

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

AR+ UM

ISSN 2406-324X

BROJ 14
DECEMBAR 2024.



SLIKA SA KORICA

Marianne Stokes, *Hail, Mary!*, 1892, ulje na platnu

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 14. 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) I
MA DEJAN VUKELIĆ (ENGLJSKI)

E-POŠTA
ARTUM@F.BG.AC.RS

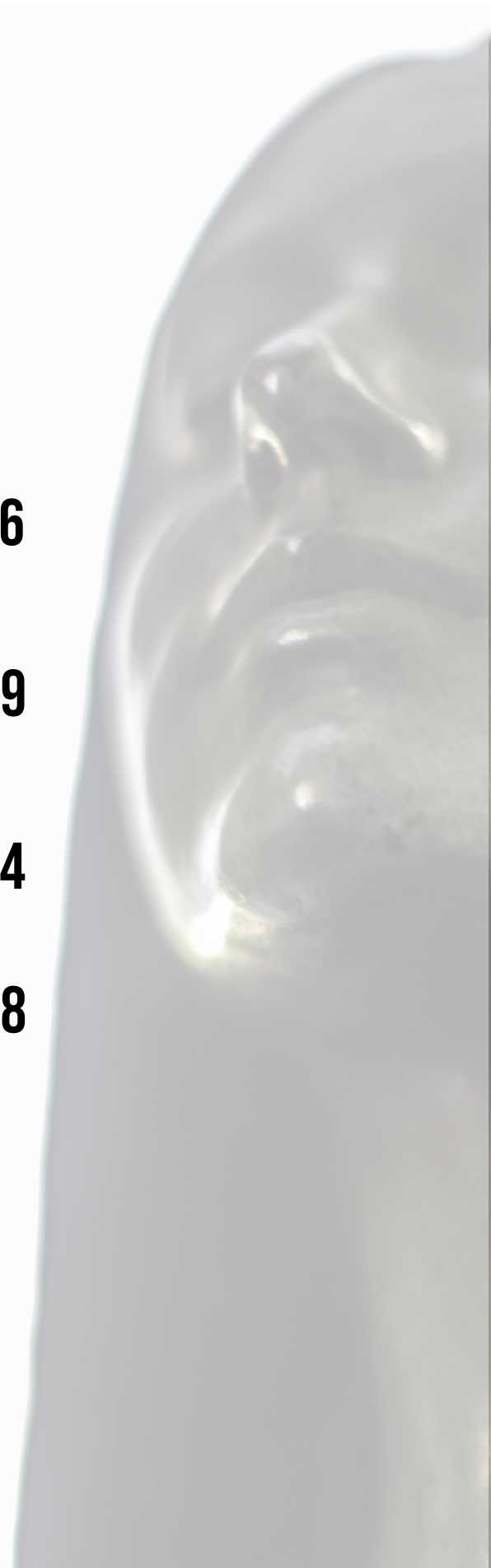
SADRŽAJ

**FROM A WOMAN WITH A HOOD TO THE MADONNA: EDUARD
MAXIMILIAN BEYRER'S BUST RECONSIDERED** 6
VIDAK ORLOVIĆ

**PLANINA RAŠMOR – KONTEKSTUALIZACIJA SPOMENIKA
KROZ NJEGOVU ISTORIJU** 29
DAJANA BILBIJA, ILIJA STANKOVIĆ, IVANA LAZIĆ, KSENIJA KOSIĆ

TRINITI OBELISK 44
MARIJA MIHAJLOVIĆ, SARA LEPOJEV, ĐORĐE DOBRIĆ, ANA SIMIĆ

PRIKAZ IZLOŽBE „NEVIDLJIVA UMETNOST“ 58
ANĐELA PETROVIĆ





67

**KROZ MEŠTROVIĆEVU VIZIJU UMETNOSTI: VAJANJE
STVARNOSTI**

NAO I TEODORA VOJINOVIĆ

77

**SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOVA OD
JANUARA DO DECEMBRA 2024. GODINE**

82

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

FROM A WOMAN WITH A HOOD TO THE MADONNA: EDUARD MAXIMILIAN BEYRER'S BUST RECONSIDERED

VIDAK ORLOVIĆ

Art Department Associate
The Royal Palace (Belgrade)

For more than seven decades the Dedinje Royal Palace has housed a bronze female bust whose identity has faded from memory, known today only as "Woman with a Hood". The aim of this paper is to accomplish three tasks: first, to prove through new research that Beyrer's bust is not a representation of an anonymous woman, but rather the Virgin Mary; second, to offer a new analysis of the work in its original form through the lens of fin-de-siècle sexual politics; and third, to offer a compelling argument for the bust's provenance which was previously unknown.

Key words: Eduard Beyrer Jr., Royal Palace in Belgrade, fin-de-siècle sculpture, Madonna, femme fragile, Queen Maria of Romania, Queen Marija of Yugoslavia

INTRODUCTION

When the bust *Woman with a Hood*, housed in the Dedinje Royal Compound in Belgrade,¹ was first researched, questions arose as to whether it was a portrait of a real woman, a nun, a saint, a heroine from a novel or poem, or an allegory. Up until now, it was assumed that the bust represented an ordinary anonymous woman. However, this paper will reveal that the sculpture's original form was significantly altered at some point, also affecting its true identity. The paper

consists of three parts: 1) An overview of the history of the Royal Compound art collection, showing how the bust mirrored the fate of the palace where it was housed, a palace whose violent transformations of identity led to the sculpture's own identity being lost over time; 2) A formal analysis of the bust, highlighting what has already been written about it, presenting how the bust looked in its complete form when it was first exhibited, and proposing a theory of how it entered the Royal collection; 3) An analysis of the bust in the context of the artistic, cultural, and social clima-

1. Dedinje is the neighbourhood located on the outskirts of Belgrade at the time the Royal Compound was being built, between 1924 and 1936. The term "Dedinje Royal Compound" (encompassing the Royal Palace and the White Palace) is here used to distinguish it from the older Royal Compound located in Belgrade's city center, which will not be referred to at any point in this paper.

te in Munich where it was made, which will offer an interpretation of its meaning. The analysis will be followed by concluding remarks.

A CASE OF SHIFTING IDENTITY

Few art collections from the former Yugoslav state have experienced such dramatic changes in content and identity as the collection of the Dedinje Royal Compound in Belgrade. Started with the furnishing of the newly constructed Royal Palace in 1929 and concluded with the German occupation of Yugoslavia in 1941, the formative phase of the art collection at the Dedinje palaces was shaped by three key figures, all art collectors and enthusiasts to various degrees – King Aleksandar Karađorđević, Prince Pavle Karađorđević and Queen Marija Karađorđević (née Hohenzollern-Sigmaringen).

King Aleksander of Yugoslavia (1888-1934), the head of the Karađorđević dynasty at the time, ordered the construction of the Royal Compound, which he envisioned as an ideal home for himself and his family, although he did not live long enough to see its full completion. He was responsible for purchasing some of the most valuable artworks in the collection – Palma Vecchio's *Sacra Conversazione*,

Rembrandt's monumental *Quintus Fabius Maximus* (now lost), Aivazovsky's *Christ Walking on Water*, many paintings and watercolours by the French artists George Bertin Scott and Paul Jouve (mostly lost or destroyed), at least two large gothic tapestries (now lost), multiple portraits by Paja Jovanović (mostly displaced or lost), as well as numerous sculptures by Ivan Meštrović intended both for the Palace interior and the large Compound park.² However, the King did not acquire these works of art alone. He was greatly assisted by his cousin, Prince Pavle.

Prince Pavle of Yugoslavia (1893-1976), an art historian who earned a Master of Arts degree from Oxford, was the most passionate and educated art collector of the Karađorđević dynasty. He fostered close relationships with some of the most prominent art dealers and art historians in Europe at the time. King Aleksandar relied on Pavle's knowledge and connections with the European art market to decorate his new home.³ With the construction and subsequent furnishing of the White Palace in 1936, the second and final palace of the Compound which became Prince Pavle's official residence in Belgrade, the Royal collection was substantially expanded with artworks he had collected from the 1920s to 1941 – almost exclusively works by

2. For more about the works of Ivan Meštrović in the Royal Compound see: Бопић (2008).

3. The Getty Research Institute, Duveen Brothers records, 1925-1940, box 497



Figure 1 Fig. 1: Main salon of the White Palace, c.1938; Royal Palace Fund archive

French and Italian Old Masters.⁴ (Fig. 1). Queen Maria of Yugoslavia (1900-1961), wife of King Aleksandar and daughter of Queen Maria of Romania (1875-1938),⁵ often overlooked as a collector, had her own art collection, largely consisting of works by Romanian artists, which were partly used for decorating her private rooms on the first floor of the Royal

Palace.⁶ Over the years, the majority of these objects were either donated to museums,⁷ moved to the Queen's home near London, lost, or confiscated from the Compound after the conclusion of the Second World War.⁸ Only a handful of objects from her collection remain at the Royal Compound today.

4. It is important to distinguish between artworks Prince Pavle bought for his own collection and the mostly contemporary artworks he acquired for the Prince Pavle Museum (which was renamed to the National Museum after the Second World War). For more insight into Prince Pavle's collection see: Суботић (2011)

5. I would like to express my gratitude to Mrs. Shona Kallestrup (née Lowe) on her insights on the collecting practices of Queen Maria of Yugoslavia as well as the history of the art collection of the Cotroceni Palace in Bucharest. I would also like to thank Dr Ștefania Dinu, the Head of the Cotroceni National Museum for her assistance in the research for this paper and for providing valuable historic photographs of the interiors of the Cotroceni Palace.

6. AJ Fund 74, Folder 313, pages 272-273.

7. Legacy of Prince Pavle kept at the Archive of Yugoslavia (AJ Fund 74).

8. The most famous example being Jan Brueghel's Flowers from 1616 which was transferred from the Royal Palace to the National Museum in 1953 and are today considered one of the highlights of the Museum's foreign art collection. For more detail see: Dergenc 2014; AJ Fund 74, Folder 134.

What becomes immediately obvious from the previous paragraphs is that many valuable pieces of art which once decorated the rooms of the Dedinje palaces are no longer present there. The primary reason for this is the outbreak of the Second World War and the German occupation of Yugoslavia in April 1941, an event which forced the Karađorđević family to flee the country, leaving most of their collection behind.⁹

During the subsequent three and a half years, the Dedinje palaces were used by the German military high command. The surviving photographs from this time show that some artworks, purchased by the King, previously located in the Royal Palace, appeared in the White Palace and vice-versa. Considering that between 1941 and 1945 traces of many works of art from the original collection were lost, it can be assumed that the Germans moved artworks between the two palaces as they saw fit (Fig. 2).

In late 1944, Belgrade was liberated from the Germans and the Royal Compound was re-occupied by the Communist Yugoslav Partisans. After the war ended, the Communist liberators, led by Josip Broz Tito (1892-1980), came to power

and transformed the largely centralized Kingdom of Yugoslavia into a socialist federal republic, with Tito reigning as president for life. The Royal Family was forbidden to return to the country, and the Royal Compound, along with its movables, was confiscated and nationalized. During this period, numerous works of art were transferred to other state residences and museums, while the artworks acquired for the palaces from the 1950s onward were mostly 20th-century works by Yugoslav artists, some of which were personal gifts to Tito.¹⁰ The relocation of artworks, decorative objects, and furniture between rooms and even buildings, as observed in multiple post-war inventories and interior photographs, continued throughout the decades to suit the taste of their new owner.

If we accept the argument that a private collection reflects its creator's cultural identity and, in many ways, represents their alter ego,¹¹ then the violent transformations of the Royal Palace collection (initially formed by King Aleksandar and Queen Marija Karađorđević) and the White Palace collection (initially formed by Prince Pavle) during and after the Second World War

9. Prince Pavle had a sizable part of his collection moved outside of Yugoslavia by the start of the war, most of which was sold off in the subsequent decades by him and his descendants, while Queen Maria had a small fraction of her belongings in her home near London. The fate of most of her valuables is unknown, however, some items, mostly objects of decorative art, occasionally appear on auctions even today.

10. Црвенковић 2014: 30

11. Тодоровић 2014: 18



Figure 2: German officers in the Main salon of the White Palace with the painting of the *Flute player* in the background, a work which was purchased by King Alexander in 1933 and previously displayed in the King's cabinet of the Royal Palace, 12 November 1943; Courtesy of the Bundesarchiv in Berlin

can be described as a transformation of their uniquely molded identities.

As a result of the lack of comprehensive pre-war inventories, the absence of the three main Royal protagonists who formed the collection, and the lack of serious studies by art historians until the beginning of the 21st century, attributions, provenances, and even identities of many works of art were lost in the

post-war period. This has made the task of researching and cataloguing the Dedinje art collection particularly difficult. The lion's share of this work was conducted between 2006 and 2014 by Dr Jelena Todorović, Associate Professor at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, as well as by Biljana Crvenković and Tijana Borić, who both served as curators of the Royal Compound at different intervals.¹² Yet, uncertainties and unknowns about some works of art remain and this paper is an attempt to resolve one of them – Eduard Beyrer's *Woman with a Hood*.

THE WOMAN: A MYSTERY HIDING BEHIND CLOSED EYES

For more than seven decades, the Royal Palace housed a bronze bust of a woman whose identity faded from memory (Fig. 3). The date and circumstances of how it entered the Royal collection are also obscure – the first unambiguous mention appears in the Royal Palace inventory from December 1955, where it was inventoried as "Bronze bust – Female head 1893".¹³

In subsequent inventories, it was always referred to as a representation of an anonymous woman. Indeed, the only identifier is the artist's signature on

12. Their findings were published in two volumes: "Catalogue of the State Art Collection Vol. I", focused on foreign art and written by Dr Jelena Todorović, and "Catalogue of the State Art Collection Vol. II", focused on Yugoslav art and written by Biljana Crvenković.

13. AJ Department of Official Buildings 804, inventory books for the Royal and White Palaces in Dedinje

the back of the bust's right shoulder – "E BEYRER JR M(ü)nch(e)n 1893" – the signature of the largely forgotten sculptor Eduard Maximilian Beyrer (1866-1934) from Munich, also known as Eduard Beyrer Junior.

Beyrer's mysterious *Woman with a Hood* is an ideal bronze bust, cut off just below the shoulders in the manner of Florentine Quattrocento portrait sculpture. It is a veiled woman in simple, yet elegant clothing. Her head, slightly tilted to the left, her partly closed eyes, as well as the softly flowing, fluid, and graphically conceived lines of the encapsulating semi-translucent veil, suggest a dreamy and transcendental atmosphere. Her delicately modeled, idealized face of subdued emotions and downward-facing eyes immediately brings to mind not only the *oeuvre* of Francesco Laurana, Desiderio da Settignano, and Donatello, but also late 19th-century sculpture of the Symbolist, Pre-Raphaelite, and Art Nouveau movements, which also found their echo in Beyrer's polychrome bust.

Due to the scarcity of provenance information and the bust's current form, deeper layers of meaning, as well as its similarities with dominant trends of *fin-de-siècle* representations of women were difficult to interpret. In the "Catalogue



Figure 3: Eduard Beyrer, *Woman with a Hood*, 1893, bronze, Royal Palace, Belgrade; Photograph of the author

of the State Art Collection Vol. I" it was assumed that this bust was a portrait of an unknown woman. The sculpture was described as a "Secessionist reflection on the art of Francesco Laurana", while the subject's downward glance "gives this work a layer of secrecy and mysticism, and the soft modeling and partly gilded clothes contribute to the refinement of the portrayed woman".¹⁴ What was argued in the catalogue of the exhibition "Sculpting through Time: European sculpture from the Royal Palace" is that the bust reflected early Renaissance female portraiture, which, by avoiding eye contact with the viewer, accentuated the submissiveness and modesty of

14. Тодоровић 2014: 238



Figure 4: George Frampton, *Christabel*, 1889, colored plaster, location unknown; Taken from the English Illustrated Magazine, December 1891. Source: <https://archive.org/details/englishillustrated-mag-1891-1892/page/n149/mode/2up>, accessed on 30 April 2024

the portrayed, reflecting the social status of women both during the Renaissance and the late 19th century.¹⁵

When observing the *Woman with a Hood*, one can easily see formal similarities with the work of George Frampton, a British sculptor whose style is most often described as a combination of Symbolism and the lingering Pre-Raphaelite

fascination with the Italian Quattrocento. Frampton enjoyed popularity in Germany where he, like Beyrer, participated in Munich Secession exhibitions. He is considered to have influenced Beyrer.¹⁶ The sculpture most closely resembling Beyrer's *Woman with a Hood* is Frampton's first idealized and symbolically charged female bust, *Christabel*, created in 1889 (Fig. 4). The plaster bust, which depicts the heroine from Samuel Taylor Coleridge's poem of the same name, was coloured green to resemble bronze patina.¹⁷ It was displayed at that year's Paris Salon and reproduced in multiple art magazines. Her facial expression, representative of female *reverie*,¹⁸ reflects the enigmatic character of the *Belle Époque* feminine type, which at times dominated Paris, becoming the standard of female beauty beyond France. Unlike Frampton's bust, the identity of Beyrer's *Woman* was unknown. New research, first presented in this paper, reveals that this work of art is not a representation of an unknown, ordinary woman, but rather the Virgin Mary.

The first major exhibition Eduard Beyrer participated in was the second exhibition of the Munich Secession, held in 1894. As seen in the exhibition catalogue, Beyrer presented a bronze bust,

15. Орловић (2019): 17

16. Maaz (2000): 178

17. Jezzard (1999): 16

18. Jezzard (1999): 17

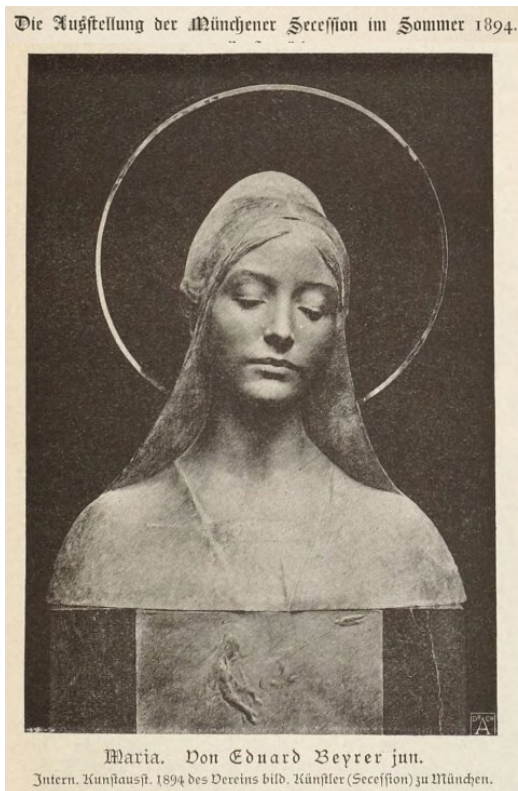


Figure 5: Eduard Beyrer's *Maria* exhibited on the second exhibition of the Munich Secession; Taken from the magazine *Kunst für alle*, 15 July 1894. Source: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1893_1894/0388/image.info, accessed on 30 April 2024

which he made in 1893, titled "Maria".¹⁹ The work was reproduced on the first page of the July 15th issue of *Kunst für alle* (Fig. 5), a German art magazine, in an article reviewing the exhibition, where Beyrer's sculpture was praised.²⁰ A marble version was exhibited later that year in Vienna (Fig. 6).²¹ What becomes immediately apparent is that the Royal Palace bust looks identical to the versi-



Figure 6: Eduard Beyrer's marble version of *Maria* with a brass halo and pedestal, exhibited in December of 1894 in Vienna, today in the Alte Nationalgalerie in Berlin; Courtesy of the State Museum in Berlin

on exhibited in 1894 in Munich, and, as this paper will argue, is likely the same one. The 1894 image also makes it apparent that the Royal Palace bust was altered at some point. Its "divine" identifying attributes – the brass halo and pedestal with a shallow relief of the Annunciation – were removed. This is confirmed by two round 4mm holes on the back of the Royal Palace bust's neck, which were do-

19. *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) "Secession", 1894: 39*

20. *Kunst für alle*, 15 July 1894: 39-40

21. *Wien 1894. Katalog der Ausstellung im Künstlerhause*, 1894: 68



Figure 7: On the back of the bust's neck two holes can be seen which were used to hold the missing brass halo; Photograph of the author



Figure 8: The bust is slightly damaged which is most easily noticed on Maria's nose; Photograph of the author

ubtlessly used to hold the halo in place (Fig. 7). Another clue, previously unmentioned, which hints at the woman's identity is the six-pointed star on the gilded edge of her clothing, a symbol traditionally associated with the Madonna.

It is difficult to say whether the "secularization" of the bust – turning the Madonna into an ordinary woman – was intentional or not, or when it happened. The dramatic history of the Royal Compound, from the occupation of 1941 to 1955, when the work was first inventoried, leaves a wide gap of time when

this could have happened, assuming it did not happen before the Royal Family left the country, a less likely option. Considering the vandalization which the Royal Palace suffered during this period, most evidently in the Royal Chapel, where frescoes and icons were intentionally damaged by the Palace's new inhabitants,²² it is not impossible that the depersonalization of Beyrer's *Maria* was also deliberate. However, this could have happened in a less intentional manner – during the April 1941 bombing of Belgrade which caused serious damage to several rooms of the Royal

22. For more details about the damages caused to the Royal Palace during and after 1941 see: Бабац et al. 2010.

Palace, or during the battle for the liberation of Belgrade in 1944. The bust itself has slight surface damage, most notably on the Madonna's nose, marked by a dent and discoloration of the bronze patina (Fig. 8).

With the mystery of the identity of Beyrer's *Woman with a Hood* solved, what remains unresolved is the artwork's provenance. Documents explicitly mentioning the bust before 1955 have yet to be found, however a probable case of how the bust left Munich and entered the Royal art collection can be made. As reported on the 1st of July 1894 in the *Münchner Neueste Nachrichten*, the largest daily newspaper in southern Germany, Beyrer's bronze Maria was quickly purchased from the Munich Secession exhibition by the young Prince Ferdinand Hohenzollern, the future King of Romania. This purchase was almost certainly intended as a gift for his wife and future Queen, Princess Maria of Edinburgh, who was an avid art collector and who was pregnant at the time with their second child.

In November 1900 Queen Maria of Romania embarked on her first of many interior design projects – to completely transform the Louis XIV grand sa-

lon of the Cotroceni Palace in Bucharest into something more to her taste – a “room of gold”,²³ as she described it to her mother in a letter, where she intended to display some of her favourite items from her rich art collection.²⁴ Maria's new *Salonul de Aur*, or Golden Salon, was an eclectic expression of her eccentric character. The floor was covered with turquoise tiles, while the gilded walls were covered with twisting relief forms reminiscent of Jugendstil designs. The upper register of the walls was decorated with a frieze of stylized lilies.²⁵

Maria's fondness for flowers, especially the lily, cannot be overstated. They were used not only for decorating furniture, vases, stained glass windows, and architectural details of her palaces, but were also a common subject of her own watercolours, as well as the fairy tales she wrote, like “The Lilly of Life”.²⁶ Many photographic portraits depict Maria in a garden of lilies or holding a lily stem, drawing parallels between the queen and the Virgin Mary, whose image was a recurring subject in Maria's rooms, whether Orthodox icons, paintings, or sculptures. It is no surprise, then, that Beyrer's polychrome *Maria* found its place in her redecorated salon, as seen in a photograph from

23. Ion (2019): 286

24. National Archive of Romania, Regina Maria Fund, V/2438

25. Lowe (2000): 81

26. Lowe (1999): 21

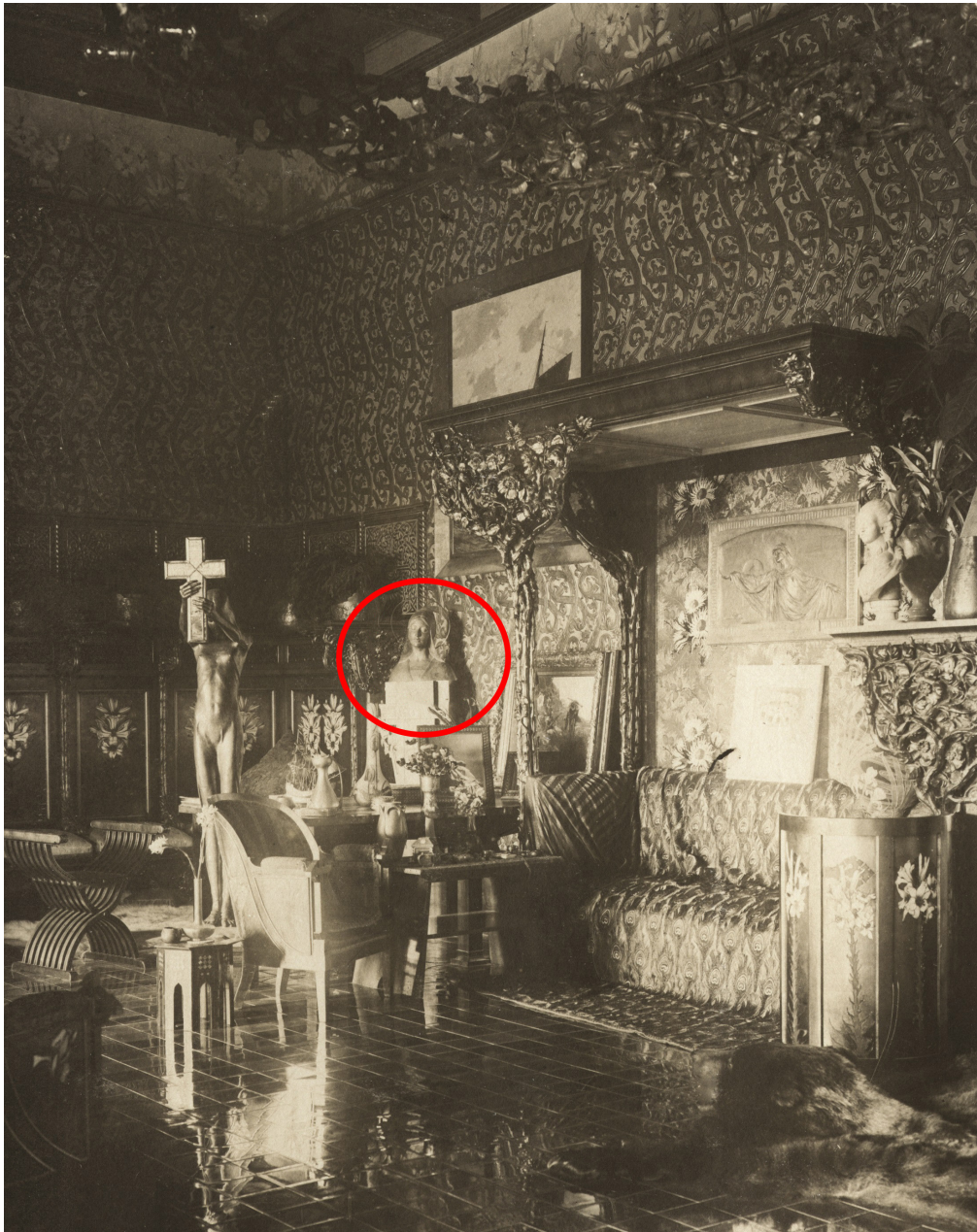


Figure 9: Golden salon of the Cotroceni Palace showing Beyrer's Maria with her halo and pedestal intact, 1910; Courtesy of the Cotroceni National Museum in Bucharest

1910 (Fig. 9). The bust is no longer part of the Cotroceni Palace collection, nor any public collection in Romania and it is unknown how or when it was lost. Since the time Queen Marija of Yugo-

slavia married King Aleksandar and moved from Bucharest to Belgrade in 1922, she would often be visited by her mother. When the Royal Palace in Dedinje was completed, four ro-

oms on the first floor were described as rooms of Queen Maria of Romania.²⁷ The surviving letters between the two queens from the Archives of Yugoslavia, show that the two royal families were close and would often exchange artworks, sometimes on special occasions like holidays and birthdays and sometimes with no discernable cause.²⁸ With the fact that the bust from Romania is missing for a century, and the reemergence of the identical (if altered) sculpture in Belgrade a couple of decades later, it is highly probable that Beyrer's *Maria* was a gift from a mother to her daughter, both of whom were the Virgin's namesake.

THE MADONNA: THE QUINTESSENTIAL FEMME FRAGILE

With presenting a probable case for the movement of the bust from Munich to Bucharest and finally to Belgrade, now we can turn to its aesthetic characteristics and the social and cultural climate in which Beyrer sculpted it. Not much is known about Eduard Maximilian Beyrer's life. No single publication or research paper has been written that includes information about his private life, his thoughts, beliefs, and influences which would greatly contribute to the understanding of his art, apart from a

13-page catalogue from 1934, containing the most basic biographical information, as well as images of just 11 of his works.

Eduard Beyrer began his artistic career assisting his father, the sculptor Josef Beyrer, who received numerous commissions for sculpture intended for church interiors. His earliest recorded works reflect Josef's Nazarene and Neo-gothic style – the prevailing styles of German Catholic sacral sculpture during the best part of the 19th century. This formative artistic phase is embodied by *Regina Coeli*, a statue of the enthroned Madonna holding the infant Christ, which Eduard created in 1888 and exhibited in 1889 in Munich. It was described and praised in newspapers of the time as a promising continuation of his father's work.²⁹ However, by 1893, as exemplified by the Royal Palace bust, there came a shift and Beyrer, although not abandoning religious sculpture, permanently changed his visual style to something more *in vogue*.

What can be concluded about Beyrer's work after 1893, based upon his remaining public sculptures in cemeteries and parks, works which were reproduced in art magazines during his life, and works which occasionally appear on auctions,

27. AJ Fund 74, Folder 313, pages 273-274

28. AJ Fund 74, Folder 547

29. Allgemeine Zeitung, 23 April 1890: 2

is that it is very eclectic – a style of echoing influences from the tail end of the 19th and first years of the 20th century. Regardless of style or subject, whether he portrayed real people, allegories, saints or, as seen from 1900 onwards, lustful sinners, portrayals of women were judged to be his most successful subject, something which was noted by critics during his lifetime: “Beyrer is particularly good as a portraitist of women; he is particularly fond of a certain soft, smitten ideal of a girl, capturing the expression of a naive and simpler type excellently”.³⁰

The years of Beyrer’s artistic maturing were marked by social upheaval and uneasiness during the coming of the new century. Part of this uneasiness came from the changing status of women who demanded and gained new rights for themselves from the middle of the 19th century onward. Education becoming more accessible to women was viewed as destructive for their desire to have children and a likely cause of mental disorders.³¹ Many authors, philosophers and thinkers across Europe and the United States feared that the Woman of the coming century will become unwomanly, indifferent to men, bored with motherhood and inclined to lesbianism.³²

The heated debates about women’s rights and attitudes towards them were reflected in the art of the time. *Fin-de-siècle* icons of womanhood reveal a plethora of differing opinions, often contradictory, which reveal the crisis of male perceptions of the changing female identity. In an increasingly secularized European society, biblical women were being utilized in art to define contemporary women as they became more prominent in exhibition spaces from the middle of the 19th century.³³ By the 1890s two broad, misogynistic, and opposite female stereotypes became dominant – the already established angelic, senseless, and innocent woman – the *femme fragile* – and the new, lustful, mysterious, demonic, and dangerous woman, the annihilator of men – the *femme fatale*.

The *femme fragile* was popularized in the second half of the 19th century, mostly through the paintings of the Pre-Raphaelites, whose favourite motif was a shy, young, passive, solitary woman. This feminine type reflected what mid-century men wanted most of all – a devout woman who would be the safekeeper of their souls.³⁴ A fragile woman offered a safe harbour for the tempest-tossed souls of

30. Kunst für alle, 15 January 1901: 187-188

31. West 1994: 87

32. Carpenter 1906: 66-67

33. West 1994: 94

34. Dijkstra 1986: 20



Fig. 10: Wilhelm Volz, *Maria*, 1889, oil on canvas, location unknown; Taken from the magazine *Kunst für alle*, 15 November 1889. Source: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1889_1890/0085/image.info, accessed on 30 April 2024

men; she was a symbol of love and sentimental pathos. She was also a personification of the mother figure, “whose strength lies in the ideal cyclical world of eternal birth and the visual principal of universal religiosity.”³⁵

In the sculpture of Beyrer’s youth, this motif is most evident in Frampton’s previously mentioned *Christabel*, whose alternate title is “In Silence Prayeth She”, a quote from Coleridge’s poem “Christabel”, which was the inspiration for its creation. The scene from the poem

that Frampton chose to render in three dimensions is the moment when Christabel, a fair, innocent, and pious maiden, stops to pray at night in the woods while thinking of her far-away fiancé. At that point, she encounters Geraldine (hinted to be a witch or a proto-vampire), who puts a spell on her, after which they engage in a vaguely described sex act. Coleridge’s *Christabel* is a clear example of a *femme fragile* who is enchanted and tricked by the demonic *femme fatale* and made to take part in what was seen as unnatural sexual depravity.

35. Борозан (2014): 244

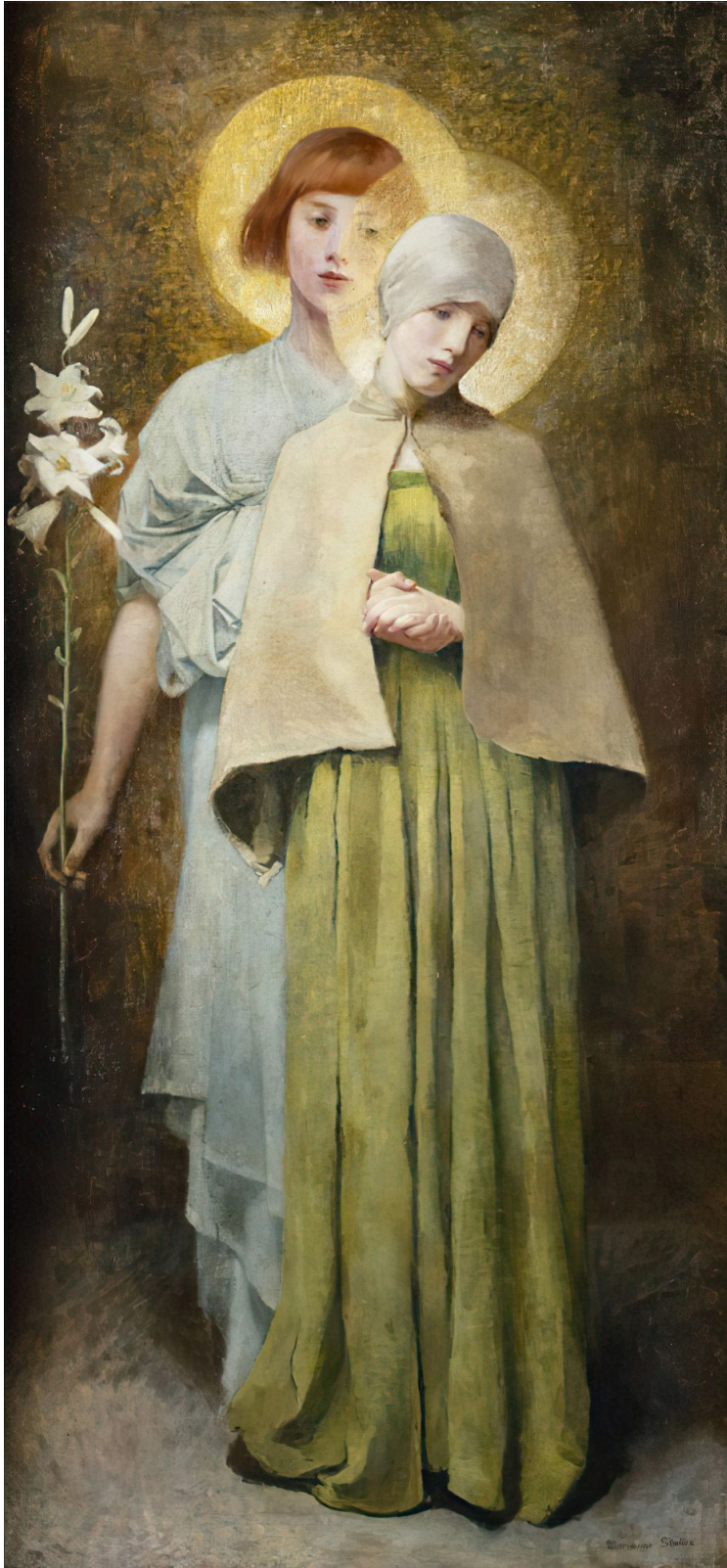


Fig. 11: Marianne Stokes, *Hail, Mary!*, 1892, oil on canvas, location unknown; Source: <https://www.medicico.uk/p/31778/Hail-Mary---M-Stokes-Medici-Print>, accessed on 30 April 2024

Frampton's rendition is a "Rosettiesque" and "Burne-Jonesesque" Pre-Raphaelite woman, whose sensuality is held in check by her spirituality. The bust shows the maiden deep in prayer, with heavy eyelids and head slightly tilted to the left. Her face accentuates her pure and innocent nature at the moment of communion with a higher power. This makes the bust both thematically and visually close to Beyrer's *Maria*.

Indeed, the prototype of the *femme fragile* was simultaneously a virgin, mother, and wife: Mary, the Mother of God.³⁶ She represented the highest good, and by giving birth to Christ, made it possible for humanity to be redeemed.³⁷ Representations of the Madonna, although having a long tradition in Western art, became a preferred subject for artists near the end of the 19th century, especially in regions with a dominant Catholic population, like Munich. The Madonna image became a secular manipulation of the concept of what a contemporary woman should be – pure, innocent as a child, and, above all, a mother. This is reflected in catalogues of international exhibitions held in Munich during the late 1880s and early 1890s. A similarity with Beyrer's *Maria* of 1893 can be found in Wilhelm Volz's painting *Maria* (Fig. 10),

which was exhibited in 1889.³⁸ It depicts a solitary Virgin Mary in her garden, moments after the Archangel Gabriel announced to her that she would give birth to the Lord's son. Another notable painting exhibited in Munich in 1892 is Marianne Stokes' *Hail, Mary!* (Fig. 11), representing the Annunciation.³⁹ Both of these works, thematically and stylistically, show a great level of influence of the Pre-Raphaelite movement and may have influenced Beyrer himself.

Now that the Royal Palace bust can be analyzed in its original form, Mary's downcast eyes are no longer as ambiguous. They are an expression of humble submission and acceptance of the sacred task given to her by a higher, transcendental power – to bear a child. This is made clear by the shallow relief of the Annunciation on the brass pedestal, reminiscent of Pre-Raphaelite portrayals of dreamy maidens, particularly those painted by Edward Burne-Jones. The veiled Madonna is shown bowing her head, eyes closed, hands outstretched, and palms open, while the light from the Holy Spirit hits her womb, signifying God's grace by which her child is conceived. "Ecce Ancilla Domini" – "Behold the handmaid of the Lord" was Mary's response to the Angel's announcement,

36. Dijkstra 1986: 17

37. Savić (2019): 187

38. Kunst für alle, 15 November 1889: 10

39. *Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im Königlichen Glaspalast zu München*, 1892: 52

according to the Gospels. In the centre of the composition is a single lily stem, a flower symbolizing Mary's virginity. The use of mixed materials and the decorative approach to sculptural modelling observed on Beyrer's *Maria* is typical for the turn of the century and owes much to contemporary French sculpture, notably the work of Jean-Léon Gérôme and Antonin Mercié (with whom George Frampton trained in Paris).⁴⁰ The inclination towards the ornamental is also characteristic of the period before the emergence of Art Nouveau,⁴¹ and Beyrer's bust can be seen as a precursor to Alphonso Mucha's allegorical bust *Nature*, made around 1900 – a bust encapsulating all the characteristics of Art Nouveau sculpture in their purest form.

When Beyrer's sculpture was first exhibited, critics praised Maria's "girlish hesitation" and "shyness"⁴² which created a stark contrast between reactions to a non-confrontational, non-threatening, pure virgin and the grim, castrating visions of the "New Woman", who was becoming more prominently exhibited and described by some critics as modern "she-devil" compared with Parisian prostitutes.⁴³ George Frampton's *Mysteriarch* (1892) and *Lamia* (1900), Max Klinger's *New Salome* (1893), Fer-

nand Khnopff's *Sybilla* (1895), and Charles Van Der Stappen's *Mysterious Sphinx* (1897), all subversive, symbolically charged, idealized busts of *femme fatales*, created around the same time as Eduard Beyrer's *Maria*, serve as pertinent examples of distinction between a representation of a woman whose nature and purpose are known, noble, sacred, and subservient, versus representations of women whose nature and purpose are either fundamentally beyond men's understanding or are actively antagonistic and threatening to them and their masculine sexuality. Through this lens of *fin-de-siècle* art intertwining with sexual politics, Beyrer's bust can be viewed in a new light as an expression of an archaic ideal of "pure" womanhood at a time when it was perceived to be threatened.

CONCLUSION

Maria's downcast eyes were always a discreet reflection of its environment and the ever-changing times. They were a reflection of reactionary forces at the turn of the century and how men wanted to see women in a time of great change in perception of the increasingly emancipated female identity. The bust reflected Queen Maria of Romania's personality, her taste, how she wanted to be

40. Jezzard (1999): 133

41. Read, Barnes 1991: 100

42. Die Kunst für alle, 01 July 1894: 371

43. Lewis 2003: 287

perceived, and her pregnancy at the time when Prince Ferdinand purchased it for her. If we accept the proposed theory of the bust's provenance, or if it is one day definitively proved, it may have reflected the affection of a mother for her daughter, Queen Marija of Yugoslavia, who, like the elder queen, shared the Holy Virgin's name. The bust mirrored the fate of the palace which today houses it. The dramatic shifts in identity of the Royal Compound, and, more broadly, the Yugoslav state in a time of warring ideologies, made it possible for the bust's own identity to change along with its form, which, deliberately or not, reflected the tastes of the country's new post-war era. Even though the bronze, hooded woman lost her halo and pedestal, we now, once again, know who she truly is.

LITERATURE

- 1. Бабац et al. 2010:** Д. Бабац, Т. Борић, Б. Црвенковић, Ј. Тодоровић, А. Радовановић, *Дворски комплекс на Дедињу*, Београд: Завод за уџбенике
- 2. Борић (2009):** Т. Борић, *Уметнички опус Ивана Мештровића у Дворском комплексу на Дедињу*, *Наслеђе* 9 (2009) 179–192
- 3. Борозан (2014):** И. Борозан, *Симболизам и естетизација религије: Марија Магдал на Пашка Вучетића*, *Зборник Народног музеја* 21 (2014) 237–268
- 4. Carpenter 1906:** Е. Carpenter, *Love's Coming of Age: A series of essays on the relations of the sexes*, Manchester: Swan Sonnenschein & Co.
- 5. Црвенковић 2014:** Б. Црвенковић, *Каталог државне уметничке колекције 2: Југословенска уметност*, Нови Сад: Платонеум
- 6. Дергенц 2014:** Ј. Дергенц, *Рубенсови кругови*, Београд: Народни музеј у Београду
- 7. Dijkstra 1986:** В. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press

- 8. Ion (2019):** N. D. Ion, "Carol I – creatorul reședințelor regale din București", in: Ion (ed.) *Regele Carol I: Ctitorul României Moderne*, Sinaia: Muzeul Național Peleş
- 9. Jezzard (1999):** A. Jezzard, *The sculptor Sir George Frampton*, PhD Thesis, University of Leeds. Available at: https://etheses.whiterose.ac.uk/303/1/uk_bl_ethos_399910_vol1.pdf, accessed on 30 April 2024
- 10. Kallestrup (2018):** S. Kallestrup, "Royalty is no longer quite royal": *word and image in the children's tales of Queen Marie of Romania*, *Image & Narrative* 19 (2018) 23–45
- 11. Lewis 2003:** B. I. Lewis, *Art for all? The collision of modern art and the public in nineteenth century Germany*, Princeton: Princeton University Press
- 12. Lowe (1999):** S. Lowe, *From Maori tea-hut to Turkish palace: the 'dream houses' of Queen Marie of Romania*, *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present* 23 (1999) 18–31
- 13. Lowe (2000):** S. Lowe, *Eclectic and Neo-National Aspects of Romanian Art and Design, 1878-1930*, PhD Thesis, University of St. Andrews. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/30319663.pdf>, accessed on 30 April 2024
- 14. Maaz (2000):** B. Maaz, "Modern Tendencies in German Sculpture, 1870-1914", in I. Ehrard, S. Reynolds (ed.) *Kingdom of the Soul: Symbolist art in Germany 1870-1920*, Munich: Prestel, 177–216
- 15. Орловић (2019):** В. Орловић, *Вајање кроз време: Европска скулптура са Краљевског двора, White Palace, 13 November – 13 December 2019*, [Exhibition catalogue], Београд: Фонд Краљевски Двор
- 16. Read, Barnes 1991:** B. Read and J. Barnes, *Pre-Raphaelite Sculpture: Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, London: Lund Hemphries
- 17. Savić (2019):** I. Savić, *From Femme Fatale to Femme Fragile: The Motif of Woman in the Italian Symbolism Painting*, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 47 (2019) 185–196
- 18. Суботић (2011):** И. Суботић, "Кнез Павле – љубитељ уметности", in Т. Цвјетићанин (ed.) *Музеј кнеза Павла*, Београд: Народни музеј у Београду, 252–270

19. Todorović (2019): J. Todorović, "The Painting and Its Histories: The Curious Incident of Rembrandt's Painting Quintus Fabius Maximus", in M. Gržinić, A. Stojnić, M. Šuvaković (ed.) *Regimes of Invisibility in Contemporary Art, Theory and Culture: Image, Racialization, History, Cham*: Springer International Publishing, 159–168

20. Тодоровић 2014: J. Тодоровић, *Каталог државне уметничке колекције 1: Европска уметност*, Нови Сад: Платонеум

21. West 1994: S. West, *Fin de Siècle: Art and Society in an Age of Uncertainty*, New York: The Overlook Press

OTHER SOURCES

1. Allgemeine Zeitung (1890), 23 April
Source: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb00085531_00299_u001/10?-cq=Eduard%20Beyrer, accessed on 30 April 2024

2. Archive of Yugoslavia: Fund 74, Folders 134, 313, 547; Fund of the Department of Official Buildings, Folder 804

3. Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im Kgl. Glaspalaste : 1. Juni - Ende Ok-

tober, Munich, 1892

Source: <https://www.bavarikon.de/object/bav:MON-GLA-00000BSB00002406>, accessed on 30 April 2024

4. The Getty Research Institute: Duveen Brothers records, 1925-1940, box 497

5. Kunst für alle (1889), 15 November
Source: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1889_1890/0085/image,info, accessed on 30 April 2024

6. Kunst für alle (1894), 1 July
Source: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1893_1894/0371/image,info, accessed on 30 April 2024

7. Kunst für alle (1894), 15 July
Source: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1893_1894/0388/image,info, accessed on 30 April 2024

8. Kunst für alle (1901), 15 January
Source: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1900_1901/0199, accessed on 30 April 2024

9. National Archive of Romania: Regina Maria Fund, Folder V

10. Münchner Neueste Nachrichten (1894), 1 July
Source: <https://digipress.digi->

tale-sammlungen.de/view/
bsb00129405_00005_u001/4?-
cq=%22Beyrer%22, accessed on 30
April 2024

11. *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) "Secession" 1894, Munich, 1894*

Source: http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1714527107835~161&pid=4133114&locale=en&usePid1=true&usePid2=true, accessed on 30 April 2024

12. *Wien 1894. Katalog der Ausstellung im Künstlerhause, Vienna, 1894*

Source: <https://digi.landesbibliothek.at/viewer/metadaa/AC09763521/1/>, accessed on 30 April 2024



Additional photo: *Maria* from a low angle, Photograph of the author

OD ŽENE SA KAPULJAČOM DO BOGORODICE: PREISPITIVANJE BISTE EDUARDA MAKSIMILIJANA BOJRERA

Više od sedam decenija Kraljevski dvor na Dedinju čuva delo zaboravljenog vajara Eduarda Maksimilijana Bojrera, bronzanu bistu žene čiji je identitet iščezao iz sećanja kao posledica dramatične istorije umetničke kolekcije dedinjskih dvorova, koja je nasilno menjala vlasnike od 1941. do 1944. godine. Bista je danas zabeležena u dvorskom inventaru kao „Žena sa kapuljačom“. Ovaj rad nastoji da dokaže, kroz prezentovanje rezultata novog istraživanja, da „Žena sa kapuljačom“ nije portret anonimne osobe, već sama Bogorodica nastala u vremenu velike društvene anksioznosti, delom prouzrokovane promenom statusa žena čija su prava krenula ubrzano da se proširuju u drugoj polovini XIX veka.

Sagledana kroz prizmu rodne politike na prelazu vekova (*fin-de-siècle*), Bojrerova *Bogorodica* je predstavljena kao prototipska *femme fragile* – nevina, neokaljana i pokorna majka čija je priroda i uloga predodređena od samog Boga – potpuna suprotnost sve učestalijim predstavama fatalnih žena čija je priroda ili potpuno neshvatljiva muškarcima ili aktivno neprijateljski nastrojena prema njima i njihovoj seksualnosti.

Uprkos nedostatku izvora koji bi precizno potvrdili kada i pod kojim uslovima je delo dospelo u kolekciju Kraljevskog dvora, ovaj rad nudi hipotezu da je delo najverovatnije dospelo u Beograd preko Bukurešta, tj. preko rumunske kraljice Marije koja je bistu poklonila svojoj ćerki u periodu između 1922. i 1938. godine.

orlovicvidak@gmail.com

PLANINA RAŠMOR – KONTEKSTUALIZACIJA SPOMENIKA KROZ NJEGOVU ISTORIJU

DAJANA BILBIJA, ILIJA STANKOVIĆ, IVANA LAZIĆ, KSENIJA KOSIĆ

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

Rad se bavi kontekstualizacijom spomenika Planina Rašmor u savremenom trenutku. Kroz pregled društveno-istorijskih okolnosti u kojima je spomenik nastao, ličnosti koje predstavlja, i koje se dovode u vezu sa njegovim nastankom, ispituju se relevantnost i savremeni načini interpretacije ovog spomenika. Posebna pažnja je posvećena tumačenjima spomenika u okvirima postkolonijalističkih studija, kulturnih, društvenih i ekoloških problema. Sagledavanje ovih problema u okviru društvenih pitanja je omogućeno korišćenjem novinskih publikacija i članaka, kroz koje je moguće analizirati aktuelna mišljenja na temu ovog spomenika. Na primeru ovog spomenika moguće je posmatrati promene u odnosu prema spomeničkoj kulturi kroz vreme.

Ključne reči: spomenik, Planina Rašmor, kontekst, identitet(i), patriotizam, first nation zajednice, Founding fathers

ISTORIJSKI KONTEKST SPOMENIKA *PLANINA RAŠMOR*¹

Definišući horizont kulture kao rezultat kompromisa između individualnog i kolektivnog, jasno je da bi izvan tog horizonta bilo sve ono što takvu vrstu kompromisa ne podrazumeva. U tom i takvom kontekstu američ-

ki nacionalni spomenik Maunt Rašmor prepoznat je kao nosilac nekompromisne, prisilne kulturne politike belog čoveka usmerene protiv američkih starosedelaca i njihovih kulturno-istorijskih vrednosti. Jedan od kapitalnih primera osvajanja i prisvajanja kulturno-istorijskih toposa onih ljudi koji su na njima živeli i pre nego ih je beli čovek „otkrio“

1. Rad je nastao u okviru izbornog kursa „Istorijski modeli muzealizacije“ na četvrtoj godini studija istorije umetnosti. Cilj ispita je bio određivanje horizonta kulture grupe kao proizvoda dijaloga i kompromisa o zajedničkim etičkim i estetskim stanovištima. Na osnovu toga je trebalo odabrati spomenik sa čijim karakteristikama se grupa ne slaže i kritički ga predstaviti. Kao segment ispitnog rada grupe navedenih studenata, autora teksta, imao je za cilj da predstavi individualni i kolektivni odnos grupe prema originalnom i savremenom kontekstu odabranog spomenika – Planine Rašmor. Drugi deo ispitnog rada predstavlja priloženi plakat (Sl. 1) kao vizual koji sumira teme kojima je posvećena pažnja u tekstu. Spomenik je odabran na osnovu zajedničkog negativnog stava prema različitim aspektima njegovog nastanka i značenja.

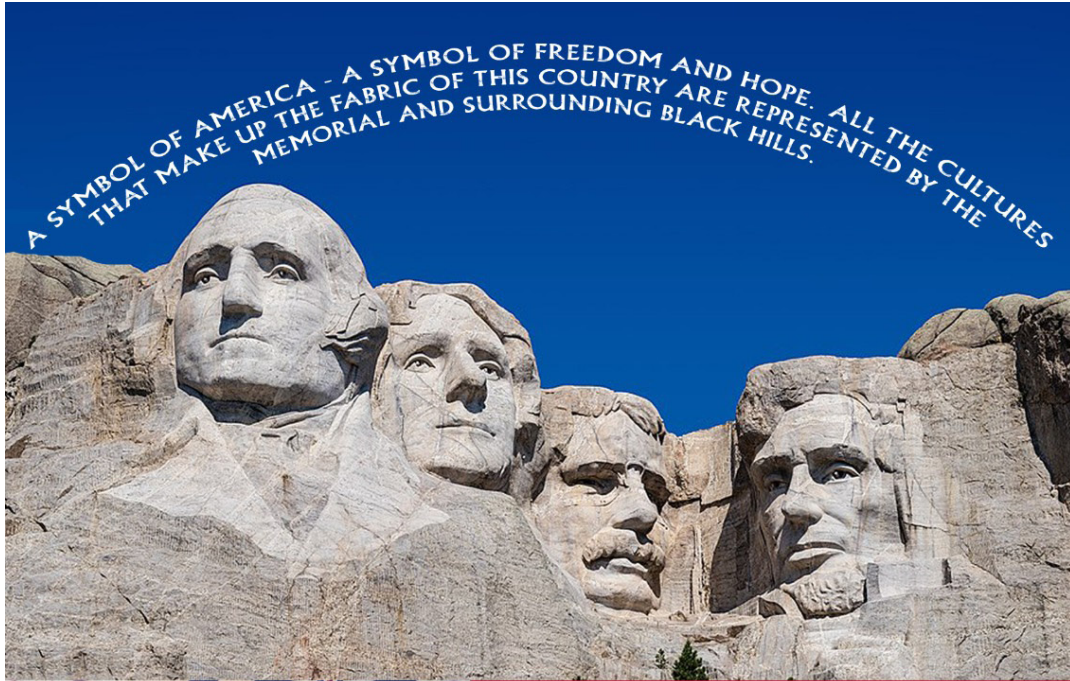
jeste upravo izolovani planinski masiv Crna brda u zapadnom delu američke države Južne Dakote na kojima je američki vajar Gutzon Borglum izvajao svoje najpoznatije delo. Inicijalna namera za podizanje ovog spomenika, koja je suštinski i ostvarena, potekla je od državnog historičara Južne Dakote, Doana Robinsona, koji je želeo da prirodna obeležja i grandiozni pejzaž Crnih brda pretvori u monumentalno umetničko delo koje bi privlačilo turiste iz celog sveta.

Sam projekat je postao popularna i prepoznatljiva turistička atrakcija i pre nego što je završen, a turizam je i danas jedna od osnovnih grana privrede u Južnoj Dakoti. Ipak, ono što nije ostvareno jeste Robinsonova ideja da se u skulpturi predstavi vođa čuvenog starosedelačkog plemena Lakota kao neko ko je „živeo i umro u senci ovih brda”,² naime projekat je idejno potpuno promenjen kada je za realizatora izabran američki vajar Borglum. Borglum je bio fasciniran grandioznošću i monumentalnošću planinskog pejzaža, a kao istaknuti patriota bio je sklon stvaranju spomenika sa temama herojskog nacionalizma koji su se nalazili širom Sjedinjenih Američkih Država. Sinteza tih okolnosti i umetnikovih sklonosti rezultirala je njegovom odlukom da u Crnim Brdima ne stvara asocijacije na starosedelačku kulturu koju nije vrednovao i odlučuje da

podigne spomenik koji će biti simbol američke nacije i cele američke države, a koji će prikazivati glavne bivše predsednike SAD-a. Sleva nadesno prikazani su: Džordž Vašington, Tomas Džeferson, Teodor Ruzvelt i Abraham Linkoln. Svaki od njih trebalo je da predstavlja različite aspekte američke istorije: osnivanje nacije, njen kontinuitet, razvoj i očuvanje.

Treba imati na umu da Borglumova zamisao nije bila da ovo bude spomenik podignut američkim predsednicima, jer bi to bila manje značajna ideja od monumentalne ideje da se spomenikom označi osnivanje, kontinuitet, razvoj i očuvanje Sjedinjenih Američkih Država. Pored vrlo jasne logike odabira ambicioznog američkog vajara, koji je već bio afirmisan u kulturno-umetničkim krugovima i koji je imao iskustva sa gigantskim skulptorskim projektima, problematika tog odabira leži u asocijacija i povezivanju Gutzona Borgluma sa terorističkom grupom belih suprematista poznatom kao Kju-kluks-klan, čija je ideologija delovanja bila duboko rasistička i nacionalistička. Takođe, starosedelci Južne Dakote smatrali su sebe direktnim potomcima zemlje koja je odabrana za realizovanje spomenika: u njihovoj kulturnoj memoriji Crna brda bila su sveto mesto, a njihov mentalitet i sistem vrednosti bio je potpuno su-

2. Tekst sa sajta *Unseen Histories*, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.unseenhistories.com/mount-rushmore-under-construction-1932>



For some Native Americans, Mount Rushmore is a symbol of broken treaties, white domination

[Why Native Americans Have Protested Mount Rushmore](#)

Did the Ku Klux Klan fund the carving of Mount Rushmore?

Mt. Rushmore monument creator was a racist. Tear it down?

Ksenija Kosić IU 20/38

Who owns the land around Mount Rushmore?

Dajana Bilbija IU 20/33

[Environmental Consequences of Mt. Rushmore - Prezi](#)

Ivana Lazić IU20/52

[The Racist History of Mount Rushmore](#)

Ilija Stanković IU 20/1

Slika 1: Autori: Dajana Bilbija, Ilija Stanković, Ivana Lazić, Ksenija Kosić
-naziv dela: Plakat Planina Rašmor- Kontekstualizacija spomenika
-vreme nastanka: 2024.

protan od megalomanskih ideja koje je i sam projekat nosio. Pleme Lakota koje je tradicionalno naseljavalo ovaj prostor isticalo je loše, nasilne odnose Amerikana prema njihovoj zajednici, te su zahtevali uklanjanje spomenika. Ipak, ni u tom kontekstu problematika spomenika nije jednostrana zbog činjenice da je ovaj megalomanski projekat tokom svog dugogodišnjeg realizovanja, započetog 1927. a završenog 1941. godine, zaposlio i othranio ogroman broj lokalnog stanovništva, što je učinilo da se upravo to stanovništvo na jedan simboličan način veže za spomenik. Tehničko izvođenje spomenika bilo je povod za mnoga ekološka pitanja i negodovanja u kontekstu nesavesnog odnosa prema nekadašnjoj starosedelačkoj netaknutoj prirodi i težnji američkog belog čoveka da tu i takvu prirodu pokori. Takođe, treba imati na umu da planina Rašmor nosi epitet nacionalnog spomeničkog nasleđa i da je državni projekat, što u kontekstu američke kulturne politike nosi vrlo važnu poruku s obzirom da američka država vrlo pažljivo brine o tome šta će staviti pod svoju zaštitu i za šta će se obavezati da štiti i finansira. U tom i takvom kontekstu problematika koju ovaj spomenik nosi sa sobom i pitanja koja otvara su mnogobrojna.

Kada govorimo o odnosu značenja spomenika i umetničke vrednosti koju spomenik nosi postavljaju se pitanja: Da li

umetnička vrednost može biti opravdanje za čuvanje spomenika ukoliko je spomenik u kontekstu sadržaja koji nudi i obeležava problematičan? I obrnuto, da li spomenik koji nema umetničku vrednost ali govori o civilizacijskim procesima i promenama treba da bude predmet čuvanja? U kontekstu odabira skulptora možemo razmišljati o sledećem: Na koji način treba posmatrati biografiju umetnika u odnosu na njegovo delo, da li to dvoje treba odvajati i koliko umetnikova biografija, ukoliko je znamo, utiče na naše tumačenje i vrednovanje samog dela? Takođe, da li treba uzeti u obzir stavove i način na koji je sam umetnik doživljavao svoje delo? Potom, ukoliko uzmemo u obzir izbor motiva i sadržaja u vremenu kada nastaju, odnosno ukoliko gledamo širi društveni, istorijski i politički kontekst podizanja spomenika, jasno je da nije slučajno što se sećanje na određene ideje i određene ličnosti pravi u određenom trenutku. S tim u vezi postavlja se pitanje: O čemu spomenici govore? Da li o sadržaju koji vidimo i značenju koje prepoznajemo, odnosno da li o četiri predsednika SAD-a ili o vremenu u kojem se spomenik podiže i ostavlja jasan dokaz o vrednostima koje se uvažavaju? Važna su i pitanja javne percepcije spomenika: Kako i u kojoj meri je Rašmor izašao van granica prostora na kojem je podignut i postao simbol ne samo Južne Dakote već i čitavog SAD-a? Takođe, u kontekstu od-

nosa umetničkog dela sa netaknutom prirodom i pejzažima u udaljenim krajevima američke države, postavlja se pitanje ekološke prihvatljivosti spomenika Rašmor.

KRITIČKO POŠMATRANJE PLANINE RAŠMOR. SPOMENIK PROBLEMIMA

Od samog trenutka kada je započet proces izrađivanja ovog spomenika, oko njega se (ne)svesno formulisao problem toga šta spomenik izražava osim u inicijalnoj nameri. Svaki spomenik ili predmet iz prošlosti, tokom pretrajavanja u vremenu, dobija različite dodatne konotacije koje doprinose njegovom slojevitom značenju.³ U slučaju planine Rašmor, naknadni značenjski slojevi odnose se na preispitivanje i kritičko sagledavanje nasleđa predstavljenih predsednika kao i vremena u kom su živeli i delovali u odnosu na savremeno doba i probleme.

Kada je reč o novom odnosu prema ovoj četvorici američkih predsednika, postkolonijalne studije su značajne u naporima da se ličnosti kao što su Džordž Vašington, Abraham Linkoln, Tomas Džeferson i Teodor Ruzvelt i njihove zasluge za američku državu sagledaju i u pogledu ljudskih prava i odnosa prema ne-belom stanovništvu, odnosno afroamerič-

kom stanovništvu i *first nation* zajednicama. Neki od ovih predsednika, kao što su Džordž Vašington i Tomas Džeferson se u historiografiji svrstavaju među *Founding fathers*, odnosno očeve američke nacije i ove ličnosti su predstavljale okosnicu stvaranja ideologije nezavisnih Sjedinjenih Američkih Država.⁴ Stoga je potrebno sagledati veliki kontrast između ideala promovisanih u njihovim likovima na planini Rašmor i nešto drugačije stvarnosti koja se otkriva prilikom proučavanja ovog spomenika. Najpre, novija istraživanja usmerena su na otkrivanje i objektivno poimanje uloge koju su ovi predsednici imali u održavanju poretka koji je favorizovao belo stanovništvo. Poznato je da je Džordž Vašington, prvi predsednik SAD-a, nasledio i nastavio generacijsku praksu posedovanja robova, često pribegavajući najsurovijim metodama u održavanju poslušnosti, ali ih je na kraju svog života testamentom oslobodio, iako se dovodi u pitanje da li je to bio čovekoljubivi čin.⁵ Takođe, politički angažman Abrahama Linkolna u vidu Proklamacije emancipacije (*Emantipation proclamation*) koja potvrđuje slobodu robovima na teritoriji država Konfederacije tokom Američkog građanskog rata danas se sagledava na drugačiji način, preispitivanjem novonastalog položaja za bivše robove.⁶ Zbog toga je ustaljeni narativ njegovog zna-

3. Jang 2004: 296–297.

4. Paul 2014: 197–200.

5. Senie 2023: 55–62.

6. Chaput (2016) 118–125.

čaja kao donosioca slobode, svakako prisutan i na liku isklesanom na planini Rašmor, kritikovan kao istovremena predstava zadržane dominacije i superiornosti belog čoveka. Primer na kome su najbolje uočene ovakve ideje jeste i *Emancipation memorial* u Linkoln parku u Vašingtonu (Sl. 2) koji je kritikovan od trenutka postavljanja zbog očigledne predstave potčinjenosti i gotovo neljudskosti klečeće figure crnca.⁷ Tomas Džeferson, autor Deklaracije o nezavisnosti (Declaration of Independence) iz proklamacije da su „svi ljudi stvoreni jednaki“ prećutno odobrava robovlasništvo, ne odričući ga se. Takođe, stavovi iskazani u njegovim tekstovima potvrđuju autorov stav o „prirodnoj“ superiornosti belaca.⁸ Kontradiktornost u predstavljanju četvrte ličnosti, Teodora Ruzvelta, na planini Rašmor je u činjenici da je on uspostavio sistem nacionalnih parkova ali, još važnije, zbog toga što je insistirao na očuvanju prirodnog okruženja. Zbog toga je uspostavio veliki broj nacionalnih parkova i rezervata za životinje, te zato deluje nelogično da ovakav ogroman spomenik njemu nastane miniranjem i uništavanjem prirodnog okruženja ovog planinskog venca. Ipak, ono što odgova-

ra ovom predsedniku jeste činjenica da su i planina Rašmor, ali i veliki deo teritorija koje je predsednik Ruzvelt prenameo kao nacionalne parkove, nastali kao posledica uzimanja zemlje od plemena koja su tu živela.⁹

U javnosti je isticana i navodna povezanost samog autora spomeničke celine, Gutzona Borglama (Gutzon Borglam), sa ozloglašanim Kju-kluks-klanom (Ku Klux Klan). Iako zvanično nije pripadao ovoj organizaciji, blisko je saradivao sa njima i ideološki se slagao sa rasističkim uverenjima.¹⁰ Takođe, treba imati u vidu da je pre angažmana na spomeničkoj celini planine Rašmor, umetnik stekao iskustvo u radu na velikim kamenim površinama planina pri izradi spomenika posvećenom trojici generala Konfederacije na steni Stone Mountain (Sl. 3).¹¹ Postavlja se pitanje da li i na koji način identitet i ideološka uverenja umetnika utiču na sveopšte poimanje spomenika od ovakvog značaja za čitavu američku državu i sve njene građane, kako je istaknuto na zvaničnom sajtu posvećenom planini Rašmor u okviru Nacionalnog parka Južna Dakota.¹²

7. Tekst sa internet stranice Smithsonian Magazine, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.smithsonianmag.com/history/what-frederick-douglass-had-say-about-monuments-180975225/>

8. Magnis (1999) 491–509.

9. Senie 2023: 115.

10. Tekst sa internet stranice Smithsonian Magazine, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.smithsonianmag.com/history/sordid-history-mount-rushmore-180960446/>

11. Thomas 2010: 12–13.

12. Tekst sa internet stranice National Memorial South Dakota-Mount Rushmore, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.nps.gov/moru/learn/management/foundation-document-overview>.



Slika 3: -autor: Gutzon Borglam (Gutzon Borglam)
 -naziv dela: Confederate Memorial Carving
 -vreme nastanka: 1915-1972
 -tehnika: reljef u steni
 -mesto: Stone Mountain Park, SAD
 -preuzeto sa: <https://stonemountainpark.com/activity/history-nature/memorial-carving/>

nuđen novac za zemljište koji su oni odbili tako da ovu zemlju i dalje smatraju bespravno otetom. Zatim, 1918. godine od čelnika države Južna Dakota dolazi inicijativa za podizanjem spomenika, po uzoru na pomenuti reljef Stone Mountain, sa namerom da se time privuku turisti.¹⁴ Ono što možda najjasnije svedoči o posledicama na život, kulturu i nasleđe prvobitnih nacija jeste spomenik Ludom Konju (Sl. 4). Spomenik se nalazi u prostanstvu planinskog lanca Black Hills, kome pripada i kompleks planine Rašmor. U pitanju je nezavršeni kompleks

zamišljen da se sastoji od memorijalnog centra kao i lika Ludog Konja, poglavice Sijuksa, uklesanog u steni. Dimenzije njegovog lika nadmašuju njemu slične predsedničke portrete.¹⁵ Međutim, upravo je način na koji je ostvaren ovaj spomenik – imajući u vidu činjenicu da je Ludi Konj bio protivnik fotografisanja te da njegov portret nije postojao – potvrda kulturnog uticaja koji zapadna civilizacija ima na prvobitne nacije.

Osim najpre identitetski i ideološki problematičnih ideja sadržanih ili učitanih

14. Thomas 2010: 12–13.

15. Članak u Njujork Tajmsu, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.nytimes.com/2022/11/23/opinion/native-americans-crazy-horse.html>



Slika 4: -autor: Korczak Ziolkowski
-naziv dela: Spomenik Ludom Konju (Crazy Horse Memorial)
-vreme nastanka: 1948-
-tehnika: skulptura
-mesto: Crazy Horse Memorial, SAD
-preuzeto sa: <https://crazyhorsememorial.org/visit>

u strukturu planine Rašmor, može se govoriti i o uticaju ovakvih megalomanskih projekata na životnu sredinu, što je svakako veoma aktuelna tema. Planina Rašmor, sa protokom vremena, dobija nove značenjske slojeve koji doprinose složenosti ovog spomenika. Njega je moguće tumačiti kao proizvod jedne epohe koji je, činjenicom da ju je zamenila neka druga epoha sa drugačijim vrednostima, postao spomenik problemima sa kojima se američko društvo suočava u pokušajima objektivnog sagledavanja sopstvene istorije.

EMPATIJSKO TUMAČENJE SPOMENIKA

Kulturna baština ne predstavlja samo statičan zapis prošlosti, već živi dokument koji evoluira zajedno s društvom koje ga naseljava i doživljava. Svaki spomenik, uključujući i Planinu Rašmor, nosi sa sobom kompleksne slojeve značenja, vrednosti i kontradikcija. Razumevanje i empatija prema ovakvom spomeniku zahteva duboku analizu njegove dokumentarne vrednosti, uvažavanje materijala, oblika i značenja koje on nosi, kao i kontekstualizaciju u savremenom društvenom okviru.¹⁶ Planina Rašmor je monumentalno delo koje svedoči o specifičnom periodu američke istorije, predstavljajući likove Džordža Vašingtona, Tomasa Džefersona, Abrahama Lin-

kolna i Teodora Ruzvelta. Svaka od ovih ličnosti odražava određene vrednosti i ideale američke nacije, ali istovremeno, spomenik je i izvor kontroverzi, naročito u kontekstu odnosa prema domorodačkom stanovništvu i njihovim pravima. Dokumentarna vrednost Planine Rašmor nije iscrpljena samo u njenoj funkciji beleženja istorijskih činjenica. Ovaj spomenik je simbol američke ambicije i nacionalnog identiteta, ali i svedočanstvo složenih društvenih dinamika i konflikata. Stvaralac ideje ovog spomenika, Gutzon Borglum, nije sam realizovao svoje vizije, umesto toga, radnici su svojim rukama preneli njegove ideje u čvrst granit, dodajući tako sloj značenja rukotvorstva i kolektivnog truda u finalni oblik spomenika. Materijal, oblik i značenje su ključne komponente svakog nepokretnog spomenika kulture.¹⁷ Materijal Planine Rašmor – granit – simbolizuje trajnost i otpornost, dok oblik portreta četiri predsednika predstavlja idealizaciju američkog liderstva i vizije nacije. Značenje ovog oblika je višestruko – ono je konstruktivno i stvarajuće, jer formira prostor i gradi ga, ali i dekorativno i estetizirajuće, omogućujući posetiocima da dožive estetsku veličanstvenost i monumentalnost.

Važno je razumeti da se spomenici, kao i sama društva, menjaju kroz vreme. Oblik Planine Rašmor, koji je prvobitno stvo-

16. Maroević (1998): 783–787.

17. Maroević (1998): 787–791.

ren s određenom idejom, prošao je kroz različite faze društvenog prihvatanja i kritike. Promene u društvenom ukusu i rast svesti o pravima domorodačkog stanovništva unose nove dokumentarne vrednosti u ovaj kompleksni organizam. Svi ti novi slojevi značenja ne smeju biti zanemareni kada se promišlja o Planini Rašmor kao o spomeniku kulture.¹⁸

Načini na koje razvijamo empatički odnos prema spomeniku kao što je *Mount Rushmore* su različiti. Pre svega, neophodno je priznati i razumeti sve slojeve značenja koje spomenik nosi. To uključuje i priznanje negativnih aspekata, kao što su prisvajanje domorodačkih teritorija i simbolika moći koja nije uvek inkluzivna. Istovremeno, treba prepoznati i pozitivne strane – umetničku vrednost, istorijski značaj i sposobnost spomenika da inspiriše promišljanje o nacionalnom identitetu i vrednostima.¹⁹

Empatija se razvija kroz obrazovanje i otvoreni dijalog. Potrebno je istraživanje svakog aspekta spomenika, diskutowanje o njegovim kontroverznim aspektima i povezivanje s njim kroz kritičko razmišljanje. Upravo kroz ovakav pristup, razvijaju se dublje i složenije veze s kulturnom baštinom, koje su omogućile sveobuhvatnije razumevanje i poštovanje spomenika kao živih dokumenata prošlosti.

18. Tomić (1983): 15–27.

19. Isto.

Sa *Mount Rushmore*-om se povezuje mo na nekoliko načina: Prvo je istorijsko razumevanje koje se objašnjava kroz proučavanje istorije, značaj svakog predsednika predstavljenog na *Mount Rushmore*-u. Džordž Vašington: kao prvi predsednik SAD-a, Vašington je ključna figura u stvaranju američke nacije. Njegovo liderstvo tokom Američke revolucije i kasnije uspostavljanje predsedničkog sistema vlasti postavlja temelje za buduće generacije.

Tomas Džeferson: autor Deklaracije o nezavisnosti, Džeferson je igrao ključnu ulogu u širenju ideja slobode i demokratije. Njegova vizija o ekspanziji SAD-a (Louisiana Purchase) značajno je proširila teritorijalne granice nacije. Abraham Linkoln: Linkoln je vodio naciju kroz jedan od najtežih perioda – Američki građanski rat. Njegova posvećenost ukidanju ropstva i očuvanju Unije ima ogroman značaj za razvoj američkog društva. Teodor Ruzvelt: Ruzvelt je poznat po svojoj progresivnoj politici i zaštiti prirodnih resursa. Njegovi napore u osnivanju nacionalnih parkova i regulaciji poslovanja odražavaju se i danas u američkom društvu. Ove istorijske ličnosti nisu bez svojih kontroverzi, ali njihov doprinos oblikovanju američke nacije je neosporan. Kroz ovo razumevanje, cenimo složenu istorijsku vrednost *Mount Rushmore*-a.

Zatim se okrećemo ka umetničkim vrednostima. Izrada *Mount Rushmore*-a je izvanredan tehnički podvig. Klesanje lica četiri predsednika u čvrst granit zahtevalo je izuzetne veštine i inovativne tehnike. Radnici su koristili dinamite i pneumatske čekiće, što je u to vreme bio veliki tehnološki izazov. Gutzon Borglum, glavni skulptor, imao je viziju koja je kombinovala umetnost i nacionalnu simboliku. Njegova sposobnost da prenese karakter i značaj svakog predsednika u kamen čini ovaj spomenik jedinstvenim umetničkim delom. Razmišljajući o društvenim promenama i kontroverzama vezanim za *Mount Rushmore*, razvija se kritički stav prema načinu na koji se interpretira istorija.

Nezaobilana je svakako kulturna refleksija prvenstveno kroz određene kontroverze i priznanja– *Mount Rushmore* je izgrađen na zemlji koja je deo teritorije plemena Lakota, što otvara pitanja o pravima domorodačkog stanovništva i prisvajanju njihove kulture. Ova istorijska nepravda treba biti priznata i razmotrena kada se govori o značaju spomenika. Kroz ove kontroverze, učimo o važnosti inkluzivnosti u interpretaciji kulturne baštine. Razmišljamo o tome kako bi se mogli uključiti glasovi marginalizovanih grupa i kako istorijske nepravde mogu biti ispravljene kroz obrazovanje i dijalog. Liderstvo i vizija: likovi predsednika

predstavljaju upornost, liderstvo i viziju, osobine koje su važne za lični i društveni napredak. Njihova hrabrost i odlučnost u teškim vremenima nas podstiču da i mi razvijamo slične vrednosti u svom životu i karijeri. Doprinos društvu: inspirisani njihovim delima, nastojimo da doprinesemo svojoj zajednici kroz volontiranje i društveno angažovanje. Na primer, možemo učestvovati u lokalnim inicijativama za očuvanje kulturne baštine ili podržati projekte koji promovišu društvenu pravdu i jednakost. Estetska i prirodna veličanstvenost: pored istorijskog i umetničkog značaja, *Mount Rushmore* pruža i estetski užitak. Veličanstvenost prirode u kojoj se spomenik nalazi podseća nas na važnost očuvanja prirodne sredine i uživanja u njenim lepotama.

Na kraju možemo reći da je *Mount Rushmore* spomenik koji, poput mnogih drugih, nosi sa sobom bogatstvo slojeva značenja, vrednosti i kontradikcija. Razvijanje empatičkog odnosa prema ovom spomeniku zahteva priznanje njegove kompleksne dokumentarne vrednosti i otvorenost prema svim aspektima njegove istorije i simbolike. Kroz obrazovanje i dijalog, možemo razviti dublje razumevanje i poštovanje prema kulturnoj baštini, čime nam je omogućeno da se povežemo s njom na način koji je bogat i smislen. Kroz lično povezivanje sa spomenikom, možemo razviti dublje osećanje empatije i pronaći pozitivne aspekte

koji obogaćuju njihovo razumevanje i vrednovanje kulturnih spomenika. U tome i jeste spoznaja vrednosti spomenika kao dokumenta protekle stvarnosti koja je nezaobilazna.²⁰

LITERATURA

- 1. Maroević (1998):** I. Maroević, *Spomenik kao dokument*, Pogledi, 3-4 (18), 783-791.
- 2. Jang 2004:** Dž. Jang, *Sećanje/spomenici*, *Kritički termini istorije umetnosti*. R. Nelson, R. Šif (ur.), Novi Sad.
- 3. Magnis (1999):** N. E. Magnis, *Thomas Jefferson and Slavery: An Analysis of His Racist Thinking as Revealed by His Writings and Political Behavior*, *Journal of Black Studies* Vol. 29 No. 4 (1999) 491-509.
- 4. Paul 2014:** H. Paul, *The myths that made America: An Introduction to American Studies*, Transcript Verlag.
- 5. Senie 2023:** H. F. Senie, *Monument Controversies: Mount Rushmore, Four Presidents, And the Quest for National Unity*, University of Nebraska Press.
- 6. Thomas 2010:** W. D. Thomas, *Symbols of American Freedom: Mount Rushmore*, New York.
- 7. Tomić (1983):** S. Tomić, *Pitanja našeg odnosa prema objektu - spomeniku*. Spomenici kulture, njihova svojstva i vrednosti. Beograd 15-27.

20. Maroević (1998): 783–787.

8. Chaput (2016): E. J. Chaput, *The Bitter Fruit of Freedom: Struggles over Land, Labor, And Citizenship in the Age of Emancipation*, Reviews in American History Vol. 44 No. 1 (2016) 118-125.

INTERNET IZVORI

1. Tekst sa internet stranice Smithsonian Magazine, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.smithsonianmag.com/history/what-frederick-douglass-had-say-about-monuments-180975225/>

2. Tekst sa internet stranice Smithsonian Magazine, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.smithsonianmag.com/history/sordid-history-mount-rushmore-180960446/>

3. Tekst sa sajta National Memorial South Dakota-Mount Rushmore, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.nps.gov/moru/learn/management/foundation-document-overview.htm#:~:text=Mount%20Rushmore%2C%20carved%20to%20represent,patriotism%2C%20and%20democracy%20in%20viewers.>

4. Tekst sa sajta National Memorial South Dakota-Mount Rushmore, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.nps.gov/moru/learn/historyculture/the-associated-tribal-nations-of-mount-rushmore-national-memorial.html>

5. Članak u Njujork Tajmsu, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.nytimes.com/2022/11/23/opinion/native-americans-crazy-horse.html>

6. Tekst sa sajta Unseen Histories, pristupljeno 22.5.2024. <https://www.unseenhistories.com/mount-rushmore-under-construction-1932>

MOUNT RUSHMORE – CONTEXTUALIZATION OF THE MONUMENT THROUGHOUT ITS HISTORY

Following the history and origin of the Mount Rushmore monument, since its construction to present day, this paper aims to provide an objective and critical approach to the meanings and values represented by this monument. By tracing the history of this monument, the paper focuses on key moments of its conception both as a cultural heritage site and a symbol of patriotism and American national identity. The construction process of this monument posed a number of problematic aspects, particularly concerning the personal background of its sculptor and his association with white supremacist ideas and organizations. The chosen construction site has also been a source of decades-long dispute concerning ownership, as well as the cultural and spiritual significance for local native communities. In addition, in view of contemporary postcolonial perspectives, the biographies and identities of the presented figures have been criticized. Finally, the last part of the paper aims to provide a different approach in terms of identifying possible positive aspects of the monument, aside from its previously mentioned controversial characteristics and history.

dajanabilbija99@gmail.com

ilija00st@gmail.com

lazicivana978@gmail.com

enakosic2001@gmail.com

TRINITI OBELISK

MARIJA MIHAJLOVIĆ, SARA LEPOJEV, ĐORĐE DOBRIĆ, ANA SIMIĆ

Studenti osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za arheologiju

Triniti obelisk predstavlja značajan simbol naučnih i tehnoloških dostignuća u 20. veku, označavajući početak nuklearne ere. Kao fizičko svedočanstvo prvog uspešnog testiranja atomske bombe, spomenik ukazuje na naučni progres i otvara nove perspektive za energetska istraživanja. Istovremeno, predstavlja mesto sećanja i opomene, ukazujući na destruktivnu moć nuklearne energije i posledice njenog korišćenja. Pokreće dijalog o moći i odgovornosti nauke, naglašavajući potrebu razmatranja rizika i globalnih mera bezbednosti. Rad istražuje i analizira različite aspekte spomenika, balansirajući između kritičkog preispitivanja njegovih etičkih i bezbednosnih implikacija i izražavanja empatije prema njegovom značaju kao simbola naučnog napretka.

Ključne reči: istorijska refleksija, nuklearna memorijalizacija, komemorativna vrednost spomenika, etička kontroverza, (ne)željena baština

UVOD

U pustinji Novog Meksika, jedan naizgled jednostavni obelisk označava mesto gde je čovečanstvo zakoračilo u novo doba. Priča koja prati Triniti obelisk je dosta kompleksna kako sa naučnog tako i sa istorijsko-političkog aspekta. Naime, ovaj spomenik podseća na dan kada je prvi put testirana atomska bomba, te na taj način on predstavlja svedočanstvo događaja koji je zauvek promenio tok istorije, te prirodnih i društvenih nauka.

Kao čuvar sećanja na jedno od najvećih dostignuća atomske fizike, ali ujedno i jedno od najopasnijih, Triniti obe-

lisk pruža priliku za promišljanje o moći nauke i tehnologije, kao i za razmatranje etičkih dilema koje prate njihov razvoj. Posetioци koji dolaze da vide ovaj spomenik, kao i samo istorijsko mesto na kome je on podignut, mogu se suočiti sa složenim emocijama. On može buditi u nama različita promišljanja o prošlosti i budućnosti nuklearnog oružja, zbog čega možemo osuditi ili podržati njegovo podizanje.

ISTORIЈAT GENEZE NUKLEARNE ERE

Menhetn projekat (Manhattan Project) zvanično formiran 13. avgusta 1942. go-

dine, predstavlja jedan od najambicioznijih naučno-vojnih poduhvata tokom Drugog svetskog rata, čiji je cilj bio razvoj atomske bombe. Projekat je nastao kao rezultat zajedničkih napora američke vlade, industrijskog sektora i vodećih naučnika tog vremena. Među stručnjacima važnu ulogu su igrali američki, britanski i kanadski istraživači. Na čelu istraživanja i razvoja u Los Alamosu, gde je projekat većinom realizovan, bio je Robert Openhajmer (Julius Robert Oppenheimer), Amerikanac jevrejskog porekla. Njegov doprinos bio je presudan za uspeh projekta.¹

Brigadni general Lesli Grouvs (Leslie Richard Groves Jr.), koji je preuzeo vođenje Menhetn projekta, bio je ključna figura u ostvarivanju ovog ambicioznog poduhvata. Najpre je prihvatio zadatak sa izvesnim sumnjama, ali mu se ubrzo nakon toga u potpunosti posvetio. Njegova revnost omogućila je projektu da dobije najviši prioritet, pružajući mu neophodne resurse i radnu snagu. Grouvs je dodatno osigurao tajnost projekta najpre kroz strogu kompartmentalizaciju, čime je Menhetn projekat praktično postao samostalna vladina delatnost.² Ideja za stvaranje ovog oružja je prven-

stveno nastala zbog saznanja o nuklearnim istraživanjima koja su se odvijala u Berlinu. U želji da spreči nacističku Nemačku da stekne sredstvo za globalnu dominaciju i postigne „kraj svih ratova“, tim najbistrijih umova radio je nekoliko godina na ovom zajedničkom projektu.³ Od tog momenta počinje trka sa vremenom za nuklearnu prevlast.

DAŃ KADA JE SUNCE IZAŠLO DVAPUT

Triniti test je bio pod vođstvom Keneta Bejnbridža (Kenneth Bainbridge), profesora fizike sa Univerziteta Harvard, koji je radio zajedno sa stručnjakom za eksplozive, Džordžom Kistjakovskim (George Kistiakowsky). Bejnbridžova grupa, poznata kao E-9, imala je ključnu ulogu u organizaciji testa.⁴ Međutim, testiranje je takođe uključivalo sedam specijalizovanih podgrupa koje su se bavile različitim aspektima projekta, uključujući: usluge, šok i eksploziju, merenje, meteorologiju, spektrografiju i fotografiju, merenja u vazduhu, i medicinska pitanja.⁵

Temperatura nulte tačke (tačke detonacije) je procenjena na više od 1470 stepeni Celzijusa. Ova ekstremna toplota je

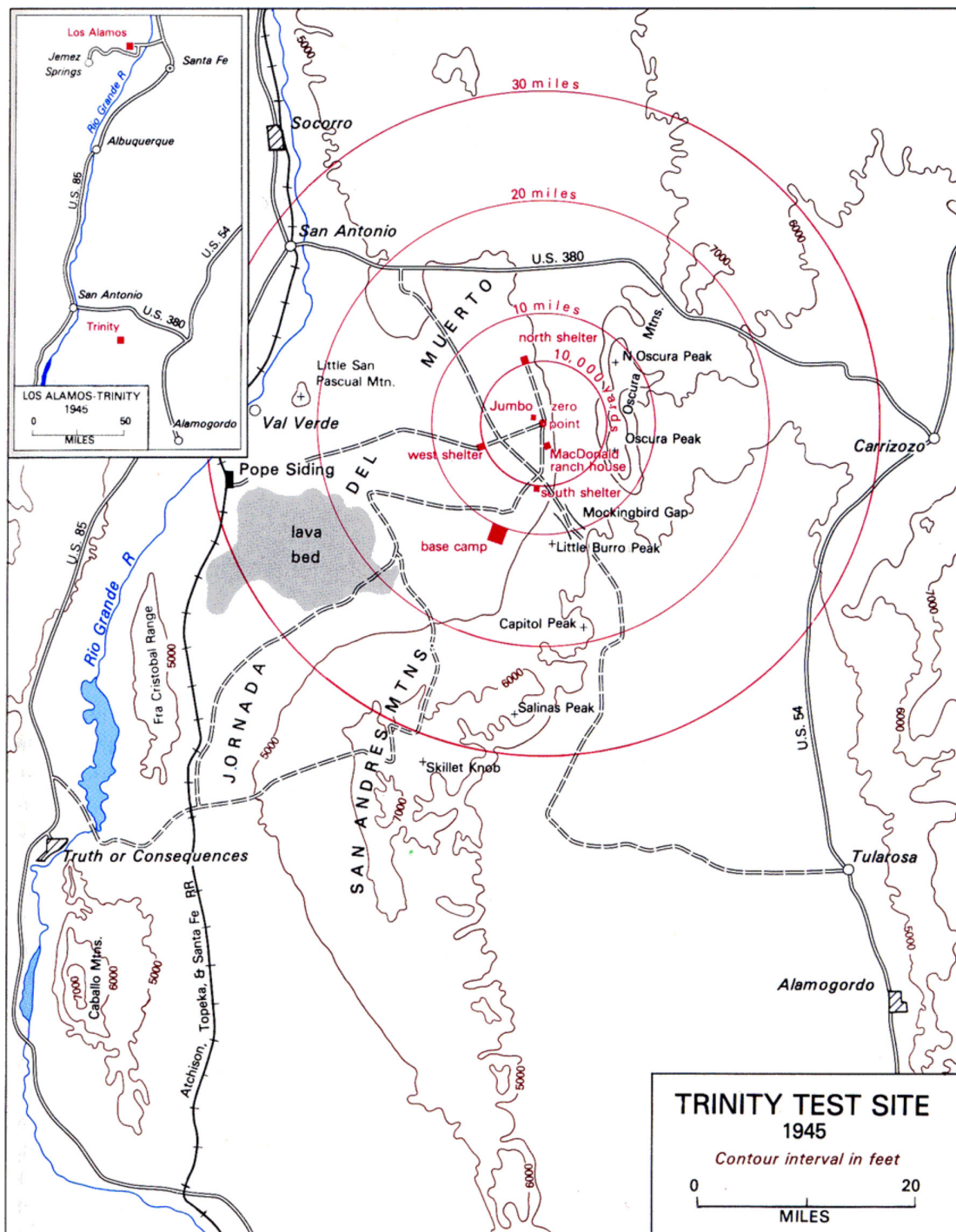
1. https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/manhattan-project/?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwoJa2BhBPEiwA0l0ImLMXkkNx8QLnM57Msg0xp9DuC_cvfBTdYnm6JuPFhXchHRjfr2DSxoCvc4QAvD_BwE (pristupljeno: 22.8.2024.)

2. <https://ethos.lps.library.cmu.edu/article/id/35/> (pristupljeno: 22.8.2024.)

3. Hawkins 1961: 2

4. Hawkins 1961: 266. Jones 1985: 11–12.

5. Isto: 269-270.



Slika 1:

Autor: Samat Jain

Naziv: Trinity Site Obelisk National Historic Landmark

Vreme nastanka: Fotografija je snimljena 2. oktobra 2010.

Tehnika: Fotografija

Izvor: Slika je preuzeta sa Wikipedia stranice.

ISTORIZACIJA I KONTEKSTUALIZACIJA SPOMENIKA

uzrokovala topljenje peska pomešanog s radioaktivnim otpadom, koji je nakon hlađenja formirao zelenu staklastu supstancu poznatu kao trinitit.⁶ Prva detonacija nuklearnog uređaja kodnog imena „Spravica“ („The Gadget“) koja se dogodila 16. jula 1945. godine u pustinji Novog Meksika (Sl. 1), predstavlja prototip za „Debeljka“ („Fat Man“), koji je kasnije upotrebljen u napadu na Nagasaki 9. avgusta 1945. godine. Njegova eksplozija imala je razorne posledice. Stradalo je više desetina hiljada ljudi, dok su dugoročni efekti uključivali radijaciju, te razvoj raka tokom narednih decenija.⁷ Poražavajuće posledice doživeli su i stanovnici Novog Meksika. Naime, oni nisu bili upozoreni niti evakuisani pre, tokom, ili nakon prve nuklearne detonacije u okviru Trinity testa. Uprkos postojanju naučnih upozorenja o rizicima od radioaktivnih padavina već 1940. godine, američka vlada nije preduzela adekvatne mere zaštite stanovništva. Nivoi radijacije u javnim prostorima dostigli su vrednosti koje su višestruko premašile dozvoljene granice, ali vlasti su ignorisale potencijalne zdravstvene posledice po lokalne zajednice. Tek decenijama kasnije, podaci su otkrili porast stope smrtnosti novorođenčadi u okolnim područjima, ukazujući na ozbiljne posledice po zdravlje stanovnika.⁸

Služba za nacionalne parkove (National Park Service) je od 1945. godine periodično pokušavala da očuva istorijska obeležja ovog područja. Međutim, nailazila je na otpore. Najpre je ideja sprečena zbog zdravstvenih rizika, a kasnije zbog sigurnosnih razloga koje je navodila vojska. Dodatno, zemljište nije vraćeno rančerima, budući da je stari poligon za bombardovanje, Alamogordo (Alamogordo Bombing Range) evoluirao u raketni poligon Vajt Sends (White Sands Missile Range). U međuvremenu, odgovornost za ovo područje se promenila. Od 1947. godine veći deo ove oblasti prebačen je na Komisiju za atomsku energiju (Atomic Energy Commission), koja je bila odgovorna za radijacionu bezbednost u regionu i koja se nije zanimala predloženim spomenikom, niti je odobravala posećivanje lokaliteta.⁹ Očuvanje ovog istorijskog mesta tokom godina je često nailazilo na prepreke, ali uspeh je konačno bio postignut.

Prva otvorena vrata Trinity lokaliteta su bila 1953. godine, kada ga je posetilo oko 700 ljudi. Danas se Trinity lokalitet može posetiti dva puta godišnje, pr-

6. Parekh, Semkow, Torres, Haines, Cooper, Rosenberg, Kitto 2006: 104.

7. <https://www.atlasobscura.com/places/trinity-atomic-bomb-site> (pristupljeno: 23.5.2024.)

8. <https://thebulletin.org/2019/07/trinity-the-most-significant-hazard-of-the-entire-manhattan-project/> (pristupljeno: 23.5.2024.)

9. Szasz 1984: 5, 164.



Slika 2: Autor: Vincent C. Jones (izvor knjige)

Naziv: Trinity Test Site

Tehnika: Reprodukcija iz knjige

Mesto: Iz knjige Manhattan: The Army and the Atomic Bomb (Jones 1985: V. C. Jones, Manhattan, the Army and the atomic bomb, Washington, D.C.: Center of Military History, U.S. Army Center of Military History, U.S. Army: For sale by the Supt. of Docs., U.S. G.P.O.)

ve subote u aprilu i oktobru.¹⁰ Prilikom poseta lokaliteta i samog spomenika posvećenog Triniti testu, primenjuju se stroge mere predostrožnosti zbog blizine vojne baze i laboratorije u kojoj se obavljao Menhetn projekat.

Ideja o podizanju spomenika kao fizičkom svedočanstvu događaja koji se odigrao na ovom području je takođe ostvarena. Naime, Triniti obelisk (Sl. 2) je 1965. godine postavljen na mestu detonacije prve atomske bombe kao znak sećanja na Triniti eksploziju. Spomenik od vul-

10. <https://www.abomb1.org/trinity/trinity1.html> (pristupljeno: 24. 5. 2024.)

kanskog kamena, podignut je od strane američke vojske.¹¹ Visok je oko 12 stopa (oko 3,66 metra), a njegova osnova iznosi 5 kvadratnih stopa (oko 1,5 kvadratni metar). Iste godine postavljena je i bronzana ploča na obelisk koja glasi: „Lokalitet Trinititi, gde je prvi nuklearni uređaj na svetu eksplodirao 16. jula 1945. Postavljen 1965. Raketni poligon Vajt Sends; Dž. Frederik Torlin (John Frederick Thorlin), general-major, američka vojska, komanduju“. Deset godina kasnije, postavljena je nova bronzana ploča koja proglašava lokalitet Trinititi nacionalnom istorijskom znamenitošću.¹²

Hrvatski istoričar umetnosti, muzeolog i konzervator Ivo Maroević (1937-2007) u svom radu „Spomenik kulture kao dokument“ govori o spomeniku kao dokumentu vremena i zbivanja koji kao takav zapravo predstavlja medij i poruku. Maroević objašnjava ovo pišući da se u spomeniku kao dokumentu, odnosno „u jednom predmetu, može kondenzirati i formulirati poruka koja će njim samim biti komunicirana onome tko se njome želi služiti“. Ukoliko ovo primenimo na primer Trinititi obeliska, za njega bismo mogli reći da predstavlja spomenik koji nije samo fizičko svedočanstvo istorijskog događaja, već i medij koji prenosi složene poruke i značenja. Njegova do-

kumentarna vrednost ne ogleda se samo u spoznaji da obeležava prvo testiranje atomske bombe, već se ona odnosi i na dublje razumevanje društvenih, naučnih i etičkih konteksta tog perioda.

Materijalno otelotvorenje ovog događaja tako u sebi integriše spomen, svedočenje i značenje nuklearne ere, a na taj način postaje i simbol spoznaje o moći i odgovornosti. Obelisk, sa svojim jednostavnim dizajnom, ali sa posebnošću mesta na kome je postavljen (na nultoj tački, odnosno tački detonacije) nosi poruku koja se prenosi posetiocima, podstičući ih da promišljaju o prošlosti i budućnosti nuklearnog oružja. Trinititi obelisk predstavlja svedočanstvo istorijskog događaja i naučnog dostignuća, što omogućava njegovu valorizaciju i prezentaciju u službi obrazovanja i sećanja, istovremeno osiguravajući da buduće generacije mogu istraživati i interpretirati njegovu istorijsku i kulturnu poruku.¹³

Trinititi obelisk, kao što je pomenuto, prati i specifičnost prostora u kome je podignut. Važnost mesta podizanja spomenika ističe srpski arhitekta Bogdan Bogdanović (1922-2010) koji kaže da postavljanje spomenika „u sebi krije mogućnosti da se veštom primenom,

11. <https://hedgehogreview.com/web-features/thr/posts/driving-to-trinity-site-just-another-day-at-the-office> (pristupljeno: 20.8.2024.)

12. Brenner 1985: 32.

13. Maroević 1888a: 784.

inventivnom primenom nekih dobrih starih pravila i samo izdigne do prave, gotovo stvaralačke igre, do orkestracije u prostoru". On u svojoj knjizi „Mali urbanizam" pomenuto objašnjava upravo na primeru obeliska, ističući kako ista vrsta spomenika može potpuno različito delovati i izgledati u drugačijem okruženju.¹⁴

Postavljanje Triniti spomenika na nultoj tački, tačno tamo gde je detonirana prva atomska bomba, naglašava težinu tog trenutka i izaziva duboko promišljanje o implikacijama tog događaja. Otvoreno i ogoljeno prostranstvo pustinje, sa svojim pomalo sumornim karakterom, kao da iskazuje kontrast između ljudskih dostignuća u nauci i tehnologiji i destruktivnih posledica koje ta dostignuća mogu imati. Prostor koji okružuje ovaj spomenik reflektuje tegobnost događaja koji se odigrao na tom mestu, ali postaje i simbol svih ljudskih tragedija koje su proizašle iz kasnije upotrebe atomske bombe. Zbog toga, Triniti obelisk i pejzaž koji ga okružuje, poziva posetioce da razmisle o posledicama ljudskih postupaka i odgovornosti koju nosimo kao društvo. Konačno, ovaj obelisk, u kontekstu savremenih pretnji i izazova, ostaje relevantan, izazivajući kod posetioca dublje razumevanje moći koju čovečanstvo poseduje.

KRITIČKI OSVRT NA SPOMENIK

Kako ljudi različito gledaju i promišljaju o kulturnom nasleđu, tako se i otvara širok spektar interpretacija i značenja. Ivo Maroević ističe da se složenost odnosa čoveka i čovečanstva prema kulturnoj baštini može „utvrditi već na činjenici da društvo čini niz pojedinaca i socijalnih grupa, od kojih svaki subjekt, u odnosu na razinu svojih spoznajnih mogućnosti, uspostavlja vlastiti odnos prema kulturnoj baštini". Takođe, samo kulturno nasleđe je bogato i raznovrsno, što omogućava ljudima da iz različitih perspektiva uoče vrednosti i značaj koji ono nosi.¹⁵ Može se reći da jedan spomenik, na sličan način, može kod različitih ljudi izazvati raznovrsne reakcije i njegove interpretacije. Najuoštenije, spomenici kod jednih mogu izazvati pozitivne emocije koje bi verovatno proizvele i takve interpretacije, dok kod drugih mogu prouzrokovati negativan stav.

Triniti obelisk kod mnogih posetilaca dovodi do oduševljenja i fasciniranosti zbog događaja i naučnog dostignuća koji on obeležava. Međutim, kao jedan od kontroverznih spomenika koji predstavlja svedočanstvo o prvom testiranju atomske bombe, može se smatrati vrlo problematičnim i izazvati negativne emocije. Rad će se u ovom poglavlju zadržati na nepovoljnom kontekstu ovog

14. Bogdanović 1958: 36–37.

15. Maroević 1888a: 783.

spomenika, osvrćući se na njegove etičke, estetske i društvene aspekte.

Pre svega, Triniti obelisk obeležava događaj koji je direktno povezan sa razaranjem i smrću. Testiranje prve atomske bombe, otvorilo je vrata nuklearnoj eri, koja je rezultirala znatnim ljudskim stradanjem u Hirošimi i Nagasakiju. Sam spomenik, iako zamišljen da dokumentuje jedan istorijski trenutak, ne uspeva da prenese ogromnu ljudsku patnju koju je nuklearno oružje prouzrokovalo.

Kada je reč o njegovom izgledu, njegova jednostavna struktura pomalo deluje pasivno i distancirano, ne uspevajući da izazove empatiju kod svih ili da adekvatno upozori na opasnosti nuklearne tehnologije. Mnogi posetioci završavaju obilazak samo sa manjom ili većom dozom oduševljenosti naučnim i tehnološkim dostignućem koji ovaj spomenik, između ostalog, označava. U takvom odnosu prema spomeniku, odnosno emociji koju on probudi, često se prenebregne činjenica koja stoji iza korišćenja ovog nuklearnog oružja.

Drugačije rečeno, često bude zaboravljeno da se empatijski sagleda događaj, odnosno da se kritički sagleda stradanje koje je atomska bomba proizvela i potencijalnu opasnost koju ona može da izazove. Estetski, obelisk svojim dizajnom može delovati „bezdušno“, što

dodatno naglašava nesklad između teogobnosti događaja koji obeležava i skromnosti forme spomenika.

Triniti obelisk može se smatrati problematičnim zbog svojih etičkih implikacija. Obeležavanje mesta prvog testiranja atomske bombe može se tumačiti kao glorifikacija tehnologije koja ima kapacitet za masovno uništenje, a koja je, kao što je pomenuto, vrlo brzo nakon prvog testiranja dovela do tragičnog stradanja japanskog naroda u Drugom svetskom ratu.

Ovakav spomenik tako može poslati pogrešnu poruku, sugerišući da je razvoj nuklearnog oružja bio neophodan korak u ljudskom napretku, bez dovoljno kritičkog osvrta na moralne dileme koje je donelo.

Kao spomenik koji obeležava početak novog doba, odnosno nuklearne ere, on nosi težak teret odgovornosti za obrazovanje budućih generacija. Nažalost, deluje kao da obelisk ne uspeva u potpunosti da prenese složenost i opasnosti povezane sa nuklearnim oružjem, što može dovesti do neadekvatnog razumevanja i neodgovornog ponašanja u vezi sa nuklearnom tehnologijom. Na taj način, Triniti obelisk može se sagledati kao nedovoljno učinkovit medij za prenošenje ključnih poruka o miru, etici i ljudskoj odgovornosti.

EMPATIJSKO TUMAČENJE SPOMENIKA

Triniti obelisk kao svedočanstvo događaja velike destruktivne moći vuče sa sobom, kao što je navedeno, mnoge negativne aspekte. Međutim, u ovom delu rada biće predstavljen pokušaj interpretacije njegovog postojanja kroz prizmu obrazovanja i podizanja svesti.

Spomenik, iako to možda nije u dovoljnoj meri njime označeno, poseduje određenu obrazovnu vrednost za one koji žele da je steknu. Triniti obelisk može da pruži uvid u istorijska, naučna i tehnološka dostignuća koja su dovela do tog trenutka. Kao takav može pružiti određenima podstrek u daljem širenju znanja i svesti o ključnim događajima koji su oblikovali savremeni svet, čineći ga korisnim resursom za istraživače, ali i širu javnost.

Takođe, na taj način se čuva istorijsko sećanje jer spomenik služi kao podsetnik na trenutak kada je svet ušao u novu eru, omogućujući posetiocima da se povežu sa prošlošću na opipljiv način (obelisk je izgrađen od materijala nastalog detonacijom atomske bombe). Ova očuvanost kolektivnog sećanja je ključna za buduće generacije, koje kroz posetu obeliska mogu učiti i izvlačiti pouke iz prošlosti.

Takođe, možemo govoriti o spomeniku u kontekstu sa njegovim okruženjem. Ono što karakteriše ovaj spomenik jeste njegova izolovanost, što ujedno može da bude njegova najvažnija osobina jer upravo praznina na adekvatan način obeležava ono što se ovde dogodilo. Prisustvo bombe se najviše oseća kroz njeno odsustvo.¹⁶

Na kraju, mogu se izvesti pozitivni aspekti samog Triniti testa, kome je spomenik posvećen. Činjenica je da su ostale ekonomski jake zemlje brzo nakon SAD-a skupile svoje najbolje naučnike iz svih polja fizike, koji su uz pomoć informacija od ubačenih elemenata iz Američke baze u Los Alamosu, uspeali da stvore svoje nuklearno naoružanje i time predupredili veliki disbalans u nuklearnom naoružanju u odnosu na Ameriku.

Neke od zemalja koje danas prednjače u svom arsenalu i imaju i nuklearno oružje su: Rusija, Ujedinjeno Kraljevstvo, Francuska, Kina, Indija, Pakistan, Izrael i Severna Koreja. Na to se može nadovezati rapidan razvoj nauke i tehnologije koji se uočava od kraja 19. veka. Crno barutno oružje iz 19. veka, nepuni vek kasnije, zamenilo je oružje velikog dometa i masovnog uništenja samo zahvaljujući prosperitetu naučnih i nuklearnih istraživanja. Zaključno, postojanje Triniti spomenika posetioce treba da podsta-

16. Walsh 2019: 89, 98.

kne da se zalažu za globalni mir. Spomenik tako može predstavljati vizuelnu opomenu čovečanstvu da nauku i tekovine ljudskog znanja treba da koriste isključivo u funkciji poboljšanja svih aspekata ljudskih života.

ZAKLJUČAK

Triniti je u velikoj meri izbledeo iz javne svesti, zasenjen najpre užasom atomskog bombardovanja Hirošime i Nagasakija. Međutim, u svojoj suštini, on predstavlja mnogo više od pukog spomenika. On je simbol trenutka kada je ljudska civilizacija prešla na novu etapu u svojoj istoriji u kojoj su se granice između nauke i etike počele brisati, i gde su se otvorila pitanja o moralnoj odgovornosti i budućnosti čovečanstva.

Triniti obelisk (Sl. 3) ne samo da se odnosi na jedan od ključnih trenutaka u razvoju nuklearnog oružja, već služi i kao poziv na dublje razumevanje i refleksiju o smeru u kojem čovečanstvo ide. Ukazuje nam na ključnu odgovornost koju imamo kao društvo da balansiramo između tehnološkog napretka i etičkih normi. U svetu gde se oružje i tehnologija neprekidno razvijaju, on ostaje kao trajna opomena da napredak ne treba biti bez razmišljanja o njegovim posledicama.

Konačno, Triniti obelisk nas poziva da prepoznamo i razumemo duboku povezanost između naše prošlosti i bu-

dućnosti. Skreće nam pažnju na to da je naš put ka budućnosti oblikovan ne samo našim dostignućima, nego i donošenjem odgovornih odluka koje će oblikovati svet u kojem živimo, odnosno, našom sposobnošću da se suočimo sa posledicama tih dostignuća.

ДАН КАДА ЈЕ СУНЦЕ ИЗАШЛО ДВАПУТ

-Историјски модели музеализације-
Проф. др Милан Попадић

ТРИНИТИ ОБЕЛИСК

Величање нуклеарног оружја?

Споменик обележава догађај који је увео човечанство у нуклеарно доба и стоји као симбол технологије која је довела до огромног страдања.



Ђорђе Арх

Споменик атомској бомби?
0_0



У пустињи Новог Мексика,
споменик посвећен првом
тесту најмоћнијег оружја
масовног уништења

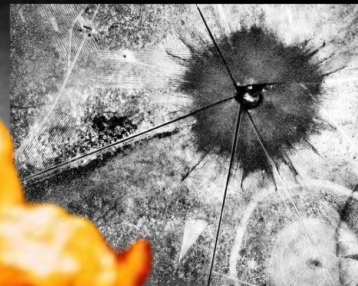
1965.

Богдан Богдановић о
„оркестрацији у простору“

Промена места споменика преобраћа
његов смисао и значај, дајући нову
интерпретацију у простору.

Пројекат
„Менхетн“

1945.



Сара Лепојев, АР 19/8
Ана Симић, АР 19/25
Ђорђе Добрић, АР 19/18
Марија Михајловић, АР 19/4

Универзитет у Београду
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



1838

Слика 3:

Autor: Sara Lepojev, Ana Simić, Đorđe Dobrić i Marija Mihajlović
Naziv: Trinity obelisk

Vreme nastanka: 29. 5. 2024.

Tehnika: Digitalni dizajn; plakati (A3 formata)

LITERATURA

- 1. Bogdanović 1958:** B. Bogdanović, *Mali urbanizam*, Sarajevo: Narodna prosvjeta.
- 2. Brenner 1985:** W. A. Brenner, *HAER No. NM-1A: Trinity Site*, Washington, D.C: Historic American Engineering Record, National Park Service, Department of the Interior.
- 3. Ercolano, Vincent.** *Driving to Trinity Site: Just Another Day at the Office*. The Hedgehog Review: <https://hedgehogreview.com/articles/driving-to-trinity-site-just-another-day-at-the-office> 20.8.2024.
- 4. Hawkins 1961:** D. Hawkins, *Manhattan District history--Project Y, the Los Alamos Project 1*, New Mexico: Los Alamos Scientific Laboratory of the University of California.
- 5. Jones 1985:** V. C. Jones, *Manhattan, the Army and the atomic bomb*, Washington, D.C.: Center of Military History, U.S. Army Center of Military History, U.S. Army: For sale by the Supt. of Docs., U.S. G.P.O.
- 6. The Manhattan Project**, National Museum of Nuclear Science & History: https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/manhattan-project/?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwoJa2BhBPE-iwA0l0ImLMXkkNx8QLnM57M-sg0xp9DuC_cVfBTdYnm6JuPF-hX-chHRjfr2DSxoCvc4QAvD_BwE 22.8.2024.
- 7. Maroević (1988):** I. Maroević, *Spoimenik kao dokument*, Pogledi 3–4(18) (Split 1988): 783-791.
- 8. Parekh, Semkow, Torres, Haines, Cooper, Rosenberg, Kitto (2006):** P. Parekh, T. M. Semkow, M. A. Torres, D. K Haines, J. M. Cooper, P. M Rosenberg, M. E. Kitto, *Radioactivity in Tritite six decades late*, Journal of Environmental Radioactivity 85 (2006): 103–120.
- 9. Szasz 1984:** F. M. Szasz, *The day the sun rose twice: the story of the Trinity Site nuclear explosion*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 10. Trinity Atomic Bomb Site**, Atlas Obscura: <https://www.atlasobscura.com/places/trinity-atomic-bomb-site> 23.5.2024.
- 11. Trinity Site**, Trinity Atomic Web Site: <https://www.abomb1.org/trinity/trinity1.html> 24.5.2024.
- 12. Tucker, Kathleen M, Robert Alvarez.** *Trinity: "The most significant ha-*

zard of the entire Manhattan Project", Bulletin of the Atomic Scientists: <https://thebulletin.org/2019/07/trinity-the-most-significant-hazard-of-the-entire-manhattan-project/> 23.5.2024.

13. Walsh, 2019: B. Walsh, *End Times: A Brief Guide to the End of the World*, United States: Hachette Books.

14. Wellerstein, Alex. *Manhattan Project*, Encyclopedia of the History of Science; Carnegie Mellon University: <https://ethos.lps.library.cmu.edu/article/id/35/> 22.8.2024.

TRINITY SITE OBELISK

This paper examines the Trinity obelisk in New Mexico, emphasizing its multifaceted historical, scientific, and ethical significance. The Trinity test, conducted on July 16, 1945, was the first detonation of a nuclear weapon, marking a pivotal moment in human history. The monument commemorates this event and symbolizes the profound and long-term consequences of nuclear technology for warfare, global politics, and humanity. This essay explores the monument as a site of memory and reflection, considering the narratives it embodies and the broader discourse it engages in about the ethical dimensions of nuclear weapons. It highlights the complex legacy of the Trinity test, which includes both the advancement of scientific knowledge and the beginning of the nuclear arms race. Additionally, it discusses the monument's role in public history and education, highlighting its function as a critical point for understanding the historical and moral implications of nuclear technology. Furthermore, this essay critiques the monument by highlighting its controversial aspects, such as its representation of a destructive historical event and the ethical concerns it raises. However, it also emphasizes the monument's positive aspects, acknowledging its role in educating the public, fostering reflection on the consequences of nuclear weapons, and promoting dialogue about the responsibilities associated with nuclear technology. This balanced perspective underscores the monument's importance as a tool for both critical examination and constructive engagement with history and ethics.

marijamihajlovic01@gmail.com

slepojev@gmail.com

dobridjordje@gmail.com

ana.symic@gmail.com

MUZEJSKA UTOPIJA

PRIKAZ IZLOŽBE *NEVIDLJIVA UMETNOST,* *ŠIRENJE GRANICA MOGUĆEG*

ANĐELA PETROVIĆ

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

Međunarodni savet muzeja (ICOM) 2022. godine izglasao je novu definiciju muzeja, ili bolje rečeno - prethodnu definiciju proširio – potrudivši se da bude u toku sa vremenom i svim društvenim pomacima u svetu. Prema najnovijoj definiciji ICOM-a, reč je o „neprofitnoj, trajnoj instituciji u službi društva koja istražuje, prikuplja, konzervira, interpretira i izlaže materijalno i nematerijalno nasleđe. Muzeji su otvoreni za javnost, dostupni i inkluzivni, negujućii diverzitet i održivost. Funkcionišu i komuniciraju etički, profesionalno i uz učešće zajednica, nudeći različita iskustva za obrazovanje, uživanje, razmišljanje i deljenje znanja”.¹

Govoreći sa stanovišta muzejske prakse, ova definicija za sada predstavlja utopiju, ne samo u Srbiji već i u čitavom svetu. Ono što se iz pomenute definicije može izvući kao činjenično stanje, a ne imaginarna slika muzeja, jeste to da

je težište prebačeno na publiku, njenu edukaciju i uživanje u aktivnostima kojima muzej raspolaže. Ipak, uzimajući u obzir da se društvo neprekidno menja, samim tim i muzejska publika sa svojim očekivanjima, reklo bi se da budućnost donosi dosta izazova muzealcima u kreiranju novih sadržaja i pronalaženja adekvatnog muzejskog jezika za potrebe komunikacije sa publikom. Promene koje nam sadašnjica donosi vode mnogim i raznolikim pitanjima. Kolika je i kakva (stalno nova) uloga muzeja u društvu, a kolika (stalno drugačijeg) društva u muzeju? Ko sve posećuje muzeje danas i koji su razlozi zbog kojih to čini? Konačno, kao ključno pitanje nameće se mogućnost prilagođavanja muzejskog sadržaja najširoj publici. Istraživanje „Kultura pristupačnosti” Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka iz 2022. godine daje nam uvid u statistiku muzeja, koja govori da 12% muzejskih ustanova od ukupno 97 muzeja koji su se našli u istraživanju, ispunjava krite-

1. Zvanična definicija Međunarodnog saveta muzeja (The International Council of Museums), ICOM, Museum definition adopted by ICOM'S General Assembly 2022., <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

rijume komunikacione pristupačnosti kao što su legende na Brajevoj azbuci, a manje od 20% muzeja ima obezbeđene audio deskripcije prostora i muzejskog sadržaja.² Na teritoriji Republike Srbije postoji nekolicina muzeja koja već godinama unazad radi na kreiranju programa za osobe sa različitim kategorijama invaliditeta, a u periodu od 2022. godine do danas, imali smo prilike da vidimo nekoliko dobrih primera inkluzivnih izložbi. Da li je razlog za to redefinisane definicije muzeja privremeni trend ili pomak ka inkluzivnijoj kulturi, vreme će pokazati.

Izložba „Nevidljiva umetnost – pomeranje granica mogućeg“ svečano je otvorena 24. oktobra 2023. godine u Narodnom muzeju Srbije, kao gostujuća izložba Ermitaža (Эрмитаж), jednog od najvećih i najpoznatijih svetskih muzeja iz Sankt Peterburga (Санкт-Петербург). Organizovana je u okviru manifestacije „Dani Ermitaža“ u Beogradu i predstavlja saradnju dva muzeja, Ministarstva kulture Srbije, kao i kompanije Gasprom Njeft (Газпром нефть). Ova izložba predstavlja rezultat dugogodišnjeg eksperimentisanja i istraživanja od strane kustosa izložbe, Igora Malkiela (Игорь Малкиель) i njegovih kolega iz Muzeja Ermitaž, ne bi li ustanovu u kojoj rade učinili što pristupačnijom posetiocima.

Prvi deo naziva izložbe referisao je na

nešto što je nedostižno (nevidljivo), dok se drugi na njega nadovezuje i kontrira mu, poigravajući se sa ne tako čestim pojavom univerzalnog dizajna³ unutar muzejskih ustanova, iako bi to trebalo da bude slučaj. Ova izložba dozvoljavala je posetiocima dodirivanje eksponata, što suštinski ruši glavno muzejsko pravilo i samim tim širi granice mogućeg. Izložba je bila organizovana u delu hodnika na prvom spratu Narodnog muzeja Srbije i podeljena u dve tematske celine. Umesto taktilnih traka, zarad što lakšeg kretanja posetilaca kroz izložbu, kustos je odabrao sto, čija visina je odgovarala dimenzijama univerzalnog dizajna, što ujedno predstavlja dobro rešenje za postavku taktilnih eksponata (Sl. 1). Ekspoziti su se nalazili na stolu, a iznad svakog od njih bila je postavljena uvećana, digitalna reprodukcija ili kratka animacija, čiji je cilj da posetiocima prikaže original, koji se nalazi u stalnoj postavci ili depou Muzeja Ermitaž. Čitavu izložbu pratile su legende na srpskom i engleskom jeziku, kao i na Brajevom pismu, a na samom rubu stola nalazila se reč „stop“, takođe napisana na Brajevom pismu, čija je namena bila da slepe posetioce obavesti da se nalaze ispred eksponata (Sl. 2).

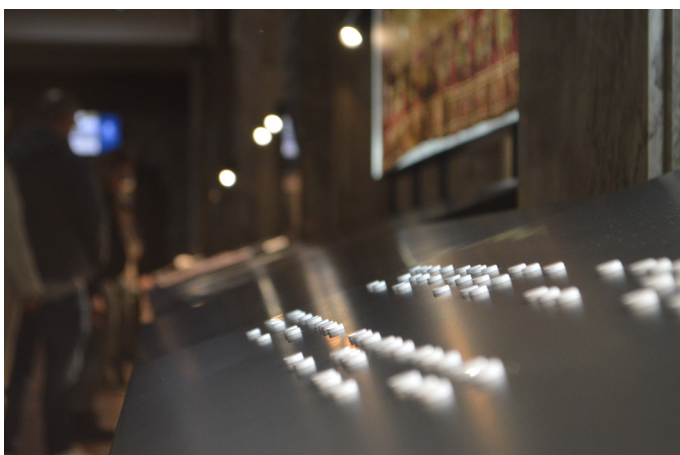
Prva celina izložbe bila je posvećena arheologiji, odnosno iskopinama petog kurgana Pazirika (Gornji Altaj) i nalazištima zoroastrijanskog drevnog grada

2. Milankov, Opačić, Subašić 2022: 152.

3. Univerzalni dizajn ili dizajn za sve, prema Stokholmskoj deklaraciji iz 2004. godine definisan je kao dizajn za ljudsku raznolikost, društvenu inkluziju i jednakost. Ovakav pristup teži ka tome da svima pruži podjednake uslove i veću pristupačnost. Vodeći se univerzalnim dizajnom, muzeji bi trebalo da kombinuju vizuelne, taktilne i auditivne elemente kako bi u potpunosti bili otvoreni za sve posetioce.



Slika 1: Prikaz postavke izložbe
Autorka fotografije: Anđela Petrović



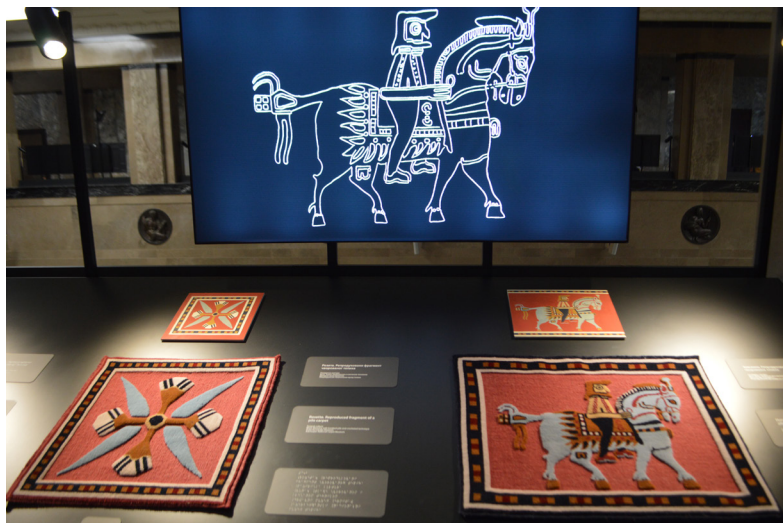
Slika 2: Legenda na Brajevom pismu
Autorka fotografije: Anđela Petrović

Pendžikent (današnja teritorija Tadžikistana). Druga celina je bila posvećena psima vodičima i sadržala je eksponate koji se vezuju za kulturu stare i nove ere i najrazličitija područja. Mnogi od eksponata koji su se našli na izložbi su eksponati koji se, usled svoje starosti i krhkosti, više ne izlažu javnosti. Kako bi eksponati ipak ostali vidljivi publici, napravljene su njihove replike, odnosno taktilni modeli, koji samim tim bivaju dostupni percepciji slepih i slabovidnih posetilaca.

Na početku prve celine digitalno je bio predstavljen čvorovani tepih, pronađen u petom kurganu nekropole Pazirik

1949. godine, koji po svojim stilskim osobenostima pripada umetnosti Achemenskog Irana i pretpostavlja se da pripada epohi IV veka p.n.e. Ovo je trenutno najstariji pronađen tepih, koji je usled ledenog sloja formiranog ispod kamenog nasipa kurgana, sačuvan u celosti. Izrađen je tehnikom dvostrukog simetričnog čvora, a elementi koji dominiraju kada je dekoracija u pitanju jesu predstave jelena i konjanika, kao i ornamenti u centralnom delu, čije značenje nije jasno definisano. U saradnji sa Nacionalnim muzejom tepiha u Azerbejdžanu (Azerbaycan Milli Xalça

Slika 3: Trodimenzionalni modeli čvorovanog tepiha, Čvorovani tepih, IV vek p.n.e., Nekropola Pazirik, peti kurgan, Državni muzej Ermitaž, Sankt Peterburg, autorka fotografije: Anđela Petrović



Muzeyi) i stručnjacima iz Sankt Peterburga, izrađena su tri manja modela na kojima se nalaze pomenuti elementi, koji se reljefno ističu u odnosu na njihovu pozadinu i time olakšavaju njihovu taktilnu percepciju (Sl. 3). Na ovim modelima nisu predstavljeni specifični detalji. Ipak, to je urađeno na primeru eksponata tapiserije od filca, dimenzija 640x450 cm, koja je pronađena u istoj nekropoli. Ponovljen je princip odabira kao kod prethodnog eksponata. Elementi koji su dominantni u ovom slučaju, konjanik i figura ženskog božanstva, izrađeni su takođe na tepihu od vune i filca, a specifični detalji odeće obe figure izrađeni su od vunice (Sl. 4). Prethodni model tepiha izrađen je bez specifičnih detalja i u drugačijoj tehnici, stoga je taktilni osećaj jednog i drugog modela u potpunosti bio drugačiji.

Počevši od zidne slike drevnog Pendžikenta – današnja teritorija Tadžikistana – pa sve do kraja same

izložbe, određene eksponate narativno su pratili zvučni, kratki animirani filmovi, a pored svakog eksponata nalazio se QR kod koji je omogućavao povezivanje sa slušnim aparatima ili bluetooth uređajima. Za videće posetioce na podu se nalazio znak koji je upućivao na mesto gde se nalaze zvučni i vizuelni efekti (Sl. 5), a zvučnici su se nalazili iznad stola, tako da zvuk nije bilo teško locirati u slučaju da znak nije vidljivo dostupan posetioцу. Ovakva postavka zvučnih uređaja omogućila je da zvuk bude fokusiran na osobu koja stoji ispred eksponata i samim tim nije dolazilo do preklapanja zvukova. Animirani filmovi pokazali su se kao odličan način za držanje pažnje najmlađim posetioćima (Sl.6), ali su svakako najkorisniji bili slepim i slabovidim osobama, koje su uz pomoć auditivnih uređaja bile u mogućnosti da samostalno obiđu izložbu. Ipak, samostalnost kretanja i učestvovanja ne zavisi uvek isključivo od dizajna izložbe. Samostalnost učestvovanja mnogo više zavisi od



Slika 4: Trodimenzionalni model filcanog tepiha, Božanstvo i konjanik, IV vek p.n.e. , Nekropola Pazirik, peti kurgan, Državni muzej Ermitaž, Sankt Peterburg, autorka fotografije: Anđela Petrović



Slika 5: Prikaz detalja postavke, obeležje auditivnog prostora, autorka fotografije: Anđela Petrović

načina na koji je osoba vaspitana, stečenog nivoa obrazovanja i svesti o sebi i svom invaliditetu. Samim tim možemo zaključiti da nisu sve osobe sa invaliditetom podjednako samostalne prilikom obilaženja muzeja. Za posetioce kojima je ova radnja bila previše složena iz najrazličitijih razloga, bili su zaduženi članovi Kluba saradnika Narodnog muzeja Srbije, koji su prošli obuku za rad na ovoj izložbi i bili spremni da pomognu u svakom trenutku (Sl. 7).

Najkompleksniji deo izložbe vezivao se za zidno slikarstvo drevnog Pendžikenta (Панчакент), koje je iskopano 1964. godine. U ranom srednjem veku Pendžikent je bio prestonica najistočnijeg od polunezavisnih kantona Sogdijane. Početkom VIII veka, kada grad dostiže svoj vrhunac razvoja, u aristokratskim kućama izdvajao se poseban deo za goste, koji je uglavnom bio ukrašen freskama od poda do plafona. Zidno slikarstvo „Sale sa Amazonkama“, čiji sižeji su bili

izloženi, predstavlja upravo takav primer. Za potrebe ove izložbe iskorišćene su scene donjeg reda zidnog slikarstva, koje su podeljene na pravougaone delove različitih veličina. Prikazane scene vezuju se za Ezopove basne, kao i priče iz Pančatantre, zbirke indijskih basni u stihu i prozi. Na osnovu ovih scena izrađeni su modeli od poliuretana, presvučeni slojem ugljenika, što taktilnim modelima omogućava veću izdržljivost. Ideja je takođe bila prikazati i proces izrade modela od poliuretana, stoga je ovaj deo izložbe bio upotpunjen silikonskim kalupima i modelima od gline (Sl. 8). Najmanji silikonski model koji se našao na izložbi predstavlja kalup za izradu čokolada sa reljefom, od čije prodaje procenat novca odlazi u izradu taktilnih modela (Sl. 9). Kako bi prikupio novac za kupovinu tehnoloških pomagala zarad što veće zastupljenosti inkluzivnog sadržaja u muzeju, Igor Malkiel došao je na ideju da napravi projekat u saradnji sa fabrikom čokolade iz Sankt Peteburga, što je privremeno rešilo finansijsku prirodu problema.

U drugoj tematskoj celini, koja je posvećena psima vodičima, posetioци su imali prilike da se upoznaju sa radom holandskog slikara Paulusa Potera (Paulus Potter), (Sl. 10), grafikom Žaka Kaloa (Jacques Callot), (Sl. 11), japanskom i ruskom kulturom. Predmet koji je posetiocima najviše privukao pažnju jeste plišana igračka psa dece cara Nikolaja II (Sl. 12). Ideja iza druge tematske celine



Slika 6: Prikaz animacije basne iz Pančatantre, autorka fotografije: Anđela Petrović



Slika 7: Fotografija nastala tokom vođenja posetilaca iz Saveza slepih u Beogradu, autorka fotografije: Emilija Aćimović



Slika 8: Prikaz procesa nastanka trodimenzionalnih modela od poliuretana i trodimenzionalni model od poliuretana. Model predstavlja Ezopovu basnu o guski koja nosi zlatna jaja, prikazano u donjem nivou Sale sa Amazonkama, Pendžikent, oko 740. godine, Državni muzej Ermitaž, Sankt Peterburg, autorka fotografije: Anđela Petrović

jeste simbolična zahvalnost psima vodičima, koji su u Rusiji mnogo više zastupljeni nego u Srbiji. Za razliku od mnogih svetskih muzeja, videti psa u muzeju Ermitaž je uobičajna pojava.

Jedinstvenost ove izložbe ogleda se u podjednako vizuelnoj, taktilnoj i auditivnoj dostupnosti eksponata za sve posetioce, sa ili bez invaliditeta. Predstavljeni trodimenzionalni modeli, dostupni aktivnom dodiru, omogućili su doživljaj reljefa, teksture iskorišćenog materijala i tehnike izrade. Taktilni osećaj ne samo da upotpunjuje vizuelnu sliku posetiocima koji su u mogućnosti da vizuelno percipiraju, već im pruža i drugačije muzejsko iskustvo, kršeći pravilo o dodirivanju eksponata. Za one koji ipak nemaju tu mogućnost (privilegiju) stvorena je prilika da umetnost osete istražujući ostalim čulima.



Slika 9: Silikonski model za pravljenje čokolada, projekat Državnog muzeja Ermitaž i fabrike čokolade u Sankt Peterburgu, autorka fotografije: Anđela Petrović



Slika 10: Trodimenzionalni model od poliuretana, Pas na lancu, Paulus Potter, oko 1652. godine, zbirka Žozefine Bogarn, autorka fotografije: Anđela Petrović

Iz svog prethodnog iskustva, kada su po prvi put radili ovu izložbu, zaposleni u muzeju Ermitaž odlučili su da urade anketu, koja im je pomogla da izložbu sagledaju iz različitih uglova i da je potom unaprede. Dozvolivši posetiocima da recenziraju izložbu i izložene ekspozite, shvatili su da posetioci prepoznaju ogroman značaj ove izložbe, a to je ujedinenje ljudi sa različitim zdravstvenim sposobnostima u posebno pripremljenom muzejskom okruženju. Osluškiivanje publike zarad unapređenja bilo koje i bilo kakve muzejske prakse jeste ujedno i dobar način da upoznate vašu publiku. Nakon završetka izložbe koja je bila or-



Slika 11: Trodimenzionalni model od poliuretana, Slep sa šoljom za milostinju i psom vodičem, Žak Kalo, oko 1622. godine, Državni muzej Ermitaž, Sankt Peterburg, autorka fotografije: Anđela Petrović

ganizovana u Narodnom muzeju Srbije, imali smo prilike da čitamo recenzije posetilaca koje su se našle u posebnoj knjizi utisaka. Generalni utisak jeste da se inkluzivna izložba doživljava kao događaj koji proširuje granice društvene interakcije i znanja o svetu za one koji imaju senzorna ograničenja. Sa druge strane, videći ljudi pristupali su ovoj izložbi kroz identifikaciju sa onima koji imaju oštećeni vid ili potpuno odsustvo vida i smatraju ovo novim muzejskim iskustvom, koje je posebno važno osobama čije je ovakvo iskustvo jedini način uključivanja u svet umetnosti.

Govoreći o inkluziji u muzeju, ne govori-
mo isključivo o uklanjanju arhitektonskih
barijera, iako su često upravo te bari-
jere prva prepreka osobama sa invali-
ditetom pri poseti muzeju. Rešavanje
arhitektonskih barijera svakako pred-
stavlja dobar pomak ka cilju da muzeji
postanu inkluzivne ustanove. Međutim,
rešavanje problema nepristupačnosti
vizuelne umetnosti zahteva mnogo više
rada, istraživanja i finansijskih sredsta-
va. S obzirom na metodološke inovaci-
je u oblasti percepcije koje su primen-
jene ovom prilikom i koje su omogućile
nesmetan pristup interakciji sa ekspona

tima za sve učesnike u muzejskoj komu-
nikaciji, pod jednakim uslovima, izložba
nosi veliki naučni potencijal, ali i društ-
veni, koji nam daje osnove za razvoj in-
kluzivne kulture koja kod nas tek počinje
da se rasprostire i dublje istražuje.

andjelapetrovic1999.ap@gmail.com

LITERATURA

- 1. Milankov, Opačić, Subašić 2022:**
M. Milankov, B. Opačić, B. Subašić,
*Kultura pristupačnosti – Istraživanje o
pristupačnosti muzeja i galerija u Re-
publici Srbiji*, Beograd.



Slika 12: Plišani pas, igračka dece
cara Nikolaja II, Rusija, XX vek, autorka
fotografije: Anđela Petrović

KROZ MEŠTROVIĆEVU VIZIJU UMETNOSTI: VAJANJE STVARNOSTI

NAO I TEODORA VOJINOVIĆ

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

Zahvaljujući angažovanju studentata istorije umetnosti i inicijativi profesora dr Igora Borozana, u sklopu nastave Evropske umetnosti na osnovnim studijama, studentima je pružena jedinstvena prilika posete Zagrebu, u trajanju od tri dana. Cilj ovog putovanja bio je dublje upoznavanje života i dela umetnika Ivana Meštrovića kroz Retrospektivnu izložbu, održanu u periodu od 22. novembra 2023. do 03. marta 2024. godine u Galeriji Klovićevi dvori, kao i svih važnijih toposa koji bogato odražavaju kulturnu tradiciju i istoriju ovog grada.

Pre same posete izložbi, izvesno vreme posvetili smo Đakovu, istorijskom centru čija se kultura oblikuje oko lika i dela čuvenog biskupa Josifa Juraja Štrosmajera, a pod čijim je okriljem ovo mesto postalo središte moći i duhovnosti. Na impozantnom trgu, gde nas je dočeka profesor dr Dragan Damjanović, koji je svojim neizmernim radom doprineo širem upoznavanju kulture ovog mesta, prvi susret imali smo sa Đakovačkim muzejom. Muzej izlaže veliki broj sačuvanih portreta, ali i različite artefakte

i dokumente koji daju potpunije sve-dočanstvo o životu i radu ove značajne ličnosti. U muzeju se mogu videti i nacrti katedrale za Svetsku izložbu u Parizu 1876. godine, izvorna maketa, ali i brojni nerealizovani crteži koje potpisuje Johan Fridrih Overbek. Pored muzeja, trg u jedinstvenu celinu spaja i upečatljiva skulptura biskupa, kao i najistaknutiji spomenik grada, Katedrala posvećena Svetom Petru, izvedena u duhu neoromanike. Njeno projektovanje, pripisano bečkom arhitekti Karlu Rozneru, čini spoj istočnih i zapadnih formi oličenih u jedinstvu ove monumentalne sakralne građevine, sa reprezentacijom ideje ujedinjenja dveju crkava i ujedinjenja svih južnoslovenskih naroda. Unutrašnjost koja je krasna bogata je velikim brojem predstava, fresko slikarstva i plastične dekoracije u kojima se, kako profesor Damjanović ističe, preko nazarenskog slikarstva ponovo učitavaju ideje ujedinjenja. U kripti katedrale nalazi se oltar sa nadgrobni spomenikom biskupa, a veličanstvenosti prizora doprinosi reprezentativna predstava Josifa Štrosmajera u klečećem stavu kako prilaže maketu katedrale Bogorodici i Hristu.



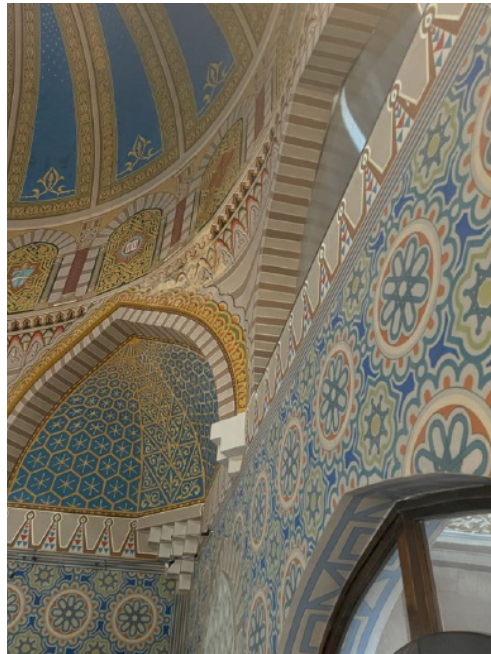
Slika 1; Katedrala u Đakovu, fotografisano 2024.



Slika 2; Kripta katedrale u Đakovu, fotografisano 2024.

Pažnju smo posvetili i turskoj džamiji iz prve polovine 16. veka, kasnije preuređenoj u katoličku crkvu, danas posvećenu Svim svetima. Izgled koji začinemo dobija u 19. veku, a njena osobenost se svakako mora istaći u formi jednobrodne potkupolne građevine, koja je danas uticaj različitih istorijskih okolnosti, kao i u unutrašnjosti izvedenoj u vizantijsko-mavarskom stilu. Umetnik zadužen za dekoracije u enterijeru je Ljudevit Steiz.

U Đakovu nam se ukazala i retka mogućnost posete maloj većnici gradskog poglavarstva u kojoj se nalazi impresivno delo jednog od najistaknutijih hrvatskih slikara Otona Ivekovića. Umetnika čije su kompozicije, sa prikazima najvažnijih trenutaka nacionalnog narativa, srodne delima našeg umetnika Paje Jovanovića.



Slika 3; Crkva-džamija u Đakovu, posvećena Svim svetima, fotografisano 2024.2024.

Na slici Otona Ivekovića „Bitka kod Gorjana“ koju je dovršio 1906. godine, umetnik prikazuje scenu iz lokalne



Slika 4: Slika Bitka kod Gorjana, Oton Iveković, 1904,
preuzeto sa: <https://moje-djakovo.com/na-danasnji-dan-1386-godine-odvila-se-bitka-kod-gorjana/>

istorije, događaj koji se odigrao tokom druge polovine 14. veka – pogubljenje braće Gorjanski, te zarobljavanje hrvatske kraljice Elizabete i njene ćerke Marije. Ovu sliku čini posebno zanimljivom lik u predstavi Nikole Gorjanskog, prikazanog u gotovo centralnom preseku kompozicije, koji po svemu sudeći nalikuje predstavi Kuena Hedervara, čuvenog hrvatskog bana, s kraja 19. i početka 20. veka. Nije do kraja jasno šta je Iveković ovom slikom želeo istaći. Ono što je izvesno jeste da slika pruža dihoto-miju tumačenja između heroja i negativca – u zavisnosti od toga „na čijoj ste strani“. Slika je gotovo realistični pokušaj rekonstrukcije srednjovekovnog događaja, kako kroz pseudoistorijske kostime, oružje, oklope tako i kroz sve ele-

mente koji se u jednoj ovakvoj sceni mogu videti.

Drugi dan putovanja bio je posvećen obilasku bitnijih sakralnih toposa hrvatske prestonice: Bogorodičinoj crkvi, Crkvi Svetog Franje, Crkvi Ćirila i Metodija i svakako, istorijski bogatoj Zagrebačkoj katedrali posvećenoj Svetom Marku. Ubrzo nakon toga uputili smo se ka Galeriji Klovićevi dvori, gde je sa oko 200 radova, upriličena retrospektivna izložba jednog od najvećih umetnika na prostoru bivše Jugoslavije, kako u istorijskom vremenu, tako i danas. Ovom izložbom obeležena je 140. godišnjica njegovog rođenja, a izložena dela predstavljaju najveću prezentaciju Meštrovićevog opusa u poslednjih

40 godina. Autorke izložbe su doktorka Petra Vugrinec (muzejska saradnica galerije Klovićevi dvori) i doktorka Barbara Vujanović (muzejska savetnica ateljea Meštrović).

Ivan Meštrović je bio jugoslovenski umetnik, rođen 1883. godine u Vrpolju, a preminuo 1926. godine u SAD-u. Veliki deo svog detinjstva provodi u Otavici, kraj Drniša, što će imati veliki uticaj na potonje stvaralaštvo. Kao mlad, svoje prvo klesarsko iskustvo stiče u radionici lokalnog, splitskog skulptora, Harolda Bilinića, a zatim zahvaljujući donacijama jednog bogatog pojedinca odlazi u Beč, gde nastavlja svoje usavršavanje kod uglednih profesora među kojima su Biterlih, Helmer i Oto Vagner. Diplomirao je na Likovnoj akademiji u Beču, u kulturi kraja veka, koju sa jedne strane odlikuje duh akademizma, čiji značaj postepeno opada, a sa druge strane nove moderne tendencije kakve su simbolizam i secesija. To je kultura u kojoj jedan svet nestaje, svet liberalnog akademskog istorističkog građanstva, a dolazi jedna mlada poletna generacija umetnika, kojoj pripada i sam Meštrović.

Repertoar tema ranih Meštrovićevih radova, koji nastaju u Splitu u periodu samog kraja 19. veka, uključuje konjaničku figuru, portret, i Bogorodicu. U ovim pojednostavljenim formama, kakvo je i delo „Bosanac na konju“ izražava se potreba ovladavanja materijom koja mu je bila dostupna. Bira motive koji su mu najbliži i sa kojima se svakodnevno susreće. Ova dela, koja bi, ako se sagleda či-

tav opus ovog umetnika, retko ko pripisao njemu, prikazuju njegovu težnju da ostvari svoju nepatvorenu, prirodnu, organsku, gotovo rudimentarnu skulpturu u liku čoveka. Bosanac je metafora tog, autohtonog, civilizacijom nepotaknutog izvornog narodnog duha u kom je i sam Meštrović živeo i iz kog je i sam iznikao. To potvrđuju i reči Dimitrija Mitrinovića, kao i ostalih apologeta koji govore o velikom umetniku, a koje kažu da je on uz gusle, narodne pesme, Kosovski ep, proizveo to izvorno stanje duha.

Iako u istom vremenskom intervalu rađeni, autoportreti s početka veka, potpuni su opozit prethodno pomenutoj fazi stvaralaštva. Kako autorke naglašavaju, umetnik često ovu formu koristi kako bi načinio svojevrstni rezime intimnog stanja, a postupno i umetničkog društvenog položaja. Rađen 1900. godine, autoportret predstavlja klasičnu akademsku skulpturu, realističnu, krajnje stilizovanu, artificiranu predstavu samoga sebe u mladalačkim danima. Već naredne godine izraz sopstva prikazuje u impresionističkom stilu. Kosa prati modu ondašnjeg vremena, razbarušena je i duga, a snagu kompozicije naglašavaju i stisnute pesnice koje imaju istu upečatljivost kao i izraz lica.

Delo „Devojčica peva“ nastaje 1906. u Beču. Ovde se zapaža jasan uticaj Ogista Rodena, kao i Klimta na platnu, vidljiv u gotovo impresionističkom rastakanju forme. Nemirne površine, igra svetla i senki narušavaju čvrstinu volumena i čine ga pokretnim. Sa velikom pažnjom



Slika 5; Kladenac života, Beč, 1905, bronza, fotografisano 2024.

Meštrović stilizuje kosu i lice devojčice, koji naglašavaju intenzitet osećanja zanosa.

Fontana Zdenac (Kladenac) života, uz mnoge druge fontane, čini jedan od čestih motiva secesijskog razdoblja. Kroz prikaz četiri muško-ženska para, starca i deteta, oličen je vrtlog različitih emotivnih stanja. Od najiskonskijih ljudskih strasti, od nevinosti i čistote, do mudrosti proistekle životom. Nastajanje i nestajanje, ljubav i smrt, postavljeni su u nju tako da u sebe uvlači posmatrača, aktivira ga i čini svojim sastavnim delom. Kako bi sagledao celinu i punoću onoga što je predstavljeno, posmatrač deli emocije, saživljava se i sam prolazi kroz stanja prikazanih emocija.

Ono što je važno istaći kada je moderna



Slika 6; Djevojčica pjeva, Beč, 1906, bronza, fotografisano 2024.

umetnost u pitanju, a kako smo već govorile, čiji je jedan od predstavnika bio i Meštrović, jeste to da fragmentni delovi zadobijaju pravo na samostalnost. Dok se u klasičnoj akademskoj umetnosti skica smatra samo pripremnim korakom, u modernoj umetnosti fragment postaje zasebno, potpuno ostvareno delo, iako nije izvedeno na konvencionalan način. Ruka kao važan motiv, posebno u slikarstvu, postaje samostalni element, predstavljajući svojevrсни manifest autonomije i genijalnosti umetnika. Šaka može biti i simbol odsustva narativa, kontrastno akademskom zahtevu za sadržajem. Ovaj element se može raznoliko čitati i to je upravo jedna od najznačajnijih odlika modernizma.

U delima „Starica“ i „Nevinnost“ takođe vidimo simbolističke predstave, koje

nemaju narativ nego stvaraju jezik univerzalnih osećanja. U devojačkom aktu, sasvim oprečnom starici, umetnik koristi elemente idealizma, postavlja je u miran stav, te svojom pojavnošću ona nalikuje karijatidama. Skulpturu starice oličava u duhu naturalizma, bez glorifikacije, sceničnosti, niti iluzije. Ovo delo je naturalni prikaz stvarne, autentične prirode, u ovom slučaju neumitne, do koje ćemo svi na koncu doći. Njena suština nije nužno pesimistična, ona je jednostavno fragment istine, ogoljen i brutalan u svom prikazu.

Skulptura „Timor Dei“ bila je izložena na XXIII izložbi bečke secesije. Na njoj vidimo utkano gomilanje ljudskih tela koja izranjaju iz jednog ornamentalnog postamenta. Poput Mikelandela, Meštrović dominira nad skulpturom. On iz nukleusa, čestica, stvara novo delo u ingenioznom, brzom postupku. Kontrast se u delu ostvaruje kroz prikaz čovekove nemoći naspram svevišnje moći Boga, simbolizovane kroz gigantsku nogu koja nemilosrdno gazi ljudska tela.

Najveći segment predstava vezan je upravo za „Kosovski ciklus“, od kojih je veliki broj dela pristigao iz Narodnog muzeja u Beogradu. To je najmonumentalniji slovenski ciklus kada je u pitanju vajarstvo i umetnost uopšte. U nastavku vođenja prof. Borozan naglašava da se u ovim fragmentima može videti sva silina njegovog skulptorskog izraza, ekspresija, jačina, vitalizam, dinamizam – divlja, arhajska, nepatvorena snaga i sve ono što je suprotno od akademske

skulpture. Vidovdanski ciklus Meštrović radi 1910. i 1911. godine za Veliku međunarodnu izložbu u Italiji, u Rimu, gde nastupa u okviru paviljona Kraljevine Srbije. Doživljava veliki uspeh i afirmaciju u internacionalnim umetničkim krugovima. Postaje neformalni državni umetnik u službi Kraljevine Jugoslavije i posebno kralja Aleksandra Karađorđevića. Ovaj ciklus ostaje najcelovitiji, najkompleksniji, najvidljiviji u celokupnom njegovom opusu i vezuje se za ta divlja, arhajska tela oličena u narodnoj religiji. Utisak su moći i monumentalnosti i ideja kojom zemlja želi da stekne ugled na međunarodnom nivou. One su izraz želje za modernizacijom, višestrukom progresivnosti i napredovanju Kraljevine Jugoslavije.

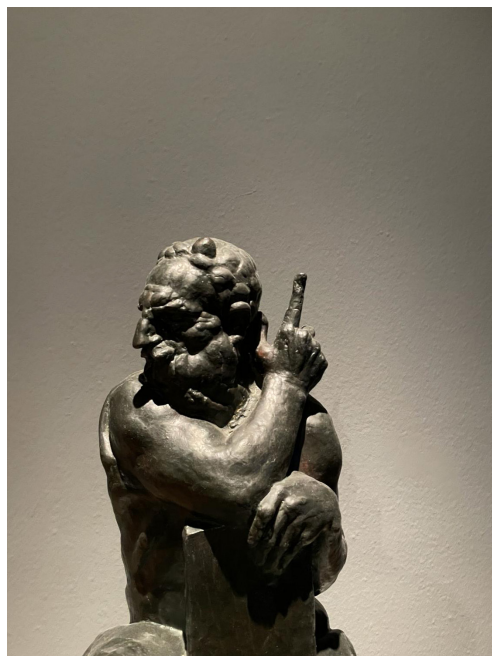
O posećenosti izložbi svedočio je veliki broj ljubitelja umetnosti koji je stajao satima pred galerijom čekajući da možda poslednji put, u ovakvom obimu, uživa u delima Ivana Meštrovića. Dok su posetioci strpljivo čekali, uživali su u prizoru skulpture „Ribar“ velikog srpskog vajara Simeona Roksandića, koja se ističe prema ulazu u galeriju. Ona je prvi put predstavljena javnosti na 70. Međunarodnoj izložbi u Rimu 1907. godine, gde je pobrala pozitivne kritike. Gipsani model kompozicije, sačinjene od ljudske figure ribara i zmijske, otkupio je Narodni muzej Beograda 1907. godine. U stilskom smislu skulptura je klasično delo evropskog vajarstva, nastalo kao plod umetničkog i kulturnog života Minhena. Kako je i sam umetnik govorio, hteo je da prikaže pobedu čoveka nad snagama pri-



Slika 7; Studija za Jobova sina, Zagreb, 1935. bronza, fotografisano 2024.

rode kao uspon čoveka kroz umetničko izražavanje. Umetnik je radio i niz drugih javnih ali i manjih skulptura.

Idealno vreme poslednjeg dana posete iskoristili smo u šetnji gradom, gde smo pored Meštrovićevog ateljea i paviljona videli spomenike i ustanove kulture, prepoznatljive po svojoj arhitektonskoj konstrukciji, kao što su Paviljon umetnosti i Zagrebački glavni kolodvor, Hrvatsko narodno kazalište, Zagrebački zavod za povjest. Ono što izdvaja ovo zdanje, prema rečima profesora, jeste zlatna sala koja predstavlja nukleus hrvatskog kulturnog centra u 19. veku sa ključnim umetničkim delima u velikim formatima. Dela predstavljaju bitne istorijske događaje vezane za Hrvatsku prošlost (Vlaho Bukovac „Živeo kralj“, Pokršćavanje Hrvata, sabori) koji



Slika 8; Mojsije, 1918. bronza, fotografisano 2024.

su inkorporirani u sam dizajn. Od spomenika možemo da izdvojimo spomenik Marku Maruliću, spomenik na trgu kralja Tomislava i naravno, reprezentativni konjanički spomenik bana Josipa Jelačića na Cvetnom trgu.

Bili smo i u poseti Srpskoj pravoslavnoj crkvi posvećenoj Preobraženju, koju smo zatekli pod intenzivnom rekonstrukcijom. Tokom zemljotresa 2022. godine crkva je postradala i, dok na spoljnim zidovima šteta nije primetna, dekoracija unutrašnjih zidova prilično je oštećena. Trenutno, na obnovi verodostojnoj originalnom slikarstvu, radi ruski slikar Nikolaj Muhin sa svojim timom saradnika.

Poslednje odredište našeg putovanja bilo je poznato Zagrebačko groblje – Mirogoj, smešteno duž obronaka planine



Slika 9; Viktorija, 1939. bronza, fotografisano 2024.



Slika 10; Pravoslavna crkva, fotografisano 2024.

Medvednice. Ovo groblje nije samo mesto sahranjivanja već i svojevrсна umetnička galerija. Službeno je otvoreno 6. novembra 1876. godine, a prva sahrana izvršena je dan kasnije (grob Fridriha Singera). Za projektovanje je zaslužan austrijski arhitekta Herman Bole. Pored vrednih spomenika, tu se nalazi i pravoslavna Kapela svetih apostola Petra i Pavla.

U ovo kratko putovanje upisano je mnogo lepih utisaka i obilje znanja koje smo stekli o važnim lokalitetima i ličnostima naših suseda. Videli smo i naučili o bitnom opusu jednog svetski poznatog umetnika, koji je dao ogroman doprinos vizuelnoj kulturi. Meštović je akademski obrazovani majstor koji je znao

da manipuliše materijalom birajući da radi na netradicionalan način i tako unese mnoge novine u modernu. Iako je akcenat na Meštoviću, treba istaći i pohvaliti odnos države, koja čuva svoje kulturne spomenike, nosioce vizuelnog identiteta gradova. Grad Zagreb nije mnogo veliki, ali je velika kulturna svest koja neguje umetnička dostignuća koja na taj način ostaju upamćena.

Ovim putem iskoristile bismo priliku da se, u ime svih studenata, zahvalimo profesorima na izdvojenom vremenu i stručnom vođenju, kao i gradu Zagrebu na gostoprimstvu.

naomjao@gmail.com
teodoraavojinovic@gmail.com

SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOVA OD JANUARA DO DECEMBRA 2024.

OSNOVNE STUDIJE - ZAVRŠNI RADOVI:

Una Radović: *Program zidnog slikarstva trema manastira Svete Trojice u Gabrovcu kod Niša*

Martina Antonijević: *Mozaička dekoracija baptisterijuma u Plaošniku kod Ohrida*

Jana Golubović: *Ozirisov hram u Abidosu: Kult i umetnost*

Aleksandra Mrdić: *Dve crkve za srpsku nacionalnu zajednicu u Pančevu XIX veka – Uspenjska i Preobraženska*

Katarina Majski: *Umetnost i ideologija: Imperijalni kult u vreme Oktavijana Avgusta*

Anja Đokić: *Ideja nacionalnog identiteta u pejzažima Kaspara Davida Fridriha na primeru slike „Opatija u hrastovoj šumi“*

Ksenija Kosić: *Motiv jednoroga na tapiserijama sa jednorogom iz Metropoliten muzeja*

Goran Štulić: *Nacistički propagandni plakat u okupiranoj Srbiji 1941-1944.*

Ksenija Plivelić: *Revitalizacija antike: „Persej i Andromeda“, Frederika Lejtona*

Katarina Bogičević: *Grafički prikazi veduta fruškogorskih manastira oko 1800. godine*

Ilija Stanković: *Nasleđe u video igrama – modeli prezentacije i interpretacije*

Dejana Vučić: *Kapela porodice Dundžerski u kompleksu dvorca Fantast*

Miloš Pejčinović: *Smrt vladarke – sahrana i nadgrobni spomenik knjeginje Ljubice Obrenović*

Katarina Trifunović: *Mape grafika „Krvavo zlato“ i „Za slobodu“ Đorđa Andrejevića Kuna*

Sonja Jančić: *Učenje o umetnosti u muzejima: Primer edukacije o nasleđu paleolita u Narodnom muzeju*

Marija Milinković: *Skulpture u carskoj palati Felix Romuliana*

Ksenija Kalezić: *Slikarstvo katastrofe – Pandemonium Džona Martina*

Anđela Vasiljević: *Arhitektura i umetnost privatnih carskih rezidencija u vreme Oktavijana Avgusta (27 g.p.n.e. – 14 g.n.e.)*

Maja Marković: *Predstave mironosnica u doba kralja Milutina*

Sofija Buzardžić: *Američko društvo šezdesetih na slikama Džejmisa Rozenkvista*

Ana Erak: *Simbolizam Gistava Moroa u slici Prosci*

Ana Mladenović: *Analiza floralnih i zoomorfnih ornamenta na zidu temenosa Ara Pacis Augustae*

Jelena Milovanović: *Katolikon manastira Jošanica kod Jagodine*

Andreja Drobnjak: *Motiv izvora života i apoteoza u slikarstvu rimskih grobnica u Viminacijumu*

Katarina Mladenović: *Fotomontaže Džona Hartfilda: anti-umetnički postupak kao primer političkog angažmana*

Vedrana Bogdanović: *Dramski potencijal evropske vizuelne umetnosti od 17. do*

19. vijeka i njen uticaj na razvoj pozorišta

Luka Pajović: *Gerhard Rihter: Birkenau*

Ljubica Nešić: *Starozavetne prefiguracije u priprati crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu*

Jovana Bojović: *Tamni romantizam i crtež Pigmaliona i Galateja Franciska Goje*

Ana Spasović: *Beogradske ilustrovane novine*

Dragan Janošević: *Zografske ikone stare crkve u Paraćinu*

Jelena Milosavljević: *Apstraktni ekspresionizam Helen Frankentaler*

Strahinja Gužvić: *Susret nebeskog i zemaljskog u delu „Jupiter“ i „Semala“ Gistava Moroa*

Sara Macura: *Muzejska samoreprezentacija: Izložba „Ježeva“ kućica – izmišljanje boljeg sveta kao metafora Muzeja Jugoslavije*

Maša Obradović: *Potruga za nedostajućom karikom u lancu evolucije: „Triton i Ne-reida“ Arnolda Beklina*

Milica Milojković: *Paradoksi interpretacije kulturnog nasleđa putem digitalnih tehnologija*

Marija Pavlović: *Kasnoantičke tetrakonhalne krstionice na prostoru centralnog Balkana: čin krštenja i simbolika arhitektonskog prostora*

Jasmina Jevremović: *Hekelov koncept monizma i Univerzitetske slike Gustava Klimta u Beču*

ZAVRŠNI MASTER RADOVI:

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

Dunja Brkić: *Predstave žena u socijalno angažovanoj umetnosti četvrte decenije XX veka*

Sanja Karapetrović: *Predstave cara Dušana u umetnosti i vizuelnoj kulturi XIX veka*

Jovana Kokanović: *Carski stubovi kasnoantičkog Carigrada*

Milena Stanković: *Manastir Kovilje*

Ivana Vujasinović: *Satirična anatomija ljudskog karaktera u delima Ivana Tabakovića*

Marijana Nedeljković: *Saborna crkva Svetih Arhangela Mihaila i Gavrila u Požarevcu*

Anđela Petrović: *Nevizuelno percipiranje vizuelne umetnosti: prevazilaženje komunikacijskih barijera i novi vid muzejskog iskustva*

Pavle Vlatković: *Modeli prikazivanja maskulinog Balkana u umetnosti Zapadne Evrope u XIX veku*

Veronika Podrjadova: *Međunarodna delatnost Studentskog kulturnog centra u Beogradu tokom 1970-tih godina*

Una Đorđević: *Reprezentacija privatnosti u savremenoj umetnosti u Srbiji: ciklusi Nostalgija (2005) i Fragmenti vremena (2015) Marije Đorđević*

Dušan Nikolić: *Refleksija sopstva i autoportreti Lovisa Korinta*

Katarina Bogdanović: *Firma V. Markovića i I. Pavlovića i uvoz ruskih ikonostasa na teritoriju Kraljevine Srbije*

Ana Filipović: *Slika grada u srpskoj međuratnoj umetnosti*

Antonija Jovičić: *Umetnost u doba Vojislavljevića*

Jovana Popović: *Koncept sublimnog u slikarstvu tamnog romantizma*

Jegda Radulović: *Scene žitija Svetog Jovana Krstitelja i njegovih propovedi u srpskom srednjovekovnom zidnom slikarstvu*

Nevena Bogojević: *Predstave arhitekture u fresko-slikarstvu Mihaila Astrape u okviru zadužbina kralja Milutina*

Ivan Mileković: *I Hrišćanin i Grk: Mozaička dekoracija kasnoantičke vile u Nerodimlju*

Katarina Kuč: *Pejzaž u slikarstvu srpskih impresionista (1904-1920)*

Rea Terzin: *Arhitekta Svetozar Krotin (1894-1952)*

Emilija Aćimović: *Arhitekta Spasoje Krunić (1939-2020)*

Aleksa Novaković: *Graditeljska i naučna delatnost arhitekta Vojislava G. Kostića (1897-1959)*

ODBRANJENI DOKTORATI:

Tatjana Mihailović: *Muzealizacija arheološkog nasleđa u muzejskom okruženju: iskustvo u Srbiji u XX i na početku XXI veka*

Olga Žakić: *Evolucionizam u Francuskoj umetnosti druge polovine 19. i početkom 20. veka*

Ana Knežević: *Baštinjenje internet amblematike i problem kulturnog pamćenja u sajber prostoru*

Dragan Kiurski: *Muzejski teatar kao model komunikacije sa publikom i njegova uloga u interpretaciji nasleđa*

Teodora Bradić: *Mitropolit Mihailo Jovanović i transfer ruske sakralne umetnosti u Kneževinu/Kraljevinu Srbiju (1859-1898)*

Dimitrije Tadić: *Otkup umetničkih dela savremene umetnosti u Srbiji (1960-1992): muzealizacija ideje modernosti*

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bošković 1978: 47-51.

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

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

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

12. U napomenama se upotrebljavaju opšte skraćenice: v. (vidi), up. (upoređi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

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

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

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

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

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

Font: Times New Roman, 12.

a) knjiga:

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

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

b) za članak:

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

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

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

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

npr. Zograf 37 (2013)

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

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

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

b) za prilog u zborniku:

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

e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija dostupna on-line:

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

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

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

Font: Times New Roman, 10.

15. Kod navodjenja citiranih stranica uvek izmedju cifara ide duga crta, tj. minus – (jednostavno se kuca time što se desno drži pritisnut Alt, a levo se istovremeno na brojčanoj tastaturi ukuca 0150, s tim da Num lock mora da bude uključen kako bi brojčana 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/cpsd/roman.html>.

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

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

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

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

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

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

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara
umetnosti *Artum*

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

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

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

Each text should contain:

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

2. Format:

Font: Times New Roman;

Font size: 12;

Line spacing: Before: 0, After: 0;

Line spacing: 1.5;

Alignment: Justified;

3. Paragrafi:

Format: Normal;

First row: retracted automatically (Col 1);

The rest of the text: Justified;

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

5. Title of work:

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

6. Institution of the author (affiliation):

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

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

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

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

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

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

Format: Normal, first row is retracted automatically (Col 1),

Font: New Roman; size 11.

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

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

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

Bošković 1978: 47-51.

When quoting use footnotes, not endnotes.

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

Korać, Šuput, not Korać–Šuput.

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

12. Use general abbreviations in the notes.

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

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

Font: Times New Roman, size 12.

a) Book:

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

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

b) For the article:

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

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

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

Zograf 37 (2013)

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

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

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

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

c) An article in Conference Proceedings:

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

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

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

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

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

Title: capital letters.

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

Font: Times New Roman; 10.

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

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

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

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

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

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

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

18. List of illustrations

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

With respect,

Editorial board of *Artum*

AR+
UM