750,
ulje na platnu, Šenbrun, Beč
<https://www.habsburger.net/en/media/martin-van-meytens-maria-theresa-pink-colored-lace-dress-oil-painting-c-1755>

zetno dobro promišljenu strukturu, koja se fokusirala s jedne strane na kvalitete koji su u datom istorijskom kontekstu smatrani ženskim, kao što su njena lepotu i plodnost, a sa druge strane na nje ne u tom kontekstu muške kvalitete dobrog i stamenog vladara. Ovi elementi će se zadržati i nakon smrti njenog muža, ali će u velikoj meri biti modifikovani.

MARIJA TEREZIJA KAO KAISERINWITWE SMRT CARA FRANCA I

U dvorskoj kulturi Evrope XVIII veka na brakove se gledalo kao na društvene ugovore koji su donosili određene društvene, političke i ekonomski koristi za obe strane i koji su sklapani sa ciljem dovođenja naslednika na svet.²³ Ni brak Marije Terezije i Franca Stefana nije bio drugačiji od ovoga, ali za razliku od mnogih vladarskih parova evidentno je da su oni gajili istinsku ljubav jedno prema drugom.

Bili su izabrani još od malena jedno za drugo iz brojnih strateških i političkih razloga, ali je poznato da se od samog početka između njih stvorila posebna bliskost i ljubav.²⁴ O njihovoj ljubavi svedoči i grobnica u kapucinerskoj

kripti, za koju je zaslužan dvorski skulptor Baltazar Ferdinand Mol (Balthasar Ferdinand Moll), gde su kralj i kraljica prikazani u zajedničkoj postelji sa insignijama vlasti, što je bila jedna veoma netipična zagrobna predstava.²⁵

Na proslavi u čast sklapanja braka između trećeg sina Marije Terezije i Franca Stefana, Leopolda od Toskane (Leopold II (Toskana)) i Marije Lujze (María Luisa) od Španije 18. avgusta 1765. u Inzbruку (Innsbruck) car je iznenada preminuo.²⁶ Marija Terezija je njegovu iznenadnu smrt doživela kao veliki šok i odmah nakon toga je odsekla kosu i obukla tradicionalnu udovičku crninu koju neće skinuti do kraja svog života. Nakon toga se povukla sa dvora na pola godine. U znak sećanja na pokojnog cara svaki osamnaest dan u mesecu je provodila osamljena u svojim odajama u Šenbrunu, obeležavajući mesečnicu smrti svog supruga.²⁷

Tradicija Habzburgovaca je nalagala vladarevoj udovici da se povuče iz javnog života i da preda svoju titulu supruzi svoga sina, što je bila samo jedna od mnogih tradicija koje je Marija Terezija pregazila nakon smrti svog muža. Ona je, umesto toga, prihvatile titulu *Kaiserinwitwe*, tj. carice-udovice.²⁸

23. Isto: 303.

24. Isto: 308.

25. Isto: 557, 558.

26. Yonan 2003: 112.

27. Isto.

28. Isto.

Godinu dana pre careve smrti njihov sin Josif je određen za očevog naslednika na prestolu Svetog rimskog carstva, čime je trebalo da postane i naslednik Habzburške monarhije. Josif je uistinu bio proglašen carem Svetog rimskog carstva kao Josif II, ali je Marija Terezija zadržala vlast nad habzburškim posedima.²⁹ Proizvodnjom nove titule Marija Terezija se nije odrekla svoje moći i vlasti, ali se sistem njene vladavine u velikoj meri promenio i njen život je do kraja bio obeležen izuzetnom povučenošću.

Marija Terezija je dobila novi identitet, identitet udovice, koji će se ispoljavati u gotovo svakoj sferi života i čijim će uplivom čitavo njen prisustvo na dvoru, ceremonijal i vizuelne predstave biti drastično izmenjeni, mada će i dalje svedočiti o istim idejama kao i ranije. Marija Terezija se odrekla svoje raskošne odeće i nakita, nosila je crninu i Orden zvezdarnog krsta do kraja života.³⁰ Ovako drastična promena ličnog identiteta bila je prisutna i u oblikovanju njenog ličnog prostora u Šenbrunu, kao i na likovnim prikazima vladarke koji će nastajati u budućnosti.

PROMENE U ŠENBRUNU NAKON SMRTI FRANCA I

Iako uslovljen ceremonijalom, životni prostor vladara je u velikoj meri bio organizovan prema njegovim potrebama i bio je ekspresija ličnog identiteta. Kao takav, životni prostor vladarke Marije Terezije morao je da se promeni kako bi se inkorporirao njen novi identitet vladarke-udovice.³¹ Od udovice se očekivalo da se povuče u Witwensitz, vrstu rezidencije koja je namenski bila organizovana tako da udovica-vladarka u njoj provede svoje poslednje dane u kontemplaciji. Iako se nedaleko od Šenbruna nalazio dvorac Hetzendorf (Schloss Hetzendorf) koji je, inače, imao ovu funkciju i u kome je njena majka provela ostatak svog života, Marija Terezija je odbila da se povuče tamo.³²

Marija Terezija nije htela da napusti svoje odaje u Hofburgu (Hofburg), koji je bio zvanična rezidencijalna palata i da ih ustupi sinu. Tek nešto kasnije je ipak pristala da se povuče u Šenbrun.³³ U Hofburgu je prešla u odaje koje je njena majka zauzimala kao udovica i napravila je „kabinet mrtvih“ koji je ukrasila portretima supruga i ostalih pokojnih članova svoje porodice.³⁴ Rezidencija u Inzbruku u ko-

29. Simić 2012: 157.

30. Stollberg-Rillinger 2021: 555.

31. Yonan 2004: 26, 27.

32. Isto: 40.

33. Isto: 41.

34. Stollberg-Rillinger 2021: 555, 556.

ju se očekivalo da će preći, pretvorena je u memorijalnu kuću dinastije Habzburga-Lorena, odnosno njene i suprugove porodice, gde su se našli monumentalni portreti članova obe kuće koje je naslikao Franc Anton Maulberč (Franz Anton Maulbertsch) između 1765. i 1776.³⁵ Šenbrun nikad nije bio zvanična palata ili *Residenz* – tu je funkciju oduvek imao Hofburg. Šenbrun je predstavljao *Lustchloss*, odnosno palatu za odmaranje, neku vrstu letnjikovca. Međutim, Mariji Tereziji je za života služio kao rezidencija zbog toga što je izuzetno volela da boravi u njemu. Stoga je često preuređivan i renoviran kako bi se prilagodio potrebama kako ceremonijala tako i samih vladara.³⁶

Kompletan izgled vladarskih odaja bio je uslovljen polom i ovde je, za razliku od ostalih sfera života, Marija Terezija prihvatile potčinjenu ulogu u odnosu na muža i živila je u manje reprezentativnim ženskim apartmanima. Ni ovo, doduše, nije bilo sasvim bez simbolike, koja je, u ovom slučaju, trebalo da nagnasi njenu skromnost. Svakako, njihove lične odaje spajale su se u zajedničku spavaču sobu.³⁷ Spavaća soba nije imala samo funkciju sobe za spavanje, već se radilo o zajedničkom prostoru u kome se spavalо, ali i obedovalо i odmaralo – svakako se radilo o centru kome

je pristup imao samo najuži krug. Za muževljevog života unutrašnji prostor palate je Mariju Tereziju definisao ne kao božansku figuru, već kao elegantnu plemkinju, posvećenu ženu i majku, što je sada moralo da se promeni.³⁸

Budući da je organizacija prostora bila uslovljena i ceremonijalom, posle careve smrti i ceremonijal i prostor su pretrpeli izmene. Ove godine su bile obeležene povlačenjem Marije Terezije, a njena delatnost se uglavnom svela na pisanje pisama i obavljanje poslova koji nisu podrazumevali ceremonijale i pokazivanje u javnosti. Ona je nastojala da transformiše Šenbrun tako da mu sačuva ugled i značaj, ali i da ga prilagodi novom ceremonijalu i njenim novim potrebama i novom identitetu, pa ga je stoga delimično pretvorila u *Witwensitz*.³⁹

Glavni elementi udovičkih boravišta – *Witwensitza* – bili su biblioteka i kapela, namenjeni provođenju vremena u samoći i kontemplaciji. Jedno od predoblja je pretvorila u biblioteku, a odaje su dobile vezu sa kapelom, tako da je čitav prostor dobio novu namenu.⁴⁰ I ovaj prostor je svakako imao istoriju Witwensitza. Šenbrun je u toj funkciji koristila udovica cara Josifa I (Joseph I), a palata koja se na tom mestu nalazila pre

35. Isto: 561.

36. Yonan 2004: 29.

37. Isto: 27, 38.

38. Isto: 27.

39. Yonan 2004: 42.

40. Isto: 44.

Šenbruna imala je tu funkciju za udovice careva Ferdinanda II (Ferdinand II) i Ferdinand III (Ferdinand III).⁴¹ Promenjen je pravac kojim su se kretali posetioci koji su dolazili da vide vladarku i uvedena je nova ruta, a prostor u koji bi posetilac izašao nakon sastanka je koncipiran tako da se istakne njen status vladarke a ne njen status majke i udovice. Određene odaje su doduše promenile ton. Jedna od carevih centralnih soba za prijem, poznatija kao *vieux laque zimmer*, bila je obložena crnim i zlatnim lakiranim panelima, po kojima je i dobila ime.

Ova prostorija je ukrašena porodičnim portretima, među kojima je i posthumno naslikan carev portret. Na taj način je Marija Terezija napravila prostor koji veliča njenog muža i decu, ali i dinastiju Habsburgovaca. Ova odaja je poprimila karakter neke vrste svetilišta posvećenog Francu Stefanu.⁴² Lako su te prostorije mogle poslužiti i za prijeme, sada su bile prilagođene njenom komforu, tako da je Marija Terezija dobila mogućnost da ovom situacijom kontroliše svoje prisustvo na dvoru i da se povlači u samoću kad joj to odgovara, koristeći slobodu koju joj je doneo njen novi status udovice.

VIZUELIZACIJA CARICE-UDOVICE (KAISERINWITWE)

Najvažnije i najrasprostranjenije mesto imala je portretna delatnost, u kojoj je nakon smrti Franca Stefana u potpunosti prihvaćen novi ikonografski model carice-udovice koji će se proširiti po čitavoj monarhiji. U istoriji vizuelne kulture prikaz udovica je u većini slučajeva nosio negativne konotacije, pa su na popularnim slikama one prikazivane kao stare i rasejane, ili pak u vidu personifikacije smrti ili figure zavodnice.⁴³ Način prikazivanja je na prvom mestu odgovarao stavu prema udovicama po kom se verovalo da su one smrću muža izgubile svoj identitet, što je iziskivalo nekontrolisanu žalost. U ovom periodu udovica obitava u prostoru između života i smrti, i njena dužnost je čuvanje uspomene na muža i priprema za prigodnu smrt.⁴⁴

Marija Terezija nije prva portretisana vladarska udovica, njenu majku Elizabetu Kristinu je naslikao kao udovicu Žan-Etjen Liotar (Jean-Étienne Liotard). Razlika je nastala u tome što pre portreta Marije Terezije nije bilo aludiranja na udovičin prethodni status i identitet, niti je na portretima isticana njena moć.⁴⁵ Štaviše, evropska tradicija nije podrazumevala da prikaz telesne pojave udovice bude takav da se naglaša-

41. Isto: 42.

42. Isto: 43, 44.

43. Levy 2003: 2.

44. Isto: 3, 4.

45. Yonan 2003: 113.

va vladarski autoritet.⁴⁶ Marija Terezija je pokušavala da pronađe novi ikonografski model i način prikazivanja, koji bi dočarao političku moć koju poseduje.

Prvi portret Marije Terezije kao udovice nije nastao kao zvanična narudžbina, već kad je francuski umetnik Žozef Dikro (Joseph Ducreux) 1769. došao sa francuskog dvora u Beč kako bi portretisao mladu Mariju Antoanetu pred njeno venčanje. Tokom svog boravka Dikro je naslikao mnoge članove vladarske porodice i, najbitnije, Mariju Tereziju. Njen prikaz je izuzetno jednostavan. Ona je prikazana dopojasno u crnoj haljini kako smireno, s prijatnim osmehom, gleda u posmatrača. Ovakva predstava svedoči o staloženosti i unutrašnjem miru carice-udovice u ovom teškom trenutku.⁴⁷ Ubrzo je na dvoru prepoznat potencijal ove slike i njene reprodukcije su razdeljene po čitavoj Evropi. U nekim oblastima ova slika je bila prihvaćena kao zvanična predstava carice koja jednog od najsnažnijih vladara Europe prikazuje u trenutku ljudskosti i tuge koju oseća svaka udovica.⁴⁸

Jedna njena likovna predstava urađena po ovom modelu nalazila se u Vladičanskom dvoru u Vršcu, a po-

javila se i na naslovnoj strani Mesečoslova za 1778. godinu i na taj način je prezentovana pravoslavnim podanicima Habzburške monarhije.⁴⁹

Na portretu Dikroa najvažniji element je jedini komad nakita koji je Carica nosila posle gubitka muža, a to je Orden zvezdanog krsta – *Sternkreuzorden*.⁵⁰ Red zvezdanog krsta je bio ženski pandan najprestižnijem redu u Evropi – Redu zlatnog runa koji je Karlo VI preneo iz Španije i kojem je moglo pristupiti pedeset članova najprestižnijeg porekla. Marija Terezija kao žena nije mogla da postane član ovog reda iako je postavila svog supruga Franca Stefana na njegovo čelo. Međutim, zato je postala „najplemenitija dama“ Reda zvezdanog krsta koji je osnovala Elenora od Gonzage (Eleonora Gonzaga) dva veka ranije, koji je imao podjednako rigorozna pravila za prijem novih članica i koji je zračio jednakim prestižom kao Red zlatnog runa, smatran jednim od najvećih aduta Bečkog dvora.⁵¹ Verovatno je da je odsustvo vladarskih insignija doprinelo popularnosti ove vrste prikaza koji je do tada bio velika retkost u Evropi. Isto tako je moguće da su posmatrači u njenoj naglašenoj skromnosti pronašli ženski ideal.⁵² Ova slika Dikroa će nadalje služiti kao

46. Levy 2003: 11.

47. Yonan 2003: 113.

48. Isto: 114.

49. Simić 2012: 204.

50. Yonan 2003: 113.

51. Stollberg-Rillinger 2021: 432-435.

52. Yonan 2003: 114.

uzor za izradu njenog lika na velikom broju porodičnih likovnih predstava na dvoru Habzburgovaca i, što je još zanimljivije, rasprostranjenost ove slike će značajno povećati potražnju za sličnim udovičkim haljinama u Evropi.

Nakon ovog portreta Marija Terezija pozuje još svojih portreta sa istim ikonografskim modelom. Najznačajniji će nastati približno tri godine kasnije; naslikao ga je Anton von Maron (Anton von Maron) 1772. (Slika 2) kao pandan posthumnom portretu njenog supruga. Maron je, inače, od ranije uživao veliki uspeh na dvoru zahvaljujući svojim delima. Ova dva portreta trebalo je da budu izložena u spavaćoj sobi u Šenbrunu, za koju smo ranije pomenuli da ju je Marija Terezija transformisala u neku vrstu svetilišta u čast svog pokojnog muža.⁵³ Njena i muževljeva slika su kompoziciono slične, ali nose veoma različite simboličke poruke. Obe prikazuju vladare za stolom koji je pun papira. Iz njih se nalazi skulpturalna grupa identifikovana kao predstava mira i izobilja, pratilaca dobre vladavine, što je od početka prisutno na portretima Marije Terezije i što je već pomenuuto u vezi sa Mejtensovim portretom.⁵⁴

Ono što možemo reći sa gotovo potpunom sigurnošću jeste da je Marija Terezija blisko saradivala sa umetni-

kom kako bi se osiguralo njen zadowoljstvo ovom kompozicijom i porukama koje ona nosi. Zbog toga se može reći da je to zvanični identitet koji je ona u tom trenutku želela da plasira.

Na prvim pripremnim skicama Marija Terezija ima znatno oštiri pogled i na njenom licu nema emocija i idealizacije, što je ispravljeno u skladu s Dikroovom slikom, tako da je caričin pogled umekšan, a crte lica istančanije.⁵⁵ Za razliku od prvog pomenutog portreta, na ovoj slici su prikazani simboli moći i vlasti. Carica sedi za stolom i radi, sto je prekriven papirima i perima za pisanje što, pre svega, ukazuje na njenu radnu etiku po kojoj je bila poznata, ali i na pisanje pisma, što joj je bila glavna delatnost nakon delimičnog povlačenja iz javne sfere posle smrti supruga i što se, takođe, može dovesti u vezu s tradicijom portretisanja vladara u poslu koja u to vreme, i nešto kasnije, postaje sve popularnija.⁵⁶

Ovi elementi svedoče o znanju i inteligenciji s kojima je Marija Terezija vodila državu, a zajedno sa predstavama knjiga mogu se tumačiti i u svetlu kontemplacije kojoj su se udovice prepuštale nakon smrti supruga. Iako je prikazana u skladu sa svojim godinama i bez vladarskih atributa, Marija Terezija zrači određenom čvrstinom i snagom, što

53. Isto.

54. Isto: 115.

55. Isto.

56. Isto: 116.

je dodatno naglašeno vertikalom stu-
ba koji je paralelan s njenim leđima.⁵⁷
Grupa skulptura i atributi u pozadini su
daleko vidljiviji i izraženiji na likovnoj
predstavi carice, dok je figura mira na li-
kovnom prikazu njenog muža poprimila
gotovo materinsku ulogu u odnosu na
figure dece oko nje, gde ona onda na
predstavi Franca kao oca porodice vrši
ulogu majke i gde personifikacija mira
stoji i kao zamena za Mariju Tereziju.⁵⁸

Personifikacija mira na portretu Marije
Terezije spušta krunu od maslinove gra-
ne na caričinu glavu – ovaj čin krunisa-
nja veoma podseća na prikaz rimskog
cara Avgusta na Gemma Augustea na
kom on sedi okružen personifikacijama
atributa svoje vladavine dok ženska fi-
gura iza njega, koja verovatno predstav-
lja mir, drži krunu od maslinove grane
iznad njegove glave. Budući da je ovaj
predmet dugo bio u vlasništvu Habzbur-
govaca veoma je moguće da je tu prona-
đena inspiracija za ovaj simboličan čin.⁵⁹
Na ovaj način je Marija Terezija ko-
načno dobila carsko krunisanje kao
žena, kao udovica, koje u stvarnosti
nikada nije imala. Zapravo, izvor nje-
nog autoriteta u ovom slučaju je žen-
ska personifikacija mira čime se na-
rušavaju muški prototipi krunisanja.



Slika 2 Anton von Maron
Carica Marija Terezija sa statuom mira
(Kaiserin Maria Theresia mit der Statue
des Friedens)
1773.
Galerija Belvedere, Beč
<https://www.pubhist.com/w51206>

57. Isto.

58. Isto: 117.

59. Isto: 120.

Odluka da je kruniše baš personifikacija mira ima smisla ako se u obzir uzme i politika koju je Marija Terezija vodila, budući da je kao vladarka izbegavala ratove, pa je čak i svoju decu savetovala da se u tom aspektu ugledaju na nju. Štaviše, strateški brakovi u koje je vezivala svoju decu bili su srž njenе mirovne politike.⁶⁰ Mir odgovara i ženstvenosti carice i temperamentu udovice koja se povlači u kontemplaciju u poslednjim godinama svog života.

Rog izobilja, koji je već pomenut, ukazuje na blagostanje koje donosi mirna vladavina sposobne i snažne žene vladara i svedoči o ostvarenju njenog vladarskog cilja. Figure malih *putta* oko personifikacija mira i izobilja simbolisu i ostvarenje njenih ciljeva kao žene, supruge i majke i naglašavaju njene majčinske kvalitete.

Isticanje majčinske uloge Marije Terezije ima smisla kada se dovede u vezu sa njenom svadbenom politikom u sklopu koje su brakovi njene dece bili odraz njenog autoriteta, jer je nji ma osiguravala svoju vladavinu i vladavinu svoje dinastije.⁶¹ Na ovom portretu Marija Terezija gleda direktno u posmatrača dok desnom rukom pokazuje na štampani prikaz Šenbruna. Već je pomenuto koliko su Šenbrun i nje gova funkcija bili važni za isticanje nje-

nog identiteta, ali ovde ćemo pomenuti još jednu dimenziju ovog izbora. Uka zujući na preuređenja Šenbruna za koje je lično zaslužna, i ako se u obzir uzme Jonanova (Michael E. Yonan) sugestija da lepeza na papirima oblikom podseća na šestar, portret se može tumačiti i kao portret arhitekte palate, a u proširenom značenju i kao portret arhitekte carstva.⁶²

Kada je ova složena kompozicija stigla u Beč, Marija Terezija navodno nije bila zadovoljna njome – ovo nije nigde zabeleženo, pa se ne može tvrditi sa potpunom sigurnošću. Zna se da slika nikad nije stigla do Šenbruna već je izložena u palati Belvedere (Schloss Belvedere).⁶³ Razlozi za ovakav postupak mogu biti razni, a postoji mogućnost i da je ova verzija reinterpretirane moći previše odudarala od tradicionalnih predstava i da kao takva nije bila prihvatljiva. Moguće je i da je Marija Terezija verovala da njena moć deluje umanjeno i ograničeno kada je predstavljaju kao udovicu.

Na sledećim portretima Mariju Tereziju predstavljaju u scenama porodične interakcije, što govori o tome da je možda odustala od prikazivanja svoje moći, te je želela da joj glavna okosnica identiteta i srž državničkog života budu odnosi sa decom i porodicom. Slika Fridriha Hajnriha Fugera (Heinrich Friedrich Fü-

60. Isto: 122.

61. Isto.

62. Isto.

63. Isto: 124.

ger) iz 1776. godine, na kojoj njena čerka Marija Kristina (Marie Christine) sa svojim suprugom Albertom od Tešina (Albert Kasimir von Sachsen-Teschen) daruje umetnička dela kupljena na putu u Italiji, jedna je od poslednjih narudžbi na sa likom Marije Terezije. Na slici nema više nikakvih nagoveštaja njene vladarske moći – u centru je samo njen porodični život.⁶⁴

ZAKLJUČAK

Tokom čitavog svog života Marija Terezija je nosila različite identitete, koji su ne-retko funkcionali u suprotnosti jedan s drugim. Iako se kao vladarka u Evropi u XVIII veku našla u izuzetno teškoj ulozi, pokazala se kao jedan od najspasobnijih monarha u istoriji. Velikom političkom snalažljivošću osigurala je sebi potpunu moć nad teritorijama koje je nasledila od oca i njima je odlučno vladala do kraja života. Tokom čitave vladavine imala je izuzetno zahtevan zadatak da potvrди svoju moć i pravo da poseduje vlast, počevši od ceremonijala krunisanja i likovnih predstava tog događaja, na kojima je prikazana po modelu „muškarca“, do portreta na kojima su njeni „ženski“ kvaliteti isticani kao atributi njene vladavine. Marija Terezija je uspela da kreira ikonografiju izuzetno sposobne vladarke, koja je svojim osobinama koje su u toj epohi smatrane muškim i ženskim osigurala dobru vladavinu.

Njen identitet je u velikoj meri bio poljuljan smrću njenog muža, posle koje se od nje očekivalo i tražilo da napusti vlast i javni život, što ona ne samo da nije učinila, već je kao udovica iskoristila svoj autoritet i stečenu slobodu da u potpunosti transformiše tradiciju, svoju vlast, privatni i javni prostor koji je okružuju, svoj identitet i njegove vizuelne predstave.

Marija Terezija je formirala prvu sliku moćne udovice na vlasti koju je, po sve-mu sudeći, napustila sa željom da bude identifikovana na drugi način, preko isticanja svojih drugih vrlina. Ali i to je u potpunosti bilo u skladu s njenom prirodom snažne vladarke koja je čitav život gotovo u potpunosti vladala onako kako je želela.

64. Isto.

LITERATURA

- 1. Levy (2003):** A. Levy, Looking at ritual and representation. *Widowhood and visual culture in early modern Europe*, Aldershot: Ashgate Publishing.
- 2. Simić 2012:** V. Simić, *Za Ljubav Otadžbine; Patriote i patriotizam u srpskoj kulturi XVIII veka u Habzburškoj monarhiji*. Novi Sad: Galerija matice srpske.
- 3. Stollberg-Rillinger 2021:** B. Stollberg-Rillinger, *Maria Theresa: The Habsburg empress in her time*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- 4. Yonan (2003):** M. E. Yonan, *Conceptualizing the Kaiserinwitwe: Empress Maria Theresia and Her Portraits. Widowhood and visual culture in early modern Europe*, Aldershot: Ashgate Publishing.
- 5. Yonan (2004):** M. E. Yonan, *Modesty and Monarchy: Rethinking Empress Maria Theresia at Schönbrunn*. Austrian History Yearbook 35 (2004) 25-47.

VISUAL IDENTITY OF MARIA THERESA AS EMPRESS-DOWAGER (KAISERINWITWE)

Maria Theresa ruled from 1740 to 1780 as one of the most powerful and influential rulers in history. To fully understand the complex nature of her reign and her political persona, one must understand the specific circumstances that led to her ascension, her government apparatus, her relationship with her husband Francis I, Holy Roman Emperor, and her personal characteristics. All of these elements, when considered together, contributed significantly to the formation of her visual identity, which underwent a dramatic transformation after her husband's death. It is this shift in visual identity that will be explored in this paper.

First, her rise to power and her coronation will be discussed as key elements in shaping her policies and visual identity. This will be followed by a discussion on how she presented herself and displayed her authority prior to her husband's passing. The focus of the article will be its second part, which will discuss the numerous changes that occurred following the death of Francis I and how these changes were reflected in the visual representation of Maria Theresa – her everyday appearance, changes in court ceremonies, organization of space in Schönbrunn and, most importantly, the modifications of her portraits. The appearance of Maria Theresa after the death of her husband is certainly an innovation in European culture, given that she was the first widow that displayed political power in her portraits, a practice that was not customary during that period.

pavle.vlatkovic01@gmail.com

THE CASE OF AN UNPUBLISHED SILVER CHALICE, THE CHURCH OF THE HOLY ASCENSION OF CHRIST, AND SILVERSITHING IN SOFIA (BULGARIA) IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

DARINA BOYKINA, PhD

Assistant Professor
Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences (Sofia)

The paper presents an unpublished silver chalice that dates back to 1875 and originates from the Church of the Holy Ascension of Christ in Sofia. Today, the church is almost completely destroyed, and a great part of its interior, such as icons, iconostases, and church utensils, has been demolished or lost. The inscription placed on its base provides us with a wealth of information about the history of the church. The presented chalice is also an important artifact that fills a gap in the history of silversmithing in Sofia in the second half of the 19th century.

Keywords: church utensils, silversmithing, Regional Ethnographic Museum – Plovdiv

Over the past two years I have had the opportunity to take a closer view of the rich collection of church utensils at the Regional Ethnographic Museum in Plovdiv¹ which still remains almost entirely unknown to

researchers.² Among the numerous liturgical objects, my attention was drawn to a silver chalice dating from the second half of the 19th century.³ It is not characterized by intricate decoration but its dedicatory inscription turned out to

1. I owe special gratitude to Assoc. Prof. Angel Yankov, PhD, for the opportunity to explore the collection and to get a closer view of all objects. I express my sincerest thanks to the curator, Grozdelina Georgieva, for her professional assistance and kind attitude during my research. Without their help, this article would not have been possible. I would also like to thank my colleagues at the Institute for Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences, Assoc. Prof. Ivan Vanev, PhD, and Asst. Prof. Maya Zaharieva, PhD, who helped me with bibliographical materials and photographs and encouraged me to complete the study.

2. As few as three objects from the church utensils being stored at the museum have been published in the scientific literature. These are: a paten from 1789, a rosewater sprinkler and an ex-voto. See Koleva, Dobreva n.d.: cat. no. 19; Drumev 1976: 310, 355, cat. no. 282; Mishkova 2016: 71, cat. no. 194; Tsvetkova 2015: 84, cat. no. 21 and 29.

3. Regional Ethnographic Museum – Plovdiv, inventory number 1EM P2s.



Figure 1 Chalice
1875.
Regional Ethnographic Museum – Plovdiv
(photography: Darina Boykina)

be quite intriguing. In addition to providing information about the donors and the dating, the inscription states that the chalice was made for the Church of the Holy Ascension of Christ in Sofia. In the past, the church used to have an essential place in the religious life of the local residents but is now defunct. Little remains of the building, and its interior, liturgical objects, vestments, and books are almost totally destroyed or lost. In

this sense, the chalice appears not only as one of the few preserved artifacts but also a very precious historical source about the church's history that has remained unknown so far. Moreover, this liturgical object is an important testimony of the silversmithing in Sofia from the second half of the 19th century, a research area which we still know quite little about. The chalice is made of silver and measures 25 x 11.5 x 19.5 cm (Figure

1). The cup is set within a calyx adorned with floral decoration of creeping plants crowned with tulips and oval cartouches. These cartouches are bordered by a festoon motif, and a flower is placed at the center of each of them. In the interior of the chalice there are traces of gilt (Figure 2). The knop is shaped as a round-based elongated capital. The base of the chalice is divided into two levels. The first level has a semi-cylindrical profile and is decorated with floral elements intertwined with cartouches and arches. The second level of the base is shaped in the form of a truncated cone decorated with geometric motifs. The silversmith used several techniques to emphasize certain elements. Some parts are punched into the background, whereas certain vegetal ornaments are highlighted with across stroke, creating a contrast with the smoothly polished surfaces.

The dedicatory inscription is engraved into the periphery of the foot: † гоД. 1875 ѿктомврия 28 направи се сен св. потиръ за храмо възнесени^ние въ София во времето на него преосв. госп | госп. мелети^и и св[о] по[пъ] павла и по[пъ] тоша и епитр[...] петруна (Figure 3). The inscription provides a detailed account of the circumstances surrounding the chalice's making. The exact date of completion of the commission is stated in the very beginning, the 28th

of October 1875, the name of the object itself, "this sacred chalice", and the place for which it was made, i.e. the Church of the Holy Ascension of Christ in Sofia. According to the Greek art historian Anna Ballian, who conducted a special study of dedicatory inscriptions on church silver from the early modern period, this type of wording is common and resembles an inventory list. The inscriptions on the liturgical objects are thus transformed into a form of legal act aimed at protecting the objects from theft.⁴ The second part of the inscription points to the individuals engaged in commissioning the chalice. Bishop Meletius, a key figure in the history of the Sofia Bishopric, is mentioned first. He was the first bishop appointed after the establishment of the Bulgarian Exarchate in 1870 and he held the chair of Sofia in the period from 1872 to 1883.⁵ The mention of his name in the inscription might be an honorary one and does not necessarily mean that he was directly involved in the commissioning of the chalice.⁶

However, taking into consideration the fact that the church played a crucial role in the religious life of the local citizens and its proximity to the Bishop's Church of St. Kyriaki, it could cautiously be suggested that Bishop Meletius was aware of the making of the chalice, possibly donated funds, or even initiated

4. Ballian 2001: 96-97.

5. Lachev 2006: 175.

6. Ballian 2001: 104.



Figure 2 Chalice
1875.
Regional Ethnographic Museum –
Plovdiv
(photography: Darina Boykina)

the commission. It is beyond any doubt that the other three participants, Priest Pavel, Priest Todor (Tosho) and Petruna, identified by the title of churchwarden, were directly involved in the emergence of the chalice. Unfortunately, the chalice is the only preserved testimony about them and we do not have any other evidence showing details of their social status. Nonetheless, the mentioning of their names in the dedicatory inscription, not only served

as a guarantee for the salvation of their souls but also indicated their special role⁷ within the parish of that church in Sofia that had a particularly grim fate.

At the time when this liturgical object was commissioned, there was only one functioning church in Sofia dedicated to the Ascension of Christ (also referred to as "St. Savior").⁸ Today, only the church's foundations with part of the murals are preserved (Figure 4-5), which in the

7. Ibid: 92-93.

8. For the church see Irechek 1884: 119-120, note 2; Irechek 1899: 18, note 37; Ishirkov 1912: 25-26; Monedzhikova 1946: 337-339; Vasiliev 1939: 17, note 12; Irechek 1974: 73, note 42; Dinekov 1937: 7,9; Krasovska, Mitanov 1979; Vasileva 1989; Boyadzhiev 1992; Sofiyskata tsyrvka 1994; Ivancheva, Stoilova 2010; Yotcheva 2020: 484-488; Penkova 2022. Today, there is another church in Sofia with a dedication of the same name. It is situated in the neighborhood of Mladost and was built in 1998 on the site of a chapel of the same name dating from the period 1945–1946. See the History of the Church of the Holy Ascension of Christ in Sofia, on Andrey Saharov Blvs., at <https://www.voznesenie.eu/istoriya-na-hrama/>, last accessed on 12 January 2023. It was not until the 1960s that the construction of the neighborhood of Mladost started. See <https://mladost.bg/за-района/история/>, last accessed on 12 May 2023. This



Figure 3
The dedicatory
inscription of the chalice.
(photography: Darina Boykina)

1970s were integrated into the building of the People's Foreign Trade Bank (present-day UniCredit Bulbank) situated at the corner of Todor Aleksandrov Blvd. and Knyaginya Maria Luisa Blvd. The church suffered heavily during the 1944 Anglo-American bombing of Sofia. The archive documents reveal that on the 30th of March 1944, some serious damage was inflicted on the church's yard and naos when a bomb struck. According to a letter from the churchwardens dated the 21st of January 1946, the liturgy at the church was not discontinued

but it was conducted only at the Chapel of St. Cosmas and St. Damian.⁹ Another letter indicates that the debris from the destroyed church was not cleared for several years, as on the 12th of May 1946, the churchwardens sent a request for assistance to the Mayor of Sofia.¹⁰ In the period from 1944 to the 1970s the church was in grave condition. Researchers noted its existence on the maps of Sofia until 1957,¹¹ and functioned until the 8th of February 1971.¹² As a result of these dramatic events from the first half of the 20th century the original

completely excludes the possibility of the chalice under examination here having belonged to that church in Sofia.

9. State Archives – Sofia, fund 1136k, inventory 1, archival unit 28, page 2.

10. State Archives – Sofia, fund 1136k, inventory 1, archival unit 28, page 18.

11. Ivanceva, Stoilova 2010: 299.

12. Kraskova, Mitanov 1979: 22, note 2.



Figure 4 The interior of the Church of the Holy Ascension of Christ today
(photography: Ivan Vanev)

look of the church is irretrievably lost, and most of the interior is destroyed.

However, the earlier fate of the church was not less dramatic. There are no preserved sources indicating when exactly it was built. The earliest written records date back to the 1560s and 1570s,¹³ which, coupled with the construction peculiarities, has provided Biserka Penkova with a reason to date the initial building to the beginning of the 16th century at

the earliest.¹⁴ Over the centuries, the church underwent a series of renovations, with the earliest one taking place soon after it was initially painted.¹⁵ Some reconstruction works, approximately in the end of the 18th century, were reported,¹⁶ but the church underwent a series of renovations in the following century. Judging by the preserved murals it seems that the church was re-painted as early as in the 1830s,¹⁷ however, some considerable changes to its archi-

13. Penkova 2022: 267.

14. Ibid: 265.

15. Ibid.

16. Hristova, Karadzhova, Uzunova 2004: 100.

17. Krasovska, Mitanov 1979: 13; Gergova 2015: 65; Penkova 2022: 265.



Figure 5 The church of the Holy Ascension of Christ in 1970s
(photography: Photo Archive of the Institute of Art Studies, Allzsk.III.3.5.148)

tecture took place after the Liberation. Immediately after 1878 an extension of the church was undertaken and completed between 1879 and 1883.¹⁸ (Figure 6). The murals of the church were continuously renewed, at least until 1924.¹⁹

There is no doubt that the church interior underwent numerous changes alongside the reconstructions. We have mo-

re specific evidence from the end of the 19th century. In 1890–1891, the Sofia Bishopric decided to renovate the icons at the church. According to Evtim Sprostranov, the old icons were burned, whereas Asen Vasiliev later mentions that some of them were kept at the Church of St. Demetrius in Pancharevo. However, the most recent studies show that these icons cannot be found there, and if

18. Irechek 1884: 119–120, note 2; Irechek 1899: 18, note 37; Ishirkov 1912: 26–26; Dinekov 1937: 7; Vasiliev 1939: 21; Monedzhikova 1946: 338; Vasiliev 1965: 209; Irechek 1974: 73, note 42; Kantardzhiev, Zhekov 1982: 75; Penkova 2022: 266.

19. Yontcheva 2020: 486–487.

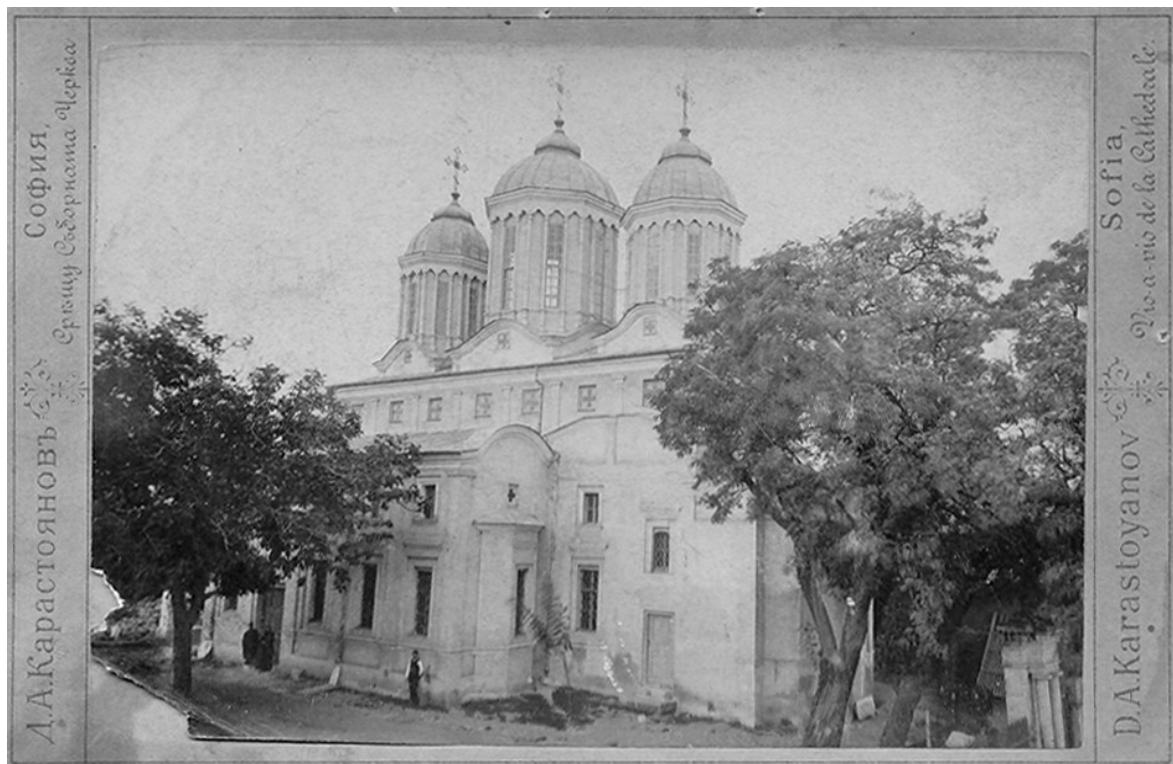


Figure 6 The church of the Holy Ascension of Christ around 1890

(source: [https://bg.wikipedia.org/wiki/Свети_Спас_\(София\)#/media/Файл:Svspas1890.jpg](https://bg.wikipedia.org/wiki/Свети_Спас_(София)#/media/Файл:Svspas1890.jpg))

they have been preserved, their current whereabouts are unknown.²⁰ Asen Vasiliev also mentions that approximately in the late 19th century, there was an icon at the church depicting the Annunciation of the Mother of God, painted by the icon-painter Kozma Blazhenov of Galichnik.²¹ The later fate of the icon also remains unknown. There is no evidence regarding the earlier iconostases of the church. It is only known that after the 1879 reconstruction, Ivan Filipov, the woodcarver of the Art School of Debar,

was commissioned to make a new iconostasis that burned during the bombings of the city.²²

The evidence of the church utensils is quite scarce and it has been assumed that they were destroyed during the bombings.²³ Indeed, until now the only known item is a silver reliquary that was accessible for worship in the naos. According to the church's description provided by Evtim Sprostranov in the early 20th century, the reliquary was made in 1811 by

20. Ibid: 486.

21. Vasiliev 1965: 219.

22. Ibid: 249.

23. Masinkov 1987: 40.



Figure 7 Detail of the chalice, Regional Ethnographic Museum – Plovdiv
(photography: Darina Boykina)

the Sofia's silversmith Kosto Kuyumdziya and it held a piece of the relics of St. Cosmas and St. Damian. St. Kyriaki and St. Paraskevi were depicted on the exterior of the lid and the images of St. Cosmas and St. Damian on the interior.²⁴

From the all of the aforesaid, one can conclude that the chalice under examination is the only preserved liturgical object that can be associated with certainty with the Church of the Holy Ascension of Christ. Moreover, the in-

formation from the inscription supplements the list of church's donors and churchwardens in the period prior to the Liberation which have been known so far from the adscripts in the liturgical books covering the period from 1728 to 1867,²⁵ as well as from the books of account providing evidence for the period 1867–1872.²⁶

The dedicatory inscription, albeit very detailed, does not reveal every piece of necessary information. It does not spe-

24. Sprostranov 1906–1907: 21.

25. Ibid: 15-21.

26. Dinekov 1937: 67-70.



Figure 8 Detail of a silver rimmonim, the beginning of the 19th century, Museum of Central synagogue in Sofia

(after Maslinkov 1987: cat. no. 160)

cify the name of the silversmith and his origin. The peculiarities of the decoration on the chalice suggest that it was made by a master of the silversmiths' guild of Sofia. Several details in its design are found in earlier silver objects made in local silversmith workshops. These include oval cartouches onto the lower silver calyx on which the chalice's cup is placed, with a six-leaf floret in the center of each cartouche (Figure 7). This motif can be found in the fretwork-cut decoration of a silver rimmonim (Figure 8), attributed to a Sofia's silversmith and dated to the 19th century.²⁷ Another detail from the decoration appears on several church silver objects attributed to local masters. It includes a tulip in bloom

placed above the floral creeping plants emerging from the base of the cartouche. Similar flowers are used in the decoration of an artophorion from the late 18th and early 19th centuries.²⁸ (Figure 9). Tulips in bloom of a similar shape can also be found in the decoration of the reliquary of St. Nicholas of Sofia the New. They are placed into the background between the depictions of St. Nicholas of Sofia the New and St. George of Sofia the New, modeled on a silver plaque from 1827 and mounted on the exterior of the lid of the reliquary.²⁹ (Figure 10). In addition, it is worth noting that a reliquary commissioned to a Sofia's silversmith was made for the church in the 19th century.³⁰ This is not surpri-

27. Maslinkov 1987: cat. no. 160.

28. Maslinkov 1987: cat. no. 148.

29. Sprostranov 1906–1907: 28; Temelski 2000: 30; Russeva 2015: 95; Boykina 2016: 37–38.

30. Sprostranov 1906–1907: 21–22. See also Maslinkov 1987: 11, 40.

sing when one takes into consideration that the silversmith's market street was situated right next to the Church of the Holy Ascension of Christ,³¹ which is yet another argument supporting the attribution of the chalice to the production of the silversmiths from Sofia.

What do we know about the artistic context in which the chalice came into being? Not much, unfortunately. For sure we can argue that it is part of a continuous silversmithing tradition since it is known that silversmithing underwent an intensive development in the city during the early modern period as objects both for secular³² and for religious use have been preserved among the works of the local masters. The period from the end of the 16th century to the first de-

cades of the 18th century remains the best researched one. Several metal bindings for gospels,³³ one binding for relics,³⁴ a bowl,³⁵ as well as one hand-held censer³⁶ have been the subject of scholarly attention. Similarly, silver liturgical objects produced by the silversmiths of Sofia in the second half of the 18th century and the early 19th century have also received considerable attention, as the church utensils created by the silversmith Hristo Dimitrov hold a special place.³⁷ It is also known about some liturgical objects made by unknown local silversmiths from the period, such as bindings on gospels from 1791³⁸ and 1833,³⁹ crosses from the late 18th century⁴⁰ and from the early 19th century,⁴¹ a silver icon lamp from 1751,⁴² an artophorion from the late 18th cen-

31. Ishirkov 1912: 17, 35; Santova 1984: 36; Maslinkov 1987: 8.

32. Peteva 1926: 60, 67, 76, 79; Peteva 1927: 76; Peteva 1935. There has been continuing interest in this problematic field. See Maslinkov 1987: 32-38; Tomova 2006.

33. Dinekov 1941: 126-127; Atanasov 1963: 293-294; Pandurski 1968: 24; Pandurski 1969: 52; Pandurski 1973: 9; Pandurski 1973a; Raykov 1974: 36-37; Boschkov 1972: 181, 185, 189; Drumev 1975; Drumev 1976: 42; 136-139, cat. no. 2-4r, 343, 140-141, cat. no. 5-7, 343, 142, cat. no. 8-9, 343; Pandurski 1977: cat. no. 40-41, 43-44, 102, 235; Paskaleva 1980: 20-23, 127; Santova 1984: 7, cat. no. 1, 3, 6, 12, Maslinkov 1987: 8-9, cat. no. 139, 143; Genova, Vlahova 1988: 6-7, 43; Genova, Vlahova 1988a: 40; Santova 1989; Angelov 1998: 69; Genova 2000: 213-214; Genova 2004: 47-52; Petkova 2009; Hristova, Moussakova, Uzunova 2009: 48, 51, 59-60, 62; Petkova 2019: 56-75.

34. Marinov 1896: 383; Popov 1927: 37; Mutafchiev 1920: 86; Mutafchiev 1973: 278; Balashev 1942: 35-36; Neshev 1977: 190; Paskaleva 1980: 26,31; Dineva 2007: 121; Paskaleva 2011: 302; Sharlanova 2013: 152; Gergova 2015: 49; Boykina 2019: 177, 179, fig. 59.3; Boykina 2019a: 327-328, fig. 5; Petkova 2019: 39, note 2.

35. Pandurski 1969: 52; Boschkov 1972: 185; Pandurski 1977: cat. no. 42.

36. Santova 1989: 36.

37. Pandurski 1977: cat. no. 293-295, 318; Drumev 1976: cat. no. 13-15, 310; Santova 1984: 1, 16; Maslinkov 1987: cat. no. 145, 156-157; Angelov 1998: 69; Genova 2004: 89, 93, 110. For the silver plaque from the reliquary of the Kremikovtsi monastery made in 1804 see note 35.

38. Pandurski 1977: cat. no. 241-242; Angelov 1998: 69.

39. Pandurski 1977: cat. no. 314-315; Maslinkov 1987: 151.

40. Maslinkov 1987: cat. no. 150.

41. Pandurski 1977: cat. no. 311.

42. Maslinkov 1987: cat. no. 137.



Figure 9 Detail of an artophorion, the end of 18th century – the beginning of 19th century, the Church of St. Kyriaki in Sofia

(after Maslinkov 1987: cat. no. 148)

tury,⁴³ and a silver censer from 1816.⁴⁴ There are also several reliquaries from that period: the reliquary of St. Nicholas of Sofia the New from 1806/1827,⁴⁵ the taxidiotic box from the Selslavski Monastery of 1818,⁴⁶ and an 1845 taxidiotic box from the Rila Monastery.⁴⁷

The brief overview of what is known to date shows that Sofia silversmithing

from the second half of the 19th century is the least researched one. In fact, to date only Lyuben Maslinkov has systematized the information available for that period and put into scientific circulation the names of several silversmith families who worked in Sofia towards the end of the century.⁴⁸ It is beyond any doubt that the guild of silversmiths in the city which already functioned as at the 17th

43. Maslinkov 1987: cat. no. 148.

44. Maslinkov 1987: 40.

45. Today the whereabouts of the box are unknown. For more information see Sprostranov 1906–1907: 28; Maslinkov 1987: 40, cat. no. 149; Temelski 2000: 27–30; Russeva 2015: 91; Boykina 2016: 37–38; Boykina 2019: 424–427.

46. Boykina 2016: 38.

47. Allzkl.II.1.3512.17–28; Kovachev 1911: 44, no. 18, Drumev 1976: 234–235, cat. no. 131–134; Boykina 2016: 38–39; Boykina 2019: 222–225.

48. Maslinkov 1987: 13.



Figure 10 Inner part of the lid of the reliquary of St. Nicholas of Sofia the New, 1827
(photography: Archive of the Church of St. Nicholas of Sofia the New)

century at the latest⁴⁹ continued to exist after the mid-19th century. A number of written sources testify to that fact. For instance, in 1853, some of the silversmiths of the local guild were recorded as donors in the church chronicle of the Bishop's Church of St. Kyriaki.⁵⁰ Several years later, between 1856 and 1858,⁵¹ the

local silversmiths' guild was recorded as a donor in the church school's account book of the same Church of St. Kyriaki. It is precisely during this relatively unknown period in the development of Sofia's silversmithing that the chalice for the Church of the Holy Ascension of Christ in Sofia was commissioned. Therefore, one

49. Ishirkov 1912: 57; Drumev 1976: 41; Santova 1984: 8; Maslinkov 1987: 19; Petkova 2019: 49-51. For the silversmithing neighborhood created in the 16th century and the silversmithing market street in Sofia see Genova 2004: 47. For some written sources about Sofia's silversmiths of 16th-17th centuries see Petkova 2017.

50. Dinekov 1937: 46-47; Maslinkov 1987: 12; Angelov 1998: 69.

51. Dinekov 1937: 80; Maslinkov 1987: 12-13.

cannot say much about the authorship of the chalice, although we know the names of several silversmiths who worked in the second half of the 19th century.⁵² Presently, it is difficult to associate them with some specific works because the published empirical material is quite scarce. Apart from the chalice under examination, there is a taxidiotic box from the Monastery of the Holy Ascension of Christ near the village of Dolni Lozen,⁵³ two reliquaries from the Monastery of St. Cyril and St. Methodius⁵⁴ in Sofia's neighborhood of Gorna Banya, and one gospel binding⁵⁵ that date from the second half of the 19th century. However, the authors of these items remain unknown. For this reason, the more precise attribution and identification of the authorship of the chalice is not possible at this stage.

The study presented here clearly shows that the preserved liturgical objects from the early modern period contain much information not only about the development of the local applied art but also about the history of the churches and the local church communities. Konstantin Jireček came to the same conclusion as early as in 1883 in one of his

publications dedicated to the churches in Sofia, where he wrote the following: *In addition, those small churches preserve some precious monuments of Bulgarian silversmithing, [...] which contain the names of donors, masters and years [...] and in the other churches one can find similar evidence of Sofia's one-time silversmithing industry until well into the beginning of our century.*⁵⁶ This is not only one of the earliest manifestations of scientific interest in the silver objects in Bulgarian historiography. Obviously, as early as in the late 19th century he appreciated the church utensils as an important source of information in studying the past. Konstantin Jireček's attitude towards the production of *Sofia's one-time silversmithing industry* corresponds in an interesting manner to the contemporary trends in science. Over the past years scholars from various fields of the humanities have turned more and more to the material culture by analyzing the *objects as a primary historical source*⁵⁷ to put it in the words of Giorgio Riello, one of the researchers who have systematically studied this problematic field. While the Western literature amasses a serious number of publications dedicated to the material culture, and to the church utensils in particular, this topic still remains not quite popular in

52. Maslinkov 1987: 12-13.

53. Boykina 2016: 39-40; Boykina 2019: 385-388.

54. Maslinkov 1987: 40; Boykina 2016: 40-42; Boykina 2019: 397-401.

55. Drumev 1976: cat. no. 104, 217.

56. Irechek 1883: 130.

57. Riello 2018: 28.

the Bulgarian art historiography. Over the course of 140 years that have passed since 1883, our knowledge of the silver liturgical objects at Sofia's churches has undoubtedly increased, and despite that, the museum and church collections have not yet been fully researched. Thus, a lot of evidence that could provide a deeper understanding of the past, remain unknown. By addressing precisely that gap, albeit on a modest scale, this paper has drawn the attention on a single liturgical object, which, however, reflects various aspects of the history of the Bulgarian capital city.

ARCHIVE SOURCES

State Archives – Sofia

Fond 1136k – Board of trustees of the Church of Holy Savior – Sofia

Photo Archive – Institute of Art Studies, BAS

AllIzk.II.1.3512. – fond Church utensils
AllIzk.III.3.5. – fond Stefan Boyadzhiev

LITERATURE

1. Angelov (1998): V. Angelov, *Златарска утвар*, Panorama na vatrozhdenskite prilozhni izkustva, Sofia, 59-91.

2. Atanasov (1963): P. Atanasov, *Български художествени подвързии*, Izvestiya na Narodna biblioteka „Vasil Kolarov“ 1960–1961 2 (1963) 274-322.

3. Balashev (1942): G. Balashev, *Кремиковският манастир „Св. Георги“ и древните му християнски останки*, Minalo. Yubileen broy (1942) 29-39.

4. Ballian (2001): A. Ballian, *Dedications and donors of 17th to 19th century church silver*. – Mouseio Benaki 1 (2001) 87-110.

5. Boschkov 1972: A. Boschkov, *Die Bulgarische Volkskunst*, Recklinghausen.

6. Boykina (2016): D. Boykina, *Няколко мощехранителници от софийски златари*, Art Studies Quarterly 4 (2016) 37-43.

7. Boykina 2019: D. Boykina, *Реликвариите в България от период на Късното средновековие и Възраждането* (PhD dissertation, Institute of Art Studies – BAS), Sofia.

8. Boykina (2019)a: D. Boykina, *Там светеше нещо като звезда – един непубликуван кивот за мощи*, Marginalia. Art Readings, 2018. Sofia, 321-340.

9. Boyadzhiev (1992): S. Boyadzhiev, *Църковната архитектура на българските католици през XVI–XVII в.*, Katolicheskata duhovna kultura i neynoto prisastvie i vliyanie v Bulgaria (1992) 213-220.

10. Dineva 2007: V. Dineva, *Софийската Мала света гора: манастирите около София*, Sofia.

11. Dinekov 1937: P. Dinekov, *София през XIX век до освобождението на България*, Sofia.

12. Dinekov (1941): P. Dinekov,

- Книжовният живот в София през XVI в., Rodina: spisanie za balgarska istoricheska nauka 4 (1941) 124-143.*
- 13. Drumev (1975):** D. Drumev, Матей златар, *Mirogled, metod i stil v izkustvoto*, Sofia, 301-311.
- 14. Drumev 1976:** D. Drumev, *Златарско изкуство*, Sofia.
- 15. Genova, Vlahova 1988:** E. Genova, L. Vlahova. *24 утвари от Рилския манастир*, Sofia.
- 16. Genova, Vlahova (1988)a:** E. Genova, L. Vlahova. *Паметници на църковната утвар от Рилския манастир*, Promishlena estetika. Dekorativno izkustvo 3 (1998) 40-45.
- 17. Genova (2000):** E. Genova, *Рилският манастир – съкровищница на българското приложно изкуство*, Rilskiyat manastir, Sofia, 209-250.
- 18. Genova 2004:** E. Genova, *Църковните приложни изкуства от XV-XIX век в България*, Sofia.
- 19. Gergova (2015):** I. Gergova, *Св. Георги Нови Софийски. Разпространение и аспекти на култа*, Heroes. Cults. Saints. Art Readings, 2015, Sofia, 45-72.
- 20. Hristova, Karadzhova, Uzunova 2004:** B. Hristova, D. Karadzhova, E. Uzunova. *Бележки на българските книжовници X-XVIII век 2*, Sofia.
- 21. Hristova, Moussakova, Uzunova 2009:** B. Hristova, E. Moussakova, E. Uzunova, *Опис на славянските ръкописи в църковно-историческия и архивен институт – София*. Библейски книги 1, Sofia.
- 22. Irechek (1883):** K. Irechek. *Кратки вести от научния и църковния свят. Софийските старини*, Periodicheskoe spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo 5 (1883) 130-132.
- 23. Irechek (1884):** K. Irechek. *Стари пътешествия по България от XV-XVIII столетие*, Periodicheskoe spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo 7 (1884) 96-127.
- 24. Irechek 1899:** K. Irechek, *Пътувания по България*, Sofia.
- 25. Irechek 1974:** K. Irechek, *Пътувания по България*, Sofia.
- 26. Ishirkov 1912:** A. Ishirkov, *Град София през XVII век. Материали за история на София*, Sofia.

- 27. Ivancheva, Stoilova (2010):** G. Ivanceva, L. Stoilova. *Възстановка на следосвобожденската църква „Св. Спас“ в София, Serdika – Sredets – Sofia. Kulturno istorichesko nasledstvo na Sofiya: problemi i perspektivi* 5 (2010) 299-305.
- 28. Kantardzhiev, Zhekov 1982:** P. Kantardzhiev, K., Zhekov. *Творци на българската архитектура. Стари майстори след XVIII в.*, Sofia.
- 29. Kovachev 1911:** D. Kovachev, *Описание на светите моести и други скъпоценни стариини, намиращи се в българския Рилски манастир,* Plovdiv.
- 30. Koleva, Dobreva n.d.:** E. Koleva, N. Dobreva, *Етнографски музей – Пловдив. Уникални паметници от фонда на музея*, Sofia.
- 31. Krasovska, Mitanov (1979):** L. Krasovska, P. Mitanov, *Стенописи от черквата „Св. Спас“ в София, Muzei i pametnitsi na kulturata* 4 (1979) 12-22.
- 32. Lachev (2006):** M. Lachev, *Каталог на софийските митрополити*, Istoricheski pregled 5-6 (2006) 162-178.
- 33. Marinov (1896):** D. Marinov, *Градиво за историята на българските манастири и църкви: описание на Кремиковския манастир „Св. Георги“*, Religiozni razkazi 9-10 (1896) 376-384.
- 34. Maslinkov 1987:** L. Maslinkov, *Старото златарство в София*, Sofia.
- 35. Mishkova 2016:** I. Mishkova, *Вотиви*, Sofia.
- 36. Monedzhikova 1946:** A. Monedzhikova, *София през вековете*, Sofia.
- 37. Mutafchiev (1920):** P. Mutafchiev, *Рапорт върху изучванията му на старопланинските манастири от Искърския пролом до Троян*, Godishnik na Narodniya arheologicheski muzej 1 (1920) 85-90.
- 38. Mutafchiev 1973:** P. Mutafchiev, *Izbrani proizvedeniya* 2, Sofia.
- 39. Neshev 1977:** G. Neshev, *Български довъзрожденски културно-народностни средища*, Sofia.
- 40. Pandurski (1968):** V. Pandurski, *Съкровища на българския дух*, Slavyani 6 (1968) 24-25.
- 41. Pandurski (1969):** V. Pandurski, *Ценни паметници на науката*

- и изкуството ни в Църковния историко-археологически музей в София, Muzei i pametnitsi na kultura 4 (1969) 48-52.*
- 42. Pandurski (1973):** V. Pandurski, *50 години Централен църковен историко-археологически музей,* Duhovna kultura 2 (1973) 4-11.
- 43. Pandurski 1973a:** V. Pandurski, *Църковен историко-археологически музей – София, Sofia.*
- 44. Pandurski 1977:** V. Pandurski, *Паметници на изкуството в Църковния музей – София, Sofia.*
- 45. Paskaleva 1980:** K. Paskaleva, *Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир, Sofia.*
- 46. Paskaleva 2011:** K. Paskaleva, *В началото бе словото, Sofia.*
- 47. Penkova (2022):** B. Penkova, София, *Църква „Св. Спас“, Korpus na stenopisite ot XVI vek v Bulgariya, Sofia, 264-272.*
- 48. Peteva (1926):** E. Peteva, *Български народни накити, Izvestiya na Nародният етнографски музеят в София 1-4 (1926) 59-80.*
- 49. Peteva (1927):** E. Peteva, *Български народни накити II, Izvestiya na Nародният етнографски музеят в София 1-4 (1927) 69-106.*
- 50. Peteva (1935):** E. Peteva, *Металически накит, Selskiyat bit i izkustvo v Sofiysko, Sofia, 171-180.*
- 51. Petkova (2009):** N. Petkova, *Към характеристиката на софийските обкови на евангелия от XVI–XVII век, Izkustvovedski chteniya, Sofia, 177-184.*
- 52. Petkova (2017):** N. Petkova, *Софийското златарство от XVI – XVIII век – факти и хипотези, Et-nokluri i izkustva: sbornik s izsvetleniya v chest na 70-godishnina na prof. Lyubomir Mikov, doktor na istoricheskie nauki, Sofia, 298-312.*
- 53. Petkova 2019:** N. Petkova, *Обкови на напрестолни евангелия от българските земи (XVI – първа половина на XVIII век) (PhD dissertation, Institute of Art Studies – BAS), Sofia.*
- 54. Popov 1927:** M. Popov, *Българските манастири, Sofia.*
- 55. Raykov (1974):** B. Raykov, *За старите български художествени подвързии и обкови, Muzej prime-*

- njene umetnosti 18 (1974) 33-38.
- 56. Riello (2018):** G. Riello, *Things that shape history. Material culture and historical narratives*, History and Material Culture (second edition), 27-50.
- 57. Russeva (2015):** R. Russeva, *Към историята на християнството в София през XIX век: една непубликувана икона на св. Николай Нови Софийски и св. Георги Нови Софийски от Музея за християнско изкуство в Крептата на храм-паметник „Св. Александър Невски“*, Heroes. Cults. Saints. Art Readings, 2015, Sofia, 89-102.
- 58. Santova 1984:** M. Santova, *24 обкови на евангелия*, Sofia.
- 59. Santova (1989):** M. Santova, *Обковата на Крупнишкото евангелие в светлината на софийската златарска школа*, Izkustvo 7 (1989) 36-43.
- 60. Sharlanova 2013:** V. Sharlanova, *Софийската Света гора: манастирите около София*, Sofia.
- 61. Sofiyskata tsarkva (1994):** *Софийската църква „Св. Спас“*, Tsarkoven vestnik 23 (1994), 6.
- 62. Sprostranov (1906-1907):** E. Sprostranov, *Бележки и приписки по софийските черкви*, Sbornik za narodni umotvoreniya 22-23 (1906-1907) 1-30.
- 63. Temelski 2000:** H. Temelski, *Храмът „Св. Николай Нови Софийски“*, Sofia.
- 64. Tomova (2006):** B. Tomova, *Към проучването на златарското изкуство в София през XVI-XVII в., Lyuben Prashkov – restavrator i izkustvoved*, Veliko Tarnovo, 99-103.
- 65. Tsvetkova 2015:** N. Tsvetkova, *Пафти от български темузи*, Ruse.
- 66. Vasiliev 1939:** A. Vasiliev, *Църковното строителство в София до Освобождението*, Sofia.
- 67. Vasiliev 1965:** A. Vasiliev, *Български възрожденски майстори*, Sofia.
- 68. Vasileva (1989):** D. Vasileva, *Църквата „Св. Спас“ в София*, Serdika: arheologicheski materiali i pruchvaniya 2 (1989) 78-97.
- 69. Yontcheva 2020:** V. Yontcheva, *Живопис в храмовете, изградени от Освобождението до 1941 г. на територията на съвременния град София* (PhD dissertation, Institute of Art Studies – BAS), Sofia.

ЕДИН СРЕБЪРЕН ПОТИР, ЦЪРКВАТА „ВЪЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО“ И ЗЛАТАРСТВОТО В СОФИЯ (БЪЛГАРИЯ) ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX В.

Статията представя един непубликуван сребърен потир от колекцията на Регионалния етнографски музей в Пловдив. Той не се отличава с особено сложна декорация, но неговият дарителски надпис заслужава внимание. Благодарение на подробната информация, която той дава, днес е известно, че потирът е изработен на 25 октомври 1875 г. за софийската църква „Св. Възнесение Христово“ (наричана също и „Св. Спас“). Днес тя не функционира и е частично запазена, а нейният интериор е почти напълно унищожен или загубен.

В текста е анализирана информацията от надписа на фона на известното за църквата. В него е упоменат софийският митрополит Мелетий, заемал софийската катедра между 1872 и 1883 г., както и имената на двама свещеници – поп Тодор (Тошо) и поп Павел, които най-вероятно са служили по това време в църквата, и един от епитропите – Петруна. Това допълва известното до момента за историята на църквата от запазените исторически извори до Освобождението, които покриват периода от 1728 до 1872 г. Името и произхода на златаря не са посочени в надписа. Базирайки се обаче на стилистичните особености на декорацията, потирът би могъл да се причисли с голяма доза вероятност към продукцията на софийското златарство. В научната литература продукцията на софийските златари е сравнително добре проучена до началото на XIX в., но все още твърде малко е известно за втората част на столетието. В този смисъл потирът се явява важно свидетелство за златарската дейност в града.

dboykina@gmail.com

TRANSFORMACIJA BRUTALIZMA U SAVREMENIM MEDIJIMA STUDIJA SLUČAJA: MOŠE LINKE

MAŠA MARIĆ

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

Kroz jedan istorijski fenomen i njegove potonje transformacije, tj. gubljenje originalnih i dobijanje novih značenja kroz vreme i u okviru novih digitalnih medija, pokušaćemo da razmrsimo vezu između umetnosti, video-igara i baštine, i time ukažemo na promene koje se u njima dešavaju usled ubrzane digitalizacije, globalizacije i internetizacije sveta. U fokusu istraživanja biće brutalizam, arhitektonski pokret iz epohe u kojoj je delovalo da je moguće stvoriti urbane utopije koje će pomoći oblikovanju boljeg društva, i neo-brutalizam, ispraznjen značenja i ljudi, koji predstavlja krajnju suprotnost fenomenu iz kog je potekao. Za studiju slučaja iskoristićemo tri video-igre Moše Linke, u čijem se radu ovi fenomeni prepliću.

Kjučne reči: brutalizam, transformacija baštine, video-igre, voking simulatori, Moše Link

UVOD

U ovom radu pozabavićemo se tačkom preklapanja između umetnosti, studija video-igara i pitanja baštine – konceptima koji na prvi pogled ne deluju mnogo blisko. Naime, pokušaćemo da damo odgovor na pitanje kako se zajednička baština brutalističke arhitekture u arthaus voking simulatorima (*walking simulators*) transformiše u liminalne prostore i formira nova značenja i iskustva, u okviru novog medija koji je obeležio savremeno doba.

Ovom prilikom nećemo dublje ulaziti u pitanja reevaluacije koncepta umetnosti i polja istraživanja istorije umetnosti, preciznije – na njeno povezivanje sa studijama video-igara, jer bi time daleko prevazišli obim rada, već ćemo se fokusirati na jedan značajno uži i konkretniji fenomen i studiju slučaja u okviru njega.

U savremenom svetu, oličenom u integraciji realnog i virtualnog, društvo, kultura i umetnost su u konstantnom razvitu i promeni. Uloga digitalnih medija je postala ključna u beležen-

ju individualnog i kolektivnog sećanja, i dovela je do nove vrste iskustava i novih mogućnosti zasnovanih na interaktivnosti, a uslovljenih tehnološkim razvojem. Ovo je, pak, dovelo do novih tumačenja i interpretacija prošlosti. Fenomen kojim ćemo se baviti i u kom se na jedan karakterističan način povezuju prošlost i sadašnjost je brutalizam, arhitektonski pokret koji je zbog svojih upadljivih prostornih i estetskih karakteristika doživeo mnoge promene značenja – stoga predstavlja pogodan primer kroz koji se može sagledati kako vizuelni fenomeni vremenom dobijaju, menjaju i gube svoja simbolička uporišta.

Kako je ovaj pokret ostao vrlo neodređen u svim segmentima osim u onim vezanim za poštovanje vrednosti materijala, ovo ga je učinilo otvorenim za različite interpretacije širom sveta, kao i za uplove novih narativa – čak iako to znači da u njima gubi ono što je bila njegova suština, tj. funkcionalnost u okviru urbanizma grada. Kao studija slučaja koja govori o jednom mogućem putu u reinterpretiranju ovog fenomena poslužiće digitalna okruženja Moše Linkea (Moshe Linke), autora iz domena video-igara, i njegovi radovi fokusirani na istraživanje izmaštane neo-brutalističke arhitekture i elemenata umetnosti koji se u njoj mogu pronaći.

BAŠTINA I VIDEO-IGRE

Za početak, treba ukratko utvrditi šta baština predstavlja. U velikom broju sličnih definicija i tumačenja, zadržaćemo se na jednoj sažetoj: „Najčešće se kaže da u svom pojavnom obliku baština predstavlja forme i sadržaje nastale u nekom prošlom vremenu, a koji su pretrajali do danas i smatraju se vrednim trajanja, pa se stoga i čuvaju za buduća vremena. To je (...) ‘ono iz prošlosti što utiče na sadašnjost i uslovljava budućnost’¹ Dakle, baštinu percipiramo uglavnom kroz predmete i forme iz prošlosti koji svedoče o vremenu i svetu u kom su nastali. Ipak, kako svet prolazi kroz stalne promene i pošto je baština neraskidivo vezana za društvo u kom je nastala, ona se zajedno sa njim i menja. Tačnije, iako fizički zamrznuta u vremenu, baština ipak zavisi od percepcije savremenih posmatrača, pa može doživeti simboličke transformacije vezane za društvo i njegovo viđenje prošlosti, dok sa druge strane može vremenom i popuno nestati iz javne memorije. Pored ovog kolektivnog pamćenja, prošlost aktivno utiče i na formiranje ličnih iskustava u sadašnjosti kroz neposredovane interakcije, a posebno je podložna novim tumačenjima i interpretacijama koje se formiraju u popularnoj kulturi. Tako dolazimo do pitanja koju ulogu baština (našeg sveta) ima u video-igrama i kako se u njima koristi i interpre-

1. Popadić 2015: 23.

tira. Naime, kod Tamare Omerović nalazimo citat Jakuba Majevskog u kom on govori da se virtuelno nasleđe „definiše kao praksa kreiranja virtuelnih prostora i predela koji su prožeti ili inspirisani realnim kulturnim nasleđem i koji se kao takvi prezentuju drugima u svom digitalnom obliku”.² Vezano za ovu definiciju, baština u video-igramama uglavnom služi upravo kako bi povezala svet igre sa realnim svetom, time dajući kontekst vremenu i prostoru u kom se narativ odvija. Dakle, koristi se kao arhitekton-ska i simbolička kulisa koja, izmeštena u svet igre, služi da referiše na stvarnost iz koje (formama) potiče. Ovo svakako ne predstavlja detaljnu rekonstrukciju istorije već služi kako bi se dočarao njen autentičan ambijent, što doprinosi imerziji³ igrača u virtuelni svet.⁴ Ipak, fenomeni iz baštine mogu biti i samo estetska baza od koje se u okviru video-igre gradi nešto njoj sasvim svojstveno i što nije direktno vezano za realan svet. U ovom radu ćemo se uglavnom baviti pitanjem arhitekture, koja predstavlja ključan deo najvećeg broja video-igara, bilo kao scenografija ili kao granica prostora dostupnog igraču,⁵ dok u igrama poput onih koje ćemo nešto kasnije po-

minjati, ona postaje zapravo cilj za sebe. U video-igramama arhitektura ima sličnu funkciju kao u realnosti: ona ograničava i oblikuje prostor, skriva i otkriva, funkcioniše kao simbol, govori o svetu u kom je nastala, formira atmosferu i predstavlja prostor za izvršavanje drugih zadataka. Najkraće rečeno, bilo da je u pitanju digitalan ili realan prostor, forma prati funkciju, a u video-igramama funkcija je neraskidivo vezana za gejmping (*game-play*).⁶ Naime, šta god da bio cilj neke igre – poput otkrivanja priče, istraživanja sveta ili rešavanja zadataka – one se ipak uvek dešavaju u određenom omeđenom digitalnom prostoru koji je prilagođen aktivnostima koje se nude igraču, a koje ograničavaju mehanizmi igre. Drugim rečima, „svetovi [video] igara su totalno konstruisana okruženja“⁷ i predstavljaju zatvoren sistem ograničen pravilima, pa nije moguće učiniti ništa niti pristupiti igde, a da to nije unapred dizajnirano kao mogućnost.⁸ Ova pravila svakako imaju korene u našem svetu, a sa tim vezano i u njegovoj estetici, jer u suprotnom igrači ne bi mogli da ih razumeju dovoljno da iskustvo igranja bude zanimljivo i uzbudljivo.

2. Omerović 2018: 2.

3. *Immersion* je jedan od ključnih pojmljiva vezanih za video-igre, onaj na koji utiču upravo okruženje i mehanike, a koji označava potpunu uronjenost u igru i njen svet – onaj trenutak kada se igrači potpuno prepuste i izgube u njoj.

4. Omerović 2018: 3–4.

5. Pored arhitekture, kao granica dostupnog sveta u okviru igre često se koriste i prirodne prepreke.

6. *Gameplay* predstavlja celokupan sistem i doživljaj igranja u video-igramama, koji podrazumeva sva pravila i mehanike koji se za to koriste.

7. Walz 2010: 98. (prev. autorka)

8. Walz 2010: 89–131.

BRUTALIZAM

Fenomen iz istorije, sa njegovim potonjim transformacijama, kojim ćemo se pozabaviti jeste brutalizam u arhitekturi, koji mnogo otkriva o tome kako se društvo i popularna kultura odnose prema ostacima prošlosti. Naime, iako predstavlja dokument perioda u kom je nastao i o kom danas svedoči, ovaj pokret je doživeo rušenja objekata širom sveta – posebno izražena na primeru stambenih blokova od kojih su mnogi ubrzo po izgradnji proglašeni neuspešnim eksperimentom koji je doveo do produbljivanja ekonomskih dispariteta i društvene segregacije,⁹ ali zatim i transformaciju u domenu simbolike. Stoga se postavlja pitanje koliko je zapravo brutalizam zadržao svoju izvornu ideju, dalje od estetskog kvaliteta koji je postao primaran u njegovom sagledavanju i interpretiranju u okviru popularne kulture. Brutalizam ćemo prvo sagledati kao istorijsku kategoriju, sa značenjima i smislim koja je imao kao deo perioda u kom je nastao, a zatim i njegovu estetizaciju i promene u percepciji kroz koje je prošao u savremenom dobu. Konačno, analiziraćemo kako se jedan istorijski fenomen menja kada se izmesti u novi medijum video-igara, kao i šta u tom procesu zadržava od svog izvornog značenja.

Ovaj pokret u arhitekturi, neraskidivo

vezan za život grada, trajao je od pedesetih do početka osamdesetih godina 20. veka, a početak mu se vezuje za stvaralaštvo Pitera i Alison Smitson (Peter i Alison Smithson) u Velikoj Britaniji. No, kako je brzo postao svetski fenomen, širom planete se može prepoznati u betonskim megastrukturama načinjenim od sirovog, neobrađenog betona kojim se naglašava ekspresivnost samih površina. Svakako, od samih početaka, brutalizam je u različitim kulturnim klimama imao drugačije manifestacije i interpretacije koje su proizilazile iz potreba društva: npr. dok je u Evropi trebalo obnoviti infrastrukuru uništenu u Drugom svetskom ratu, u ekonomski stabilijim Sjedinjenim Američkim Državama ovaj stil, pogodan zbog svoje inovativnosti i monumentalne autoritativnosti, zamenio je klasicizam javnih zdanja i proizveo niz arhitektonskih eksperimenta od betona.¹⁰

Okosnica ovog pokreta koji je proistekao iz visokog modernizma, a pod uticajem Le Korbizjeove arhitekture, bila je upravo upotreba *beton brut-a*, tj. neobrađenog natur-betona. Naime, „kada se govori o brutalizmu, generalno postoje dva tumačenja. Prvo je da je u pitanju pravac čije je primarno stanovište da materijali koji se koriste u finalizaciji objekta буду primjenjeni u izvornom, prirodnom obliku, bez naknadnog dorađivanja, čime se postiže ‘iskrena’ arhitektu-

9. Putnik-Prica 2018: 203–204.

10. Contreras 2013: 9.

ra, a drugo, da je u pitanju arhitektura koja je brutalna, ili gruba u izrazu.”¹¹

Termin *novi brutalizam* (*New Brutalism*) skovao je istoriograf i teoretičar pokreta Rejner Banam (Reyner Banham), kao simbolički spoj dva fenomena – *art bruta* posleratnih slikara u Evropi i *beton bruta* Le Korbizjea. Sami „Smitsoni su termin *novi brutalizam* prvi put upotrebili u tekstu [naslovljenom *House in Soho, London* u *Architectural Design*]”¹² 1953. kako bi objasnili estetske odlike čitljivosti i sagledivosti stukture i materijala u njihovoј neizvedenoј *Kući u Sohou*. Ipak, 1957. su dodali ‘etičku’ ili *društvenu* dimenziju, time dajući jasnu definiciju pokretu.¹³ Banam je insistirao da je brutalizam u arhitekturi Smitsona *etička a ne estetika*,¹⁴ jer predstavlja pokret usredsređen na kvalitet života u gradu. Pre svega, ovo je podrazumevalo jeftinu i efikasnu gradnju u vreme posleratne oskudice u Britaniji i, sa tim vezanu, humanističku „urbanu obnovu koja je nagašavala cirkulaciju, infrastrukturu i povezanost”.¹⁵

Kako je ovaj pokret na počecima bio uglavnom vezan za stambene komplekse (*social housing*), u njemu su se preplitali društveni odnosi sa estetskom

formom, a stambeni blok Pitera i Alison Smitson *Vrtovi Robina Huda* (*Robin Hood Gardens*), sagrađen 1972. godine u Londonu, smatra se prvim primerom brutalističke arhitekture,¹⁶ i predstavlja građevinu koja se suštinski bavila društvenim i materijalnim aspektima života radničke klase. Njegovi projektanti želeli su da stvore jedan objekat koji će, pored rešavanja stambenog pitanja, predstavljati i mesto društvenog povezivanja, što se posebno vidi u otvorenim hodnicima-balkonima, takozvanim *ulicama na nebu* koje povezuju stambene jedinice, a kroz koje bi ljudi cirkulisali i komunicirali sa komšijama. (Slika 1)

Ipak, danas vladaju oprečni stavovi o ovoj građevini, a i uopšte o arhitekturi brutalizma. Sa jedne strane, deo javnosti ih smatra jednostavno *ružnim* i zalaže se sa njihovo uklanjanje, dok se sa druge strane o njima diskutuje kao modernističkim remek-delima. Što se prvog tiče, stambene blokove namenjene socijalnom stanovanju uglavnom prati stigma da nisu pogodni za život, kao i da su vezani za nižu klasu i kriminal.¹⁷ Takođe, uprkos namerama direktno vezanim za etiku stanovanja i društvenog povezivanja, brutalistički objekti su često kritikovani da imaju plan poput labyrintha,

11. Alfirević 2015: 69.

12. Kitnick 2011: 3.

13. Thoburn 2018: 617-618. (prev. autorka)

14. Vidler 2012: 6.

15. Vidler 2012: 9. (prev. autorka)

16. Alfirević 2015: 69.

17. Thoburn 2018: 619-621.



Slika 1 Vrtovi Robina Huda, wikipedia.org

sa hodnicima i prostorijama koje neločno nadovezuju, koji je stoga karakterisan kao zapravo nefunkcionalan, mračan i hladan, kao izraz čiste estetike bez naglašavane funkcionalnosti.¹⁸

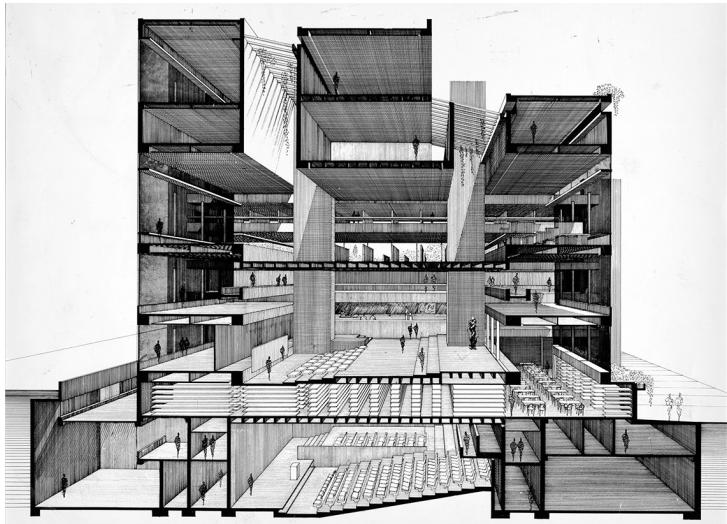
Primer ovoga je *Zgrada za umetnost i arhitekturu na Jejlu* (*Yale Art and Architecture Building*) u Konektikatu iz 1963, koja je izrazito kritikovana zbog konfuznog enterijera iako je trebalo da služi kao objekat u kom funkcioniše i prepliće se veliki broj studenata. Naime, arhitekta Pol Rudolf (Paul Rudolph) je ovu građevinu projektovao sa idejom da podstiče cirkularno kretanje i da pruža studentima sakrivene, mirne

kutke u kojima bi mogli da uče, ali krajnji proizvod je bio objekat koji je zapravo suprotan društvenoj funkciji kojoj je težio jer je delovao poput labyrintha u kome se putanje prepliću.¹⁹ (Slika 2)

Sa druge strane, karakteristična je estetizacija betonskih građevina iz sredine 20. veka koja ih odvaja od njihove prvo bitne namene i ističe ih kao predmet pogleda i objektiva u kom vizuelni izraz ovih betonskih zdanja postaje interesantan subjekat ili pozadina za fotografije i scenografiju. Ovde ostaje samo estetika sa malo ili nimalo znanja o njihovom prvo bitnom kontekstu, a pitanje koje se nameće je da li brutalistička

18. Vidler 2012: 4–5.

19. Contreras 2013: 14.



Slika 2 Zgrada za umetnost i arhitekturu na Jejlu, paulrudolph.institute



Slika 3 Deo Vrtova Robina Huda koji će biti sačuvan u Victoria and Albert muzeju, vam.ac.uk

arhitektura, građena sa jasnim ciljem vezanim za društvene ideale i humane građeve, gubi svoju osnovnu svrhu ukoliko se udalji od ove socijalne dimenzije, koja je, makar u teoriji, bila neraskidivo povezana sa samom estetikom objekata.

Sudbina Vrtova Robina Huda predstavlja ogledalo stavova prema brutalizmu – ovaj objekat je srušen, a stanovnici su

izmešteni. Ista sudbina snašla je i mnoge druge brutalističke građevine širom sveta, u okviru rušenja kojima se briše čitav jedan deo istorije. Ipak, deo Vrtova – tri sprata sa spoljnom fasadom i enterijerom stambenih jedinica, sačuvan je od strane *Victoria and Albert* muzeja u Londonu. Namera je da bude rekonstruisan kao deo stalne postavke, ali ovako sterilno sačuvana kao muzejski artefakt,

ova građevina prelazi u domen estetske i teorijske kontemplacije, totalno odvojen od njene prvobitne namene. Stoga, dolazi do razdvajanja estetske i socijalne dimenzije, a brutalizam iz društvenog projekta postaje stilsko obeležje.²⁰ (Slika 3)

BRUTALIZAM DANAS

Arhitektura ima svoju primarnu funkcionalnu namenu, ali pored nje ona je i nosilac ideja. Kao primer smo pokazali etičke preokupacije vezane za brutalizam, a koje se vremenom gube usled estetizacije ili padanja u zaborav i rušenja, kroz procese transformacije korpusa baštine. Naime, „mehanizam dezavuisanja memorijske matrice zasnovan je na prevrednovanju odabranih elemenata prošlosti. U novoj postavci prevrednovani elementi prošlosti pojavljuju se kao nosioci informacija koje su protivrečne ustanovljenoj istorijskoj realnosti.“²¹ Dakle, svaki vizuelni simbol je posledica namere stvaraoca i potreba epohe, ali i svih društvenih konteksta koji su ga kroz vreme formirali.

Prva stvar koja se može primetiti, a koja ukazuje na gubljenje prvobitnih ideja je da, iako je počeo u tačno određenom istorijskom periodu u okviru teorija koje su u to vreme cirkulisale, u popularnoj kulturi brutalizam se uglavnom odnosi na širok spektar građevina, na čije stva-

ranje jeste ili nije neposredno uticao, a koje objedinjuje upotreba monumentalnih formi i sirovih materijala, prevashodno betona. Iako je pre termina brutalizam postojao Le Korbizjeov *beton brut*, naziv koji vezujemo za rad Pitera i Alison Smitson mnogo se više ustalio i stoga se danas on uglavnom koristi kao krovni termin za različite arhitektonске fenomene koji podrazumevaju upotrebu sirovog betona – poput masivnih betonskih zdanja, stambenih blokova ili mnogih javnih objekata širom planete. U svakom slučaju, i u originalnim idejama vezanim za brutalizam i u varijacijama na temu, uglavnom jeste bila u pitanju jedna utopijska arhitektura, koja je predstavljala simbol obnove u decenijama nakon Drugog svetskog rata.

Nakon ove generalizacije, dolazimo do estetizacije kao narednog koraka u promeni značenja brutalizma, u kome se on još više odvaja od prvobitnog konteksta, a koja donosi proces u kom dolazi do suštinske promene značenja određenog pojma – jer on počinje da se posmatra i konzumira prvenstveno kao estetski fenomen, cenjen zbog svojih vizuelnih karakteristika. Sličnu sudbinu imali su, na primer, i socijalistički spomenici širom bivše Jugoslavije i sveta – kroz estetizaciju putem popularne kulture, oni su izgubili prvobitnu namenu, a to je da budu mesta sećanja na stradanja u Drugom svetskom ratu, a sve više se

20. Thoburn 2018: 620.

21. Popadić 2012: 156.

posmatraju kao *futuristički* objekti vredni pažnje prevashodno zbog svojih vizuelnih karakteristika. Isti proces doživljava i kompleks *Vrtovi Robina Huda* koji kao muzejski artefakt biva odvojen od svoje prvobitne namene i postaje objekat za posmatranje unutar jednog hermetičkog umetničkog konteksta.

Dalje, estetizacija sa sobom donosi i izmenu kolektivne memorije čime se menja sama suština fenomena iz prošlosti, a učitavanje novih konteksta je posebno interesantno u primeru brutalizma. Ova promena označenog vezanog za jedan vizuelni fenomen se verovatno najbolje izražava u filmovima i serijama, u kojima brutalistička arhitektura na različitim nivoima utiče na narrativ time što oblikuje atmosferu u njima, bilo kao adekvatna estetska pozadina ili kao pandan osećanjima koje likovi proživljavaju – npr. repeticija je jedan od najupečatljivijih vizuelnih aspekata brutalizma, i često se koristi kako bi nagnasila dramatične emocije ili sa ciljem da ukaže na beznadežnost i zarobljenost likova. Stoga je brutalistička arhitektura, u nekim filmovima, apsolutno integralna za narativ. Sjajan primer pojavljuje se u filmu *High Rise* (2015) u kome brutalizam ostaje vezan za društvenu funkciju stanovaњa oko koje se cela priča zapravo gradi. Gotovo ceo film odvija se u okviru jedne betonske građevine, koja istovremeno predstavlja i pozadinu i pokretnača radnje, a posebno su interesantni snimci ove zgrade u različitim delovima

dana, od zore do noći, čime se zapravo prati i sam tok narativa, tj. propadanje društva u toj zgradbi. (Slike 4a i 4b)

Ipak, možda najinteresantniji proizvod estetizacije je brutalizam povezao sa temama futurističkih distopija, u kojima se javlja nešto što bismo mogli nazvati njegovom *autoritarizacijom* ili *totalitarizacijom*. Naime, brutalizam je kroz popularnu kulturu, a pre svega kroz filmove naučne fantastike, dobio nova značenja koja su proistekla iz vizuelnog utiska koji ove građevine ostavljaju. Iako je, kao što smo već pomenuli, počeo kao deo ideje o utopijskom urbanizmu, ovde je ovaj fenomen počeo da se percipira kao izraz estetike koja kroz sterilne betonske prostore komunicira ideju autoritarnih režima i represije. Dakle, očitava se promena simboličkih kodova vezanih za brutalističku arhitekturu, koja je u ovom kontekstu postala vizuelni simbol i betonska scenografija koja istovремeno generiše kolektivitet, ali i otuđenost i potlačenost u okviru distopijskog društva. Gotovo instinktivno se, u filmovima, serijama, stripovima i drugim medijima, može prepoznati o kakvom društvenom sistemu se radi samo kroz brutalističku estetiku prostora, pa je ovaj fenomen doživeo totalno izmeštanje iz utopijskog u distopijski kontekst. Ovo može biti povezano sa činjenicom da su sva ova dela uglavnom proizvodi zapadne kulture, pa stoga u njih mogu biti učitane ideološke zaostavštine iz Hladnog rata, tj. ideje vezane za Istočni blok, sa



Slike 4a i 4b Snimak ekrana - High Rise

kojim se uglavnom u popularnoj kulturi povezuje estetika masivnih betonskih građevina i stambenih blokova. Svesno ili nesvesno, ovo je dovelo do percepcije betonskih građevina kao hladnih, sivih i pre svega autoritarnih – kao pandan percepciji samih država iza Gvozdene zavese. Odlični primeri u kojima arhitektura stvara vizuelnu atmosferu koja predstavlja ogledalo osećanja likova i označava kontrolu vezanu za represivne režime mogu se naći u filmovima poput *1984* (1984), *Equilibrium* (2002) ili *Blade Runner 2049* (2017). (Slike 5 i 6)

Da zaključimo, brutalističke građevine su društvenim i kreativnim konsenzom prihvaćene kao vizuelni simboli koji prenose određene poruke, iako su te poruke doživele promene kroz vreme. Krajnja instanca ovog procesa estetizacije se kod brutalizma može ispoljiti kao gubitak svake veze sa životom. Upravo ovime ćemo se baviti u studiji slučaja koja sledi, gde ćemo objasniti kako je ovaj arhitektonski pravac ispražnjen od prevobitnih značenja i preoblikovan novim idejama u okviru medijuma video-igara.



Slika 5 Snimak ekrana -1984



Slika 6 Blade Runner 2049,
film-grab.com

IMERZIVNI PEJZAŽI

Za početak, moramo ukratko ustanoviti osnovne postulate žanra video-igara o kojima ćemo govoriti, a koji se ističe kao posebno prijemčiv za analizu koja može zanimati istoričare i teoretičare umetnosti. Ovo su voking simulatori, žanr još uvek nedovoljno promatran unutar studija video-igara, a koji predstavlja njihovu verovatno najdemokratičniju formu. Naime, ove igre su lako razumljive čak i onima koji nemaju iskustvo gejminga, dok istovremeno

imaju najveći potencijal da se približe onome što tradicionalno smatramo umetnošću, jer predstavljaju jednu novu formu audio-vizuelnog doživljaja, koja ludički ostaje u polju video-igara zbog svoje interaktivnosti i procesa kojima nastaje, ali koja se u mnogim aspektima može povezati sa delima novomedijske umetnosti, posebno onima koja se *odvijaju* u virtuelnim prostorima.

Treba napomenuti da se sam naziv žanra pokazao kao problematičan jer, iako se ustalio i prepoznatljivo se koristi²²

22. Pod ovim terminom uglavnom možemo pronaći sve relevantne video-igre u tipu voking simulatora

za tip video-igara koje imaju ograničenu interaktivnost, zapravo je počeo kao derogativan termin, korišćen kako bi se ukazalo da to nisu igre već *simulatori hodanja*²³. Ova kritika se pojavila sa prvim video-igramama ovog tipa, pošto su ponudile jedan novi gejmples na koji igrači nisu bili naviknuti – umesto akcije, konflikta i rešavanja zadataka, ponudile su sporo i kontemplativno iskustvo igranja, a mnogi naslovi su se približili umetničkim praksama koje teže da uspore, zaustave i nateraju na promišljanje i bivstvovanje u trenutku. Zapravo, prvi mejnstrim (ukoliko išta vezano za ovaj žanr možemo tako nazvati) voking simulator bio je *Dear Esther* (The Chinese Room, 2008), igra koja je nastala kao eksperiment sa ciljem da se otkrije koliko može mehanike²⁴ da se ukloni iz video-igre a da ona još uvek može da se tako definiše.²⁵

Stoga, ovakve igre mogu se naći pod različitim nazivima, od kojih su možda najprikladniji *exploring simulators* (ukoliko želimo da u nazivu zadržimo reč *simulator*) ili *arthouse games* (posebno ukoliko postoji namera stvaraoca). Ipak, najlakše i najprepoznatljivije je da se držimo ustaljenog termina *walking simulator*, koji objašnjava osnovne ludičke principe i mehanike video-igre usredsređene na doživljaj okruženja

ili/i narativa. Svakako treba naglasiti da voking simulatori dolaze u najrazličitijim oblicima, od onih koji su u gejmplesu u potpunosti usredsređeni na istraživanje i audio-vizuelni doživljaj, do vrlo komplikovanih narativa koje igrač otkriva u fragmentima, zatim onih koji su po sentimentu bliski poeziji otvorenoj za interpretaciju, ili su, pak, vrlo svesni medija i stoga se trude da podriju sva očekivanja igrača. Upravo zbog ove raznovrsnosti, voking simulatori nude gotovo nepregledno polje fenomena za istraživanje. No, iako vrlo različiti po formi i senzibilitetu, voking simulatori uglavnom imaju neke zajedničke karakteristike: to su pre svega fokus na istraživanju i minimalna interaktivnost (uglavnom očitena samo u mogućnosti da se kroz digitalno okruženje *hoda*). Umesto rešavanja zadataka potrebnih da se napreduje kroz sadržaj, a koji bi doneli pritisak ili pretnju od neuspeha, ove igre fokus stavljuju na otkrivanje okruženja u koje su igrači postavljeni, kao i na razotkrivanje priče (ukoliko je uopšte ima). Svakako se može reći da je i samo hodanje već vrsta narativa ili makar forma narativnog iskustva. Stoga, kako u većini voking simulatora nema gotovo nikakve interakcije sa predmetima iz okruženja, niti protivnika, sekvensi akcije, čak ni interfejsa

pri pretraživanju onlajn servisa za distribuciju igara.

23. Potpuno drugačija od onoga čime se ovde bavimo, ali vredna pomenaje video-igra QWOP koja se igra u web browser-u i može se naći na <http://www.foddy.net/Athletics.html> i koja predstavlja najpoznatiji, a moguće i jedini, doslovno simulator hodanja.

24. *Game mechanic* su sva interna pravila koja pokreću progres u video-igrama.

25. Grabarczyk 2016: 245.

(*interface*),²⁶ gejmpaj se, umesto na ispunjavanje određenih ciljeva, uglavnom svodi na lutanje. Na ovaj način, ono na šta se fokus igrača prebacuje je estetsko i kontemplativno iskustvo hodanja kroz najrazličitije ambijente (u zavisnosti od video-igre o kojoj se radi – to može biti prirodna topografija ili ona ute-meljena na arhitekturi) što donosi atmosferu potpuno drugačiju od one iz mejnstrim igara. Takođe, ovo kretanje može biti linearno, sa jasnim početkom i krajem, ili sasvim otvoreno što se tiče odabira mogućih putanja i puteva. Hodanje, naravno, jeste neizostavan deo većine video-igara, ali ono je u njima uglavnom samo sredstvo za postizanje ciljeva i dostizanje lokacija, jer vodi otkrivanju narativa i likova koji naseljavaju jedan svet – hodanje je sastavni deo virtuelnog postojanja isto koliko i realnog života. Ovakvo hodanje svakako može biti korišćeno zarad estetskog uživanja u okolišu i pejzažima, ali voking simulatori lutanje postavljaju kao cilj za sebe time što celokupan fokus prebacuju na jednu aktivnost koja se generalno podrazumeva.²⁷

PRAZNI PROSTORI MOŠE LINKEA

Kroz studiju slučaja koja sledi pokušaćemo da bliže ispitamo kako se nasleđe brutalizma transformiše kroz druge umetničke prakse koje su ovu este-

tiku prigrilate i proširile van originalnog konteksta, kao i zašto umetnici, a u ovom slučaju umetnik, odlučuju da se time bave. Naime, kao teoretičari, težimo da umetničke stilove, forme i medije gledamo kroz prizmu i u relaciji sa ključnim idejama iz prošlosti, kako bismo na taj način pronašli jasnije uporište za njihovo definisanje i analiziranje. Ova sprega sa prošlošću nekada je očigledna, dok nekada, čak iako nema idealnog kontinuiteta, primećujemo kako se dela grade jedno nakon drugog, a umetnici crpe iz prošlosti i svojim stvaranjem nagoveštavaju budućnost. Takođe, konstantan je i uticaj društvenih i istorijskih faktora, kao i promene koje donose otkrića novih medija – ovo je obeležje čitavog toka umetnosti. Što se tiče video-igara, može se zaključiti da one nastavljaju tradiciju razviti umetnosti, kao i da nisu diskontinuitet već imaju korene u formama prošlosti.

Dakle, kao studiju slučaja u ovom radu ćemo uzeti stvaralaštvo nemačkog dizajnera video-igara, Moše Linkea (Moše Linke), u čijim delima možemo videti krajnji proces estetizacije brutalizma u vidu absolutne inverzije od mesta protoka ljudi u liminalne prostore. Ideja živog grada je podrivena a umesto njega suočeni smo sa praznim prostorima u okviru imerzivnih pejzaža koji predstavljaju tačku u kojoj se

26. *Interface* je sistem oznaka na ekranu koje igrač sve vreme ima pred sobom i koji prenosi različite informacije, poput resursa, života, mini-mape, zadataka...

27. Kagen 2017: 278–279.

povezuju koncepti iz sveta umetnosti i video-igara (a stoga i njihovog izučavanja). Kao što se može zaključiti, radi se o video-igramu iz žanra voking simulatora, koji su u delu Moše Linke obeleženi totalnim fokusom na stvaranje audio-vizuelnog iskustva, što ih čini sasvim otvorenim za subjektivno tumačenje svakog igrača, posmatrača, posetioča ili korisnika – kako god ga nazvali.

Na početku treba napisati koju reč o samom autoru, jer u mislima i idejama, kao i poreklu umetnika može se naći mnoštvo korisnih informacija koje mogu pomoći u analizi njegovog dela. Sve informacije o Moše Linkeu i idejama iza njegovih video-igara u ovom radu dolaze iz direktnog razgovora sa autrom, kao i iz onlajn intervjuja i podataka sa njegovog veb-sajta. Za početak, na svom sajtu on beleži kako je shvatio da su video-igre savršen medijum u kome se mogu spojiti njegova strast prema umetnosti, arhitekturi i gejmingu, a kao izraz uzeo je upravo kratke eksperimentalne igre, koje su uglavnom fokusirane na brutalističku arhitekturu i različite umetničke ideje. Kao najvažniji element savremene umetnosti, kinematografije, arhitekture i eksperimentalne muzike, Moše Linke izdvaja atmosferu u njima, i upravo to je ono na šta je on u svom delu usredsređen – kroz muziku, zvuk i okruženje on stvara imerzivna audio-vizuelna iskustva koja korisnika pozivaju

da ih istražuje, a koja predstavljaju „fuziju između umetnosti i video-igara“²⁸ Zaista, njegova dela umnogome funkcionišu na tankoj granici između savremene, interaktivne umetnosti i komercijalnih video-igara. Takođe, važno je pomenuti da u kontekstu baštine brutalizam čini deo identiteta Moše Linke – on je poreklom iz Hamburga i izjavio je da u svojim virtuelnim svetovima transponuje upravo arhitekturu u kojoj je odrastao. Ipak, pošto je brutalizam vezan za specifičan period, Moše Linke je odlučio da koristi termin *neo-brutalizam* (*Neo-Brutalism*), koji ga istovremeno vezuje i odvaja od istorijskog pokreta – iako su ga oduvek intrigirale brutalističke megastrukturi, njihova monumentalnost i monolitnost, on u svojim delima ne kopira realnu arhitekturu, već je samo inspirisan njom. (Slika 7)

Dakle, ono što je najvažnije za eksperimentalne video-igre Moše Linke su atmosfera i imerzija u virtualnim prostorima, koje se postižu time što se istraživanje postavlja kao centralno iskustvo. Svakako, prostornost je neizbežan element video-igara jer formira okvir u kome će se iskustva koje ona generiše odigrati, a u voking simulatorima upravo ona postaje suština doživljaja igranja. U njima, prostorna struktura postaje podjednako važna koliko i narativna, a olačena je lutanjem kroz hodnike i posmatranjem detalja u prostoru, čime se

28. <https://www.moshelinke.de/about-me-resume/> (prev. autorka)



Slika 7 Snimak ekrana – Fugue in Void

gradi estetsko iskustvo, blisko onome koje se doživljava u galeriji ili muzeju. S obzirom na minimalan broj mogućih interakcija u voking simulatorima, igrač, izmešten iz uloge učesnika u ulogu posmatrača, naveden je da se fokusira na audio-vizuelne aspekte okruženja,²⁹ na ono što pojedini autori nazivaju *environmental storytelling*,³⁰ termin koji je prvobitno bio vezan za luna parkove i galerije a zatim je proširen na video-igre. Den Pinčbek, kreator već pomenute video-igre *Dear Esther*, ovo sjajno objašnjava time što kaže da je „želeo da gejmpaj pomeri iz sistema i kontrolera u um igrača“.³¹ Ipak, igrač nije uslovljen na kontemplativno lutanje nijednom mehanikom – on može jednostavno da protrči kroz prostor i isključi igru kada zaključi da ju je sagledao dovoljno jer u voking simulatorima uglavnom ne

postoji nikakvo stanje pobede ili poraza. Iako je naša studija slučaja posebno dobar primer, veliki broj voking simulatora radi po istom principu.

Dela Moše Linkea kojima ćemo se baviti podelićemo na dve grupacije, sa jedne strane govorićemo o dvema kratkim video-igramama – *Neo-Brutalism of Tomorrow* (2019) i *Brutalism: Prelude on Stone* (2017) – jedinstvenim arhitektonskim celinama prošaranim karakterističnim umetničkim eksponatima, a sa druge o *Fugue in Void* (2018), koja predstavlja niz arhitektonskih vinjeta i umetničkih intermeca koje ih prate. Kroz njih ćemo pokušati da sagledamo kako se brutalizam menja kada se prenesti u medijum video-igara, kao i šta od originalnih aspekata zadržava. Kako je u video-igramama prošlost pre menta-

29. Muscat, Goddard, Duckworth, Holopainen 2016: 7.

30. Carbo-Mascarell 2016: 9; Şengün 2017: 33.

31. Lane 2022. (prev. autorka)

Ina nego zaista topografska kategorija, ona je značajno podložnja promenama značenja, pošto na nju utiču istovremeno percepcija i učitavanja od strane dizajnera ali i samog igrača. Stoga, stvaranje ovakvih video-igara, ali i njihovo igranje, mogu se posmatrati kao vrsta interpretacije baštine.

VIRTUELNA AUDIO-VIZUELNA GALERIJSKA ISKUSTVA

Prve dve-video igre o kojima ćemo govoriti predstavljaju primer koji pokazuje kako se značenje brutalizma menja dok ipak ostaje centralan element projekta. Naime, one ne bi bile iste, a možemo čak reći i da ne bi bile ni moguće, bez brutalizma kao polazišta, a koji je centralan čak i u njihovim nazivima. Ipak, u pitanju nije brutalizam o kome smo prethodno pisali. Ovde on deluje kao nešto što je oduvek postojalo i zauvek će postojati u okviru baštine jednog sveta koji je odvojen od našeg, a koji govori o misterioznoj prošlosti i pretražaće u misteriozniju budućnost, dok je igračima dat samo efemerni trenutak u kome ga mogu iskusiti. Takođe, vezano za ove igre, pravi je trenutak da obrazložimo prethodno posmenu tezu da se može izvesti nemala formalna sličnost iskustva igrača voking simulatora sa iskustvom koje posetioci imaju u umetničkim galerijama. Kako bismo ovo objasnili, prvo treba ukazati na jedan od ključnih aspekata vezanih

za interaktivnost u video-igramu, a to je takozvani ejdžensi (*agency*). Naime, ovim terminom se definiše osećaj da postupci i odluke igrača unutar video-igre donose opipljive rezultate. U voking simulatorima on je sveden na minimum, a ono što je ostalo je mogućnost odlučivanja kuda se kretati kroz prostor i kojim redom imati interakciju sa objektima koji otkrivaju, ili ne otkrivaju, fragmente narativa. Interesantno je da je često u voking simulatorima jedina akcija, osim samog hodanja, koju igrač može da izvede samo uveličavanje (*zoom in*) koje dopušta da se bolje sagledaju detalji na ekranu. Ipak, igrači ostaju suštinski pasivni i ne utiču na tok priče, ukoliko je uopšte ima, a celokupan fokus ostaje na samom audio-vizuelnom iskustvu.

Upravo ovo je specifičnost koja voking simulator izdvaja u svetu video-igara i koja je žanru donela kritike jer je načinila inverziju na paradigmu koja se gotovo podrazumeva, a to je da svaka odluka igrača utiče na svet u kom se on nalazi kao aktivni učesnik narativa. Stoga, kada se radi o voking simulatorima, „priča koju oni prezentuju nije interaktivna, već je interaktivan sam proces njenog otkrivanja“.³² Ovde se vraćamo na tezu da je iskustvo igranja voking simulatora inherentno blisko onom koje ima posetilac izložbe – jer oba nude vrlo sličan doživljaj korisniku, tj. posetiocu. Naime, on je postavljen u ulogu pasivnog posma-

32. Şengün 2017: 34. (prev. autorka)

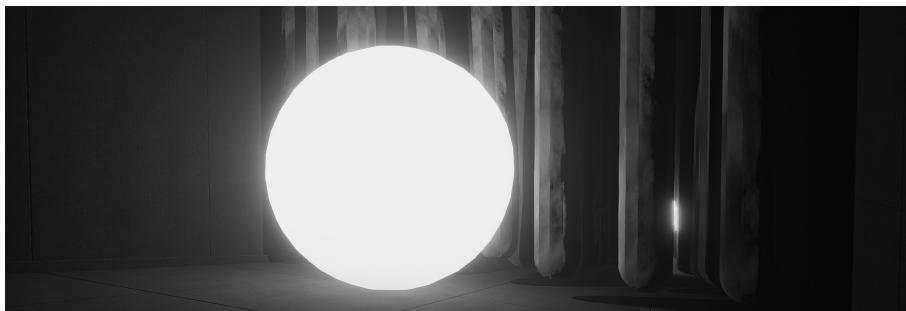
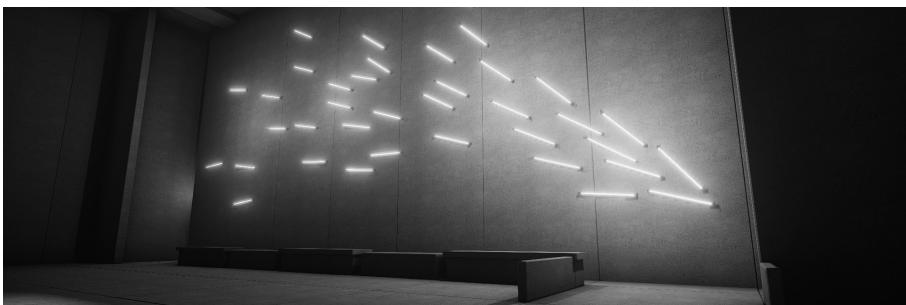
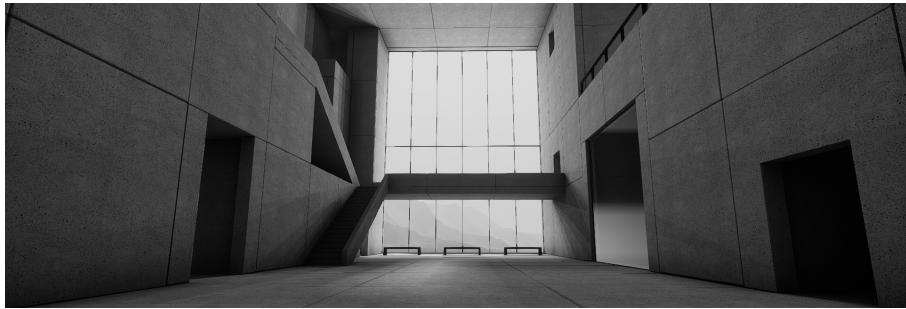
trača, koji hoda kroz prostor i posmatra okolinu i eksponate u njoj, uz povremenu mogućnost da nekim od njih manipuliše, tj. da ih *klikne*³³ i time otkrije još neke aspekte postavke. Ipak, više od toga nije dozvoljeno. Stoga, bićemo dovoljno smeli da zaključimo da se većina igara iz žanra voking simulatora može posmatrati kao neka vrsta *interaktivne izložbe u digitalnom okruženju*. U oba slučaja, efekat kome teže zavisi od namere autora, ali uglavnom jeste u pitanju estetski doživljaj koji može preneti određene ideje, ispričati priču, ili navesti na razmišljanje.

Prva video-igra Moše Linkea koju ćemo pomenuti, *Neo-Brutalism of Tomorrow*, igrača upravo postavlja u virtualnu umetničku galeriju unutar betonskog zdanja. Autor piše kako ovde „ispituje ideju prostora kao glavnog iskustva. Kako posetioci istražuju arhitekturu bez ikakvog uputstva ili navođenja. Kako prirodno svetlo i senka mogu da se iskoriste radi transformisanja grubih prostora u mistično mesto. Kako se zvuk ponaša u promenljivim uslovima arhitekture.”³⁴ Dakle, fokus je postavljen na doživljaj koji ima posetilac dok istražuje izložbeni prostor, što nas doslovno vraća na ranije pomenuto paralelu između doživljaja u voking simulatoru i na izložbama. Moše Linke za temu uzima upravo istraživanje ovog iskustva, preispitujući vezu između posetioca, eksponata i samog prostora.

Naime, igrač je pozvan da slobodno istražuje, pri čemu će povremeno nailaziti na različite eksponate, ali i klupe (na koje ipak nema mogućnost da sedne) postavljene širom objekta, kao što bi se očekivalo u muzeju ili galeriji. Interesantno je što je ovaj virtualni svet oblikovan tako da se samo individualno može iskusiti, bez spoljnih distrakcija i drugih posetilaca, čime se stvara jedno sasvim lično iskustvo. Što se tiče umetničkih objekata i situacija koje se mogu naći, one su programirane tako da reaguju na igrača: poput automobilskih guma koje padaju kada ih prvi put vidimo, ili svetlosne kugle koja počinje da se kreće kada se približimo ulazu u prostoriju, lagano se zatim kotrljajući kroz viseće elemente postavke. Slično, određene instalacije, ako ih tako možemo nazvati, moguće je videti, ili doživeti, samo na specifičnim lokacijama unutar građevine. Kroz ove eksponate autor se poigrava sa aspektima vremena i prolaznosti, pružajući pri tom igraču efemerno iskustvo namenjeno samo jednoj individui da ga doživi u datom trenutku. Dakle, u *Neo-Brutalism of Tomorrow* sam prostor i iskustvo negovog istraživanja postaju tema video-igre. Radi se, naravno, o betonskoj *brutalističkoj* građevini u kojoj se prepliću zatvoreni i otvoreni prostori, a koja je okružena maglovitim predelom koji ne daje nikakav nagoveštaj života van nje. (Slike 8, 9, 10, 11 i 12)

33. Kliktanje kompjuterskim mišem daje mogućnost interakcije oličene u onome što bi u virtualnom svetu bio pandan dodiru.

34. <https://moshelinke.itch.io/neo-brutalism-of-tomorrow> (prev. autorka)



Slike 8, 9, 10, 11 i 12
Snimak ekrana -
Neo-Brutalism
of Tomorrow

Brutalism: Prelude on Stone takođe predstavlja zaokruženu arhitektonsku celinu, betonsku građevinu koja deluje poput davno napuštenog hrama sa prostorijama u kojima se može naći niz „umetničkih instalacija koje se bave elementima i prirodom.“³⁵ Gotovo sakralnoj atmosferi doprinosi činjenica da je monumentalna građevina postavljena u naizgled beskonačnoj pustinji (koja se pojavljuje kao čest element u video-igramu Moše Linkea), kojoj igrač ne može pristupiti, već je samo posmatrati sa terasa i kroz prozore. Ova video-iga je nastala kao projekat unutar teme *Sile (Forces)*, i u njoj je mnogo veći akcenat stavljen na zvuk i muziku nego u prethodnoj, te svaki od eksponata, koji ovde deluju manje umetnički a više kao da su formirani upravo samim silama prirode, ima prateće zvučne elemente koji ukazuju na eroziju, oluju, talase, i sl. Naime, u ovom projektu autor se bavio ispitivanjem veze između arhitekture i prirodnih elemenata, tj. da li i kako same građevine mogu da postanu deo umetničke postavke, kao i šta se dešava kada se one prilagođavaju i prožimaju sa samim elementima koji ih formiraju i umetničkim delima koje ih ispunjavaju. Kako autor beleži na svom sajtu: „u budućnosti će još uvek biti erozije od vode, vetra i drugih sила.“³⁶ Ovime Moše Linke želi da pokaže moć totalno kombinovane umetnosti i

arhitekture, u okviru građevine *izgrađene* za tu svrhu, u kojoj dakle još uvek *forma prati funkciju*, iako je funkcija ovde čisto umetnička. (Slike 13, 14 i 15).

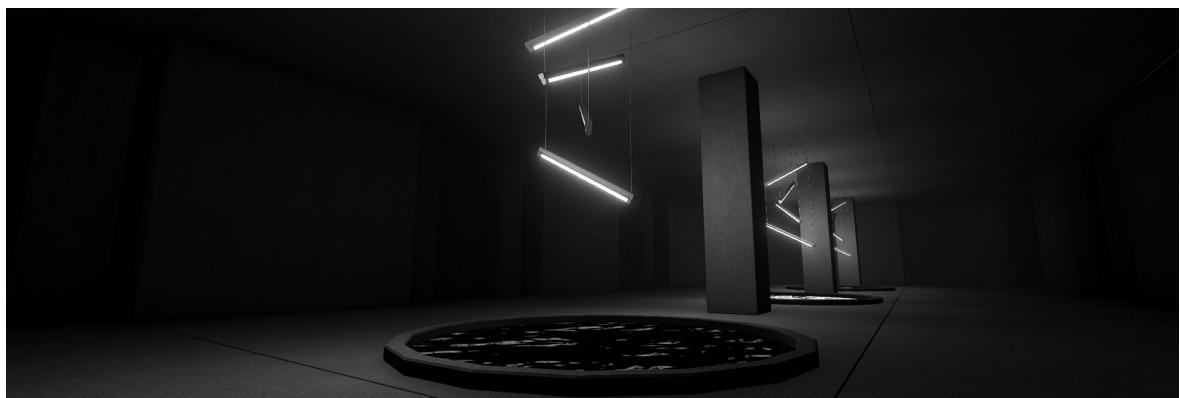
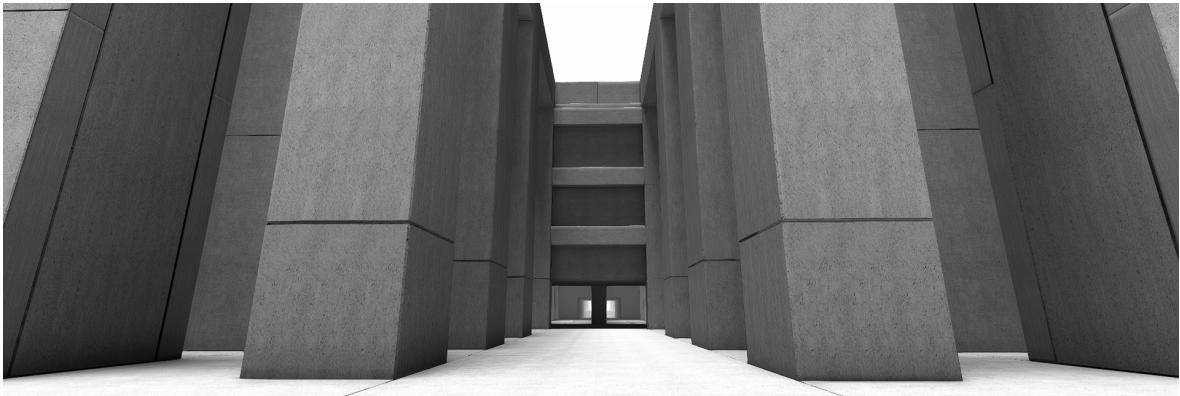
Uprkos tome što nijedan element ovih igara osim brutalističke pozadine ne pripada realnom nasleđu, u potpunosti je ispunjen zadatak izložbenog prostora „da definiše i organizuje postavljene predmete na takav način da posetioci mogu lako komunicirati sa njima. Arhitektura izložbenog prostora je direktno povezana sa kretanjem koje prati istraživanje prostora. Kretanjem kroz izložbeni prostor, statični objekti u njemu dobijaju značenje i otkrivaju svoj narativni potencijal“.³⁷

Kao da je u pitanju realna galerija ili muzej, i ovde se posetilac kreće kroz jedan (virtuelni) izložbeni prostor koji je konstruisan sa ciljem da u posmatraču pokrene promišljanje i formira nova iskustva i sećanja, kao i da inspiriše i utiče na iskustva i van same izložbe, tj. u svakodnevnom životu. Potvrdu za ovo dobijamo od samog Moše Linkea koji pominje kako su ga oduvek zanimali muzejski prostori i način na koji arhitektura i enterijer postaju iskustvo za sebe, kao i veza između umetničkih dela i arhitekture u kojoj su izložena, tj. način na koji oni zavise jedni od drugih. Tim promišljanjem je došao do zaključka da

35. <https://www.moshelinke.de/home-portfolio/brutalism-prelude-on-stone/> (prev. autorka)

36. <https://www.moshelinke.de/home-portfolio/brutalism-prelude-on-stone/> (prev. autorka)

37. Omerović 2018: 25.



Slike 13, 14 i 15 Snimak ekrana - Brutalism: Prelude on Stone

video-igre i umetnost predstavljaju savršeni spoj, jer igrači/posetioci mogu da iskuse umetnost u sopstvenom ritmu, u svom domu, što pruža mogućnost da se dovedu u stanje totalne imerzije. Istraživanje stoga postaje ključni aspekt njegovih audio-vizuelnih iskustava, čiji je cilj da igraču pruže osećaj da je prva osoba koja hoda kroz ove prostore, čime se stvara intimna veza između njegovog dela i onog ko ga otkriva. Ovo se postiže time što su ova imerzivna okruženja potpuno ispražnjena od života van samog igrača, prostor je zamrznut u vremenu, a posetioci su pozvani na lutanje kroz betonske hodnike i prostorije, a ne na aktivno učešće.

FUGUE IN VOID

Poslednja igra Moše Linkea koju ćemo pominjati paradoksalno deluje istovremeno i manje i više kao video-igra nego prethodne dve, jer ima više interaktivnosti, dok joj je sama struktura potpuno razbijena. Na svom sajtu, autor piše o *Fugue in Void*: „To je otelotvorene i vizuelizacija emocija koje sam osećao, kreativnog haosa i atmosfere koju sam želeo da prevedem u virtualni prostor. To je moja lična priča o stvaranju. Stvaranju univerzuma sa sopstvenim zakonima i pravilima. Univerzuma toliko misterioznog i nedokučivog da svaki igrač može da pronađe svoja subjektivna značenja u njemu. Ovaj univerzum je

moj um.“³⁸ Naime, ova igra uslovno ima progres i, još važnije, završetak, a interaktivnost je olačena u tome da je potrebno stati na određene „dugmiće“ kako bi se novi putevi otvorili, tj. kako bi moglo da se napreduje dalje. Stoga, više nije u pitanju zatvoreni galerijski prostor kroz koji se može lutati ukrug, kao u prethodne dve igre. Ipak, sama struktura, iako jeste linearна, sa početkom i krajem, sačinjena je od niza prostornih konstrukcija oblikovanih u estetici brutalizma i potpuno apstraktних segmenta u kojima je igraču oduzeta gotovo sva interaktivnost. Iako je progres moguć samo ukoliko se pronađe pravi put u labyrinту klaustrofobičnih hodnika, ejdžensi igrača je, posebno u ovim potonjim segmentima, sasvim ograničen – mnogo više nego u galerijskim eksperimentima. Naime, okolina i ono što od nje igrači očekuju, u video-igrama imaju ključnu ulogu, a ovde su sva očekivanja podrivena, dok je igrač ostavljen da luta kroz haotične hodnike, van kontrole nad onime što mu se dešava, tj. gde ga igra sledeće prebacuje. Sve je podređeno haotičnoj, a opet detaljno planiranoj, atmosferi i osećanjima koja ona treba da probudi u igraču. (Slika 16)

I u ovoj video-igri, brutalizam postaje ništa više do kulisa u kojima se dešavaju određene situacije, ili samo daju nавештaji većih svetova, a Moše Linke igrača postavlja u kompleksno okružen-

38. <https://www.moshelinke.de/home-portfolio/fugue-in-void/> (prev. autorka)



Slika 16 Snimak ekrana – Fugue in Void

je poput labyrintha. Zapravo, *Fugue in Void* u potpunosti olica sentiment koji može imati neko ko se nađe u labyrinhu te istovremeno oseća i konfuziju i „strah od gubljenja ali i uživanje i izazov u istraživanju. (...) Labyrinth stvara blagu dezorientaciju koja često inspiriše na tihu kontemplaciju, ako ne i samu meditaciju. Glavna sekundarna funkcija labyrintha je više estetska: uživamo u umetnosti i izradi meandara, uvijanju prolaza i u pojmanju da smo sigurni u 'divljem' a opet dizajniranom prostoru.”³⁹ Dakle, u pitanju je prepuštanje nepoznatoj putanji i uživanje u samom hodanju kroz konstruisana okruženja. U igrama Moše Linkea sam prostor postaje narativ, a ključne tačke se nalaze u putanjama kroz njega: to su umetnički eksponati, neočekivane

konstrukcije ili situacije koje stvaraju osećaj da se pred igračem cepta samo ustrojstvo sveta i realnosti. (Slika 17)

Već ime *Fugue in Void* ili *Fuga u prazni* ni govori o glavnom sentimentu ove video-igre, a on se čita i iz teksta na samom početku:

*Moshe Linke
creative chaos.
This is a story of my mind.
FUGUE IN VOID*

Zapravo, ova igra Moše Linke je jedina od pomenutih koja ima ikakav tekst osim samog naslova. Ovaj tekst, pak, sledi preko osam minuta vizuala sa pratećim

39. Walz 2010: 191. (prev. autorka)

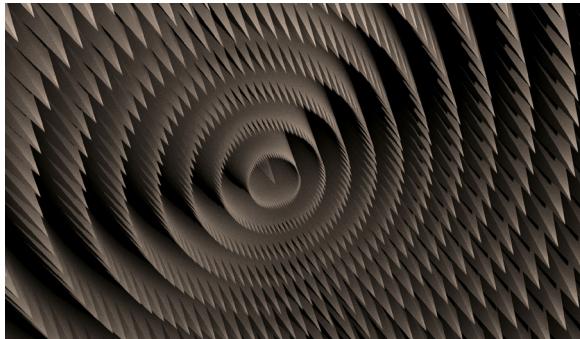


Slika 17 Snimak ekrana – Fugue in Void

zvučnim efektima tokom kojih igrač nije u mogućnosti apsolutno ništa da radi, osim da posmatra – što je vrlo interesantan izbor autora jer zaista ničim ne ukazuje na to će biti ikakve interaktivnosti niti da je u pitanju zapravo video-igra. (Slike 18 i 19) Radi se o jednoj produženoj i apstraktnoj međusenci (*cutscene*) – u igrama one uglavnom predstavljaju samo kratke neinteraktivne dramske pauze u kojima se otkrivaju novi i važni detalji narativa. Ovim dugim uvodom, Moše Linke je želeo da uspori igrača kako bi se ovaj „prilagodio ritmu iskustva“⁴⁰ koje sledi. Nadalje, osnovni utisak koji mu ostaje je da se nalazi u grozničavom snu, u kome se nekoherentno povezane sekvence različite dužine nižu jedne za drugima, i u kojima on proleće kroz

fragmente različitih izmaštanih okruženja, bez zadržavanja i bez konteksta. Iako se otkriva mnoštvo informacija koje grade širu sliku, ona ostaje fragmentarna, udaljena i misteriozna. Upravo ovde se očitava struktura labyrintha, i simboličkog i faktičkog, a igraču je mnogo toga nagovеštenо, ali ništa nije razjašnjено već mu je dopušteno da doživljava samo delice sveta u okviru dizajniranog haosa. Uopšte, može se reći da *Fugue in Void* ima manje prerogativa video-igara od *tipičnog voking simulatora*, a mnogo je bliža umetničkom delu u tradicionalnom smislu. Interesantno je i to da igre ovog autora ne daju igračima mogućnost da sačuvaju svoj progres i nastave kasnije na istoj tački, već moraju da se iskuse kao jedinstveni doživljaj,

40. Wilson 2018. (prev. autorka)



Slike 18 i 19 Snimak ekranu – Fugue in Void

tj. iz jednog igranja. Svaki prekid vraća igrača na sam početak – ovime Moše Linke ponovo podriva tipična očekivanja od video-igara i približava se iskustvima koja se na ovaj način konzumiraju, poput poseta galeriji ili bioskopu.

Takođe, u *Fugue in Void* brutalizam je mnogo manje povezan sa realnošću, tj. logičnom funkcijom arhitekture, nego u prethodne dve igre o kojima smo pisali. Ovde brutalizam više nema nikakvo značenje a njegova simbolika postaje otvorena za učitavanja isto koliko i u apstraktnim sekvincama koji ma je protkan, a tokom kojih je moguće samo okretanje kamere u različitim pravcima, ali ne i kretanje. Tamo gde je hodanje omogućeno, prevashodno u okviru betonskih monolitnih zdanja, ne postoji nikakav putokaz niti pomoć u navigaciji, a igrač je prepušten lutanju kroz kratke vinjete različitih izmaštanih brutalističkih formi, kroz uske tunele koji vode u veće prostorije, koje su nekada gotovo zastrašujuće, neka-

da sasvim kontemplativne, ali uvek potpuno prazne. One pak ne govore ni o kakvoj funkciji niti daju ikakav smisao prostoru, pa se naizgled sasvim izgubiла veza između arhitekture i društvenih činilaca. Zapravo, Moše Linke kaže da je prostore učinio namerno nelogičnim, a igrače sa istim ciljem iznenada prekida u istraživanju i prebacuje u nove situacije tokom cele igre – kako bi „upamtili da ne drže situaciju pod kontrolom [i] da nemaju nikakav izbor osim da posmatraju oko sebe i upijaju okruženja.“⁴¹ Ovo je vrlo blisko tvrdnji Den Pinčbecka da voking simulator pomera gejmplej u sam um igrača, time aktivirajući njegovo razmišljanje pre nego reflekse.

Interesantno je da kraj *Fugue in Void* igrača postavlja u stan u okviru nekakvog futurističkog megalopolisa, koji se ne vidi dalje od onoga dokle pogled dopire sa terase, i koji, kao i ostatak video-igre, nije nikako razjašnjen. Ipak, u stanu se ruši četvrti zid i mogu se naći elementi koji ukazuju na kreaciju

41. Wilson 2018. (prev. autorka)

iskustva koje smo do tada igrali, što da je mogućnost da je u pitanju bila samo simulacija u okviru neke druge video-igre. Takođe, u istom prostoru se mogu prepoznati i slike na kojima su kadrovi sa arhitekturom iz drugih igara Moše Linkea. Dakle, sve ukazuje na to da je u pitanju jedan univerzum u kome se sve njegove igre nalaze, te zaista jeste u pitanju priča o samom umetničkom stvaralaštvu, kao što na samom uvođu piše. Ipak, na igraču je da nađe smisao u svemu što je iskusio. (Slika 20)

ZAVRŠNA RAZMATRANJA: DIGITALNI (NEO)BRUTALIZAM

Neo-brutalizam Moše Linkea donosi pomeranja i označenog i označitelja koji su prethodno bili vezani za fenomen brutalizma. Prvo, treba obratiti pažnju na to zašto u njegovom radu baš ovaj arhitektonski stil postaje osnova za digitalna okruženja. Naime, iz razgovora sa autorom saznajemo da ga kod brutalističke arhitekture privlače nje na monumentalnost i jednostavnost, kao i činjenica da ove građevine često deluju kao anomalije u okviru urbanog ili prirodnog pejzaža. Ono što mu je posebno interesantno je pročišćenost koja primorava projektanta ili dizajnera da samo kroz proste oblike stvari zanimljive prostore – ograničenja stila ga primoravaju da rešava probleme na kreativne načine i ne dopuštaju da se nepravilnosti sakriju ukrasima. Stoga se estetski akcenti u brutalizmu često pos-

tižu putem svetlosti i senke koje vizuelno oblikuju prostor npr. prožimanjem otvorenih i zatvorenih elemenata, zatim kroz umetnički potencijal industrijske repeticije, i, naravno, neobrađene materijale, ekspresivne u svojoj sirovosti i taktilnosti. Upravo ovi zahtevi koje stil postavlja pred umetnika Moše Linkea privlače da stvara u estetici brutalizma. Istovremeno, jednostavni i minimalni aspekti betonskih prostorija ne nameću distrakcije oku posmatrača, što ih čini idealnim za jednu vrstu izložbenog prostora, pa sa istim razlogom u njegovim igrama preovladava monohromija koja ne skreće pažnju sa oblika i detalja u ambijentu, niti eksponata u njemu. Dakle, oblikovanje brutalističkih prostora u video-igramu, isto koliko i u realnosti, predstavlja pažljivi balans arhitekture, osvetljenja i enterijera. Interesantno je primetiti da, iako se radi o digitalnim okruženjima, ova razmišljanja je mogao da izgovori i arhitekta u *realnom* svetu što mnogo govori o odnosu realnog i digitalnog, kao i koliko se zapravo procesi preslikavaju u novi format.

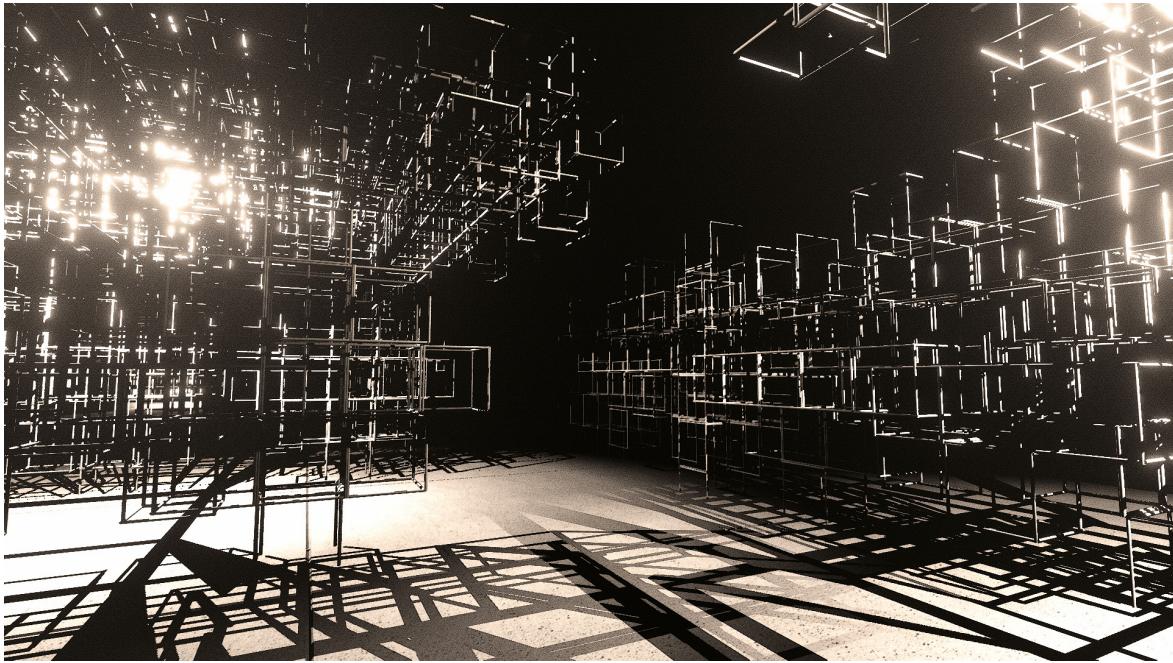
Najveće pomeranje, naravno, donosi izmeštanje brutalizma iz domena fizičke arhitekture u digitalno okruženje, jer prilikom ove medijske promene zapravo jedino što ostaje jesu njegovi vizuelni i estetski kvaliteti. Dakle, zajednička baština sada je preneta novim formatom u kome gubi mnoge suštinske osobine, dok istovremeno dobija i druge, vezane za novi medij, a kojima se gradi virtuelna



Slika 20 Snimak ekran – Fugue in Void

simulacija. Situacija je posebno komplikovana jer iako zbog fokusiranja na vizuelno može zvučati kao da govorimo o slikarstvu ili fotografijama na kojima su prikazane brutalističke građevine, ipak su u pitanju digitalna okruženja koja zbog svoje imerzivnosti i interaktivnosti daju nivo iluzije koji je bio nezamisлив do pre nekoliko decenija. Stoga, ako se podsetimo da su Smitsoni i Banam smatrali afinitet prema materijalu suštinom brutalizma, postavlja se pitanje kako ovaj aspekt sagledati u kontekstu video-igara u kojima je dostupna samo interaktivna slika na ekranu, bez fizičkih, taktilnih karakteristika. Zadatak pred dizajnerom je da u digitalnom okruženju stvori iluziju opipljivog prostora i površina, tj. da materijalnost realnih građevina prenese u nematerijalni digitalni svet. Dakle, iako

transponovano u novi medijum, nastavlja se promišljanje o istinitosti materijala – korišćenjem drugih sredstava. Što se tiče video-igara Moše Linkea, on se trudi da dizajnira realističan osećaj brutalizma time što površinama daje izgled istrošenog betona, na kome se vide uticaji vremena i prirodnih sila. Slično, pošto su svetlost i senka važni za virtualne prostore isto koliko i za realne, a njihov efekat oplemenjuje prazne betonske ploče, on koristi svetlost koja se *realistično* odbija od površina, čime daje iluziju realnog osvetljenja, a uz to pravi dramski efekat i utiče na emocije. (Slika 21) Svi ovi detalji utiču na haptičko osećanje unutar digitalnog okruženja, a korišćenjem pravila realnog sveta, koja se zapravo uopšte ne podrazumevaju u video-igrama, postiže se maksimalna imerzija.



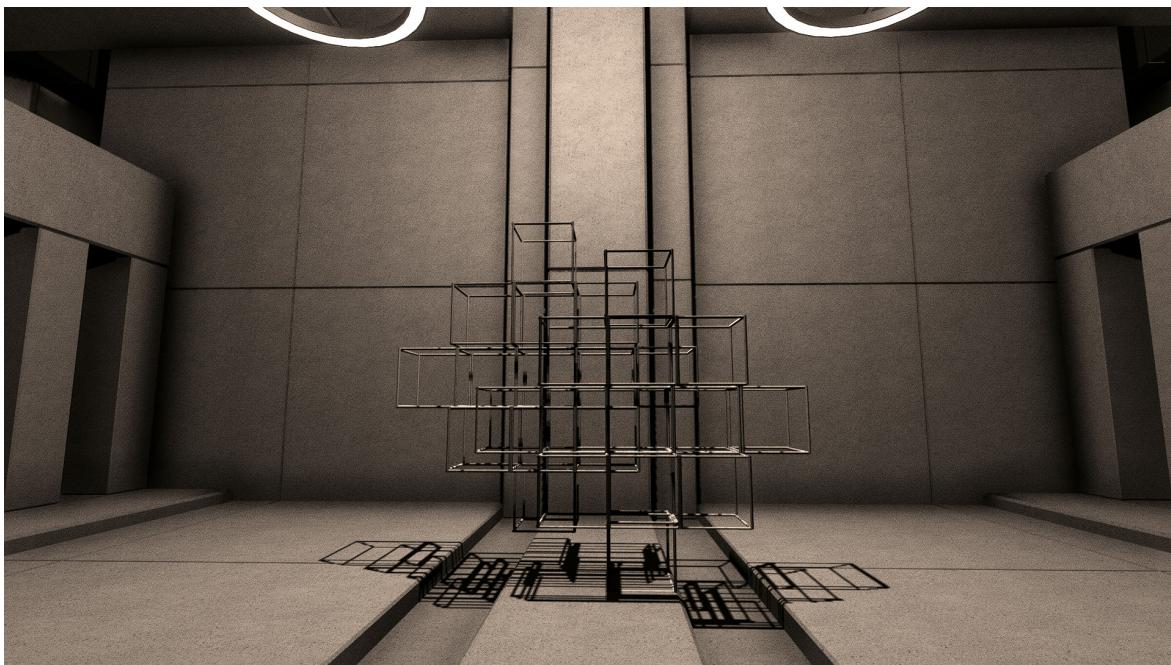
Slika 21 Snimak ekrana – Fugue in Void

Zatim, treba obratiti pažnju na još jedan ključan element ovih video-igara, ali i voking simulatora uopšte, a koji u velikoj meri formira njihovu atmosferu. Radi se o konceptu liminalnosti, koji se u antropologiji pojavljuje u vezi sa obredima prelaska i vezuje za stanja tranzicije koja povezuju prošlost i budućnost, pa označava nešto istovremeno pozнато и nepozнато, ispraznjeno značenja. Ovo nas dovodi do koncepta liminalnog prostora, za koji definiciju koja je vrlo bliska našem problemu daje Miljana Zeković⁴² koja ga povezuje sa arhitekturom i umetnošću pri čemu dolazi do formiranja „specifične prostorne kategorije koja izranja izuma posmatrača koji je suočen sa umetničkim delom ili

umetničkim/performativnim događajem.“⁴³ Naime, radi se o iskustvu koje se istovremeno odigrava u prostoru ali i umu posmatrača, pa stoga predstavlja spoj realnog i izmaštanog. Ovo je posebno značajna odlika svih umetničkih dela otvorenog formata, koje traže od posmatrača da ih završi svojim promatranjem i zaključcima. (Slika 22) Dalje, ona piše: „Liminalni prostor u umetnosti je aktivran, dinamičan, neujednačen i nestabilian prostor stvoren iz sinergije realne arhitekture, konkretnog umetničkog/performativnog događaja koji se odvija u njoj i mogućnosti posmatrača da oseti, prepozna i poveže sve što se događa u tom vremensko-prostornom okviru, što dovodi do totalnog doživlj-

42. Zeković 2014: 70-82.

43. Zeković 2014: 77. (prev. autorka)



Slika 22 Snimak ekrana – Fugue in Void

jaja umetničke vizije.”⁴⁴ Ovo istovremeno može da se odnosi i na tradicionalno galerijsko iskustvo, ali i na novo iskustvo digitalnih okruženja u video-igramu.

U savremenoj, prevashodno popularnoj kulturi, ideja liminalnih prostora vezana je za estetiku napuštenih mesta, onih koja doživljavamo van njihovog uobičajenog konteksta i dinamike. Stoga, ovi prostori zamrznuti u vremenu u onome ko se u njima nađe mogu probuditi različite emocije, poput uzinemirenosti i neizvesnosti, ali i nostalгије и snovitosti. Konačno, liminalnost predstavlja jednu od inherentnih odlika voking simulatora, koji se često bave temama samoće i odustava, bilo to kroz prostorni ili dramski narativ. Kao odlika prelaska između dve

lokacije ili stanja, koja nosi sentiment napuštenosti, ispražnjenosti, nečega u isto vreme bliskog i nepoznatog, liminalnost predstavlja prelaz između onoga što je bilo i što će biti, mesto tranzicije i iščekivanja. U video-igramu ovo je oličeno u estetici napuštenih prostora koji stvaraju osećaj nezemaljske atmosfere, istovremeno snovite i jezive. Ipak, liminalni prostori u voking simulatorima zaista su tranzicioni, jer igrači kroz njih prolaze bez namere da se zadrže. Ovo stvara osećaj efemernosti iskustva a žanr bi bio mnogo bliži hororu ukoliko bi bili zarobljeni u njima, a ukoliko bi cilj igre bio da nađu put van simulacije.

Konačno, što se tiče označenog, ukoliko bismo se upitali koji tip arhitektonskih

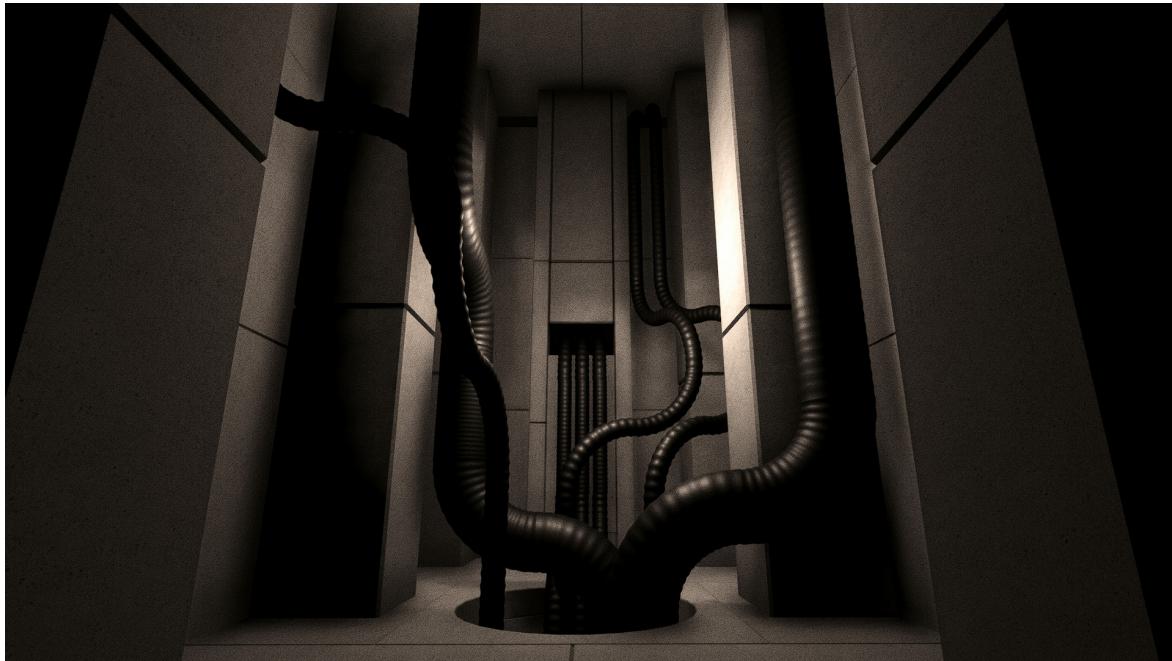
44. Zeković 2014: 74. (prev. autorka)

objekata Moše Linke koristi u svojim projektima, zaključili bismo da su u pitanju uglavnom monumentalna javna zdanja, koja postaju vrsta izložbenog prostora i labyrintha, dok javna sfera u njima postaje privatna zbog izostanka očekivane društvene funkcije grada. Naime, liminalnost ovih prostora predstavlja direktnu inverziju onoga što je bila suština brutalizma kao arhitektonskog pokreta, tj. njegove funkcije u životu stanovnika grada. Ovakva ispraznjenost daje voking simulatorima jednu posebnu, gotovo sakralnu ili muzejsku atmosferu, namenjenu samo jednom posetiocu da je iskusi tokom igranja. Takođe, ona pomaze da se još veći akcenat stavi na sve značajne elemente i objekte u njima, kao što su, na primer, umetnički eksponati u delima Moše Linkea, čime se još bolje postiže formalna sličnost korisničkog iskustva posetioca galerije i igrača voking simulatora.

Svakako, u svojim video-igramama Moše Linke ne prezentuje konkretnu baštinu našeg sveta već jednu fiktivnu i prevashodno umetničku reinterpretaciju u kojoj brutalizam postaje i setting i eksponat. Kako u procesu popularizacije i estetizacije nasleđa on gubi svoju primarnu funkciju i informacije koje je prenosio kao izraz epohe, ova digitalna dela ne doprinose boljem razumevanju prošlosti već predstavljaju svet za sebe i kulisu u koju igrač i autor upisuju sopstvena značenja. Stoga, oblici koji su imali određenu simboliku ve-

zau za urbanizam i društveni život, u ovim video-igramama se mogu prepoznati u promenjenom kontekstu: autor stvara jedan novi svet koji ima polazište, tj. utemeljenje, u *našem*, ali koji ostaje začudan i nerazjašnjiv zbog različitih elemenata. Kao primere ovoga možemo izdvojiti cevi koje deluju gotovo organski dok se prostiru kroz hodnike u *Fugue in Void* (Slika 23) zatim eksponate postavljene na neočekivanim mestima ili sasvim neočekivane *situacije* na koje igrač može naleteti u ovoj ili drugim igrama, a koji prostore koji podsećaju na kakav betonski bunker pretvaraju u nešto sasvim neobično i što se kosi sa logikom racionalnog komponovanja i očekivane funkcije arhitekture. Istovremeno, brutalizam, koji je pre bio deo urbanog pejzaža, sada je ispraznjen i izolovan, na isti način na koji se u muzejskoj postavci mogu naći delovi nekadašnjih Vrtova Robina Huda. Nema nikoga da naseljava monolitne građevine Moše Linkea, a i svet koji se van njih nazire deluje nedostupno i podjednako ispraznjeno, čak sublimno. Ipak, u pitanju jeste svet koji je stvoren ljudskim delovanjem (ne radi se o prirodnim pejzažima), uprkos tome što ne pruža nikakve informacije o svojim stvaraocima, pa stoga otvara više pitanja nego što daje odgovora.

Dakle, igrač je pozvan da upija atmosferu neo-brutalističkih megastruktura u kojima nema tragova drugih ljudskih bića, a on u njima ne razotkriva nikakve priče osim onih koje sam formira u kon-



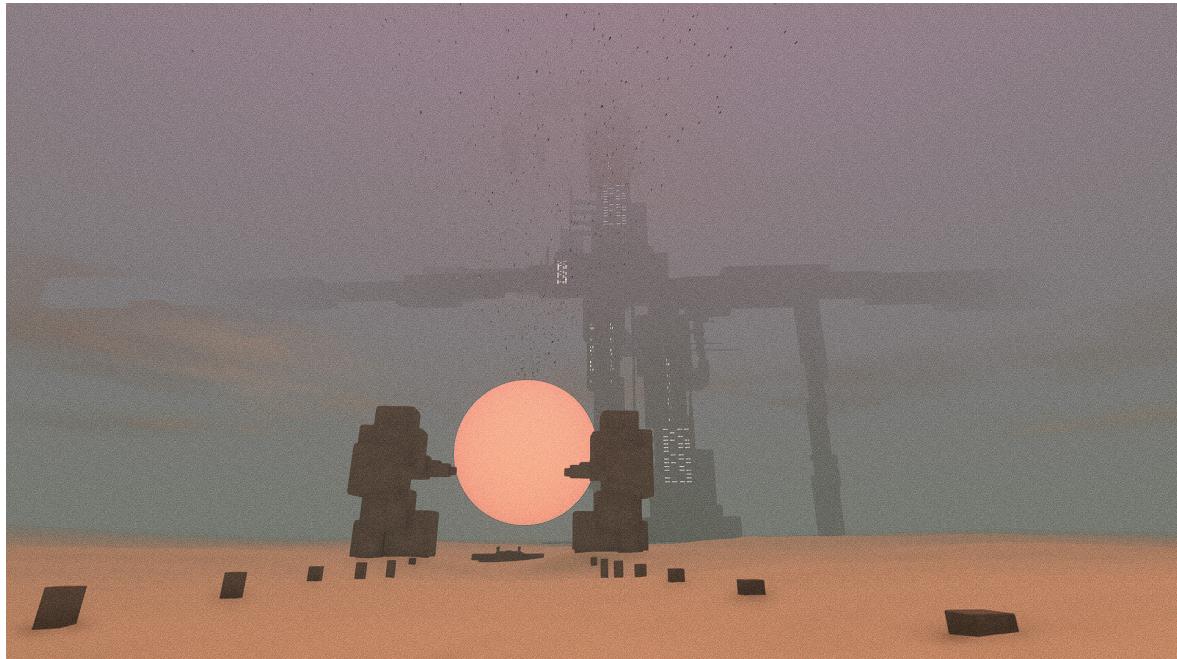
Slika 23 Snimak ekрана – Fugue in Void

taktu sa okolinom. (Slika 24) „Kroz pažljivo postavljanje objekata i semiotičko uređenje prostora, dizajneri stvaraju bogatstvo podataka u koje igrač može da uroni i interpretira ih. Interpretacija priče postaje performativna radnja u kojoj igrač mora da putuje i istražuje pejzaže kako bi iskusio njihov duh. (...) Pejzaž i priča u njemu vezuju se stoga za lično konstruisanje značenja od strane samog igrača.“⁴⁵ Dakle, ovi nemi prostori puni značenja postaju celokupno narativno iskustvo, u okviru sopstvene hermetički odvojene realnosti. Iako generalno vezan za gradove kao mesta protoka ljudi, proizvoda i informacija, brutalizam u igrama Moše Linkea ostaje nem i prazan, a na igraču kao (jedном) posetiocu je da u njega učita ili ne učita značenja.

Ovde ćemo se na trenutak pozvati na Gastona Bašlara⁴⁶ koji kroz mnogo primera otkriva kako su samoća i lutanje vezani za nesvesno i za unutrašnji prostor, a voking simulatori kojima smo se bavili to i potvrđuju. Naime, ovi prostori samoće igrače, tj. posetioce, pozivaju da ih mentalno dovrše – jer iako im autor daje oblik, na korisnicima je da ih ispunе u skladu sa sopstvenim senzibilitetima i time zapravo zaokruže i daju smisao umetničkom delu. Pošto igrači znaju da su sasvim sami dok lutaju kroz betonske hodnike, bez ikakve opasnosti ili očekivanja, otvara im se mogućnost da zamisle ove prostore kao žive, da ih dovrše sopstvenim sećanjima na brutalističke građevine koje su možda sreli, kao i da pokušaju da popune praznine

45. Carbo-Mascarell 2016: 11. (prev. autorka)

46. Bašlar 2005: 29-192.

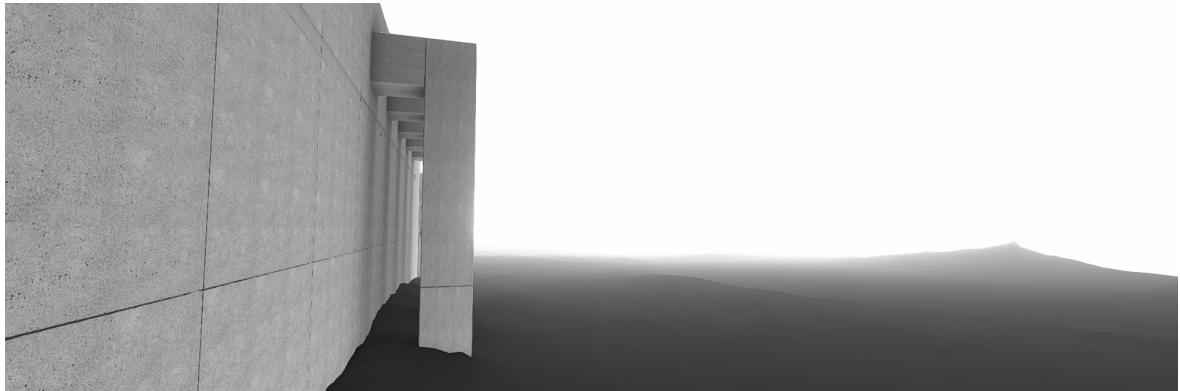


Slika 24 Snimak ekrana – Fugue in Void

u fragmentiranom svetu koji daje samo nagoveštaje šire priče. Ovime prostori u kojima se nalaze postaju zapravo intimni, sasvim lični, jer će kroz lutanje svaki igrač doživeti druge senzacije i otkriti sopstvena tumačenja. Stoga, betonske megastrukture Moše Linkea deluju poput sećanja na jedan brutalizam koji nikada nije postojao, u okviru video-igara u kojima se prožimaju i prepliću realno i nerealno, i u kojima jedan racionalno komponovan apersonalan stil postaje gotovo poetski intiman. Da zaključimo, suština efekta zamrznutog vremena u umetnosti i video-igramama jeste da posmatraču/igraču pruži trenutak koji pripada samo njemu, čime mu se daje mogućnost da u ovim prostorima pronađe subjektivno značenje – pošto praznine mora popuniti sopstvenim idejama,

iskustvom i percepcijom. Dakle, konačna forma ovih dela nastaje iz fuzije zapamćenog i izmaštanog, koji istovremeno dolaze od umetnika i od igrača. Kao ni sama arhitektura, ni video-igre ne bi ispunjavale svoju funkciju ukoliko nema korisnika kome su namenjene. (Slika 25)

Kako je gotovo suvišno preispitivati poziciju video-igara kao jednog od vidova vizuelne kulture, očigledno je da im u istraživanjima možemo pristupiti na najrazličitije načine i u njima otkriti i analizirati uticaje iz prošlosti umetničke tradicije, koji se tu mogu naći svesno, kao deo namere autora, ili sasvim nesvesno, zbog kulturnog nasleđa koje svako u sebi neguje. Stoga, ovaj rad je pokušao da predstavi samo jedan od mnogih primeri koji pokazuju na koje je sve načine



Slika 25 Snimak ekrana – Brutalism: Prelude on Stone

moguće sagledati povezanost ovih starih i novih fenomena. Takođe, iako smo se ovom prilikom, u pokušaju da razrešimo pitanje kako se značenja fenomena menjaju u zavisnosti od epohe ali i medija, zadržali na baštini našeg (realnog) sveta prenetoj novim formatom, postoji još mnogi putevi kojima se može ići ukoliko želimo da se bavimo pitanjem baštine u okviru studija video-igara: poput baštine sveta samih video-igara tj. one koja je vezana za njihov narativ, zatim hibridnom formom ova dva – realnim nasleđem video-igara oljčenim u starijim verzijama određene igre, ali i baštinom samog medija video-igara. Ovo su svakako interesantne teme kojima treba posvetiti više pažnje.

LITERATURA I IZVORI

1. **Alfirević 2015:** Đ. Alfirević, *Razgovor o brutalizmu: Intervju sa arhitektom Ljupkom Ćurčićem*, Arhitektura i urbanizam 41 (Beograd 2015)
2. **ANXL**, beamszero, digital zine on creative struggle, online projekat, it-ch.io 6.1.2022.
3. **Bašlar 2005:** G. Bašlar, *Poetika prostora*, B. Kukić–Gradac, Beograd–Čačak, 2005.
4. **Carbo-Mascarell 2016:** R. Carbo-Mascarell, *Walking Simulators: The Digitalisation of an Aesthetic Practice*, Proceedings of 1st International Joint Conference of DiGRA and FDG (2016), digra.org 12.03.2022.
5. **Contreras 2013:** K. M. Contreras, *Revisiting Brutalism: The Past and Future of an Architectural Movement*, master rad, University of Texas, Austin, 2013.
6. **Kitnick 2011:** A. Kitnick, *Introduction*, October 136, MIT Press, 2011.
7. **Lane 2022:** R. Lane, *Dear Esther at 10, and the rise and fall of the walking simulator*, onlajn članak, NME (2022), nme.com 30.9.2022.
8. **Grabarczyk 2016:** P. Grabarczyk, „It's like a walk in the park“ – on why are walking simulators so controversial, Transformacje 3-4 (2016), academia.edu 12.3.2022.
9. **Kagen 2017:** M. Kagen, *Walking Simulators, #gamergate and the Gender of Wandering*, u *The Year's Work in Nerds, Wonks, and Neo-Cons*, u Eburne and Schreier, Indiana UP: 2017, academia.edu 12.3.2022.
10. **Muscat, Goddard, Duckworth, Holopainen 2016:** A. Muscat, W. Goddard, J. Duckworth, J. Holopainen, *First-Person Walkers: Understanding the Walker Experience through Four Design Themes*, Proceedings of 1st International Joint Conference of DiGRA and FDG, 2016, researchgate.net 12.3.2022.
11. **Omerović 2018:** T. Omerović, *Interpretacija baštine u video igrama*, master rad, Filozofski fakultet u Beogradu, 2018.
12. **Popadić 2012:** M. Popadić, *Čiji je Mikelanđelov David?: baština u svakodnevnom životu*, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta, Beograd, 2012.
13. **Popadić 2015:** M. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta, Beograd, 2015.

- 14. Putnik-Prca 2018:** V. Putnik-Prca, *New Belgrade – a Successfull Concept?*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 46 (Novi Sad 2018) academia.edu 12.3.2022.
- 15. Şengün 2017:** S. Şengün, *Ludic Voyerism and Passive Spectatorship in Gone Home and other „Walking Simulators”*, Video Game Art Reader 1, 2017, researchgate.net 12.3.2022. <https://www.moshelinke.de/>
- 16. Thoburn 2018:** N. Thoburn, *Concrete and council housing: The class architecture of Brutalism „as found“ at Robin Hood Gardens*, City 22, 2018, researchgate.net 30.9.2022.
- 17. Vidler 2012:** A. Vidler, *Learning to Love Brutalism*, Docomomo Journal 47, 2012, doi.org 30.9.2022. Youtube video: A MAZE. / Berlin 2022: Digital Brutalism by Gili Ron & Moshe Linke na <https://youtu.be/Q7GU-2V1uL40>
- 18. Walz 2010:** S. P. Walz, *Toward a Ludic Architecture: The Space of Play and Games*, ETC Press, 2010.
- 19. Wilson 2018:** E. Wilson, *Traversing the Void: A conversation with Moshe Linke*, onlajn članak, The Games Edge (2018), thegamesedge.com 30.9.2022.
- 20. Zeković 2014:** M. Zeković, *Liminal Space in Art: The (In)security of our own vision*, u Dramatic Architectures: Places of Drama – Drama for Places Conference Proceedings, u. Palinhos and Maia, Centro de Estudos Arnaldo Araújo CESAP/ESAP, Porto, 2014,

THE TRANSFORMATION OF BRUTALISM IN CONTEMPORARY MEDIA

CASE STUDY: MOSHE LINKE

This paper aims to analyze the connection between the concepts of art, heritage, and video games using Brutalism as an example. It will demonstrate how phenomena can change, lose, and create new meanings over time, especially within the emerging field of digital media. The focus will be on examining the process of aestheticization that has transformed the perception of Brutalism, an architectural movement centered on human connection and humane living within the utopian postwar project. This transformation is observed through time and within the context of new digital visual culture. In a case study, we will dedicate our attention to three video games by Moshe Linke, that represent the end product of this process, and discuss the distinctions between Neo-Brutalism as portrayed in these video games and Brutalism as a historical architectural project. Additionally, we will examine how inherent qualities of architecture transform within the virtual worlds, as well as the concept of liminality, which prominently characterizes these walking simulators, creating a stark contrast to the original architectural inspiration.

maricmasha@gmail.com

PERFORMANS BEZOBRAZLUKA ILI ŽIVOT KAO BEZOBRAZNI PERFORMANS

ANDREJA DROBNJAK

Studentkinja osnovnih studija

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za istoriju umetnosti

Predmet ovog rada je specifično delovanje pojedinca okrenuto lokalnoj zajednici kroz koje se ostvaruje direktna spona baštine i ličnog, i preispitivanje granica kolektivnog i individualnog pamćenja, pri čemu se analiziraju aktivnosti individue izvan institucionalnih okvira u pravcu oplemenjivanja prostora koji ga okružuje, na njemu svojstven i ličan način. Takvo delovanje ima elemente umetničke, kustoske i kolekcionarske prakse, a ogleda se u promišljenom korišćenju prošlosti i stvaranju novih značenja njenim integrisanjem u savremeni kontekst i život lokalne zajednice. Cilj ovog rada je detektovanje ovih relacija, ali i preispitivanje takvog oblika delovanja, njegovih potencijala i relevantnosti u datom kontekstu, kao i njegove slobode, ograničenja i mana.

Ključne reči: *performans bezobrazluka, lokalna zajednica, Wunderkammer, kolektivno i individualno pamćenje, dokumentarnost*

UVOD

Započeću rad iskrenom izjavom u vezi sa posebnošću njenog nastanka – inspirisan je slučajnim susretima i razgovorima sa autorom kreacija o kojima će biti reči. Oni su bili nepredvidivi, nekonzistentni i pružali su mi manje ili više povezanih saznanja koja sam integrisala u jednu celinu, uz njihovo dodatno istraživanje i promišljanje. Stoga sledeći

tekst nema elemente intervjua, niti su sagovornici organizovano i planski komunicirali, već sadrži fragmente spontanih razgovora koji su ponajviše poslužili kao njegova baza i uporište razdobljnosti kasnije naučno usmerene.

Veoma osobna ličnost, Čupa, jeste umetnik, baštinik, vlasnik kabineta retkosti, *bezobraznik*¹ i moj komšija koji vrlo smelo i promišljeno obeležava javni prostor iz domena privatnog i ličnog – svoje kuće, koja je ujedno prema njego-

¹ Slično Micićevom *Barbarogeniju* i ideji varvarstva kao kulture, reformatorske, moralno čiste, pokretačke, a ne rušilačke. *Bezobrazluk* kao svojstvo Čupine prakse i dela, stanje je izraženih emocija, pobune, svojevrsni dinamizam.

vim rečima i „hram umetnosti“. U pitanju je pojedinac koji oživljava avangardne koncepte i nastavlja ideje *zenitizma*. Svoju zidanu omalterisanu ogradu sa spoljne strane, prema ulici, godinama obeležava fotografijama, štampom, grafikama i svojim skulpturama kao kakav izložbeni prostor, među kojima dominiraju listovi Zenita. Izloženi radovi poseduju svojstvo dokumentarnosti okruženja, ali i prikazuju selektovane momente prošlosti važne za kulturni i istorijski život pre svega prošlog veka. Ta ograda je slika njega samog ali i sveta u kome živi. Iza ograde krije se kuća, neobične arhitekture, osmišljena takođe prema njegovoj zamisli. Svoju umetnost ostavlja dostupnu drugima – da je dokuče, ali i pronađu. Svodi je na nivo traga, gde je posmatrač ujedno i u životnoj ulozi tragača, ostavljen sebi, svojim impulsima i instinktima. Koliko god se ovaj koncept činio demokratičnim, inkluzivnim, on je vrlo hermetičan. Ne mogu svi shvatiti njegovu konceptualnu kreatiju, niti poziv da u njoj učestvuju. Ostaje njegovo očekivanje da bude shvaćen, da ga ljudi prepoznaju i putem prirode nužnosti za humanim, ostave trag na njegovom radu, kao oblik interakcije i odgovora. Eksponiranost je stoga odsutna ne samo u njegovoj umetnosti, već i u ličnosti. Suptilnost je vid njegovog izražavanja, ali i *bezobrazluk*. *Bezobrazluk* kao vid reakcije, kao vid provokacije, kao vid bunta. Micić je bio bezobrazan. Čupa je njegov naslednik.

Može se činiti da je samo reč o luckastom individualcu, koji ima potrebu za privlačenjem pažnje i koji oživljava buntovne manifestacije s početka prošlog veka kao vid lične zanesenosti. Međutim, on *bezobrazluk* koristi kao sredstvo za borbu protiv komercijalizacije umetnosti i tretiranja umetnosti i baštine kao kapitala. Takođe, nastoji da usmeri način razvoja svesti lokalne zajednice ka razumevanju njene istorije i kreiranju zajedničkih sećanja u čemu umetnost i kultura igraju važnu ulogu kao sredstvo razmene i povezivanja. Još jedan bezobrazluk je njegova izložba ili rad koji će nazvati *Bezobrazna zemunica*. Zemunica koju će on lično napraviti kao spomenik stogodišnjici od velike poplave u Borči, jer su se, kako kaže, „ljudi tada krili u zemunicama, lokacija će biti nepoznata, sve što treba da radi mo je da idemo ka zapadu“, ali suprotno od idealna vesternizacije i pokoravanja zapada. Pored skretanja pažnje na univerzalne vrednosti, primetno je veliko poštovanje prema lokalnom i nacionalnom. Zemunica je velika tajna, a unutar nje će biti umetnički radovi iz njegovog *hrama umetnosti* koji možemo shvatiti i kao kabinet retkosti. Osobine ove prakse jesu svest o lokalnoj zajednici, potreba da memoriše, prikuplja, dokumentuje, stvara i da aktivira um i imaginativnost svojih suseda i prolaznika. Vidimo da su podobne ideji onoga što bi muzejske institucije i profesionalci trebalo da budu.



Slika 1 Kuća: *hram umetnosti* (fotografija: Andreja Drobnjak)

HRAM UMETNOSTI KAO WUNDERKAMMER

Osobeno arhitektonsko zdanje, kuću (Slika 1), izgradio je arhitekta Predrag Ristić, poznatiji kao Peđa Isus. Karakteristična za njegov opus je izgradnja *duhovnih hramova*, dok je izgradnja *hrama umetnosti* pravi izuzetak. Šta bi značio *hram umetnosti*, kako ga i sam vlasnik naziva? Ovakva sintagma mu daje određenu dozu sakralnosti, mističnosti, ali aludira i na hram muza, aleksandrijski *museion*, koji Zbinjek Stansky opisuje na sledeći način: „Muzej nije sadržavao umjetničke zbirke, već je bio središte znanstvenih, kulturnih i umjetničkih delatnosti. Imao je veliku biblioteku, istraživačke laboratorije, predavaonice i učionice. Bio

je zapravo kulturni i znanstveni centar. Posvećen muzama, kćerima Zeusa i Mneozine, božice pamćenja, označavao je vrh duhovne hijerarhije, koja je sumirala kolektivno ljudsko pamćenje...”² Ukoliko odbacimo nužno naučnu komponentu aleksandrijsog hrama i sa sledamo kulturnu, istorijsku dimenziju našeg hrama umetnosti kao mesto susreta umetničkih grupa, uzvratnih hipi poseta, rasadnik slobodnoumnih ideja, izvorište avangardnog duha i bezobrazluka, nosilac individualnih i kolektivnih vrednosti kroz sadržaje koje čuva od zaborava i prikazuje u svojoj najužoj okolini, možemo reći da borčanski hram predstavlja svojevrsni museion savremenog doba, s tim što sadrži kabinet čудesa, odnosno umetničku

2. Maroević 1993: 18–19.

zbirku, mikrokosmos svog vlasnika. Sadržaj ove zbirke ostaje sakriven, ali ograda nam ipak pruža uvid u njene intelektualne i konceptualne okvire.

Dakle, kuća predstavlja više od stambenog objekta i funkcioniše kao mesto umetničke produkcije, ukrštanja ideja i nulta tačka bezobrazluka. Njene karakteristike posebne su u odnosu na okolinu. Omalterisana građevina sa četvoroslivnim krovom, sa svih strana otvorenom i zastakljenom potkrovnom zonom, i sa bočne strane lučnim otvorum koji zauzima gotovo celu širinu zida. Gotovo da se stvara utisak zasebnog sveta sa duhovnom i vremenskom barijerom. Pozicijom na raskršću dveju ulica ovaj upečatljiv i dominantan objekat oblikuje vizuelni identitet sredine. Unutar dvorišta, nalazio se vredan poklon – model za spomenik Stevanu Šupljikcu, umetnice Olje Ivanjicki, čiji se original danas nalazi u Pančevu. Olja i Peđa bili su članovi umetničke grupe *Mediała*. Danas se model nalazi na drugom mestu i o njemu će kasnije biti reči.

Poslužićemo se rečima Milene Jokanović koja u svojoj knjizi *Kabineti čudes u svetu umetnosti* objašnjava fenomen nastanka i razvoja kabinet-a čuda, koji je kao istorijski model muzealizacije preteča modernih muzeja, a predstavlja donekle sistematičnu zбирку sa selektovanim predmetima u skladu sa afi-

nitetima njenog vlasnika, kolezionara i ujedno njegov lični univerzum, *mikrokosmos* koji sažima sva znanja sveta.³ *Wunderkammer* kao model kolekcionarenja prepoznat je kao inspiracija u umetničkoj praksi modernih i savremenih umetnika, u vidu redimejda, instalacija i asamblaža i tako nastavlja da postoji u skladu sa promenljivim sistemima vrednosti u svetu i u svetu umetnosti, ponekad i kao kritika ili odgovor na njih. Kabinet čuda se ne mora odnositi samo na prostorne, fizičke dimenzije, već i na one umne, misaone, imaginativne, pa se tako i sveukupnost delovanja nekog umetnika ili kreatora može prepoznati kao ovaj koncept.⁴ Kao takav, čini se da predstavlja nečiji lični svet, unutarnji ili spoljni.

OGRAĐA KAO SLIKA PROSLOTI LOKALNE ZAJEDNICE I AVANGARDNIH VREDNOSTI

Produžetak onoga što predstavlja kuća, jeste njena ograda, koja nam može poslužiti kao dobar primer za razmišljanje o korišćenju i oživljavanju prošlosti u savremenom trenutku kroz umetnost. Nije tako česta praksa da neko koristi svoju ogradu kao prostor (samo)reprezentacije uz izlaganje predmeta koji ukazuju na razne poruke i sadržaje nacionalne, lične i kulturne istorije. Iza toga leži postupak selekcije predmeta i odbacivanja onih za kreatora manje važnih, i kreiranja posebnih vrednosti i znače-

3. Jokanović 2021: 35.

4. Isto: 185.

nja. Taj postupak, premda izrazito ličan i subjektivan, suštinski se ne razlikuje od kuriranja. Motivi za takav postupak leže u težnji da se vlasnik koordinira u svetu, odnosno u prepoznavanju sebe, i ugrađivanju sopstvenog identiteta u kolekciju⁵, ali i u prostor lokalne zajednice. Ova kolekcija, korpusom predmeta lična, prostorno sažima i privatni i javni karakter. Okrenuta ka ulici, ona komunicira sa različitim starosnim, socijalnim, rodnim grupama, mada je ograničena na lokalni okvir, odnosno na komšiluk ili slučajne prolaznike.

Sadržaj primarno usmeren ka lokalnoj zajednici, kao fizički najdostupnijoj, postaje joj (emotivno) blizak. Budući da se tiče prostora u kom živi, stvara osobenu, intimnu vezu sa njim. Uz pretpostavku da je vlasnik brižljivo selektovao svaki od predmeta i uz činjenicu da su oni nosioci slojevitih značenja, te da imaju svojstvo dokumentarnosti/svedočanstvenosti, odnosno svojstvo da budu dokument prostora, vremena i društva – što je ujedno i osnovna baštinska vrednost⁶– ograda se može sagliđavati kao izložba. Mnogostrukе realnosti nasleđa iskazane su nosiocima sećanja, reprodukcijama ruskih avantgardnih dela, zenističkih postera, sadržaja ratne tematike, fotografija lokalnog ambijenta, ali i autorskim radovima koji, nastali iza ograde, u dvorištu *hrama umetnosti*, kroz sistem referenci na

poznate kulturne sadržaje svedoče o jednoj stvarnosti i upotpunjaju celokupnu konceptualnu zamisao autora.

Poređani po zidu ograde, linearno, bez hronološkog reda, ili bilo kakvih normi i hijerarhizacije, okačeni su plakati avantgardnog časopisa *Zenit* (Slika 2) izdavani pod uredništvom Ljubomira Micića od 1921 do 1926. godine. Maljevičev *Crni kvadrat* i *Crni krug* kao kopije na platnu, dok Crni krst izlazi iz zida i funkcioniše kao drvena polica, mesto spomena palih vojnika u svetskim i balkanskim ratovima, kojima se mogu na tom mestu i zapaliti sveće. Slede plakati ratne tematike, među kojima se izdvaja jedan sa natpisom *Serbia needs your help*, od američke umetnice Malvine Hofman, koji je originalno nastao u SAD-u kao appel za pomoć Srbiji u Velikom ratu, zatim ratne fotografije vojnika okupljenih oko činije pasulja u Ritu, mestu nedaleko od Borče, fotografije Borče, raskrsnice na kojoj se danas nalazi *hram umetnosti*, nekada mala kuća, odnosno ilustracija njegove prošlosti uz foto-panoramu naselja sa vizuelnim identitetom znatno drugačijim u odnosu na današnji. Na ogradi se nalazi još jedan plakat koji odaje počast *Zenitu*, ovog puta uramljena naslovna strana Micićeve zbirke pesama *Antievropa* iz 1926. godine. U blizini je poster malih dimenzija sa natpisom *Tumbe*, koji označava pesničko delo zenističke ideologije Micićevog brata, Branka Ve

5. Гњатовић 2014: 436.

6. Jokanović 2021: 18.

Poljanskog. Prisutan je i Munkov *Vrisak*. Veći ram pored postera ispunjen je plakatima dokumentarnog filma *Bangla Borča* iz 1999. godine sa *reenactment*-om *Splava meduza* i *Kino arhaika*, o kojima će kasnije biti reči. Tu su i Čupini autorski radovi, skulpture koje izranjavaju iz ograde, u vidu velike glave oblika bliskog praistorijskim vinčanskim figurama, uz prepoznatljive kugle, kojima obeležava ne samo prostor oko kuće, već celo naselje. Na samoj ogradi su i druge skulpture – uši, a iznad su uši različitih veličina u vidu visećih instalacija postavljene da skrenu pažnju na autorovu prisutnost u prostoru: „Sve vas čujem!“⁷ Posebno je upečatljiva crno-bela fotografija, Čupin pomalo zastrašujući portret. Od autorskih radova, a moguće i radova koji pripadaju Čupinom prijatelju, multimedijalnom umetniku Draganu Ve Ignjatoviću, osnivaču Balkanske asocijacije umetnosti, uz ogradu se nalaze i druge skulpture, koje su izrađene delom od odbačenih predmeta, koji više nemaju utilitarnu vrednost, kao i one sa prepoznatljivim vinčanskim kodom. Među njima su i skulpture po formi bliske kubističkim. Može se reći da je ovde ostvaren svojevrsni *Gesamtkunstwerk*, koji propagira ideologiju avangarde i *bezobrazluka* spajanjem više grana umetnosti. Usađen u ambijent on tako gradi sopstveni mikrokosmos. Suptilno su na-



Slika 2 Deo ograde sa listom Zenita i Munkovim *Vriskom* (fotografija: Andreja Drobnjak)

značeni traumatični ratni događaji putem fotografija i plakata, dok je prisutno i mesto za paljenje sveća, koje funkcioniše kao memorija. Veza identiteta vlasnika kolekcije i nosioca sećanja, bili oni fotografije ili drugi mediji, ogleda se u tome što je *taj identitet* smešten u određeni kulturni i socijalni kontekst, odnosno markiran je kao proizvod komunikacijsko-relacionih odnosa sa određenim društvenim grupama.⁸ Prema ovakvim zapažanjima sociologa i teoretičara pamćenja, identitet bi bio

7. Umetnikovo šaljivo objašnjenje postavljanja ovih instalacija oko svoje kuće.

8. Гњатовић 2014: 446.

usidren ne u individui, već u socijalnoj grupi.⁹ Ova postavka ilustruje mišljenje da pamćenje pojedinca nadilazi fundus nezamenjivo ličnih iskustava, odnosno da se u pojedincu uvek ukrštaju individualno i kolektivno pamćenje.¹⁰ Jasno je da ovo nije praksa koja počiva isključivo na individualnom pamćenju, iako je proces selekcije nosioca pamćenja duboko ličan, kao i prostor koji ga obuhvata. Ukoliko prihvatimo mišljenje Alaide Asman, opoziciju *individualnog* i *kolektivnog* pamćenja treba nadograditi sagledavanjem četiri formacije pamćenja, a to su: pamćenje pojedinca, socijalne grupe, nacije kao političkog kolektiva i kulture¹¹ ovaj odnos, baš kao i sadržaji sa ograde, poprima mnogo kompleksniji karakter. Teorije socijalnog pamćenja ukazuju da se individualno pamćenje ne sme zamišljati kao samodovoljno i čisto privatno, već se putem ukrštanja, preklapanja i sposobnosti priključivanja, sećanja raznih kulturnih i socijalnih grupa uzajamno potvrđuju i učvršćuju i tako deluju kao činilac povezivanja i obrazovanja zajednice.¹² Na ovakvim osnovama, uz akcenat na istoriju i specifičnosti lokalnog prostora, kroz zajedničko delovanje zajednice u proizvodnji sećanja i narativa vezanih za nju, što prepostavlja participativnu praksu, demokratičan odnos

prema pojedinim, individualnim istorijama i vrednostima, leže ekomuzeji.¹³ Ono što suštinski odvaja ogradu, hram umetnosti i delovanje kreatora izloženih sadržaja od koncepta ekomuzeja, jeste odsustvo institucionalizacije i komercijalne komponente, kao i bitnog učešća zajednice kao ravnopravnog kreatora značenja. Međutim, u Čupinoj praksi, kao u ekomuzejima, prisutno je selektivno korišćenje prošlosti uz valorizaciju osobenosti mesta, sa težnjom povezivanja zajednice i nasleđa.¹⁴

Ograda kao fizička barijera između ulice i hrama umetnosti prostor je kuriranih i proizvedenih sadržaja koji su u čudnoj međusobnoj vezi i teško ih je grupisati u jedan smisleni sistem, ukoliko se ne posmatraju kao refleksija slike jednog ličnog univerzuma. Možemo je shvatiti kao spoljašnji kabinet čудesa, tj. sugestiju onog od sveta skrivenog kabineta smerštenog u kući i u umu vlasnika, ali ona ne egzistira kao autonomna realnost, već realnost utemeljena u kulturi i sećanju mnogih generacija. Ujedno, vlasnik ne dozvoljava iščezavanje vrednosti i iskuštava tih generacija, izgrađenih delom na kulturnom pamćenju. U pitanju su iskuštva njegovih prijatelja, umetnika sa bliskim odnosom prema svetu, sa kojima je i njegovo lično umetničko stvaralaštvo

9. Исто: 448.

10. Asman 2011: 24.

11. Исто: 34.

12. Исто: 26-27.

13. Krstović 2014: 171-175.

14. Исто: 183.

dobilo viši smisao i prošireni koncept. Slično karakteru novosadske alternativne scene početkom sedamdesetih o kojoj Ješa Denegri otkriva: „Teškoća uvida proizilazila je naprosto zato jer u ovom slučaju nije bila posredi umetnost koja se pravila da traje, koja se izlagala, o kojoj se pisalo, za kojom su ostajali čvrsti materijalni predmeti, nego je – svemu tome nasuprot – to bio način življenja, svakodnevno ophođenje u krugu generacijskih pripadnika sklonih zajedničkim idealima postojanja”.¹⁵ I zaista, reč je o jednom kulturnom background-u koji dominira Čupinom praksom, a vidljiv je u saradnji sa njegovim prijateljima, zajedničkom izražavanju kroz dokumentarni film, ali i u kući – hramu umetnosti i posedovanju modela za pomenuti spomenik.

Putem uzajamne perspektivizacije raznih individualnih i društvenih sećanja, pamćenje postaje socijalno.¹⁶ Međutim, ovakav labilan korpus sećanja, razlikuje se od sećanja koje ima svoje utemeljenje, oslonac. Taj oslonac egzistira u medijima, simboličkim nosiocima pamćenja, koji će retoričkim potencijalima i institucionalizacijom omogućiti sebi život. Tako nastaje proizvedeno kulturno pamćenje oslojeno na materijalne simbole i podstiče kasnije generacije da uzrastu u sećanje bez njihovog generacijskog učešća i nadilazi generacije i epohe. Stoga individualna znanja i

iskustva bivaju transponovana u materijalne nosioce podataka, znakove koji premašuju životni vek pojedinca.¹⁷

Opisani predmeti, kao simbolički mediji, nosioci individualnog, socijalnog i kulturnog pamćenja mogu imati svoj smisao jedino u interakciji sa okolinom, putem strategija memorisanja. Može li, i u kojoj meri, zajednica kao socijalni milje da se identificuje sa ovim simbolima i sadržajima? Da li oni predstavljaju samo jedan udaljen i zatvoren svet ili teže da posmatrače uvuku u njega? Doživljava li lokalni čovek predstavljena sećanja kao relevantna i upotrebljiva i prepoznaje li poziv da ih upotpuni postavljanjem sopstvenih predmeta na ogradi? Otvoreno je i pitanje značenja ovih predmeta, ali i njihovog dokumentarno-informacijskog karaktera. Kao što muzej ne bi imao smisla bez publike, tako se ni ovi radovi, pored toga što se nameću i postoje kao deo (lokalne) stvarnosti i integrišu se u njen život, nemaju smisla bez svoje recepcije, pa i komuniciranja poruka.

DOKUMENTARNI FILM I DOKUMENTARNOST PROSTORA

Važan deo postavke na ogradi predstavljaju spomenuti plakati dokumentarnog filma, koji potvrđuju prisustvo još jedne grane umetnosti, odnosno u ambijentu grade totalno umetničko

15. Denegri 1994: 20.

16. Asman 2011: 25.

17. Isto: 35.

delo koje teži ostvarivanju ideje bezobrazluka, avangardne intencije da se autentičnim delovanjem izgradi oplemenjeni svet u kojem će posebno место imati kultura, umetnost i poezija, где granice između umetnosti i života ne postoje. Ovde će biti reči o tri dokumentarna filma : *Kino arhaik: Poslednja turneja*,¹⁸ *Bangla Borča*¹⁹ i *Micićev kofer*.²⁰

Prva dva filma u režiji Ivana M. Toholja i Dragana Ve Ignjatovića odnose se na pitanje lokalnog karaktera i sećanja prostora. Delatnost glavnih protagonisti uslovljena je tim prostorom. Oba filma upućuju na intimne istorije samih učesnika, njihovih kreatora i dokumentuju njihovo prisustvo u lokalnoj sredini, ali i život te sredine. *Kino arhaik* (Slika 3) priča priču o poslednjoj turneji putujućeg bioskopa po mestima južnog Banata, gde je prikazan film *Cross Country* Puriše Đorđevića. Potreba da se manjim zajednicama i manjim mestima obezbedi nešto što se smatra privilegijom velikog grada, gledanje filma u bioskopu, jeste potreba da se u životu održi bioskop kao mesto susreta gde kolektivno može da se iskusi umetnost. Pitanje opstanka putujućeg bioskopa je želja povozivanja zajednice, u kojoj ne bi svako konzumirao kulturu za sebe, već da se putem stvaranja javnog prostora u kom

može doći do razmene mišljenja, stvari zajednica ljudi okupljenih oko nekog kulturno-umetničkog sadržaja. Suštinski isto što i Čupa, inače prisutan u sva tri filma, radi i sa svojim zidom ograde. Baštinjenje ideja avangardnih pokreta o prođoru umetnosti u život i života u umetnost, u Kino arhaiku je manifestovano određenim sekvencama u okviru kojih se ne zna koji deo pripada filmu koji se koristi kao osnovni materijal, a koji je deo njihovog dokumentarnog filma, odnosno dešavanja sa samog puta.

Sledeći film, *Bangla Borča*, počinje ovim rečima:

„Bangla Borča je osnovana kao selo bez centra i grad bez trga. To je jedno od mesta koja su nikla sa dna nekada ogromnog Panonskog mora. (1999) U vreme kada je more počelo da otiče kroz nepoznate pukotine u druga mora, pojatile su se reke, kanali i brdašca po kojima su počeli da hodaju životinje i ljudi... *Bangla Borča* je i film o ljudima koji tragaju za sopstvenim identitetom u sudbinski predodređenoj sredini, postajući stvaroci koji tvore imaginarnu Bangla Borču, kao što svako od nas stvara svoj unutarnji svet.“

18. Kino arhaik: Poslednja turneja (Režija: Igor M. Toholj, 2003, 50', Srbija), dostupno na: <https://vimeo.com/165872630>

19. Bangla Borča (Režija: Igor M. Toholj, Dragan Ve. Ignjatović, 2005, 57', Srbija), dostupno na: <https://vimeo.com/165461053>

20. Micićev kofer (Režija: Slobodan Simojlović, 2010, 72', Srbija), dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=QbMKA2dMOOY&ab_channel=OktobarFilm



Slika 3 Scena iz filma Kino Arhaik,
<https://www.fcs.rs/filmovi/kino-arhaik-poslednja-turneja/>

Interesovanje za nezvanična, individualna sećanja malih grupa, njihovo sagleđavanje iz različitih aspekata, označeno je pojavom *memory boom*, a odnosi se na ona iskustva često udaljena u odnosu na dominantnu, zvaničnu predstavu o prošlosti, pozicionirana nisko na hijerarhijskoj lestvici.²¹ Ovi filmovi uporedo deluju kao reprezentanti individualnih istorija, odnosno ilustruju socijalnu formaciju sećanja nastalu putem komunikacionih kanala i kulturnih veza određenog generacijskog okvira koji deluje u okviru istih „mi-grupa“. Zanimljivo je posmatrati svojstvo dokumentarnosti u sklopu (dokumentarnog filma) i drugih nosioca sećanja.

Film *Micićev kofer – Ceduljice, zapisi i video snimci* pronađeni u sobi pokojnog Dragana Ve Ignjatovića, postaju sekvence filma o Miciću. Film kroz narativni tok paralelno povezuje biografske elemente

koji se tiču kreativnog stvaralaštva oba pojedinca, sa fokusom na ličnost Ljubomira Micića i ona ideološka i filozofska polazišta tvorca Zenitizma, koja postaju inspiracija Draganu i njegovim prijateljima. Najvažnije mesto među njima zauzima Micićeva invencija barbarogenija koji leži u osnovi Čupinog bezobrazluka.

„Proglašavajući Balkan šestim kontinentom, geografskim prostorom pesnika, Micić postulira model kulturnog varvarstva kojim negira uspostavljeni primat zapadnoevropskih nacija nad onim koje su okarakterisane kao „manje civilizovane“ (...). Ideja varvarskog preobražaja Evrope predvođenog Barbarogenijem okosnica je zenitizma na teorijskom planu. Ona predstavlja prefiguraciju srodnih konceptacija u evropskoj filozofiji i književnosti, pre svega Ničeovog (Friedrich Nietzsche) Natčoveka/ Übermensch-a i Mitri novičevog Svečoveka/Bogočoveka.“²²

21. Jokanović 2021: 220-225.

22. Metlić 2021: 49-51.

ALTERNATIVNE TEORIJE O LEPĘNSKOM VIRU PEĐE ISUSA I BORČANSKI BANKSY

Intelektualni i idejni okvir Čupinog rada delom leži i na teorijama koje je izgradio njegov nekada dobar priatelj, arhitekta Predrag Ristić. Njih je izložio u svojoj doktorskoj disertaciji, a tiču se praistorijske civilizacije i Lepenskog vira, odnosno specifičnog načina života gde je energija virova korišćena prilikom ribolova, veslanja i plivanja. Njegove teze razlikuju se od mišljenja arheologa, koje zastupa Dragoslav Srejović.²³ Performativno ih dekonstruiše skačući u vir da dokaže ispravnost svojih tvrdnji i to dokumentuje putem filma. Može se reći da je i on na svoj način živeo bezobrazni performans. I u Peđinom životnom radu dominantna je težnja za totalnom umetnošću – on je bio tvorac instrumenta drndafona, filmova, teorije o akustici i brojnih arhitektonskih zdanja. Pomenut kao tvorac *hrama umetnosti*, poslužio je i kao inspiracija za nastanak skulptura kojima Čupa obeležava ulice Borče – kugla sa reljefima otisnutih na njihovoј površini sa specifičnim znakovnim jezikom, vinčanskim pismom. Na pitanje zašto baš kugle, autor je odgovorio: „Ne znam, glava, sve u prirodi je okruglo, sve. Ništa nije čoškasto, samo

su Germani izmislili čoškasto. I Bauhaus. Ne volim Bauhaus. A Dragan, on ga je mnogo voleo i nismo se nikako mogli složiti oko estetike Bauhausa.“ Deo tog mišljenja ostao je dostupan u simbolima, tragovima, na kuglama duž ulica Borče (Slika 4). Sebe proglašava borčanskim Banksijem.²⁴ Stoga naselje sadrži i park skulptura (Slika 5), posebno deo oko obale reke, gde se pored Čupinih nalaze i radovi vajara Zlatka Glamočka i Zdravka Milinkovića (Slika 6).

POLJUBAC U BEZOBRAZNOJ ZEMUNICI

Drugi, najupečatljiviji Čupin rad, jeste *bezobrazna zemunica*.²⁵ Nalazi se na obali uz kanalisanu reku Vizelj, koja protiče kroz Pančevački rit. Izlozvana od glavnih saobraćajnih komunikacija, nije dostupna svima iz lokalne zajednice, već стојi pri kraju šetališta uz reku, ili kako to место sam autor naziva – *na deponiji*. Ova zemunica ukopana u zemlju, sa betonskom bazom i vidljivim pokrivačem od zemlje, memoriše stogodišnjicu poplave u Borči, a kao primordijalni simbol, referira na kuće koje je gradio vinčanski čovek. Zamišljena je kao prostor unutar koga će se nalaziti izložba odabralih predmeta iz hrama umetnosti, a nad njom, na samom središtu krova nalazi se odlivak spomenika Stevanu Šupljikcu,

23. Za stavove koje zastupa Srejović videti: D. Srejović, *Lepenski vir: Nova praistorijska kultura u Podunavlju*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1969.

24. <https://www.streetartbio.com/artists/banksy/>

25. Do nje sam morala doći traganjem, bez jasnih instrukcija od autora gde bi se mogla naći. Sve što je trebalo je kretati se ka zapadu i ući u ulogu tragača.



Slika 4 Deo parka skulptura u Borči (fotografija: Andreja Drobnjak)

koga autor naziva *vojvoda ritski*. Ona ne samo da funkcioniše kao izložbeni prostor, memorija i umetnička konstrukcija, već se može shvatiti i kao postament za spomenik, jer ga putem elevacije čini vidljivim na ovom izolovanom mestu (Slika 7). Predstavlja i prostor za razne aktivnosti prikladne za jednu zemunicu.

Međutim, osim zemunice kao masivnog prostornog postamenta, postoji i manji koji je autor upotrebio (Slika 8), a od izuzetne je važnosti u sagledavanju potencijalnih značenja samog rada. U pitanju je odbačeni predmet, pronađen na ulici,

korišćen pri komunalnim radovima tokom prethodne decenije, koji više ne ma nikakvu upotrebnu vrednost, ali ni materijalnu. Kružnog je preseka, izrađen od plastike, jarko narandžaste boje, ispunjen i ojačan betonom i na taj način spojen sa spomenikom. Praksa upotrebe odbačenih predmeta nije izolovana pojava u umetnosti, vuče korene još od početaka modernizma, a posebno je prisutna u radu srpskih umetnika tokom devedesetih godina prošlog veka.²⁶

Đubrište je od posebnog značaja u stvaralaštvu umetnika Leonida Šejke, još

26. Jokanović 2021: 185–186.



Slika 5 Kugla sa vinčanskim kodom duž ulice u Borči
(fotografija: Andreja Drobnjak)



Slika 6 Skulptura Maslačak iz parka skulptura u Borči
(fotografija: Andreja Drobnjak)

jednog člana *Mediale*. Ono postaje prostor *večitog lutanja*, a lutalaštvo i sakupljanje odbačenih predmeta, kako bi se njihovim proučavanjem razumeo svet oko sebe, zaokruženo je njihovom rekontekstualizacijom – vrednost predmeta više nije upotrebljena, već prevođenjem u neki umetnički rad, oni dobijaju dokumentarnu vrednost.²⁷ Tako predmeti iz svog *bezvrednosnog limba*, prelaze u kategoriju trajnih predmeta.²⁸

Na sličan način, kao i Šejka svojim stvaraštvom, Čupa zemunicom teži da stvori integralnu sliku sveta, inkorpori-

rajući odlivak umetničkog rada autorkе Olje Ivanjicki, nizove simbola, raznovrsne predmete iz sopstvene kolekcije, lično proizvedene ili akumulirane, ali i iskustva onih koji odluče da participiraju u njegovom građenju, uključujući svoja sećanja i iskustva. Metaforičkim nazivima, oba autora prepostavljaju u svojim radovima svojevrsne mikrokosmose, što ih vraća ka renesansnim vrednostima.

Primordijalne karakteristike ovog rada deo su kulture za koju prepostavlja da je bila delom prisutna i na ovim prostorima i proizvod su pomenutih teorija Pre-

27. Isto: 186–190.

28. Isto: 192.



Slika 7 Bezobrazna zemunica na početku realizacije (fotografija: Andreja Drobnjak)

dragu Ristića i koncepta barbarogenija Ljubomira Micića, koji u *Manifestu zenitizma* ne traži primordijalno u vanevropskim kulturama, poput umetnika modernista, jer zna da je taj izvor u njemu – na Balkanu.²⁹ Još jednom je uspostavljena veza između prostora i određene kulture, ovog puta arhaične, gotovo mitske. Tako su sudarene vrednosti hronološki udaljenih epoha. Posetilac, prolaznik, može u zemunicu da ubaci nešto svoje, ili čak da je naruši, da uzme nešto iz nje, odnese, uništi, nadogradi. Sve to postaje deo njenog značenja. Kako sam autor kaže: „U zemunici možete spavati, hodati, učiti, voditi ljubav”, nad vama će biti – ukoliko odlučite da participirate na bilo koji od ponuđenih načina – ništa manje nego vojvoda Šupljikac.

JEDAN SRPSKI VOJVODA

Originalni spomenik, izrađen u bronzi, nalazi se u Pančevu i kao simbol kolektivne memorije, reprezentativno prikazuje vojvodu u vojnem ornatu, u kontrapostu, oslonjenog na mač. On jedinstvom materijala, oblika i značenja predstavlja materijalizaciju mnogostruktih socijalnih i kulturnih vrednosti i istovremeno je dokument i medij. Dokumentarna vrednost spomenika često nadilazi njegove ostale vrednosti, kao relativna, njena važnost varira u odnosu na određeni istorijski trenutak.³⁰

Kolektivno ili nacionalno pamćenje shvaćeno kao konstrukt, počiva na konsenzusu, za razliku od pomenutih formačija pamćenja, snažnije je oblikovano i putem njegovih materijalnih nosilaca, kakvi mogu biti spomenici, identitetски su vezani za zajednicu, što rezultira afektivnim usvajanjem poruke koju nose, odnosno određene slike prošlosti.³¹ Ono što je specifičnost postavljenog modela, jeste da konsenzusa nije bilo. Autor zemunice ili umetničke celine svojevoljno je postavio spomenik. U pitanju je revitalizacija lika vojvode nekada važnog za srpski narod. Borčanski spomenik, odnosno model izrađen u poliesteru (Slika 9), idejno identičan i nerazdvojiv procesom izrade od samog originala, može se smatrati kao spona sa njegovim arheološkim kontekstom ali i kao njegov pandan. Ipak, izradom zemunice i postavljanjem rada na njen vrh, došlo je do izjednačavanja oba spomenika u simboličkom i memorijskom karakteru, odnosno i model za spomenik dobija ravnopravnu funkciju spomenika.

Njihovo egzistiranje u različitim lokalnim sredinama i sama priroda izlaganja, kao i različiti materijalni nosioci istog figurarnog oblika nude velike mogućnosti za interpretaciju njihovog kontekstualno bogatog života. Dovođenje oba spomenika u vezu može obogatiti njihovo značenje, tako oni mogu funkcionisati

29. Metlić 2021: 55.

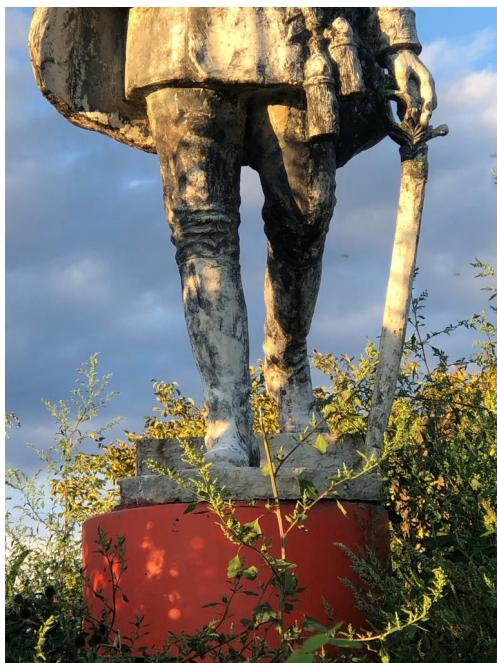
30. Maroević 1993: 139–144.

31. Asman 2011: 42–45.

kao reperi memorisanja jedne pojave ili ličnosti vezane za istorijski važan događaj proglašenja vojvođanske autonomije. Međutim, zemunica kao umetnička konstrukcija, i kao memorija nekih drugih pojava, pa i wunderkammer autora i njene lokalne zajednice, daje spomeniku novi život, suštinski drugačiji od onog konvencionalnog, institucionalnog tretiranja jednog simbola pamćenja.

U konstrukciji istorijske slike borčanskog spomenika učestvuje i postament, koji se kao odbačeni predmet, namenjen za otpad, a i zbog svog materijala i prvo-bitne namene, vizuelno i simbolički ne uklapa uz spomenik. Dešava se sudar vrednosti, onih trajnih oličenih u spomeniku i onih poništenih, negiranih, gde se putem rekontekstualizacije postament iz svog arheološkog konteksta, ulice, odnosno đubrišta transponuje u umetnički rad i tako putem kreativnog procesa dobija nova značenja.

Prirodno je prepostaviti da je ovakvim kontrastiranjem učinjena kritika institucionalnih vrednosti koje materializuju spomenici, ali i konzumberskog duha koji stvara prostore đubrišta usled masovne proizvodnje. Možda je predmet autoru bio vizuelno dopadljiv kao takav, ali i zbog svog kontradiktornog, kritičkog potencijala, ili autorov izbor predmeta leži u njegovoj dostupnosti. Međutim, svojim materijalom spomenik se suprotstavlja ideji trajnosti. Kako nešto propadljivo može služiti ideji koja treba da



Slika 8 Postament za borčanski spomenik vojvodi Šupljikcu (fotografija: Andreja Drobnjak)

nadilazi životni vek mnogih generacija? To mu daje dodatno značenje i ukazuje na njen opozit – sve vrednosti kad-tad umiru. Mi smo ih uspostavili, sa nama će i otići. Pamćenje je labilno i relativno. Kako nemamo jasno objašnjenje od samog autora, prepušteni smo slobodnoj interpretaciji i preispitivanju motiva za njegovo postavljanje. Ono što, pak, sa sigurnošću mogu da tvrdim na osnovu saznanja iz razgovora sa njim, jeste lična fascinacija i zanesenost likom vojvode Šupljikca koja je jedan od motiva za prikazivanje spomenika lokalnoj zajednici. Na zadnjoj strani postamenta nalazi se drečavo zelena tabla sa rečenicom poslednjeg govora vojvode, koju je izrekao pred smrt: „Nek vidi Evropa, nek ceo svet vidi kako brat bratu u pomoć ide!“ Zemunica još uvek nije dovršena.



Slika 9 Model za spomenik / spomenik izbliza (fotografija: Andreja Drobnjak)

ZAKLJUČAK BEZOBRAZNOG PERFORMANSA

Pojedini istraživači smatraju da je Ljubomir Micić inaugurisao jednu kompletnu egzistencijalnu umetničku praksu, koju je zvao *totalizovanje umetnosti*, umetnost koja se pretače u životni čin. Njegovi nastavljači ne razdvajaju svoje umetničko biće od drugih, sporednih delatnosti i tako se skup životnih procesa i aktivnosti posmatra kao jedna kontinuirana praksa, u kojoj se performativno oživljava koncept barbaro-

genija sa težnjom za konstruisanjem novog sveta, odnosno ceo život postaje bezobrazni performans. Izliv umetničkog u životnu sferu, odnosno lokalni entitet, jeste osnov analize svakog od pojedinačnih segmenata ovog rada.

Osim umetničkog stvaralaštva, ovde vidiemo i nezavisnog prenosiča poruka i vrednosti. Poigrava se sa baštinom, ali i baštini. On svesno odabira realnost koju želi da pamti i prezentuje, mimo institucionalnih normi i autoriteta. Konstituiše sopstveni *wunderkammer*, selekcijom kojom svesno i nesvesno otkriva svo-

je biće. Međutim, prisutna je i težnja da se jedno predgrađe nađe na kulturnoj mapi grada, da pokaže i uspostavi svoj identitet putem nosioca sećanja i povezivanjem njegovih članova.

Tragovi koje je autor glavnih umetničkih dela obrađenih u ovom radu sugestivno ostavio u prostoru komšiluka i naši slučajni susreti i razgovori, bili su osnov za njegov nastanak. Oni smisao dobijaju tek uz zainteresovanog pojedinca, koji ih prepoznaje i postepeno otkriva. To je intencija samog umetnika koji je delovanje usmerio oplemenjivanju zajednice. On se vrlo suptilno eksponira, njegovo prisustvo je u znakovitosti. Njegova samoreprezentacija u javnoj sferi putem predmeta kuriranih na ogradi, sagledana je kao izložba, umetnička instalacija i kabinet čудesa.

LITERATURA

1. **Asman 2011:** A. Asman, *Duga senka prošlosti. Kultura i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek
2. **Denegri 1994:** *FRAGMENTI: šezdesete-devedesete, umetnici iz Vojvodine*, Novi Sad: Prometej
3. **Гњатовић 2014:** М. Гњатовић, Улога фотографије у очувању личних сећања, УМЕТНОСТ И ЊЕНА УЛОГА У ИСТОРИЈИ: ИЗМЕЂУ ТРАЈНОСТИ И ПРОЛАЗНИХ -ИЗАМА, Међународни тематски зборник посвећен сећању на проф. др Миодрага Јовановића (1932–2013), 433- 447.
4. **Jokanović 2021:** M. Jokanović, *Kabinet čudesa u svetu umetnosti*, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu
5. **Krstović 2014:** N. Krstović, *Muzeji na otvorenom: Živeti ili oživeti sva kodnevnicu?*, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu
6. **Maroević 1993:** I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije
7. **Metlić 2021:** D. Metlić, *Antinomije Balkan-Evropa i primitivno-civilizacijsko u časopisu Zenit Ljubomira Micića*

ća, Zbornik Akademije umetnosti 9 (2021), 46-67.

8. **Srejović 1969:** D. Srejović, *Lepenski vir: Nova praistorijska kultura u Podunavlju*, Beograd: Srpska književna zadruga

IZVORI

Bangla Borča (Režija: Igor M. Toholj, Dragan Ve. Ignjatović, 2005, 57', Srbija), dostupno na: <https://vimeo.com/165461053>

Kino arhaik: Poslednja turneja (Režija : Igor M. Toholj, 2003, 50', Srbija), dostupno na: <https://vimeo.com/165872630>

Micićev kofer (Režija: Slobodan Simović, 2010, 72', Srbija), dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=QbMKA2dMOOY&ab_channel=OktobarFilm

<https://www.streetartbio.com/artists/banksy/>

PERFORMANCE OF INSOLENCE OR *LIFE AS AN INSOLENT PERFORMANCE*

The described practice illustrates the opinion of memory theorists that memories of various social and cultural groups are always present in individual memory; in other words, memory is never purely private and self-sufficient. This raises the questions: How should we approach the study of such practices? Can they be seen as an adequate extension of institutional or professional actions? At the very least, these examples provide us with the opportunity to contemplate concepts such as visibility, the commercialization of art, accessibility, unconventional actions, the complexity of private-public relations, the memorization of space and an authentic understanding of reality where one's entire life is nothing less than an insolent performance.

andrejadrobnjak11@gmail.com

KUSTOSKA PRAKSA U SLUŽBI LEGITIMIZACIJE INVESTITORSKOG MEHANIZMA KOLEKCIJIRANJA SAVREMENE UMETNOSTI: STUDIJA SLUČAJA IZLOŽBE DREAM ON

DUNJA BELIĆ, KATARINA KUĆ

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

Rad je centriran oko izložbe Dream On održane 2022. godine u Atini. Kroz analizu dela devetnaest grčkih i internacionalnih savremenih umetnika, njihovih tumačenja od strane samog autora izložbe, Dimitriса Paleokrasasa (Dimitris Paleocrassas), kao i konteksta u kom je sama izložba nastala, kao reprezentacija poklona kolekcije D. Daskalopoulos (D. Daskalopoulos Collection) kolekcijama četiri svetska muzeja – konteksta koji je značajno uticao na konačnu realizaciju autorove vizije – problematizuje se odnos kustoskog i kolekcionarskog principa u oblikovanju konteksta kroz koji se publika susreće sa veoma moćnim umetničkim delima. Cilj rada je da ispita upravo ovaj odnos, kao i samu kustosku delatnost primenjenu na savremenu umetnost.

Ključne reči: savremena umetnost, kustoska delatnost, kolekcionarstvo, kolekcija D. Daskalopoulos

Izložba Dream On za javnost otvorena je 8. juna 2022. godine u Atini, u zgradi nekadašnje fabrike duvana (Public Tobacco Factory). Dela grčkih i internacionalnih savremenih umetnika iz kolekcije poznatog grčkog patrona umetnosti Dimitriса Daskalopulosa (D. Daskalopoulos Collection), publika je mogla videti do 27. novembra iste godine. Cilj izložbe bio je predstavljanje devetnaest „instalacija velikih razmara“ (*large-scale installations*) devetnaest različitih umetnika,

pre nego što one kao poklon kolekcionara Daskalopulosa pronađu novi dom u četiri velika svetska muzeja: Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini (Greek National Museum of Contemporary Art/EMST), Tejt u Londonu (Tate), Gugenmajmov muzej u Njujorku (Solomon R. Guggenheim Museum) i Muzej savremene umetnosti u Čikagu (Museum of Contemporary Art Chicago). Autor izložbe, Dimitris Paleokrasas (Dimitris Paleocrassas), istoričar umetnosti

i konsultant pomenute kolekcije, izložene radove tematski je objedinio konceptom sna, tumačeći ga metaforički kao ambiciju/viziju, prvenstveno umetnika, ali zatim i svakog ljudskog bića, koja podstiče kontinuiranu potragu za ispunjenjem snova, ideja, želja. Radove stoga i definiše kao instalacije velikih dimenzija, smatrujući da upravo kao takve „predstavljaju prostor gde umetnici idu kada žele da ispune svoje snove“ (*Large-scale installations are where artists go when they want to make their dreams come true*).¹

Iza vizija nekih od najpoznatijih savremenih umetnika, objedinjenih pod kustoskim konceptom sna, sveprisutan je utisak ambicije samog kolekcionara kao istinska vodeća sila postavke. S obzirom da se radi o prigodnoj izložbi, a povod je odluka o poklonu, nameće se pitanje odnosa kustorskog i kolezionarskog principa u oblikovanju konteksta kroz koji se publika susreće sa veoma moćnim umetničkim delima, koja neretko imaju sopstvene ciljeve.

PROBLEM POZICIJE KUSTOSA SAVREMENE UMETNOSTI

Kontekst transformacije i kodifikacije kustoske prakse usled razvoja novih odnosa kustosa sa institucijama kulture i umetnosti, i usled procvata kulturne industrije tokom prve dve decenije

je 21. veka, jasno situira širi značaj ove izložbe u definisanju pozicije kustosa. Procesi u kojima do tih promena dolazi su vezani za formiranje samosvesne scene proizvodnje, izlaganja i ekonomiske razmene dela savremene umetnosti. U skladu sa tim, Ozbornovo (Osborne) shvatanje savremene umetnosti² kao postkonceptualne umetnosti postavlja okvire razumevanju istorijskih okolnosti koje, usled promene umetničke prakse, dovode do promene u kustoskom pristupu. Transformacija shvatanja suštine umetničkog dela, koje se sve češće definiše najpre kao delovanje usled razvoja performansa i participativnih praksi, dovela je do potrebe da se pronađe novi način njenog izlaganja. Vreme sedme i osme decenije 20. veka je stoga važno i u istorijskom razvoju kustoskih praksi, a sa sobom je donelo kreatorsku konцепцију kustorskog angažmana. U toj liniji je suštinska figura švajcarskog kustosa Haralda Zemana (Harald Szeemann), čiji je rad, potenciranjem dinamičnog, angažovanog, neretko transgresivnog pristupa kreiranju kustorskog sadržaja, uticao na promenu pogleda na čitavo polje. Zemanov fokus na neobična mesta izlaganja, sa jasnom namerom da se razbije barijera visoke i autsajderske umetnosti, posebno je relevantan za dalji razvoj koncipiranja izložbi,³ a Dokumenta u Kaselu 1972. godine u njegovoj organizaciji su, uz veliki doprinos učešća

1. Paleokrasas (2022).

2. Osborne 2013: 3.

3. Obrist 2011: 117–118.

umetnika iz sfera hepeninga, performansa i instalacija, ustanovila shvatanje izložbe kao događaja, pre nego muzeja.⁴ S obzirom da sam Zeman identifikuje u sebi želju da se izrazi umetničkim, slikarskim jezikom, koju je navodno potisnuo nakon što je pred Leževim (Ferdinand Léger) delom shvatio kako nikada neće dostići taj kvalitet,⁵ nije začuđujuća sve dominantnija linija autorskog izraza, srodnog umetničkom, koja se razvila u kustoskoj praksi druge polovine 20. veka, a naročito u saradnji sa savremenim umetnicima. Tako se formira termin autora izložbe (exhibition auteur),⁶ kao osobe koja svesno izvodi svoju viziju u saradnji sa timom stručnjaka i umetnika, kao preciznija odrednica od kustosa, čiji je rad tradicionalno vezan za čuvanje vrednosti.

Prelaskom u novi milenijum, uz ekspanziju tržišta umetninama i njegovim uvezivanjem sa institucionalnom mrežom, odnosi moći se usložnjavaju i dovode do stvaranja novih struktura u organizaciji kustoskog sadržaja. Pola Marinkola (Paula Marincola) definiše izvanrednu kustosku delatnost kao sposobnost da se snažna ideja i apriori teorija izrazi kroz kreativan, inteligentan i snalažljiv pristup empirijskim ograničenjima, koja nastaju u implementaciji.⁷ Tako

su materijalni uslovi, a pre svega oni budžetski, vremenski i institucionalni, shvaćeni kao sile koje oblikuju već postojeću ideju na putu njene realizacije. Međutim, ovakvo autorsko shvatanje kustoske delatnosti isključuje iz domena vrhunskog svaku praksu čija pokretačka sila leži van domena samog kustosa kao autora. *Dream On*, kao i svaka druga prigodna izložba, preuzima ideju o izložbi iz spoljnjih uticaja, a nju kustos potom oblikuje u skladu sa svojim sposobnostima i drugim spoljašnjim faktorima. U svakom sistemu koji institucionalizuje umetnost, granice lične vizije autora izložbe i šire sakupljačko-izlagačke politike nisu jasne i jednosmerne. U svetu komodifikovane savremene umetnosti pak, i kolecionar kao krovna figura u čije ime se obavlja kustoska praksa može poprimiti značaj institucije.

MITOLOGIZACIJA KOLEKCIJONARA

U samooblikovanju (self-fashioning)⁸ grčkog preduzetnika u finansijskom sektoru Dimitriса Daskalopulosa, prelomni momenat čini posebno veče iz 1999. godine koje je proveo gledajući u zvezde. Tog dana je u njegovo vlasništvo ušla jedna od ograničenog broja replika Dišanove (Duchamp) Fontane iz 1964. godine,⁹ ikonično delo umetnosti

4. Isto: 114.

5. Isto: 103.

6. Ćirić (2012): 18.

7. Smith 2012.

8. V. Greenblatt 1980: 9.

9. Grant (2010): 35–36.

20. veka, i kanon savremenoj umetnosti koja je shvaćena kao postkonceptualna.¹⁰ Ovaj trenutak simbolički je nukleus njegovog konstantnog interesovanja za domen savremene umetničke produkcije prelaskom u naredni vek, a možda je još značajniji jer je svojom poetičnošću ustanovio ton koji će pratiti opise plodne kolekcionarske delatnosti investitora u naredne dve decenije.

Sledeći period ovog svojevrsnog opusa patrona umetnosti obeležilo je formiranje čitavog organizacionog sistema koji omogućava podršku, ili uticaj, kolekcionara na više nivoa funkcionalanja savremene proizvodnje, razmene i čuvanja umetnosti, pa i na sferu kulture uopšte. Sa jedne strane, kolekcija je formalizovana 2010. godine, kao zbir dela izuzetnog vizuelnog efekta i kontekstualnog značaja, u kojima je izraz iskustva savremenosti obrađen visokokreativnim umetničkim pristupom. Daskalopoulosova kolekcija je u svojim postulatima postavljena kao platforma stvaranja nove mreže značenja među delima najetabliranih umetnika prethodne četiri decenije,¹¹ a u nju su zasista ušle mnoge ikone savremene scene, od Marine Abramović, preko Dejmijena Hersta (Damien Hirst), Luize Buržoa (Louise Bourgeois), Kiki Smit (Kiki Smith) i Dejvida Hamonsa (David Hammons).

Skup od preko 500 dela svakako je raznovrstan, ali izražava određenu težnju ka kredibilitetu po principu okupljanja velikih imena. Drugi mehanizam kojim investitor potpomaže savremenu scenu na direktniji, i možda značajniji, način je kroz neprofitnu organizaciju NEON, čiji je etos približavanje kulture široj javnosti.¹² Iako ova formulacija može zvučati kao floskula, rad organizacije je promišljen i usmeren na dvosmerno razvijanje komunikacionog kanala između umetnika i potencijalne publike. Prvo, godišnje stipendije su pružile podršku za preko 200 umetničkih projekata od 2016. godine. Okviri ovog programa potenciraju nacionalne, grčke inicijative, ali stipendisti variraju u obimu od lokalnih, poput projekta *Through the Displacement of Doors, Choose a Dialogue* iz 2019. godine, koji se bavi savremenom scenom u Atini iz pozicije relativno autonomnog shvatanja umetnosti, do izuzetno angažovanih projekata koji prelaze nacionalne granice, poput Arab Feminist Films iz 2019. godine. Kulminacija veličine i značaja projekta pod patronažom organizacije došla je sa projektom za grčki paviljon na 59. Venecijanskom bijenalnu 2022. godine, gde je državu predstavljala Lukija Alavanu (Loukia Alavanou) videoinstalacijom *Oedipus in Search of Colonus*, koja se paralelno bavi nacionalnim nasleđem i savremenim društvenim pro-

10. Osborne 2013: 21–22.

11. D.Daskalopoulos Collection (2023).

12. NEON (2023): *About*.

blemima.¹³ U obrtu inicijalnih uloga, ili pak konačnom obliku proizvodnje kulturnog sadržaja u kapitalističkom sistemu, privatna organizacija stipendira program nacionalne reprezentacije na svetskoj izložbi par excellence. Sa druge strane, NEON radi na spajanju javnosti i savremene umetnosti i iz ugla publike, kroz brojne radionice i muzejske edukacije. Time kolekcionarovo delovanje zauzima sve zone kulturne produkcije i komunikacije, od malih lokalnih inicijativa do programa nacionalne reprezentacije, i od začetka umetničke ideje do prezentacije umetničkog nasleđa.

POKLON

Kolekcija D. Daskalopoulos 13. aprila 2022. godine objavljuje poklon od preko 350 dela za četiri velika svetska muzeja. Ovim potezom, za koji kolekcionar tvrdi da ni na koji način nije motivisan finansijskim razlozima ili poreskim olakšicama,¹⁴ skup dela se iz jedinstvene koncepcije izraza shvatanja savremenog stvaralaštva kao izraza društvenih, ideoloških i egzistencijalnih problema čoveka, pretvara u sredstvo za kreiranje novih kustoskih i značenjskih veza među muzejima. Raspodela poklonjenih rada može se posebno problematizovati, s obzirom da je 100 dela priključeno zajedničkom vlasništvu Gugenhajm

muzeja i Muzeja savremene umetnosti u Čikagu, čak 110 Tejtu, a daleko manje, 40 dela, domaćem Narodnom muzeju savremene umetnosti u Atini (EMST).¹⁵ Međutim, sa stanovišta poklona kao opravdanja i podstreka za umrežavanje institucija, ona je opravdana. Stvaraju se nove kustoske pozicije zadužene za čuvanje i upotrebu ovih dela, Gugenhajm i Muzej savremene umetnosti u Čikagu ostvaruju veoma blisku saradnju s obzirom da dele zbirku, a EMST, koji tek od nedavno aktivno deluje na sceni, dobija direktnu vezu sa Tejtom, korisnu po pitanju reputacije, ali i stručne saradnje.

Verovatno najizraženija zamerka grčke javnosti odnosila se na samu odluku kolekcionara da poklon podeli pomenu tim svetskim muzejima, od kojih su dva locirana na novom kontinentu, umesto da se podrži muzej u Atini.¹⁶ Nacionalistički ključ ove kritike, iako se može čitati kao frustracija lokalne publike dostupnom ponudom kulturnih sadržaja, potpuno se kosi sa realnošću u kojoj funkcioniše savremena umetnost kao fenomen doba globalizma. Sam Dimitris Daskalopoulos je član Odbora posverenika i Muzeja u Čikagu i Fondacije Solomona R. Gugenhajma (Solomon R. Guggenheim Foundation), kao i član Tejtovog Internacionalnog saveta.¹⁷ Sa druge strane, ono što pokazuje izvesnu

13. Isto: *Grants*.

14. Soutzoglou (2022).

15. D.Daskalopoulos Collection (2023): *Gift*.

16. Escalante-De Mattei (2022).

17. NEON (2023): *About*.

dvosmislenost globalnog sistema pro-
dukcije, kupovine, razmene i izlaganja
savremene umetnosti jeste odluka da
se grčki autori daruju grčkom Narod-
nom muzeju. Može se postaviti pitanje
da li su oni tim postupkom shvaćeni
kao lokalna vrednost, nedovoljno
zvučna ili relevantna za velike svetske
muzeje, a prisustvo u njima bi svaka-
ko pružilo legitimitet kako samim deli-
ma i autorima, tako i grčkoj savremenoj
produkциji uopšte. Čini se da na global-
izovanoj muzejskoj sceni, gde vrhovni
dobrotvori deluju gotovo bez osvrta na
državne i kulturološke granice, po uzo-
ru na njihovo učešće u globalnim tržišti-
ma različitih industrija kao primarnu de-
latnost, ipak i dalje postoji nerazrešena
dijalektika sa nacionalnim. Na tom tra-
gu, izložba koja reprezentuje poklon či-
ja glavnina odlazi u SAD i Veliku Brita-
niju morala se održati upravo u Atini.

KUSTOSKI POSTUPAK LEGITIMIZACIJE POKLONA

Stara atinska fabrika, po drugi put nakon
svoje obnove u kulturni centar, iskori-
šena je od strane organizacije NEON za
izložbu *Dream On* sa namerom da deo
poklona, tačnije osamnaest dela, uz au-
dio instalaciju Kostasa Janidisa (Kostas
Ioannidis) naručenu posebno za potrebe
ove izložbe, kao i dvadeset crteža
koji predstavljaju nastanak samih dela,
predstavi kako lokalnoj tako i internaci-

onalnoj publici. Ova izdvojena ostvare-
nja dela su devetnaest različitih, grčkih
i internacionalnih, savremenih umetni-
ka: Džon Bok (John Bock), Helen Čed-
vik (Helen Chadwick), Abraham Kruzvi-
jegas (Abraham Cruzvillegas), Marta
Dimitropulu (Martha Dimitropoulou),
Piter Fišli i Dejvid Vejs (Peter Fischli i Da-
vid Weiss), Dejvid Hamons (David Ham-
mons), Tomas Hiršhorn (Thomas Hirs-
chhorn), Dejmijen Herst (Damien Hirst),
Majkl Landi (Michael Landy), Marija Li-
zidu (Maria Loizidou), Pol Mekarti (Paul
McCarthy), Anet Mesaže (Annette Me-
ssager), Maro Mikalakakos (Maro Mic-
halakakos), Vangeči Mutu (Wangechi
Mutu), Pol Fajfer (Paul Pfeiffer) (Slika 1),
Aleksandros Psihulis (Alexandros Psy-
choulis), Matju Riči (Matthew Ritchie),
Ana Marija Samara (Ana-Maria Sama-
ra) i već pomenuti Kostas Janidis.

Posetilac se po ulasku prvo susreće sa
centralnom prostorijom, odnosno atriji-
jumom građevine u kom dominira delo
nemačkog umetnika Džona Boka, *Dla-
novi (Palms)* (Slika 2), iz 2007. godine. U
fokusu dela je američki Lincoln kabriolet
iz kog se rađa mutantni oktopus sa cr-
venim pipcima opruženim po podu atrija-
uma, dok delo upotpunjaju i raznoliki
predmeti, tzv. „pokućno đubre“ (dome-
stic junk)¹⁸ kao referenca na blagostanje
ideje života kapitalističkog društva, koji
se nalaze oko pipaka na podu, kao i u
samom automobilu. Svaki vidljiv obje-

18. Paleokrasas (2022).



Slika 1 Pol Fajfer (Paul Pfeiffer),
Jutro nakon potopa
(*Morning After the Deluge*), 2003,
projektovana video instalacija, 3.24
x 4.32 m,
Kolekcija D.Daskalopoulos,
autorka fotografije: Dunja Belić

kat ove nadrealističke instalacije prisutan je i u propratnoj film noir parodiji, puštenoj u ugлу prostorije za posetioce zainteresovane da pogledaju. Još dva dela, engleskih umetnika, čine prostor ovog atrijuma: konceptualno delo Dejmijena Hersta *Pozdravi sa dna/lzbegavajući neizbežno* (*Greetings from the Gutter/Avoiding the Inevitable*) iz 1994. godine (Slika 3), čija postavka evocira bolničko okruženje kao prostor u kom se odvija umetnikova elegija o ljudskoj smrtnosti, odnosno čovekovoj stalnoj borbi između života i smrti; i Majkl Landijeva *Mašina koja uništava kreditne kartice*

(*Credit Card Destroying Machine*) iz 2010. godine koja posetioce podstiče da svoje kapitalističke simbole, validne kreditne kartice, žrtvuju mašini podstaknuti nagradom u vidu umetnikovog crteža koji takođe proizvodi mašina.

Ostatak postavke izložen je u sporednim prostorijama levog krila nekadašnje fabrike. Posebno se izdvaja instalacija švajcarskog umetnika Tomasa Hiršhorna iz 2002. godine, *Pećina pećinskog čoveka* (*Cavemanman's cave*) (Slika 4). Stvorena upotrebom najrazličitijih svakodnevnih materijala (karton, selotejp, papir, foto-



Slika 2 Džon Bok (John Bock),
Dlanovi (Palms),
2007,
instalacija i video,
59:14 minutes,
Kolekcija D.Daskalopoulos,
autorka fotografije: Katarina Kuč

kopije fotografija, isečci iz knjiga, itd), za-uzima čitavu jednu prostoriju, konstrui-šući veštačku pećinu kao materijalnu predstavu ljudskog mozga bombardovanog gomilom informacija iz dvadesetovekovnog života, nepromjenjenog ni u našem veku. U mezaninu iznad Hiršhornove pećine postavljen je *Crveni tepih* (Red carpet), delo grčke umetnice Maro Mihalakakos iz 2011. godine. Raširen po podu ovog sprata, tepih tamne bordo-crvene boje i velvet tekture, otkriva svoje ogrebotine koje je u stanju užasavajuće agonije načinilo čudnovato, izmaštano biće, van bilo čega poznatog na Zemlji.

Ekshumacija proždrljivosti: Rekvijem ljubavnika (Exhuming Gluttony: A Lover's Requiem) (Slika 5) kao trpezarija unutar susedne sobe, prvo se spoznaje čulom mirisa. Neprijatan miris koji potiče od kapajućeg vina na ogroman sto sobe za prijem zvanica, koji čini centralni deo ovog rada kenijsko-američke umetnice Vangeči Mutu, iz 2006. godine, treba da asocira na privilegovani život više klase, dok krvno žrtvovanih životinja i rupice od metaka podsećaju na nasilje za vremena doba kolonijalizma. Na ratno nasilje ukazuje i delo još jedne grčke umetnice, *Trauma/Ratni plen* (Trauma/War Loot). Ovaj rad Marije Lizidu iz 2000. go-



Slika 3 Dejmijen Herst (Damien Hirst),
Pozdravi sa dna/Izbegavajući neizbežno
(*Greetings from the Gutter/Avoiding the Inevitable*),
1994,
instalacija, različite dimenzije,
Kolekcija D.Daskalopoulos,
autorka fotografije: Katarina Kuč

dine predstavlja gomilu dečijih igračaka napravljenih od odeće koja je pripadala stanovnicima ratom poharanog Kipra, i kao takva ona asocira na nakupljenu gomilu ratnog plena, sa ciljem da referiše na tursku invaziju Kipra 1974. godine. Odabir igračaka nevine stradale dece predstavlja antitezu žestokom nasilju bilo kog rata. Kao kontrast ovom čovekovom nasilju i razaranjima koja slede kao njegova posledica, jesu fotografije „magične“ prirode koje je stvorio umetnički duo iz Švajcarske, Piter Fišli i Dejvid Vajs, 1995/6. godine (Slika 6). Posetilac je pozvan da pogleda prizore prirode foto-

grafisane širom sveta i da uplovi u globalnu turu Zemlje, podsećajući se svih čuda prirode koja stoji i dalje netaknuta ljudskom rukom, ili pak mašinom.

Ova, kao i ostala nepomenuta dela, pružaju raznolik spektar tema, problematizujući političke, društvene, kulturne i druge aspekte savremenog trenutka i mesta nastanka datog dela. Iako se aspekti, trenuci i mesta koja su uticala na njihov nastanak razlikuju, sa po kojim sličnostima tu i tamo, ono što ovih devetnaest radova zapravo objedinjuje u „jedinstvenu“ celinu jeste činjenica



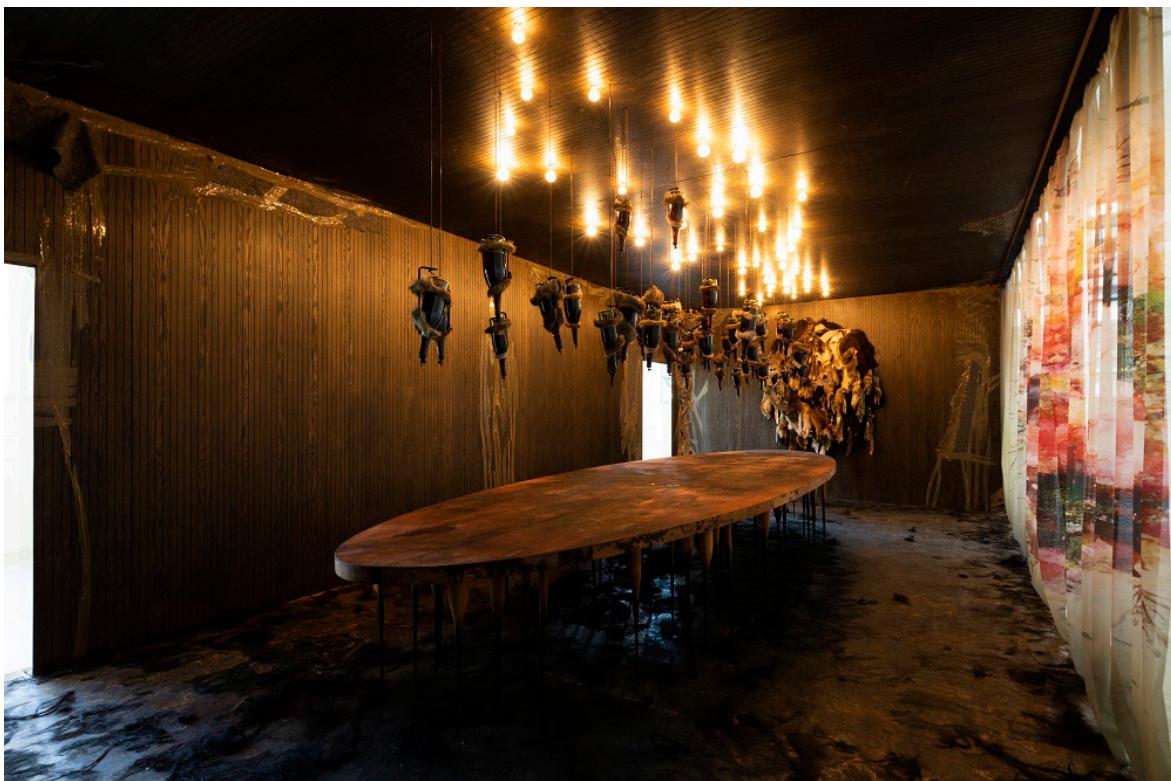
Slika 4 Tomas Hiršhorn (Thomas Hirschhorn), *Pećina pećinskog čoveka* (*Cavemanman's cave*) (detalj), 2002, instalacija, različite dimenzije, Kolekcija D.Daskalopoulos, autorka fotografije: Katarina Kuč

da su deo kolekcije D. Daskalopoulou, odnosno da su samo delić glavnine kolekcije koja će se po završetku razdvojiti na tri dela u sklopu četiri izuzetno značajna svetska muzeja. Zadatak kustosa izložbe, Paleokrasasa, ujedno i konsultanta ove kolekcije, bio je stoga da percepciju izložbe, kakvu će posetilac neposredno stvoriti, usmeri ka drugoj, inspirativnijoj i romantizovanoj temi – snu. Pre nego što će se susresti sa Bokovim огромним crvenim pipcima, posetioca autor upoznaje sa svojim tumačenjem koncepta sna

u kontekstu upravo ovakve izložbe. Paleokrasas poručuje: "Large-scale installations are where artists go when they want to make their dreams come true"¹⁹ i objašnjava da kada se umetnici oslobođe prostornih ograničenja svojih ateljea, tek tada mogu slobodno da izraze svoje najambicioznije snove.

Već na početku izložbe svaka instalacija kao takva je ispunjenje sna umetnika, ali kroz svaku pojedinačnu instalaciju „sanjanje se nastavlja dalje“, s obzirom da Paleokrasas svaku temu ponaosob tu-

19. Paleokrasas (2022).



Slika 5 Vangeči Mutu (Wangechi Mutu), *Ekshumacija proždrljivosti: Rekvijem ljubavnika (Exhuming Gluttony: A Lover's Requiem)*, 2006, mixed media, različite dimenzije, Kolekcija D.Daskalopoulos, autorka fotografije: Natalia Tsoukala, preuzeto sa fejsbuk stranice NEON

mači kao zasebnu vrstu sna ili pak ambicije, karakterističnu za svako ljudsko biće. Tako Herstovi *Pozdravi sa dna/Izbegavajući neizbežno* postaju najveći od svih ljudskih snova, savladavanje smrti; Landova *Mašina* je samo nedostižan san o slobodi od kapitalističkih stega; *Ratni plen* Marije Lizidu je san o zaceljenju svih posledica ratova; a Mihalakosin *Crveni tepih* je noćna mora, san koji je pošao stranputice. Paleokrasas ideju sna i ambicije, kao najvažnije pokretačke sile za čoveka, prožima kroz svako svoje tumačenje izloženih radova, pa čak i crteža predstavljenih u zasebnoj prostoriji, koju kao takvu vidi kao epicentar, jezgro

svih ovih snova. Cilj kustosa je da pronađe temu unutar koje će okupiti ova odabrana dela, predstavljajući ih tako na najreprezentativniji mogući način, kako bi kroz izložbu, njeno tumačenje i utiske koje će ostaviti na posetioca, prikazao da ova, kao i ostalih stotinu dela, jesu adekvatan i vredan poklon muzejskim kolekcijama sa svetskom reputacijom.

Ovakav pristup postavljanju izložbe sa konkretnom namerom autora otvara pitanje iskrenosti samog autora prema posetiocima izložbe. Grojs (Groys) etimološki poredi reč kustos (curator) sa glagolom lečiti/izlečiti (to cure), smatra-



Slika 6 Piter Fišli i Dejvid Vejs (Peter Fischli and David Weiss), *Vidljiv svet* (*Visible World*) (detalj), 1995/6, instalacija, 3000 x (5 x 7 cm) i 28m, Kolekcija D.Daskalopoulos, autorka fotografije: Katarina Kuč

jući da je posao kustosa „da izleči nemoć umetničkog dela, njegovu nesposobnost da sam sebe predstavi posmatraču“ (*curating cures the powerlessness of the image, its inability to show itself by itself*).²⁰ Stoga izuzetno značajnu ulogu posrednika, posebno između dela savremene umetnosti i njegove publike, ima kustos, koji sa kompletnom slobodom može tumačiti dela kroz sopstvene argumente, ali ne i bez obaveze da ta tumačenja publici i obrazloži. Paleokrasas svoju poziciju kao kustosa, kao „institucije“ (Grojs)²¹, koristi kako bi ispunio zahtev reprezentativnosti, navodeći publiku da u što grandiozijem svetlu posmatra svako pojedinačno delo kao sastav jedne jedinstvene celine.

Zahtev reprezentativnosti potiče iz još jednog izvora, Helenskog parlamenta (the Hellenic Parliament). Naime, obnova atinske fabrike duvana, kao i priređivanje izložbe *Dream On*, jesu rezultat kolaboracije NEON organizacije i grčkog parlamenta. Kolaboracija je započeta još 2021. godine kao Kulturni program savremene umetnosti u okviru raznovrsnih nacionalnih manifestacija u cilju komemoracije oslobađanja Grčke od osmanske vlasti 1821. godine. Nekadašnja fabrika duvana, današnja Biblioteka i štamparija Helenskog parlamenta, dobila je nove obnovljene prostore

zahvaljujući finansiranju organizacije NEON, i već dve godine zaredom služila je kao savršen prostor za izlaganje dela savremene umetnosti, ističući zainteresovanost demokratskih institucija za društvenu realnost današnjice izražene upravo putem umetničkog stvaralaštva savremenih umetnika.

Ovaj obnovljen, izuzetno prostran entrijer, savršeno je poslužio za predstavljanje dela izložbe *Dream On*, koja kustos Paleokrasas definiše terminom „instalacije velikih razmara“ (*large-scale installations*).²² Naime, instalacija je termin koji najčešće „opisuje bilo kakav aranžman objekata u bilo kom datom prostoru“ (*to describe any arrangement of objects in any given space*).²³ Upotreboom raznovrsnih objekata, kako umetničkih tako i svakodnevnih, instalacija transformiše dati prazan, neutralan prostor – poput prostorija obnovljene fabrike – u individualno umetničko delo, pozivajući posetioca da taj, sada preporođen prostor, holistički, sveobuhvatno doživi (Slika 7). Ako prihvatimo Grojsov tvrdnju da „bilo šta uključeno u takav prostor postaje deo samog umetničkog dela samo zato jer je tu postavljeno“ (*anything included in such a space becomes a part of the artwork simply because it is placed inside this space*),²⁴ može se zaključiti da i posetilac, pozvan da poseti izlože-

20. Groys (2009): 2.

21. Isto: 3.

22. Paleokrasas (2022).

23. Bishop 2005: 6.

24. Groys (2009): 3.



Slika 7 Helen Čedvik (Helen Chadwick), *Cveće mokraće 1-12 (Piss Flowers 1-12)*, 1991, instalacija, 12 x (70 x 65 x 65 cm), Kolekcija D.Daskalopoulos, autorka fotografije: Natalia Tsoukala, preuzeto sa fejsbuk stranice NEON

na dela u datom prostoru, igra važnu ulogu. Njegovim posmatranjem, doživljavanjem dela i bivstvovanjem u prostoru toga dela, obelodanjuje se smisao same instalacije kao dela savremene umetnosti čija tema jesu savremeni, politički, društveni, kulturni i mnogi drugi problemi, namenjeni da na ovako „teatralan“ i „iskustveni“ način dopru do samog posmatrača i kod njega razviju zapitanost o sopstvenoj svakodnevici. Sa mišljenjem da umetnost, tačnije delo savremene umetnosti – instalacija, svoje potpuno značenje dobija tek u kontaktu sa ljudima, slažu se i kolezionar Daskalopoulos i NEON organizacija, i u nameri realizovanja upravo tog „sna“, započinju renovaciju fabrike, dovodeći i do kreiranja izložbe *Dream On*, koja po prvi put

u Atini javno prikazuje dela značajnih grčkih i stranih umetnika, koja su godinama predstavljala samo deo privatne kolekcije ovog znamenitog patrona.

ZAKLJUČAK

Primer izložbe *Dream On* svedoči o načinu na koji savremena scena oblikuje kanale komunikacije sa javnošću. Umesto apriori ideje autora, ako se može govoriti o autorstvu, ono pre svega pripada kvazimitologizovanoj figuri privatnog kolezionara, koji otvara zbirku kao materijalizaciju svog ukusa i prestiža javnosti. Poput korporativne hijerarhijske strukture, od vrhovne figure u čijem je domenu definisanje vizije projekta, njena implementacija prelazi na mrežu timova,

gde je kustos stručnjak i resurs u arsenalu organizacija. *Dream On* govori pre svega kako se ovakav princip organizacije može odraziti na sužavanje značenjskih i simboličkih kvaliteta izloženih umetničkih dela, u cilju njihovog uklapanja u željenu sliku organizacionog sistema koji njima manipuliše. Uz poruku koju dela odašiljaju pridodaje se i poruka organizacije, što nije specifičnost savremene izlagačke prakse, ali jeste problematično u izlaganju savremene umetnosti, u kojoj se publika u velikoj meri oslanja na ponuđene interpretacije u oblikovanju sopstvenog iskustva. Kakvo je onda iskustvo sa kojim posetioci izložbe *Dream On* napuštaju njen izložbeni prostor?

Prvenstveno, na osnovu fotografija sa otvaranja, trajanja i zatvaranja izložbe, objavljenih od strane organizacije NEON na društvenim mrežama,²⁵ jasno nam je da je posećenost izložbe bila konzistentno mnogobrojna, a na osnovu ličnog primera, nameće se i činjenica da određen broj posetilaca izložbe nije grčkog porekla, već iz svoje zemlje porekla namenski ili usput pronalaze put do stare fabrike duvana. Ovako velika posećenost ističe po-djednako veliku zainteresovanost javnosti za sadržaje savremene umetnosti, kao i sadržaje koje celokupna organizacija oko kolekcije nudi, stoga u potpunosti odgovara agendi kolecionara i njegovog tima na čelu sa autorom izložbe,

da predstave značaj D.Daskalopoulos kolekcije kako na nacionalnoj, tako i na globalnoj sceni. Slika izložbe je shodno tome u medijima²⁶ fokusirana isključivo na poklon kolecionara Daskalopulosa londonskom, čikaškom, njujorškom i atinskom muzeju. Izložena dela su u medijima, po uzoru na model koji je kustos ponudio, tumačena prevashodno u ovom kontekstu, njihov kolektivan put od kolekcije, preko izložbe *Dream On*, sve do novog doma, predstavlja ispunjenje jednog velikog sna, u okviru kog svako zasebno delo ima svoj jedinstveni san. Kao što i naziv izložbe navodi, celokupna postavka izložbe i njene poruke vrti se oko ideje sna, koju, moglo bi se reći na osnovu postupnog materijala u vidu fotografija i komentara na društvenim mrežama,²⁷ znatan broj posetilaca prisvaja. Svoje utiske o izložbi posetioci dele sa drugima i ovekovečavaju slikama pro-praćenim komentarima koji ponavljaju dominantne citate vezane za ovu konkretnu, ali i generalnu ideju sna, ambičije ili vizije, koju autor tumači prvens-tveno kao pokretačku silu umetnika, ali zatim i svakog ljudskog bića, svakog posetioca koji će zastati, pročitati i prihvati-ti učitano značenje koje mu se tako pri-mamljivo nameće.

25. NEON (2023): Opening. *Dream On*; NEON Organization Instagram Page(2023): Posts

26. Escalante-De Mattei (2022);Soutzoglou (2022); Smith (2022)

27. NEON Organization (2023): Tagged

LITERATURA

1. **Bishop 2005:** C. Bishop, *Installation Art*, London: Tate Publishing.
2. **Ćirić 2012:** M. Ćirić, *Kustoske prakse i institucionalna kritika*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
3. **D. Daskalopoulos Collection (2023):** D. Daskalopoulos Collection. *Tenets*. <https://ddcollection.org/en/collection-tenets/>. 30.3.2023.
4. **Escalante-De Mattei (2022):** Escalante-De Mattei, Shanti. *Businessman Dimitris Daskalopoulos's World-Class Collection Gets a Goodbye Tour in Athens*. Art News. 1.4.2023.
5. **Grant (2010):** Grant, Simon. *Body of Art*, Apollo Magazine. Exact Editions. 30.3.2023.
6. **Greenblatt 1980:** S. Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press.
7. **Groys (2009):** B. Groys, *Politics of Installation*, E-Flux Journal 2 (2009), 2–8.
8. **NEON (2023):** NEON. NEON. <https://neon.org.gr/en/> . 1.4.2023.
9. **NEON Organization Instagram Page (2023):** NEON Organization. @neongreece. <https://www.instagram.com/neongreece/> . 21.4.2023.
10. **Obrist 2011:** H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP.
11. **Osborne 2013:** P. Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso Books.
12. **Paleocrassas (2022):** Paleocrassas, Dimitris. *Dream On*. NEON App. 1.4.2023.
13. **Smith 2012:** T. Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International.
14. **Smith (2022):** Smith, Helena. *Tycoon Dimitris Daskalopoulos gives away huge haul of modern art*. The Guardian. 01.04.2023.
15. **Soutzoglou (2022):** Soutzoglou, Elektra. *'Artworks Do Not Belong to Their Owners': Dimitris Daskalopoulos Discusses Donating His Collection to Four Institutions*. Frieze. 1.4.2023.

CURATORIAL PRACTICE AS A MODE OF LEGITIMIZING THE INVESTOR-ORIENTED MECHANISM OF COLLECTING CONTEMPORARY ART: DREAM ON EXHIBITION AS A CASE STUDY

Dream On exhibition, which opened for the public on June 8th, 2022, in the former Public Tobacco Factory in Athens, is presented by the NEON organization. It features 19 large-scale installations, representing just a small piece of the D. Daskalopoulos Collection Gift contributed by a famous Greek benefactor Dimitris Daskalopoulos to four prominent museums worldwide. These 19 large-scale installations are the creations of 19 different Greek and international artists. As contemporary works of art, their themes are concentrated around contemporary political, social, and cultural issues that individuals of the recent past handled or are handling in their daily lives. However, the concept that unites these artworks is the metaphorical interpretation of a dream, signifying vision or ambition. This is the main interpretation offered to visitors of the exhibition. This paper aims to analyze the exhibition as a whole, its contents, and the context in which it was created, thus bringing into question the relations between the curator's vision and the requests by which he/she has to shape it.

katarinakuc2@gmail.com, belic.dnj@gmail.com

SEMANA DE ARTE MODERNA: DEFINISANJE BRAZILSKOG MODERNIZMA NA NEDELJI MODERNE UMETNOSTI

SARA STOJEV

Student osnovnih studija

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za istoriju umetnosti

Predmet ovog rada jeste kulturno-umetnička manifestacija pod nazivom Nedelja moderne umetnosti, održana u São Paulu u Brazilu 1922. godine. U radu se obrađuju društveno-političke prilike koje su dovele do nastanka festivala, ideja modernizma u Brazilu početkom XX veka, opis samog događaja, kratke biografije najistaknutijih učesnika – vezanih za njihov doprinos festivalu i modernističkom pravcu, i na samom kraju, posledice ovog događaja. Cilj rada je upoznavanje sa modernističkom umetnošću Brazila početkom XX veka, koju je najefikasnije opisati kroz događaj koji je definisao njene početke. Prilikom istraživanja teme konsultovali smo stručnu literaturu i naučne radove na temu brazilskog modernizma i primenili metodologiju sinteze indukcije i dedukcije.

Ključne reči: brazilski modernizam, Nedelja moderne umetnosti, nacionalizam, Osvald de Andrade, Emiliano di Kavalkanći

Prošle, 2022. godine se, u februaru mesecu, navršilo sto godina od održavanja Nedelje moderne umetnosti (Semana de Arte Moderna). Događaj se održao u São Paulo (São Paulo), u Brazilu, gradu koji do tada nije imao ovako veliki, kulturno značajan događaj. U Municipal teatru (Theatro Municipal), koji je pozicioniran u samom centru grada, održana je revolucionarna umetnička izložba, koja je na jednom mestu okupila najznačajnije predstavnike modernističke kulturne scene Brazila, i time odredila sam kul-

turni tok čitave Južne Amerike, a i šire. Početak XX veka bio je vreme razvoja moderne umetnosti širom sveta, pravca bezbroj pravaca, koja je umetnosti dozvolila da pobegne od akademskih normi, da uključi nauku, formira nove teme i gradi nove elemente. Vekovima trajni postulati počeli su da se brišu kako bi umetnik izrazio sebe na nov način. Škole su se pretvorile u grupe, a grupe su isticale pojedince i njihovu jedinstvenost. Jedan umetnik nije ličio na drugog, njegova umetnost izražavala je političko nezadovoljstvo ili lični utisak sveta,



Slika 1 "Grupo da Semana de 22," iz albuma Tarsile du Amarau, c. 1922. iz Caixa Modernista, Edusp / Editoria UFMG / Imprensa Oficial, São Paulo, 2003.

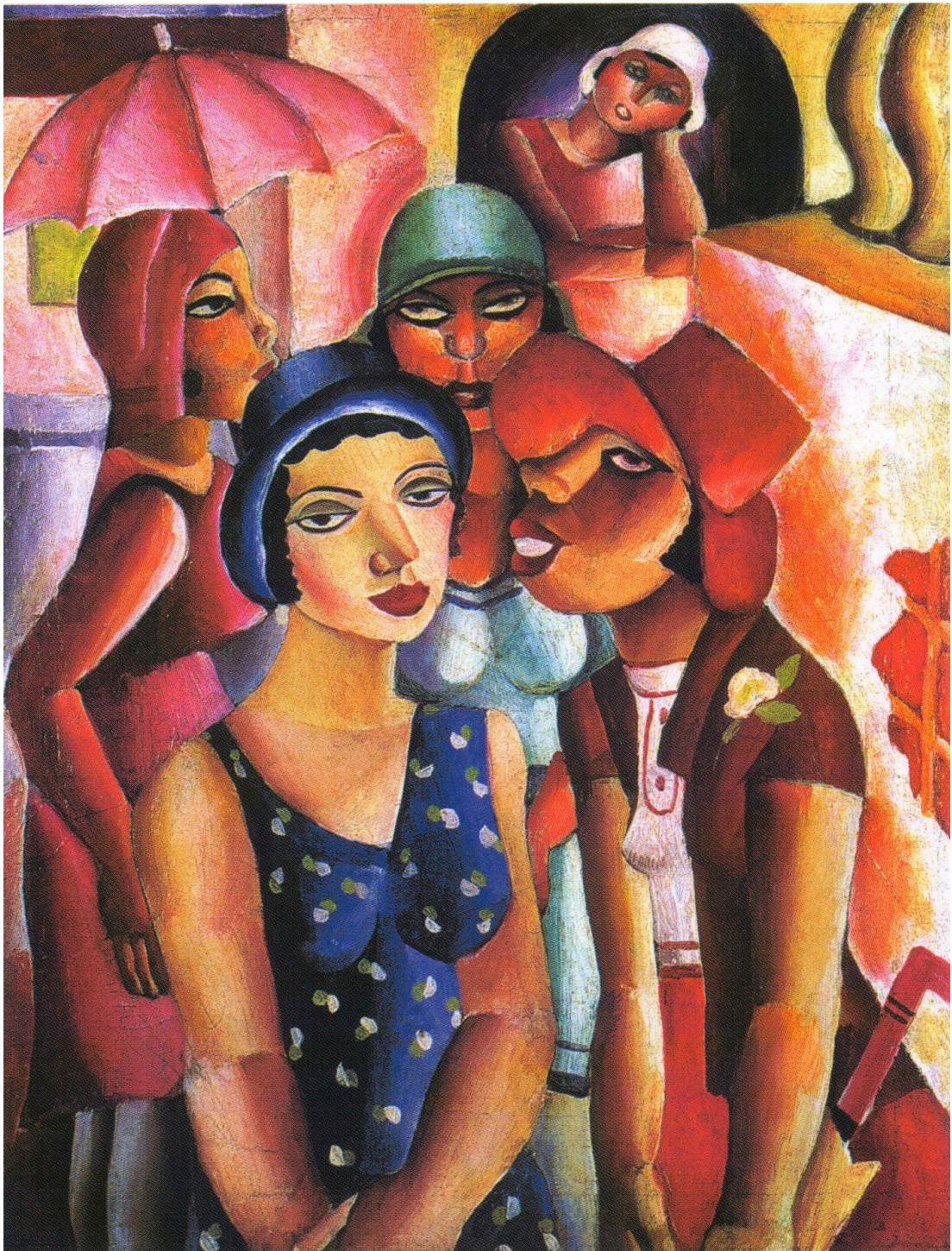
<https://library.brown.edu/create/fivecenturiesofchange/chapters/chapter-5/modern-art-week-and-the-rise-of-brazilian-modernism/>

pa i sebe samog. Manifesti su zamenili akademska načela perspektive, forme, linije, boje, čoveka, prirode, itd. Bili su dostupniji široj javnosti, dopirali su do najnižih slojeva društva. To je bio način razumevanja nove kulturne klime, koja dolazi sa novim ekonomskim, društvenim i političkim ideologijama. Umetnik je dobio mogućnost da se identificuje.

U tom duhu organizuju se izložbe novih pravaca i načela. Vredno je pomenuti *Salon odbijenih* (*Salon des Refusés*)

sé) ¹ – jedan od pionira novog pravca, održan u Parizu 1863. godine. On nastaje kao kontrast čuvenom pariskom *Salonu*, i pravi raskorak od do tada jedine priznate i validne akademske umetnosti, a upućuje na onu koja će dominirati i razvijati se u 20. veku. Na Salonu odbijenih izlažu Mane (Édouard Manet), Kurbe (Gustave Courbet), Pisaro (Camille Pissarro), Jongkind (Johan Barthold Jongkind) i drugi, do tada „nesvrstani“ i „odbačeni“. Na evropskoj umetničkoj sceni događa se kulturna revolucija.

1. Powell: 1099–1101.



Slika 2 "Cinco Moças de Guaratinguetá" (Pet Devojaka iz Gvaraćingeta), Emílio di Cavalcanti, 1930, ulje na platnu, 90,5 x 70 cm, Museu de Arte de São Paulo

<https://library.brown.edu/create/fivecenturiesofchange/chapters/chapter-5/modern-art-week-and-the-rise-of-brazilian-modernism/>



Slika 3 Modernizam u Brazilu: (s leva na desno) Anita Malfaci, Mario de Andrade, Menotti del Picchia, Osvaldo de Andrade i Tarsila do Amaral. via Wikimedia Commons (CC-BY-SA-4.0).

<https://www.dailyartmagazine.com/modernism-in-brazil/>

Takav status kasnije, 1913. godine, dobija i internacionalna izložba moderne umetnosti, održana u tri grada, pod nazivom Izložba oružja (*The Armory Show*). Izložbu organizuje Udruženje Američkih Slikara i Skulptora (*The Association of American Painters and Sculptors*). Izložba oružja obuhvatila je tri grada – počinje od Njujorka, seli se u Čikago, a završava u Bostonu. Američki umetnici upoznaju publiku sa novim avangardnim pravcima. Među umetnicima koji izlažu ističu se braća Dišan (Duchamp), Arčipenko (Alexander Archipenko), Majers (Jerome Myers), a pored njih su izložena dela velikih evropskih slikara moderne – Sezan (Paul Cézanne), Dega (Edgar Degas), Van Gog (Vincent van Gogh) i drugi. Izložba očekivano dobija dosta kritika, ali u isto vreme otvara vrata novoj umetnosti i širenju ideje o njoj.²

BRAZIL U XX VEKU

Nakon što je svet prošao kroz iskustvo Prvog svetskog rata, u Brazilu se početkom treće decenije XX veka smenjuju političke partije i vlada opšta uznemirenost.³ Neke od istaknutijih političkih partija koje su dominirale Brazilom su takozvane oligarhije kafe iz Sao Paula i mlečnih proizvoda Minas Žeraisa (Minas Gerais), koje su se smenjivale u predsedništvu republike, u politici poznati je kao *Kafa sa mlekom* (*Café com leite*). Dolazi do preseljenja stanovništva sa sela u gradove, kao i do migracija iz Evrope i Japana. Industrijalizacija je sve dominantnija. Iz kulminacije ovih događaja nastaje potreba za novom estetikom, koja teži interpretaciji stvarnosti.

Sao Paulo je tada već velika, razvijena i bogata država koja u svakom smislu

2. McCarthy: 22–35.

3. Ajzenberg: 25–29.

parira Rio de Ženeiru (Rio de Janeiro). Dok u Riu vlada akademizam, Sao Paulo traži način da se kulturološki definiše. Modernizam vlada Evropom i Amerikom, a njegove ideje šire se i Brazilom. To Sao Paulu daje priliku da se identificuje kao progresivna država. Tako i novoosnovane umetničke grupe smatraju da je pravi trenutak za reformu kulture. One uzimaju godinu 1922. kada se obeležava stogodišnjica od proglašenja nezavisnosti Brazila. Time referišu na priliku koju su dobili nakon vekova kolonijalizma da stvore novi svet i u njemu neguju svoju kulturu.

DEFINISANJE BRAZILSKOG MODERNIZMA

Umetnost Brazila do tog trenutka definišu dve umetničke struje – akademizam i parnasizam. Dok se akademizam oslanja na evropska, vekovima stara načela, parnasizam se formira u Francuskoj, u drugoj polovini XIX veka, pod doktrinom *umetnost radi umetnosti* (*l'art pour l'art*), inspirisanom književnošću Teofila Gotjea (Théophile Gautier), a pod filozofskim načelima Artura Šopenhauera (Arthur Schopenhauer).

Ono što karakteriše brazilski modernizam jeste kritikovanje parnasovskog modela i traženje raskida sa akademizmom⁴, uz vrednovanje brazilskog identiteta i kulture i prikazivanje svojih lju-

di, prirode i tradicije. Brazilski umetnici početkom XX veka stvaraju pod uticajem već formiranih pravaca, kao što su fovizam, kubizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam, ali sa elementima brazilske umetnosti. Modernisti su imali ideju o boljoj budućnosti, živeli su u nostalgiji za prekolonijalnim vremenom, a u isto vreme tražili su da budu prihvaćeni od publike željne egzotike, i da budu uključeni u međunarodnu umetničku scenu. Slikari prikazuju aktuelne probleme industrijalizacije i siromaštva na *naivan* način, kroz dimnjake, elektrane, nebodere, ali bez insinuacije na trenutne probleme, ne bi li ublažili svoje radikalne stavove.⁵ Kompozitori tematske muzike koriste narodne melodije i popularne ritmove za pisanje svojih partitura. U poeziji dolazi do približavanja usmenom govoru i kolokvijalnom jeziku, koje je u suprotnosti sa dotadašnjim formalizmom parnasizma.

U trenutku festivala, a naročito nakon njegovog završetka, doći će do podeljenog mišljenja i formiranja dve modernističke grupe. Jedna od njih će se zalagati za antropofagiju u umetnosti, dok će drugi insistirati na nacionalnoj tematici.

PRIKAZ IZLOŽBE

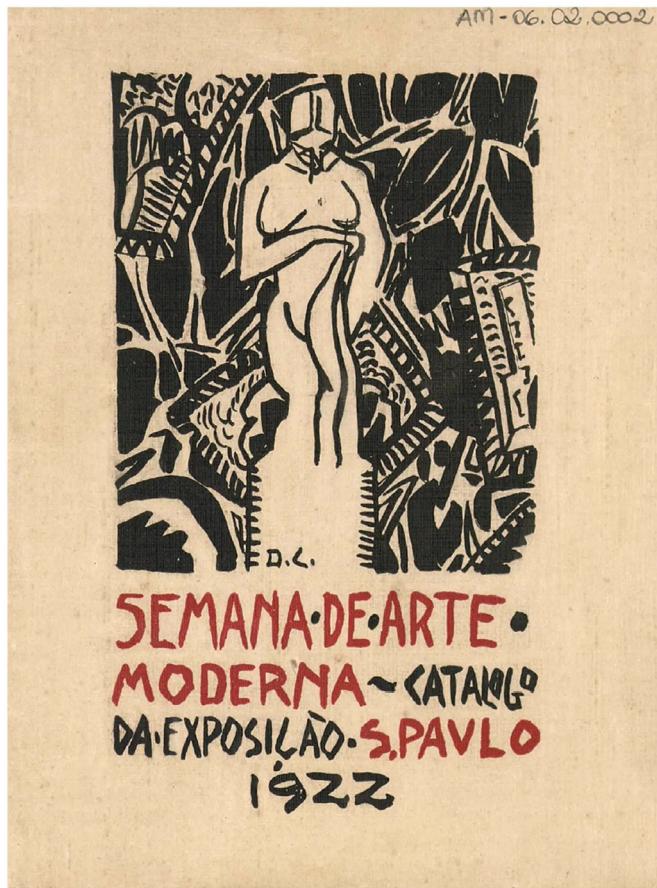
Nedelja moderne umetnosti održana je 13, 15. i 17. februara 1922. godine. Ovaj političko-umetnički festival bio je izuzet-

4. Ajzenberg: 26–27.

5. Guilherme: 35–36.

Slika 4 Naslovna strana kataloga ilustrovana od strane Emiliano di Kavalkanćia za *Nedelju moderne umetnosti*, 1922.

<https://www.theartnewspaper.com/2022/09/06/brazilian-modernism-national-identity-bicentennial>



no značajan za razvoj brazilskog modernizma. Na festivalu je izloženo preko sto slikarskih i skulptornih dela. Imao je tri literarne sekcije, večernju muziku, čitanje manifestnih pesama. Muzičari su držali muzičke prezentacije, a pisci predavanja. Manifestaciju je politički podržao Vašington Luis (Washington Luís), koji je u to vreme bio guverner države São Paulo. Luis je omogućio prostor za održavanje festivala, pomenuti *Municipial teatar*.⁶ Biznismen Paulo Pradu (Paulo Pradu) finansijski je pomagao manifestaciji. Umetnici su u to vreme mogli da

putuju po Evropi i Americi, da donose nove umetničke modele u zemlju i zajedno sa elementima brazilske umetnosti, formiraju novu umetnost. Sam događaj je započeo predavanjem pisca Grase Aranje (Graça Aranha), koji je sponzorioao modernu umetnost i bio jedan od organizatora ove manifestacije. Njegovim predavanjem „Estetika emocije u modernoj umetnosti“ (*A emoção estética na arte moderna*), opisao je brazilski modernizam kao rođenje brazilske umetnosti. Predavanje je dobilo negativne kritike od strane tradicionalno orijentisanih

6. Machado: 168–169.

kritičara,⁷ dok ga publika, koja se tada prvi put susrela sa ovim pravcem, nije u potpunosti razumela.⁸

U holu teatra bila su postavljena slikarska dela Anite Malfači (Anita Malfatti) i skulptorska dela Vitora Brešerea (Victor Brecheret). Druge večeri nastupala je pijanistkinja Giomar Novais (Giomar Novaes) sa kompozicijama modernih kompozitora kao što je Klod Debisi (Claude Debussy). Te večeri govor je održao pisac i umetnik Menoti del Pikja (Menotti del Picchia). Iste večeri pesnik Honauđ de Karvaljo (Ronald de Carvalho) recituje poemu Žabe (*Os Sapos*) Manuela Ben-deire (Manuel Bandeira), koja je suštinski kritika parnasizma. Kako je pesnik Ben-deira bolovao od tuberkuloze u datom trenutku, prepustio je Đe Karvalju da pročita njegovu poemu. Treće veče bilo je posvećeno muzičkoj prezentaciji kombinovanja instrumenata kojom je dirigovao Eitor Vila-Lobos (Heitor Villa-Lobos).

ISTAKNUTI UČESNICI FESTIVALA

Istaknute ličnosti Nedelje moderne umetnosti bili su pisci Mario i Osvald đe Andrađe (Mario e Oswald de Andrade), slikar Emiliano đi Kavalkanči (Emiliano di Cavalcanti), slikarka Anita Malfači, Vitor Brešere i Tarsila du Amarau (Tarsila do Amaral).

Mario đe Andrađe bio je pisac i muzikolog. Njegov književni stil bio je inovativan i obeležio je prvu modernističku fazu u Brazilu. U svojim delima, Mario je isticao svoj brazilski identitet i kulturu. U *Pesmi buržujima (Ode ao burguês)* iz njegove knjige „Paulicéia Desvairada“ Đe Andrađe kritikuje buržoaziju svog doba i njene povlastice. On smatra da je cilj manifestacije ažuriranje i isticanje nacionalnog.⁹

Osvald đe Andrađe bio je takođe brazilski pisac i dramaturg. Njegov nastup na Nedelji moderne umetnosti obeležen je kontroverznim stavovima i borbenim karakterom. On postaje kulturna ličnost brazilske kulturne scene prve polovine XX veka. Njegov rad se zasniva na isticanju nacionalizma koji traži poreklo, ali bez gubljenja realistične perspektive.¹⁰ Na festivalu čitani su odlomci iz njegovog romana *Os condenados*.

Emiliano đi Kavalkanči bio je ilustrator, karikaturista i slikar. Dizajnirao je katalog, postere i reklamne ilustracije za festival. Osim u umetničkom, Đi Kavalkanči je doprineo i u ekonomskom aspektu. On je jedan je od glavnih organizatora manifestacije. Njegovo slikarstvo inspirisano je fovizmom, ekspresionizmom i kubizmom. Sa dozom lirizma, Đi Kavalkanči prezentuje brazilsku sva-

7. IHU: 24.

8. Canaa: 3.

9. Pedrosa:130–131.

10. Britannica



Slika 5 U Pinakoteci, Anita Malfaci, "Tropical," 1917, ulje na platnu, 102 x 77 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo Collection/Photo: Romulo Fialdini.

<https://www.newcitybrazil.com/2022/02/28/a-wave-of-change-tarsilinha-do-amaral-on-the-modernist-arts-festival-that-revolutionized-brazil/>

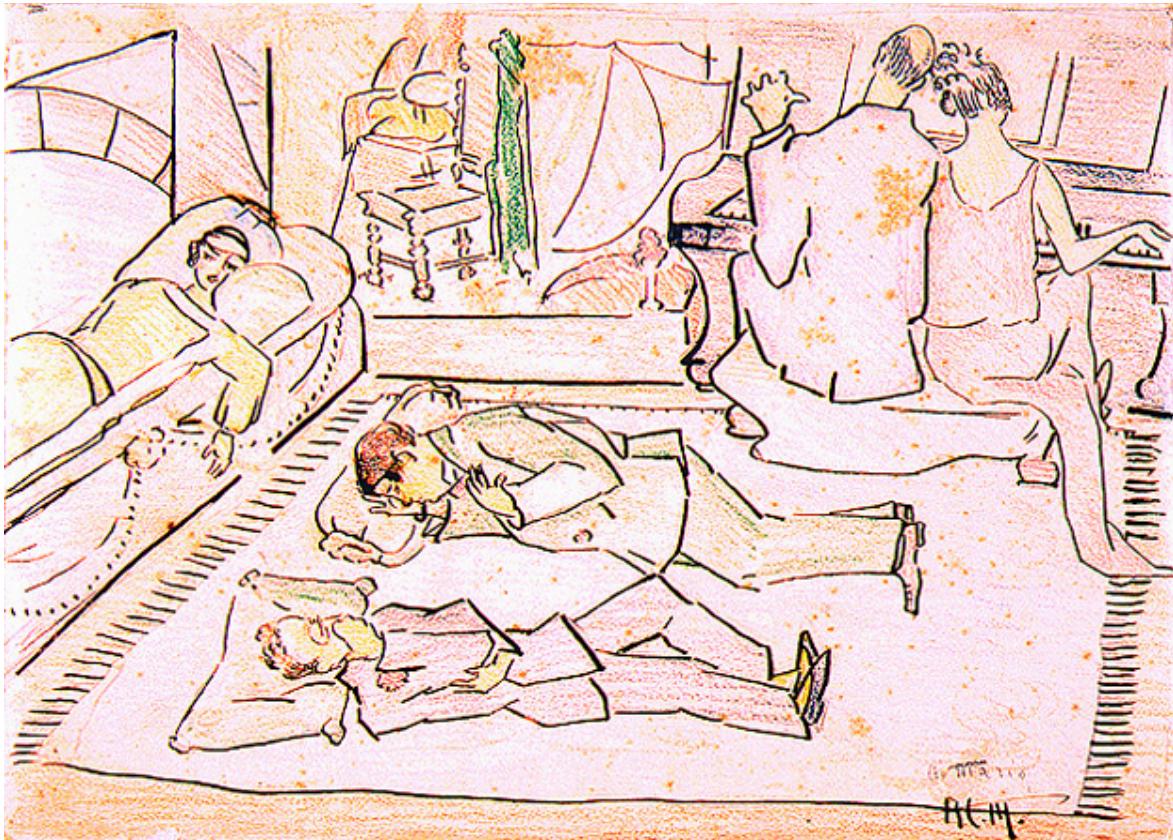
kodnevicu i predele svoje zemlje, koje, opet, prožima političkim narativom.

Anita Malfaci bila je, pored Tarsile du Amarau, najznačajnija brazilska modernistička slikarka. Ona je obeležila prvu fazu modernizma u Brazilu. Studije primenjene umetnosti završava u Nemačkoj, a nastavlja ih u Sjedinjenim Američkim Državama, gde definiše svoj modernistički pristup. Ona je pre svega bila inspirisana evropskim

ekspressionizmom i fovizmom, sa karakterističnim nedeskriptivnim površinama i modernističkim portretima.¹¹

Pre Nedelje moderne umetnosti, Malfaci organizuje samostalnu izložbu 1917. godine, u Sao Paulu, što izaziva kritike od strane akademista. Nekoliko godina nakon izložbe, ona odlazi u Pariz, raskida sa modernizmom i vraća se klasičnoj kompoziciji sa svedenom paletom. Vitor Brešere bio je skulptor italijanskog porekla. Zaslužan je za oblikovanje mo-

11. Gillian.: 35–37.



Slika 6 "Anita Malfaci, "Grupo dos Cinco" (Grupa Petoro Ijudi), 1922, crtež, 26 x 36 cm. IEB-USP Collection. S leva na desno:: Anita Malfaci, Menoti del Pikja i Osvald de Andrade na tepihu, na klaviru, Mario de Andrade i Tarsila du Amarau.

<https://www.newcitybrazil.com/2022/02/28/a-wave-of-change-tarsilinha-do-amaral-on-the-modernist-arts-festival-that-revolutionized-brazil/>

dernističke brazilske skulpture. Njegova umetnost se zasniva na modernim elementima, dok je inspirisana klasičnom evropskom skulpturom. Kako je u trenutku Nedelje moderne umetnosti bila u Parizu, Tarsila du Amarau nije učestvovala na događaju. Njen značaj za razvoj modernizma u Brazilu je veliki, pogotovo kroz pokret koji se razvija nakon festivala, pod nazivom antropofagija. Njen rad svodi se na fundamentalne elemente uvažavanja brazilske nacije. Ono što karakteriše njena dela jeste deformacija figura i nadrealistični elementi.

KRITIKE I KONSEKVENCE

Kritika festivala bila je oštra. Akademisti, ali i oni koji se priklanjaju akademizmu, gledali su na modernizam kao dekadentni umetnički pravac. Kritike su dolazile sa svih strana, ali to je ono što su organizatori festivala očekivali i posmatrali kao vid promocije svojih ideja. Monteiro Lobato (Monteiro Lobato) bio je jedan od najglasnijih sa svojim kritikama protiv novog pravca.

Nakon Nedelje moderne umetnosti nastaju mnogobrojni programi u vidu časopisa i manifesta. Neki od najistaknutijih su časopis *Klakson* (*Klaxon*), časopis *Estetika* (*Estética*), pravac Pau Brazil (PauBrasil), pravac Verđe Amarelu (Verde Amarelo) i manifest *Atropofađiku* (*Antropofágico*).

Najveći kontrast ideologija predstavljaju grupe antropofagista i nacionalista. Osvald de Andrađe osnovao je književni pokret poznat kao Antropofagija (Antropofágico). Pokret se, iako kratkog veka, pokazao uticajnim u naglašavanju folklora i tematike zavičaja, dok su inspiraciju nalazili u evropskoj i američkoj umetnosti. Odatle potiče termin antropofagija – uzeti nešto, sistematizovati ga, a zatim napraviti sinesteziju toga. S druge strane, nacionalisti na čelu sa Plinijem Salgadom (Plínio Salgado), nisu žeeli strane uticaje. Oni su tražili čistu nacionalnu, brazilsku formu. Regionalista Žilberta Frejri (Gilberto Freyre), razmatra koncepte kao što su regionalizam, nacionalizam, internacionalizam. Frejri kritikuje centralizaciju brazilske umetnosti koja se dešava u Sao Paulu, kao i ideju antropofagije Osvalda de Andrađea.

ZAKLJUČAK

Nedelja moderne umetnosti bila je ključna u prihvatanju modernizma u Brazilu, gde je akademizam bio jedina cenjena ideologija u ono vreme. Sa promenom političkih partija, industrijalizacijom i sve češćim migracijama, došlo je do op-

šte uznemirenosti društva. Modernisti su u takvoj atmosferi našli inspiraciju i osetili potrebu za promenom. Inspirisani evropskim modernizmom, umetnici su probleme odražavali kroz nove elemente. Oni su Nedelju moderne umetnosti videli kao događaj i mesto za pokretanje promene. Festival je održan u Municipal teatru u Sao Paulu 1922. godine i trajao je tri dana. Ovaj festival okupio je odbačene umetnike Brazila, koji su držali govor, lekcije, izvodili muzičke kompozicije i izlagali svoja umetnička dela. Učesnici koji su svojim radom u okviru pomenuće manifestacije doprineli afirmaciji moderne umetnosti su pesnik Osvald de Andrađe, umetnik Emílio di Kavalkići, kompozitor Eitor Vila-Lobos i umetnica Anita Malfaci. Uprkos negativnim kritikama, modernizam je kao pokret postepeno prihvaćen i razvijan u Brazilu.

LITERATURA

1. In Great Events from History: The 19th Century, 1801-1900. 4 vols. Ed. John Powell, 1099-1101. Pasadena: Salem Press. JSTOR. 15.2.2023.
2. McCarthy, E. Laurette. *Armory Show: New Perspectives and Recent Rediscoveries*. JSTOR. 15.2.2023.
3. Ajzenberg, Elza. *A Semana de Arte Moderna*. Academia. 10.2.2023.
4. Pedrosa, Mário. Semana de Arte Moderna. In: Dimensões da arte. Rio de Janeiro: MEC, 1964. pp. 130-131. Academia. 10.2.2023.
5. Bueno, Guilherme. *Brazilian Modernism, First Decade (1922-1929): Invented traditions, fictive History*. Academia. 15.2.2023.
6. The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Oswald de Andrade*. Britannica. 7.1.2023.
7. Sneed, Gillian. *Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: Gender, "Brasilidade" and the Modernist Landscape*. JSTOR. 10.2.2023.
8. Caetano, Fernandes, Gabriel. *Devouring Brazilian Modernism: The Rise of Contemporary Indigenous Art*, Academia. 16.2.2023.
9. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, *Semana de Arte Moderna. Revolução ou mito?* 27.5.2023.
10. editora ática, *Graça Aranha Canaã* 27.5.2023.
11. Roberto Pinheiro Machado, *Brazilian History: Culture, Society, Politics 1500-201* 27.5.2023.

SEMANA DE ARTE MODERNA: DEFINING BRAZILIAN MODERNISM AT THE MODERN ART WEEK

The Modern Art Week was a key factor in bringing acceptance of modernism in Brazil, where academism was the only valued ideology. With the change of political parties, industrialization, and increasingly frequent migration, the nation felt a disturbance. The modernists found inspiration in such an atmosphere and felt the need for change. Inspired by European modernism, artists reflected problems through new elements. They saw Modern Art Week as an event and place for radical change. The festival took place in the Municipal Theater in São Paulo in 1922. It lasted three days. This festival brought together the rejected cultural elite of Brazil. They gave speeches, and lessons, performed musical compositions and exhibited their artworks. A lot of artists exhibited at the Municipal Theater, and some of the more recognized ones are the poet Oswald de Andrade, the artist Emiliano di Cavalcanti, the composer Heitor Villa-Lobos and the artist Anita Malfatti. The event received criticism, but modernism as a movement was gradually accepted and began its development in Brazil.

ssstojev01@gmail.com

PRIKAZ IZLOŽBE BETA VUKANOVIĆ – KLASIK MODERNE, SLIKE IZ KOLEKCIJE MUZEJA GRADA BEOGRADA

JELENA TODOROVIĆ

Master istoričar umetnosti

Izložba *Beta Vukanović – Klasik moderne, Slike iz kolekcije Muzeja grada Beograda* održana je od 21. decembra 2022. do 29. januara 2023. u Konaku Knjeginje Ljubice u Sali pod svodovima. Izložba je organizovana povodom jubileja – 150 godina od rođenja umetnice. Autor izložbe je Isidora Sačić, kustoskinja Muzeja grada Beograda.

Postavka je podeljena u više segmenta određenih tematskim celinama, koje zajedno daju svojevrsnu sliku Betinog života i stvaralaštva. Uz slike iz kolekcije gradskog muzeja izloženi su i brojni lični predmeti koje je takođe zaveštala muzeju i koji su svedoci jedne zaboravljene epohe Beograda (Slika 1).

U prvom segmentu predstavljene su najpre dve slike iz njenog najranijeg, minhenskog perioda, a u pitanju su portreti njene majke. Nastali u poslednjoj deceniji 19. veka i nazvani *Portret moje majke* naslikani su u tipičnom minhenskom maniru i odlikuje ih izraženi crtež kao i izrazito taman kolorit. Iako izložba nije postavljena hronološki, ovi portreti su adekvatan uvod u dalje stvaralaštvo Bete Vukanović, jer se u ostalim radovi-

ma može prepoznati veliki zaokret, kako stilski, tako i tematski. Svakako, ovi portreti otkrivaju tehničke elemente koje je umetnica tokom godina prenela iz formativnog perioda na sve ostale radove.

Još jedna slika ovog segmenta je *Krsna slava*. Iako je original izgubljen, brojne reprodukcije ostale su da podsete na uspeh slikarke koja je izabrana da između ostalih izlaže u okviru srpskog paviljona na Svetskoj izložbi u Parizu 1900. g. Izabrala je da predstavi privatni prostor i karakterističan običaj za balkanske krajeve. Izložena oleografija ostaje svedočanstvo načina praktikovanja slavskih običaja u tek oslobođenom Beogradu, momenat zaleden u vremenu kao naznaka kako je izgledao život *običnih ljudi*.

Veliki deo izložbe posvećen je orijentalnim i folklornim motivima. Kako je Beta Vukanović dosta putovala, često je bila inspirisana novim ljudima i običajima, ali nikada iz pozicije povlašćene više klase. Gledajući ih kao sebi ravne kroz brojne portrete prenela je na platno ne samo različite fizionomije i kostime, već i bogatstvo različitih karaktera. *Bokser, Seljanka, Slovenka, Ciganka, Muftija Hadži*



Slika 1 Fotografija sa izložbe, autor Vidak Orlović

Rustem Športa, Igračica, Domaćica, neki su od izloženih portreta. Izuzetni su portreti karaktera, njihove emocije gotovo da su opipljive. Umetnica im je dala dušu i oživila ih, a zapravo nam je kroz takav izraz predstavila i sebe (Slika 2).

Među izloženim portretima je i portret kneginje Ljubice, vrlo verno predstavljen na osnovu sećanja. Odlično je slikarkino podsećanje na orijentalno, koje je dobilo svoju ulogu u novoj modernosti tadašnjeg Beograda.

Betina umetnička znatiželja vodila ju je na različite krajeve starog kontinenta, a njeni susreti sa novim ljudima i

kulturama obogatili su njen opus. *Je-vrejka* je portret slikarke poznanice Paule Duhfeld i on je intimniji i neposredniji (Slika 3). Izložen naspram slike *U kafani* čini skladan par koji odslikava dublja osećanja i promišljanje o ženi i njenoj novoj ulozi, što će se dalje produbiti u narednim segmentima.

U kafani je pastel koji je zauzeo posebno mesto u izložbenom prostoru i koji je lajtmotiv cele izložbe. Ženski lik sa ljubimcem, očaravajućim pogledom nas posmatra iz zadimljenog prostora. Tehnika pastela i ljubičasti tonovi daju ovoj slici primesu eteričnosti i uz dubok pogled portretisanog lika doprinose hip-



Slika 2 Fotografija sa izložbe, autor Vidak Orlović

notišućem efektu ove slike. Ova slika zaista sažima utisak koji celokupan rad Bete Vukanović ostavlja na posmatrača.

Betin opus čine i slike privatnih prostora – ovde preovladavaju takozvani ženski prostori, scene iz svakodnevnog života žena i devojčica. Među njima je slika *Zlatne ribice*, verovatno nastala u njenom ateljeu. Vrlo bogata kompozicija ove slike ukazuje na različite sfere interesovanja i delanja umetnice. Na slici se iza zamišljene devojčice nalazi oslikana tkanina kao i akt, verovatno ra-

dovi Bete Vukanović. Iako je u pitanju predstava privatnog intimnog prostora, slika je obogaćena i produbljena zlatnim tonovima naslovnog motiva koji menja hipnotišući momenat pogleda sa portreta. *Iza kulisa* je slika koja se takođe izdvaja, kako zbog minucioznosti detalja, tako i zbog osećanja koja sa lakoćom prenosi na posmatrača. Baleerina u momentu iščekivanja – koje je naglašeno govorom tela i nesigurnim pogledom ka sceni na kojoj nastupa – intimnija je verzija vrlo popularne teme kod Betinih savremenika (Slika 4).



Slika 3 Fotografija sa izložbe, autor Vidak Orlović



Slika 4 Fotografija sa izložbe, autor Vidak Orlović

Pluralizam u stvaralaštvu ogleda se najpre u direrovskoj ilustraciji *Zec i Miš*, nastaloj kao deo ilustracija zbirke priča čiji je autor jedna od Betinih učenica.

Ono što se posebno tematski izdvaja jesu karikature. Karikature su kontrast nežnim ženskim prostorima. U njima se ogledaju dovitljivost i duhovitost autorke, kao i njen mnogo više nego samo površan uvid u život grada i sagrađana. Kako nam autorka izložbe približava, Beta je od školskih dana upadala u nevolje zbog crtanja karikatura, ali je tu kritičku crtu zadržala i do kraja života uradila njih preko petsto. Od malog broja sačuvanih, jedna od kari-

katura izloženih ovom prilikom nastala je povodom venčanja Jovana Cvijića.

Slike nastale na slikarkinim putovanjima unose nove boje u njen ne tako svetao kolorit. Kontrast jesu predstave Beograda. Grad koji je odabrala za svoj novi dom, nakon dugog života i brojnih promena kojim je svedočila, Beta ga najviše predstavlja kroz period Drugog svetskog rata i izgradnje nakon njega. U ovim slikama ogleda se simbolika razaranja i dizanja iz pepela što je kako realnost, tako i očigledno subjektivni doživljaj prestonice. *Beograd sa Pančevačkim mostom* je slika bombardovanja mosta kroz koju je, nakon što je



Slika 5 Fotografija sa izložbe, autor Vidak Orlović

završena, prošao metak tokom borbi za Beograd, što je Beta obeležila i dozvolila da sticaj okolnosti dovrši tu sliku.

Grob Riste Vukanovića je intimni prikaz malih dimenzija koji je slikarka zabeležila na grobu svog supruga u Parizu. Ova slika je kontrateža energiji kakvom odišu slike sa ostalih putovanja i slike Beograda koji se podiže iz pepela.

Pored dela Bete Vukanović izložena je i njena bista, rad Petra Ubavkića, kao i njen portret, koji je delo jednog od njenih učenika, Ljubomira Cincar Jankovića. Ovaj segment dopunjuje lutka, poklon

Milene Pavlović Barili. Ovde je istaknut Betin pedagoški rad, kao i bliska veza sa kolegama, savremenicima, što je takođe veliki deo njene zaostavštine.

Izložbu zaokružuje izbor ličnih predmeta Bete Vukanović (Slika 5). Od posebne važnosti jesu sačuvane palete, što je pravi raritet. Takođe, tu je i plaketa napisana u muškom rodu, koja je sama po sebi artefakt koji govori kako o uspehu, tako i o predrasudama, ali i podrazumevaju umetnosti, karijere i uspeha kao muških kategorija. No, Beta je bila prava dama, o čemu ne svedoče samo njen izuzetan nakit i lepe toalete, već pre svega stav

prema ljudima, gradu Beogradu i prema životu. O njenim brojnim zaslugama govore i medalja za usluge srpskom Crvenom krstu, kao i orden Svetog Save II reda.

Izložbu prati video iz arhive Radio-televizije Srbije koji nam daje kratak uvid o umetnici u poznim godinama, koja još uvek puna života govorи о umetnosti i umetničkom životу u kome do poslednjeg datha učestvuje.

Autorka je postavkom ove izložbe dala izvrstan uvid kako u stvaralaštvo tako i u privatan život Bete Vukanović. Podsetila nas je na važnost žene koja je učestvovala u stvaranju duha grada kakvog poznajemo danas, na nemerljiv doprinos umetnosti, kulturi, ali i sajmoj zajednici. Iako je akcenat na delima, izloženi lični predmeti i prateći program dočaravaju nam i ostale važne aspekte dugog života umetnice i pedagoškinje kao jedne od ključnih ličnosti u našoj kulturi tokom gotovo celog jednog veka. Ispoštovane su njena želja i zaostavština, jer je predstavljena kao celina koja je zasigurno neke podsetila, a neke tek naučila o postojanju i važnosti ličnosti kao što je Beta Vukanović.

jelena.t.92@hotmail.com

PRIKAZ KNJIGE “VERMIS I”

ANDREJA BOGDANOVIĆ

Student master studija

Univerzitet u Kragujevcu

Filološko-umetnički fakultet

Odsek za primenjenu i likovnu umetnost

Uz prikaz guste šume, kroz žbunje vrii zaboden mač. Iznad ove ilustracije, na zadnjoj strani korice knjige leži jednostavan ali impozantan natpis “Which flesh is your flesh?”.

Plastibu (Plastiboo) pod izdavaštvom Hollow Press-a objavljuje svoju prvu knjigu o umetnosti pod imenom „Vermis I”, nazivom već najavljujući nastavak serije. Plastibu je mikro-javna ličnost, sa oko 180 hiljada pratilaca na Instagramu i predstavlja jednog od najistaknutijih umetnika na internet umetničkoj sceni. Njegovi radovi odišu estetikom horora i prikazani su kroz raznovrsne multimedijalne umetničke discipline kao što su digitalni kolaž, animacija i video-igre.

Plastibu doslovno pravi franšizu od svoje umetnosti, čija je kulminacija Vermis. Međutim Vermis nije tipična knjiga o umetnosti već istovremeno funkcioniše i kao pseudo-interaktivno umetničko delo. Konceptualno je predstavljena kao vodič za video-igru koja realno ne posto-

ji. Vizuelno i tematski Vermis crpi inspiraciju iz retro *dungeoncrawler*¹ video-igara, ali istovremeno i iz savremenijih naslova kao što je Dark Souls² franšiza. Kao celina, Vermis je omaž sveobuhvatnom žanru fantastike i RPG žanru (role-playing game),³ uz ljubav prema hororu i jezi.

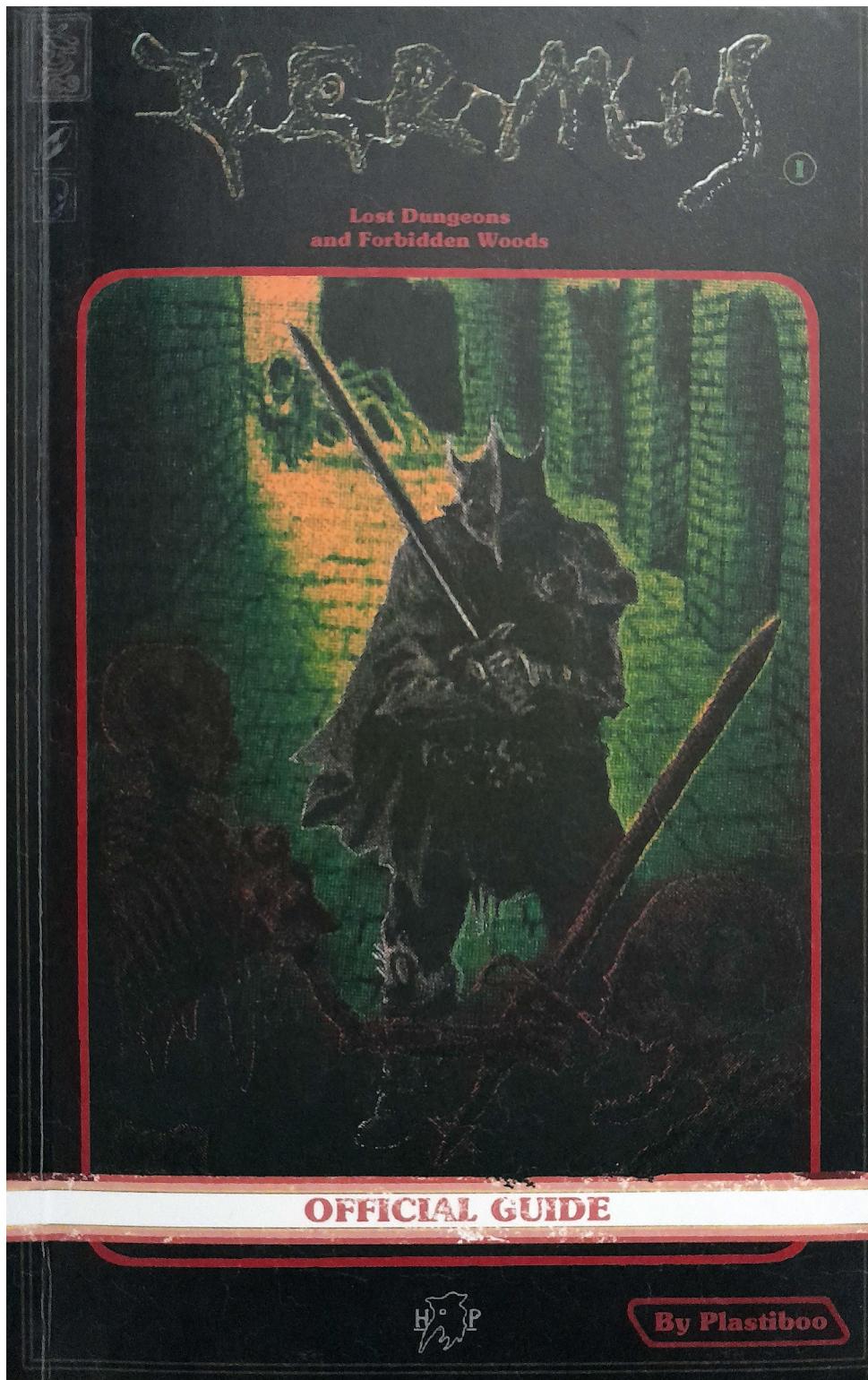
Knjiga je prožeta tekstrom, koji je kao kriptična nerazumljiva poezija i evocira osećaj fantastičnog jezika „postmodernog“ srednjeg veka, koji ne postoji. Iako tekst u knjizi samo delimično prati ilustracije, vrlo je stilistički uspešan u dočaravanju atmosfere. Istovremeno, on doprinosi izgradnji fiktivnog sveta koji nam Plastibu predstavlja svojim ilustracijama. U samom tekstu i leži interaktivnost, gde narator nudi različite prividne izbore i njihova razrešenja.

Prvih par scena su pretežno zamračene i podsećaju na uvodne ekrane iz video-igara. Nakon ovih scena, čitalac prelazi na odeljak „kreacije likova“. Ovaj fenomen poznat je svakom video-igraču. Ovde, čitalac/igrač bira iz assorti-

1. Tip video-igre u kojoj igrač istražuje virtualne labyrinthe (tamnice) i sukobljava se sa neprijateljima.

2. Serijal akcioneih video-igara čuven po težini prelaska nivoa i atmosferi mračne fantastike.

3. Tip video-igre u kojoj igrač zauzima ulogu jednog ili više likova, gde je veći fokus na pripovedanju nego na akciji.



Slika 1 Plastiboo, bez naziva, u Plastiboo, *Vermis I* (Fođa, Hollow Press, 2022), naslovna strana

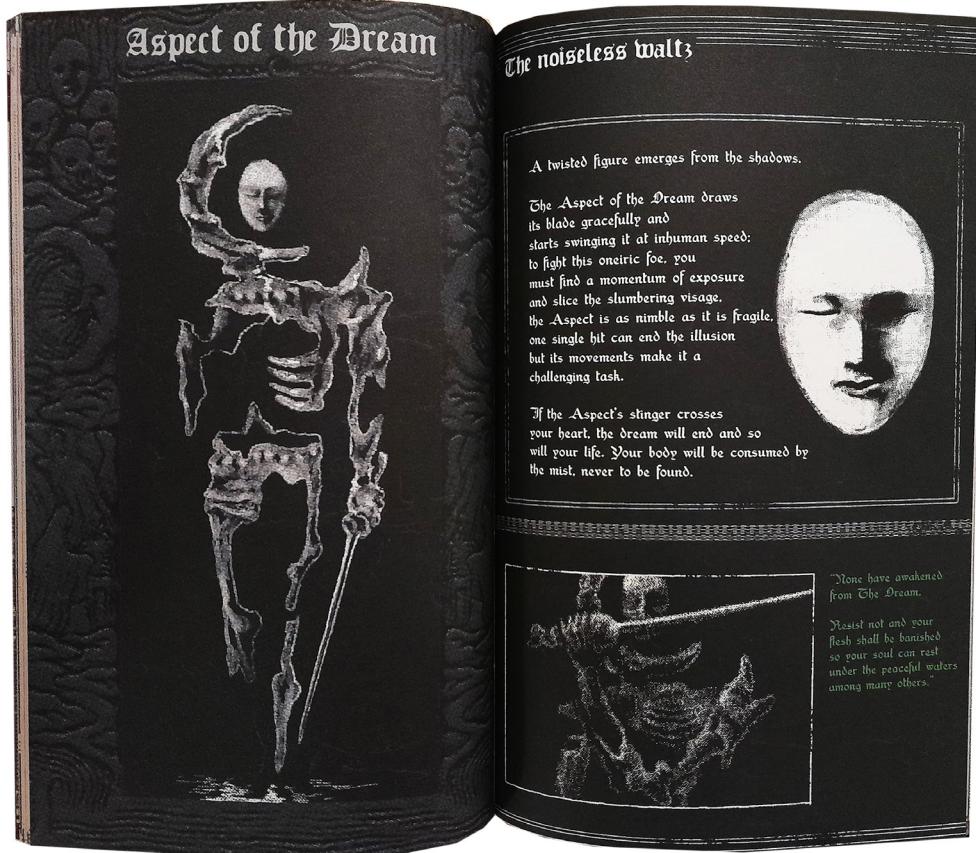
mana napačenih likova koji svojim opisom i vizuelnim identitetom podsećaju na neizbežnost smrti i predstavljuju otežavorenja bede. Već na samom početku Plastibu postavlja temelje atmosfere koja će vladati ostatkom knjige. Kako nas narator podseća, izbor je nebitan jer je naše „telo samo privremeno“. Do prinos atmosferi daje i sam raspored likova, koji su postavljeni u maniru karakterističnom za video-igre RPG tipa.

Ilustracije poseduju *raster* teksturu koja daje *piksel art* efekat. Opšti vizuelni utisak je mračan. Senke su izuzetno tamne i najcrnje crne prožimaju se kroz čitavu knjigu. Među brojnim ilustracijama izdvajaju se ilustracije predela, koje se javljaju hronološki i uvode nas u različite oblasti kojima kročimo tokom ovog interaktivnog iskustva. Pored ilustracija predela, javljaju se ilustracije likova (koje su najbrojnije), tipičnih za ovakvu tematiku – vitezovi, veštice, goblini, čudovišta i veliki broj kostura. Međutim, iako su ovi motivi vrlo poznati, Plastibu ostavlja svoj lični pečat i unikatan doživljaj pomenutih motiva. Uz likove često se nalaze i ilustracije različitih relikvija ovog sveta – prstenje, topuzi, sekire, mačevi, ali i kriptičnije relikvije poput „majčinske lutke“ i „novčića od blata“.

Detalji ovog sveta izrađeni su uz neverovatnu pažnju. Oni se ogledaju u samom dizajnu oklopa, u sitnim ilustracijama koje dekorisu obode stranica kao i u neverovatno promišljenim tekstu-

nim naglascima. Svaka ilustracija je neverovatno zanimljiva a da pritom ne daje utisak ponavljanja. Raspored stranica je takođe dosetljiv, izuzetno prija oku posmatrača zbog pažljivog izbora palete boja, koja blago varira od stranice do stranice, ali je uniformna. Vermis najviše sija kroz dosetljive i originalne ideje koje kao da stvarno postoje, kao deo nekog davno zaboravljenog folklora. Takođe je fascinantna i raznovrsnost Plastibuvog stila i niz kreativnih rešenja kojima predstavlja različite elemente svoje knjige. Stilistički ova rešenja kao da obuhvataju celokupnu istoriju ovakvog tipa video-igara. Svojim postojanjem, Vermis daje novi život ovoj niši i uzdiže je na nivo visokog umetničkog kvaliteta, istovremeno budeći svest o tome da i video-igre poseduju i te kako izuzetnu estetiku.

Vermis pobuđuje maštu posmatrača i tera ga da u mislima projektuje scene inspirisane ovim statičnim ilustracijama. Same ilustracije su toliko raznovrsne da bi bilo suludo pokušati izdvojiti bilo koju iz mase. Upravo zbog raznovrsnosti, svaka je dopadljiva na svoj način, a da pritom ne odstupa od celovitosti projekta knjige. Knjiga se završava simboličnim povratkom na sam početak, aludirajući da je celo iskustvo bilo samo san. Pomoalo zagonetno, ali sasvim adekvatno. Najbolje je ostaviti značenje ove sanovne cikličnosti nerazotkrivenim, jer naglašava misteriju ovog opskurnog dragulja od knjige. Jedina „mana“ Vermisa je što ne traje duže, međutim



Slika 2 Plastiboo, bez naziva, u Plastiboo, *Vermis I* (Fođa, Hollow Press, 2022), 58, 59.

autor je njavio nastavak serijala, tako da će i taj problem uskoro biti rešen.

Vermis će biti najupečatljiviji poznavaocima video-igara i mladoj populaciji koja je najverovatnije odrasla u sličnoj klimi kao i sam autor. Pored toga, knjiga je takođe odličan izbor i za ljubitelje horora, ali i fantastike uopšte, nezavisno od video-igara, kao i za ljubitelje umetnosti, a posebno za one širokih shvatanja.

Na samom kraju, vrlo je bitno napomenuti da, iako Vermis crpi inspiraciju iz mnoštva savremenih masovnih medija

pop kulture, nije neophodno biti njihov vrstan poznavalac kako bi knjiga izazvala osećaj zadovoljstva. Naprotiv, Vermis svojim postojanjem naglašava neizbežnu važnost ovih medija koji su nužno svuda oko nas, i predstavlja odraz vremena i ljudi, odnosno konteksta u kom je nastala i to čini na implicitan, nemetljiv način. Iako ne predstavlja začetak te ideje, Vermis je jedna od velikog broja posledica nužne inkorporacije video-igara i ilustracije u svet likovne umetnosti.

andreja.bogdanovic@gmail.com

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JANUARA DO DECEMBRA 2023.

OSNOVNE STUDIJE - ZAVRŠNI RADOVI:

Marija Putniković: *Zidno slikarstvo Saborne crkve u Beogradu*

Aleksandra Vukićević: *Samoreprezentacija Angelike Kaufman: autoportreti i alegorijske kompozicije*

Boško Serdar: *Deifikacija pesnika na primeru Hrvatskog narodnog preporoda Vlaha Bukovca, svečanog zastora Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*

Anja Andrić: *Arhitektura manastira Krka*

Katarina Kuč: *Beograd u slikarstvu srpskih impresionista (1904-1924)*

Tamara Šimšić: *Slikarstvo Lazara Vozarevića (1925-1968)*

Aleksa Novaković: *Fasadna skulptura u arhitekturi Dragiše Brašovana (1887-1965) i Milana Zlokovića (1898-1965)*

Sofija Šakota: *Beogradski opus Konstantina Jovanovića*

Emilija Aćimović: *Arhitektura crkve Svetog Dimitrija na Novom Beogradu*

Dunja Belić: *Uloga dokumentacije u umetničkoj praksi Bečkih akcionista*

Iva Vukotić: *Umetnice u apstraktnom ekspressionizmu*

Sofija Bošković: *Autoportreti Goranke Matić – reprezentacija jedne feminističke pozicije*

Mirko Kokir: *Konceptualna umetnička praksa Slavka Matkovića: propozicije i prakse*

Luna Radoman: *Reprezentacija seksualnosti u fotografijama Ljubomira Šimunića*

Marijana Nedeljković: *Zidno slikarstvo manastira Zaove*

Pavle Vlatković: *Transformacija slikarstva Žak-Luj Davida tokom egzila u Briselu*

Dušan Nikolić: *Smrt kao umetnikov dvojnik: „Autoportret sa kosturom“ Lovisa Korinta*

Daliborka Nikolić: *Problemi integrisanog modela upravljanja kulturnim dobrom*

Ljubica Ranisavljević: *Minimalizam u arhitekturi i njegovi odjeci u Srbiji*

Anđela Petrović: *Muzej i publika: raznovrsnost publike i (ne)ograničenost muzejskih sadržaja*

Ivan Mileković: *Vizuelna retorika druge sofistike: Atena Partenos iz Narodnog muzeja Srbije*

Antonija Jovičić: *Umetnost ranosrednjevkovnog Stona*

Teodora Stevanović: *Srpski vladarski dvor u doba dinastija Lazarević i Branković: Kruševac, Beograd, Smederevo*

Kristina Armuš: *Muzej u eri digitalne transformacije. Potencijali i inovacije u muzejskoj praksi posmatrani kroz prizmu pandemije virusa Kovid – 19*

Jelena Vučković: *Kult kneza Lazara u vizuelnoj kulturi i umetnosti manastira Vrdnika u XIX veku*

Ivana Vujasinović: *Memorijalni spomenici Nandora Glida u Izraelu, Nemačkoj, Beogradu i Solunu*

Marko Gajić: *Muzealizacija sećanja na Drugi svetski rat na primeru Spomen-parka „Kragujevački oktobar“*

Đura Kostić: *Recepција пиротског ћилима у српској визуелној култури 19. века*
Una Radović, tema: *Program zidnog slikarstva trema manastira Svetе Trojice u Gabrovcu kod Niša*

OSNOVNE STUDIJE- DIPLOMSKI RADOVI:

Tamara Milaković: *Zajednički portreti kralja Milutina i kraljice Simonide u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*

ZAVRŠNI MASTER RADOVI:

Jelena Bojat: *Crkva Svetih apostola Petra i Pavla u Nemenikućama*

Verica Pavićević: *Opus arhitekte Svetomira Lazića (1894-1985)*

Minja Lazareski: *Teret beleg čoveka: umetničko svedočanstvo Rastka Petrovića o Africi*

Tamara Tokić: *Predstava žene u slikarstvu prerafaelita*

Lea Stanković: *Reprezentacija žena u američkom pop artu*

Ivanka Ristić: *Rodna neutralnost u likovnom i teorijskom opusu Ljubov Popove*

Sofija Jovanović: *Beogradski opus arhitekte Dušana Babića (1927-1941)*

Sara Delić: *Muzejski predmet između muzealnosti i identiteta*

Jelena Matić: *Predstava idealizovanih ženskih arhetipova u umetnosti Žana Delvila*

Isidora Vučić: *Umetnički muzeji i galerije u Beogradu od 1918. do 1941. godine*

Angelina Vasiljević: *Imaginarna vizija srednjevekovlja u slikarstvu nemačkog romantizma*

Aleksandra Tmušić: *Uticaj kustoske profesije na interpretaciju nasleđa*

Nenad Nenadović: *Morski pejzaži u slikarstvu Vilijama Tarnera*

Dušan Kovačević: *Oltarske pregrade u srpskim crkvama epohe Nemanjića, 1166-1371.*

Danica Đorđević: *Samoorganizovanje umetnika u Srbiji u doba tranzicije – modeli, značaj i domeni*

ODBRANJENI DOKTORATI:

Marijana Marković: *Crkva Svetog Đorđa u Ajdanovcu i srpska umetnost druge polovine XV veka*

Jovana Milovanović: *Vizuelizacija koncepta mađarske političke nacije u južnoj Ugarskoj tokom poslednjih decenija 19. i početkom 20. veka*

Nebojša Dabić: *Zidno slikarstvo oltarskog prostora srpskih crkava XIII veka u liturgijsko-bogoslovskom kontekstu*

Stevan Martinović: *Baština između muzeja i crkve: Tumačenje hrišćanskog nasleđa unutar savremene muzeološke prakse u Srbiji*

Maksimilijan Doroslovački: *Spomenička arhitektura Bogdana Bogdanovića*

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

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

1. Dužina rukopisa:

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

2. Format:

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

3. Paragrafi:

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

4. Ime autora:

Navode se ime(na) autora i prezime(na) autora.

5. Naslov rada:

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

6. Naziv ustanove autora (afiliacija):

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

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

7.

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

8.

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

9.

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

10.

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

11.

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

Bošković 1978: 47-51.

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

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

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepelj, 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.delo – op. cit.; isti/ista – idem/eadem; i dr. – et al.; ur./prir. – ed. (eds); prev. – trans.; anon. – Anon.; nap. – not.; kat.br.. – cat. n.; sl. – sq.; npr. – e.g.; tj. – i.e; itd. – et c.

13. Lista referenci: Citirana literature

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

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

Font: Times New Roman, 12.

a) knjiga:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *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.

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

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

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

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

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

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

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

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

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara
umetnosti Artum

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

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

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

Each text should contain:

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

2. Format:

Font: Times New Roman;

Font size: 12;

Line spacing: Before: 0, After: 0;

Line spacing: 1.5;

Alignment: Justified;

3. Paragraph:

Format: Normal;

First row: retracted automatically (Col 1);

The rest of the text: Justified;

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

5. Title of work:

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

6. Institution of the author (affiliation):

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

*Dorđe 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, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.

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

b) For the article:

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

The number 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