

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

**Fotografija kao mesto prelaska efemernog u eternalno
(Prostori sećanja i pamćenja sa kraja XIX i početka XX veka u Kraljevini Srbiji)**

autor:

Danijela Dimković

mentor:

dr Milanka Todić, red. prof.

Beograd, jun 2018. godina

Posvećeno mojoj deci, Vanji i Davidu.

Sadržaj

Apstrakt / Abstract / 5

1. Uvod/ 8

1.1 Generalna struktura rada / 12

1.2 Društvena i naučna aktuelnost i opravdanost teme / 14

1.3 Radne (polazne) hipoteze i istraživačka pitanja / 15

1.4 Metodologija istraživanja / 15

1.5 Očekivani rezultat / 16

2. Definisanje nacionalno-kulturnog modela s kraja XIX veka / 18

2.1. Arhitektura javnih građevina, kultura i identitet – ideologija nacije / 18

2.2. Privilegovana narodna banka u kontekstu formiranja institucije kulture na Balkanu / 28

2.3. Narodna banka kao refleksija umanjene slike države – poetika Konstantina Jovanovića u reprezentaciji prostora / 52

2.4. Dragutin Inkiostri - delovanje umetnika kao doprinos izgradnji nacionalne umetnosti /67

2.5. Postkolonijalne studije u kontekstu stvaralaštva Dragutina Inkiostrija / 73

3. Fotografija – istorijska uslovljenost, razumevanje i interpretacija / 80

3.1. Označeno i označitelj – kulturni kodovi / 80

3.2. Analiza i retorika fotografije - modeli vizuelne komunikacije / 85

3.3. Uticaj fotografske slike na proizvodnju arhitekture i osobine arhitektonske avangardne prakse s početka XX veka / 98

3.4 Fotografija prostora Privilegovane Narodne banke - prezentovanje narativa društvene moći posredstvom vizuelnih medija / 106

3.5. Arhiv i fotografija: mesto prelaska efemernog u eternalno / 140

3.6. Fotografija i memorija u kontekstu arhivske građe / 146

4. Kultura sećanja i pamćenja – mehanizmi društvene prerade prošlosti / 153

4.1. Sećanje i pamćenje – rekonstrukcija identiteta / 153

4.2 Promišljanje prošlosti i artikulacija nasleđa / 158

4.3. Pamćenje i sećanje kao mehanizmi identifikacije i reprezentacije prostora / 160

4.4. Memorijalna arhitektura Holokausta kao simbol pamćenja i sećanja / 167

4.4.1 Ajzenman - promišljanja o fikciji reprezentacije arhitekture, kodifikovanje ideje istine o istoriji i simulaciji značenja / 177

4.5. Prostori sporenja i zaboravljanja - Staro Sajmište / 181

5. Zaključna razmatranja – fotografija od efemernog ka eternalnom / 190

Bibliografija / 198

Biografija / 214

Apstrakt

Ova disertacija predstavlja teorijsko interdisciplinarno ispitivanje načina na koji se fotografske slike enterijerskog prostora (Privilegovane Narodne banke s kraja XIX i početka XX veka), mogu koristiti u narativnom istraživanju. Sagledavanjem efemernosti arhitektonskog prostora i enterijera i njihovom mogućnošću uvođenja u svestranu teoretizaciji studija kulture, teorija sećanja i pamćenja i naratologije koji uključuju odnos prema prošlosti i formiranju identiteta. Efemerni prostor enterijera, sećanje i pamćenje su pojmovi koji će se u ovom radu, u svom uzajamnom odnosu prožimati ali i razilaziti na različitim nivoima i stoga zahtevati preciziranje osobnosti svakog ponaosob a zatim i mapiranje njihove međusobne interakcije. Na samom početku ukazuju nam se tri polazne teme koje su međusobno povezane, prva se bavi efemernim prostorom koji je predstavljen kao kulturno trajanje uz pomoć medija fotografije, druga se bavi praksom sećanja i pamćenja u odnosu na prošlost i treća se vezuje za konstrukciju kulturnog identiteta posredstvom arhitektonske prakse. U našoj problematizaciji, ovakav teorijski koncept bi predstavljao fotografiju koja nam obezbeđuje neophodno pamćenje slikovnog jezika i samog efemernog prostora koji prezentuje. Tačnije, fotografija u ovom slučaju vrši službu pamćenja, ona je *dispoziciona masa* kojom ćemo se poslužiti u svrhe sećanja i iznošenja na površinu podataka koje želimo da aktualizujemo i manifestujemo. Zatim se razmatra izgradnja nacionalnog identiteta kroz odgovarajuće državne i kulturne institucije od kojih je Privilegovana narodna banka Kraljevine Srbije svakako jedna od najznačajnijih. Memorijalna arhitektura Holokausta, kao simbol pamćenja i sećanja, razmatra se kao studija slučaja u okvirima multikulturalnog i multidisciplinarnog diskursa kulture sećanja.

Ključne reči: fotografija, teorija fotografije, enterijer, efemerni prostor, ideologija nacije i identiteta, sećanje i pamćenje, arhiv.

Abstract

This dissertation represents a theoretical interdisciplinary examination of the way in which photographic paintings of the interior space (Privileged National Bank from the end of the XIX and the beginning of the XX century) can be used in narrative research. By examining the ephemerality of architectural space and interior and their ability to be introduced in the comprehensive theorization of cultural studies, theories of memory and remembrance and narratology that include relationship to the past and identity formation. The ephemeral space of the interior, memory and remembrance are the concepts that in this work, in their interaction, will interweave and diverge at different levels, and therefore require the precise characterization of each individual and then mapping of their interaction. At the very beginning, three starting topics are related to each other; the first deals with the ephemeral space, which is presented as a cultural endeavor with the help of photography as a medium, the second deals with the practice of memory and remembrance in relation to the past, and the third relates to the construction of cultural identity through architectural practices. In our problematization, such a theoretical concept would be a photograph that provides us with the necessary memory of the visual language and the ephemeral space itself that is being presented. More precisely, photography in this case performs the service of remembrance, it is a *disposable mass* that we will be used for the purpose of remembering and bringing to the surface of data that we want to update and manifest. Then, the construction of a national identity is being considered through the appropriate state and cultural institutions, of which the Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia is certainly one of the most important. The memorial architecture of the Holocaust, as a symbol of memory and remembrance, is considered as a case study within the framework of a multicultural and multidisciplinary discourse of the culture of remembrance.

Keywords: photography, theory of photography, interior, ephemeral space, ideology of the nation and identity, memory and remembrance, archive.

1. UVOD

Predmet istraživanja doktorske disertacije *Fotografija kao mesto prelaska efemernog u eternalno (Prostori sećanja i pamćenja sa kraj XIX i početka XX veka u Kraljevini Srbiji)*, jeste teorijska interdisciplinarna analiza efemernih prostora arhitekture, umetnosti i enterijerskih sklopova u Kraljevini Srbiji. Proces modernizacije kraja XIX veka, prelazak iz tradicionalnog u moderno društvo usmerava tadašnju novoformiranu srpsku državu prema zapadnoevropskim tokovima kako bi se definisao jedinstveni nacionalno-kulturni model. Novo društveno raslojavanje zahtevalo je svoju vizuelnu materijalizaciju, kao jednu od mogućnosti identifikovanja i reprezentacije svetu. Umetnost je bila jedan od mogućih medija vizuelizacije identiteta i moći. Efemernost arhitektonskog prostora i enterijera podložan je svestranoj teoretizaciji studija kulture, teoriji sećanja i pamćenja i naratologije koji uključuju odnos prema prošlosti i formiranju identiteta. Po Asmanu (Jan Assmann) problematika prostora usko je vezana za umeće pamćenja, dok je za kulturu sećanja vezano vreme. Dakle, pamćenju je potrebno mesto, uprostorenje, dok tom prostoru pripada sve što ga okružuje, prostorije, nameštaj, uređaji i drugi predmeti koji predstavljaju uporište sećanja a samim tim čine simbole identiteta. Prostor ili uprostorenje predstavlja ključnu ulogu u kolektivnoj i kulturnoj mnemotehnici. Pojam mesta pamćenja (*Les Lieux de Mémoire*) uvodi Pjer Nora (Pierre Nora), dok se vezom pamćenja i prostora bavi Alaida Asman (Aleida Assmann). Alaida govori o sadržaju pamćenja koji je sažet u slikovnim formulama i od specifičnih mesta nekog strukturisanog prostora sa kojima se ove slike povezuju. Efemerni prostor, sećanje i pamćenje su pojmovi koji se u svom uzajamnom odnosu prožimaju ali i razilaze na različitim nivoima i stoga zahtevaju preciziranje osobnosti svakog ponaosob a zatim i mapiranje njihove međusobne interakcije. Asman kaže da sećanje prelazi u pamćenje u trenutku kada spoznajemo da postajemo deo određene grupe, kada prihvatamo njen identitet proizilazeći iz kolektivnog pamćenja.

Na samom početku ukazuju nam se tri polazna koncepta koja su međusobno povezana, prvi se bavi efemernim prostorom koji je predstavljen kao kulturno trajanje uz pomoć medija fotografije, drugi se bavi praksom sećanja i pamćenja u odnosu na prošlost i treći se vezuje za konstrukciju kulturnog identiteta posredstvom arhitektonske prakse. Osnovno polazište za promišljanje teze, predstavlja uverenje da je preispitivanje i kritičko sagledavanje prošlosti nužan preduslov očuvanja i komuniciranja prostora kolektivnog sećanja i kulturnog nasleđa. Kako bismo se bavili prošlošću a uz to i efemernošću u prostornim konstrukcijama, neophodna su nam svedočanstva gde nam se pored pisane arhivske građe i literature nametnula fotografija kao ključni dokument i istorijski izvor. Fotografije efemernih prostora predstavljaju fenomen teksta pamćenja, sećanja i istorije kao i njihove međusobne narativne konstrukcije. Sučeljavanje fotografije kao medija i efemernog prostora trebalo bi da nam ponudi dublji narativ koji označava pamćenje, kolektivno istorijsko i privatno. Zapravo posmatranjem i analizom fotografije uočava se njena prividna objektivnost i realističnost koja predstavlja zaustavljeni trenutak prirode – istinitu predstavu stvarnosti. Rad bi trebalo da bude interdisciplinarna studija sagledavanja pitanja moći fotografskog aparata da zabeleži stvarnost, a fotografija razmatrana kroz njenu moć da zameni sećanje. Sagledaćemo fotografiju kao medij koji dokumentuje postojanje snimljenog efemernog prostora, predmeta ili događaja, što bi značilo da nam je primarno polje interesovanja tehnička osobenost ili mehanička reprodukcija postojećeg. Sagledavanjem fotografije kao teksta sećanja, pristupićemo na dva načina, prvi bi bio Bartovski (Roland Barthes), koji daje apsolutnu prednost fotografiji kao istorijskom izvoru zbog njenje moći komunikacije i pristupu Viktora Burgina (Victor Burgin), koji svoja promišljanja oslanja na zapažanja Rolana Barta, koja upućuju na analogiju između prirodnog jezika, koji se sastoji od govora i pisma i vizuelnih jezika. Fotografija će nam omogućiti analizu prolaznog, nedostupnog i vremenski udaljenih elemenata prostora srpske umetnosti u periodu od kraja XIX i početka XX veka. U tom slučaju fotografija se pokazuje kao nosioc kulture sećanja kao konstrukcije kulturnog pamćenja. Termin koji je takođe adekvatan za ovakav kontekst analize je *memoria*, kojom se u kulturnim studijama bavi Lahman (Renate Lachmann). Naime, *memoria* pored toga što pravi vezu između poetičkog i tehničkog ona je i mesto prelaska slike u jezik. Ovakav vid proizvodnje memorije je

mogućnost sprečavanja zaborava i omogućava rekonstrukciju sećanja na istorijske događaje.

U radu se zastupa teorijski koncept koji predstavlja fotografiju kao artefakt koji nam obezbeđuje neophodno pamćenje slikovnog jezika i samog efemernog prostora koji prezentuje. Tačnije, fotografija u ovom slučaju vrši službu pamćenja, ona je *dispoziciona masa* kojom ćemo se poslužiti u svrhe sećanja i iznošenja na površinu podataka koje želimo da aktualizujemo i manifestujemo. Vodeći se već pomenutim temama, ukazuje se potreba za uvođenjem još jednog pojma koji je usko vezan za forme sećanja a to je tradicija, koja po Halvbašu (*Maurice Halbwachs*) nije samostalni oblik već preoblikovanje sećanja. Granica između sećanja i tradicije može biti jako fluidna i predstavlja teškoću pojmovnog razlikovanja. Svakako da je tradicija zauzimala bitno mesto u konstituisanju novih kulturnih modela. Tradicija zatim predstavlja bitan faktor u javnim ritualima najvažnijih nacionalnih institucija i primarni je organizacijski oblik kulturnog ponašanja. Osobenost ponavljanja ovakvih događaja obezbeđuje posredovanje i prenošenje znanja koje obezbeđuje identitet i učvršćuje koherentnost grupe u prostoru, uspostavlja utemeljenje u prošlosti i pruža legitimitet. Konstrukcija nacionalne tradicije u institucijama imala je poseban značaj u periodu početka XX veka, gde se težilo za promenom i dovršenjem procesa nacionalnog oslobođenja, započetog u XIX veku. Tada je došlo i do suštinskih promena u svetu kulture i umetnosti zanatske proizvodnje koja je bila kao primenjeno umetničko stvaralaštvo, namenjena novoformiranoj srednjoj klasi. Prekidi državnog kontinuiteta usloveli su da se događaji prošlosti zaboravljaju i mistifikuju kao i da se iskaže potreba za nacionalnim konstituisanjem najvažnijih državnih rituala, koji u zavisnosti od potrebe prerastaju u efemerni spektakl. Todor Kuljić u svom razmatranju kulture sećanja takođe pravi vezu sa političkim kulturama, jer u politici postoji kategorički imperativ čega se treba sećati i šta se ne sme zaboraviti, kao i ono što bi trebalo zaboraviti jer je za vladajuće krugove nekorisno. Zatim ukazuje da je kolektivno pamćenje rezultat priča i istorije, konstrukcije i realnosti i nije nužno istinito viđenje prošlosti, već je funkcionalno, tendenciozno organizovanje prošlosti s ciljem održanja i funkcionisanja grupe, dok je sećanje zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjosti.

Cilj rada je preispitivanje odnosa efemernog prostora i pamćenja kao rekonstrukcije prošlosti koje bi kao takvo egzistiralo kao iskustvo sadašnjosti i budućnosti. Sam pojam efemernog prostora sa konceptom, idejama, kontekstom i oblicima manifestacije karakteriše nedovoljna informisanost o samoj tipologiji kao i nedostatak jasnih definicija. Obzirom da živimo u eri brzine ili ubrzane erozije pamćenja, gde većina nas živi u nekoj vrsti stalne sadašnjosti uz nedostatak bilo kakve organske veze sa zajedničkom prošlošću vremena u kojem žive; Bodrijar (Jean Baudrillard) ukazuje na pucanje veza između generacija, odnosno na dezintegraciju odnosa prošlosti i sadašnjosti. Bavljenje analizom efemernih prostora perioda kraja XIX i početka XX veka ima za cilj traganje za kontinuitetom kao otporom i spasenjem od zaborava. Konstruisanje narativa posredstvom fotografija efemernih prostora, nastalih kao deo estetike i kulture jednog naroda predstavlja krajnje referencijalni koncept za promišljanje.

1.1 Generaln struktura rada

Rad je podeljen u pet celina:

Uvodni i prvi deo prikazuje generalnu strukturu rada, zasnovanu na društvenoj i naučnoj aktuelnosti i opravdanosti teme. Zatim ukazuje na polazne hipoteze i istraživačka pitanja, metodologiju istraživanja i očekivane rezultate.

Drugi deo je posvećen definiciji nacionalno-kulturnog modela s karaja XIX veka u Kraljevini Srbiji, ideologiji nacije i identiteta, arhitekturi javne građevine Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije u kontekstu institucije kulture. Zatim razmatranju učešća kulture u izgradnji nacije i njene proizvodnje kroz odgovarajuće državne i nacionalne institucije. Analiza složenih oscilacija na svim nivoima; političkim, pravnim, kulturalnim, ekonomskim i socijalnim problemima, kao i konstituisanje najvažnijih državnih i kulturnih institucija od kojih se na jednoj od svakako izuzetno važnih pozicija nalazi institucija tada osnovane Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije.

Analiza umetnosti kao oblika proizvodnje koja je određena političkim interpretiranjem umetničkih rešenja kao označiteljskih anticipacija društvenog (geografskog, rasnog, rodnog, etničkog, klasnog, svakodnevnog) identiteta. Sagledavanjem umetnosti Dragutina Inkiostrija, i ukazivanje na činjenicu da je njegova dekorativna naracija u realizaciji enterijera Svečane sale banke nudi ogroman opus vizuelnih istorijskih podataka. Čitav jedan svet prošlosti se ukazuje kao tekst autohtonog nasleđa, koji biva uveden u politiku artikulacije i proizvodnje identiteta koji se zasniva na oblikovanju enterijera narodne banke. Ispitivanje odnosa među suprotstavljenim klasama duboko je zavisano od kulturnih i ideoloških odnosa koji se među njima uspostavljaju. Sagledavanje odnosa postkolonijalne teorije i studija nacionalizma, u kome je svaka priča o jedinstvu ili identitetu jeste umrežena u

imperijalizam kao specifičnost postkolonijalnih studija je i težnja da se otkriju glasovi nečujne većine, nižih marginalnih slojeva i grupa.

Treći deo se bavi fotografijom kao istorijskim izvorom i mogućnosti fotografskog aparata da zabeleži stvarnost. Zatim fotografije kao nosioca pamćenja i proizvodnje imaginacije posredstvom memorije, posmatrajući fotografiju kao tekst kulturnih i ideoloških simbola ili kodova koji se u nju upisuju; uzimajući u obzir da je fotografija višeznačni simbolni kompleks koji otvara prostor interpretacijama. Zatim problematikom efemernog prostora, kao nestalnog, promenljivog, mobilnog i privremenog. Efemernost prostornih objekata ili njihovih sastavnih celina odlikuje prolaznost i njihovo fizičko nestajanje sa lokacije. Analiza ovakvih prostora polazi od fenomena da su efemerni objekti/prostori sagrađeni sa idejom da traju određeni vremenski period, dok ne ispune svoju funkciju ili cilj. Drugim rečima, da traju dok potrebe programa koje one obuhvataju ne prerastu same sebe i ne počnu da zahtevaju nove prostorne odgovore kao i uloga fotografije koja produžava trajanje takvih prostora i pruža im eternalnost i mogućnost opstanka i posle njihovog fizičkog nestajanja.

U četvrtom delu se razmatraju studije o ulozi prakse pamćenja i diskursa sećanja u stvaranju kolektivnih identiteta kao i prostorima i mestima sećanja. Zatim mapiranjem međusobnih odnosa sećanja, pamćenja i istorije, i uporednim izlaganjem osnovnih teorija. Fenomen kolektivnog pamćenja biće sagledan iz novih istraživačkih praksi oslonjenih na socio-memorijske studije. Ovakav interdisciplinarni pristup sagledava sećanje kao individualni fenomen ali i kao poligon uspostavljanja mehanizama moći, izgradnje i afirmacije kulturnog i nacionalnog identiteta. Zatim će se razmatrati pojam pamćenja medija ili medijsko pamćenje, u smislu čega je sama fotografija i njen sadržaj viđen kao artefakt. Fotografija kao takva poseduje sopstveno institucionalno pamćenje, uslove, genezu, karakteristike ali sa druge strane oslikava stepen razvijenosti jednog društva. Vizuelna naracija fotografije pružiće nam mogućnost upoznavanja vremena i mesta nastanka efemernih prostornih konstrukcija enterijera zgrade Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije s kraja XIX veka. Memorijalna arhitektura Holokausta, kao simbol pamćenja i sećanja, razmatra se kao

studija slučaja u okvirima multikulturalnog i multidisciplinarnog diskursa kulture sećanja.

Peti deo uključuje zaključna razmatranja, predstavlja mapiranje ovih pojava – radova i umetnika i sumira rezultate istraživanja.

1.2 Društvena i naučna aktuelnost i opravdanost teme

Pojam pamćenja i sećanja svrstava se u centralne teme istraživanja brojnih naučnih radova tokom poslednjih nekoliko decenija a u poslednje vreme se aktuelizovala i problematika proučavanja uzroka popularnosti same materije. Međutim kako je pojam sećanja postao poprilično neodređen i nedovoljno jasno definisan, čak fluidan u svojoj primeni, javlja se potreba za dodatnim promišljanjem i konstruisanjem prošlosti posredstvom terminologije sećanja i pamćenja. Uvođenjem studija sećanja u problematiku efemernog prostora, kao centralnog pojma dodatno opterećujemo nedovoljno jasne definicije i postulate. Zatim umetničke prakse iz perioda kraja XIX i početka XX veka skoro da nisu bile predmet savremenog promišljanja teorije i istorije umetnosti XX veka, usled, pre svega, dominacije istorijskog revizionizma koji je danas na snazi. Stoga mi se čini važnim da se ponovo interdisciplinarno iščita i promisli fenomen efemernih prostora i njihova osnovna društveno-politička i kulturno-istorijska paradigma a kroz diskurse koje nudi savremena kritička teorija, teorija umetnosti, savremena filozofija, studije kulture i studije sećanja. Opređenje za teorijski ugao posmatranja pojava efemernih prostornih konstrukcija u pomenutom istorijskom periodu može bitno uticati na formiranje novih modela u sistemu interpretacije pojava u umetnosti. Takvim pristupom gradi se novi interpretativni model za tumečenje koliko umetnosti, toliko i tumačenje savremene društveno-umetničke epohe.

1.3 Radne (polazne) hipoteze i istraživačka pitanja

Da li mesta sećanja predstavljena kao „značenjske celine“ koje postaju simbolički elementi nasleđa sećanja date zajednice? Da li fotografija može zauzeti povlašćeno mesto u skupu prenosnih mehanizama društvenog pamćenja? Kako efemerni prostori i njegovi znaci (elementi prostora) mogu da konstituišu predmet kulture pamćenja? Kako uspostavljanje paralele između mnemotopa i hronotopa doprinosi jasnijem sagledavanju kulturnog i kolektivnog? U kom obliku okviri društvenog pamćenja prodiru u vreme i prostor? Kako okviri pamćenja omogućuju rekonstrukciju sećanja? Šta nam novo čitanje efemernih prostora, njegova „interpretacija“, „prevodjenje“ u narativ, može ponuditi danas, koje bi to bilo novo znanje? Da li bi ono moglo da nam pomogne u boljem razumevanju funkcije i statusa savremene umetnosti i njenom odnosu prema društvenoj realnosti?

1.4 Metodologija istraživanja

Metod koji će biti korišćen prilikom obrade predložene teme je *Istorijski metod* razmatranja primarnih izvora u literaturi i fotodokumentaciji. Budući da se u doktorskom radu bavim analizom posredstvom teorija kulture pamćenja i sećanja uzimajući kao studiju slučaja efemerni prostor u srpskoj umetnosti kraja XIX i početka XX veka, u svom istraživanju se bavim prikupljanjem i analizom fotografija kao primarnog izvora koje postoje o ovoj temi. Uzimam u razmatranje i izučavanje različitu arhivsku građu, literaturu, časopise, umetničke kataloge, natpise u dnevnim i nedeljnim novinama, zatim različite publikacije, i drugu dostupnu građu. Zapravo pored istorijskog metoda bavićemo se studijama sećanja i studijama kulture koje se svakako na određenim nivoima prožimaju ali i razdvajaju. Dakle u radu ću se posvetiti razmatranjem kultura sećanja koje proučavaju mehanizme društvenog prenošenja, oblikovanja, održavanja i prerade prošlosti i razvijaju pristupe za proučavanje

kolektivnih i individualnih slika prošlosti kako bi se uz pomoć prošlosti rastumačili sadašnjost i stvorili viziju budućeg razvoja.

Kritičko-analitički metod

Analiza izabranih efemernih prostora izvedenih iz područja istorije umetnosti i područja vizuelne umetnosti. U širem smislu, koristiću se kritičkom teorijom koja se odnosi kako na umetnički tako i na vizuelni kontekst, kao i na kritičke i analitičke pristupe interpretaciji umetničkog dela.

Metoda komparacije radova izabranih na temelju izabranih teorija teoretičara.

Studija slučaja

Interpretacija teorijskih pristupa kulturi sećanja i pamćenja, posredstvom medija fotografije, biće sagledana kroz jednu studiju slučaja koja čini enterijerske celine umetnika i dekoratera Dragutina Inkiostrija Medenjaka (1866-1942) u okviru arhitektonskog sklopa zgrade Privilegovane narodne banke Srbije (1884) realizovane po projektu arhitekta Konstantina Jovanovića (1849-1923). Memorijalna arhitektura Holokausta, kao simbol pamćenja i sećanja, i na primeru Starog sajmišta u Beogradu razmatra se kao studija slučaja u okvirima multikulturalnog i multidisciplinarnog diskursa kulture sećanja.

1.5 Očekivani rezultati

Polazeći od postavljenih istraživačkih pitanja, primenom predstavljenog metodološkog i referentnog okvira, u doktorskom radu pod nazivom Fotografija kao mesto prelaska efemernog u eternalno (mesta sećanja pamćenja), ponudiću novu interpretaciju efemernih prostornih konstrukcija u periodu kraja XIX i početka XX veka na području tadašnje Srbije. Primer Starog sajmišta u Beogradu razmatra se, takođe, kao

studija slučaja u okvirima multikulturalnog i multidisciplinarnog diskursa kulture sećanja.

Očekivane rezultate baziram na pretpostavci da iterdisciplinarni pristup i proizvodnja novog čitanja predložene teme može ponuditi jedno alternativno znanje kako o prošloj tako i o savremenoj društvenoj i kulturalnoj praksi, naročito u lokalnom kontekstu, kao i jednom drugačijem promišljanju funkcije i statusa recentne umetničke proizvodnje.

2. Definisiranje nacionalno-kulturnog modela s kraja XIX veka

2.1. Arhitektura javnih građevina, kultura i identitet – ideologija nacije

Konstituisanje nacija i nacionalnih država svakako je nešto što je značajno obeležilo period XIX veka, ipak nisu sve nacije posedovale neophodne faktore integracije. Balkanske države su težile za promenom postojećeg stanja i dovršenjem procesa nacionalnog oslobođenja.¹ Vekovne seobe dovele su do ukrštanja nacija, što je dodatno otežavalo formiranje država i nacionalnih identiteta. Srbi kao jedni od malobrojnih naroda Balkana uspevaju da uspostave državu i pored velikih problema oko osamostaljivanja i oslobađanja od strane dominacije i otomanske zaostavštine.

Proces modernizacije kraja XIX veka, prelazak iz tradicionalnog u moderno društvo usmerava tadašnju novoformiranu Srpsku državu prema zapadnoevropskim tokovima kako bi se definisao jedinstveni nacionalno-kulturni model. Povećavaju se zahtevi za nacionalnim stilom, usled naglašenog nacionalizma, veće graditeljske državne i privatne delatnosti i pojačane aktivnosti crkve.² Naspram formiranja države i nacionalnih identiteta stoji umetnička praksa, koja se mora posmatrati u kontekstu njenog nastanka i delovanja, u okvirima vremena, idejnih i ideoloških koncepcija, društvenih i državnih normi kao i stvaralačkih ostvarenja.³ Ono što se može uočiti u srpskoj umetnosti i arhitekturi s kraja XIX i početkom XX veka svakako su različita stilska opredeljenja kao i reakcija na prihvatanje zapadnoevropskih uticaja. Složenost i karakter arhitekture reprezentativnih građevina nastajalih tokom XIX veka u Srbiji označeni su odrednicama društvenih, socioloških, kulturnih i ekonomskih okolnosti u kojima je težnja bila usmerena na prevazilaženje viševekovnog

¹ Aleksandar Kadijević, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Građevinska knjiga, Beograd, 2006, str. 31.

² Ibid

³ Nenad Makuljević, *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2006.

uticaja orijentalne kulturne tradicije. Procesu političkog oslobođenja Srba i stvaranja samostalne Srpske države u drugoj polovini devetnaestog veka, prethodio je čitav jedan intelektualni rast, u kom je srpska umetnost odigrala značajnu ulogu.⁴ Došlo je do suštinskih promena u svetu kulture i umetnosti zanatske proizvodnje u umetničko stvaralaštvo, namenjeno novoformiranoj srednjoj klasi. Aristokratija i plemstvo, zamenjeno je javnom publikom različite klasne pripadnosti, čija se uloga u svetu umetnosti i estetike Srbije jasnije definiše krajem XIX i početkom XX veka. U konstituisanju nacija značajnu ulogu imala je kulturna revolucija, tačnije preobražaj aristokratske u građansko-nacionalnu kulturu.⁵ Suočavanje sa ovakvim okolnostima zahtevalo je prvenstveno rad na izgradnji nacionalnog stila, koji će biti autentičan, zasnovan na tradiciji i koji će jasno izražavati kulturni identitet jednog naroda. Srbija je sve do 1830. godine egzistirala u svojstvu jednog od turskih pašaluka. U godinama nakon donošenja drugog hatišerifa učinjeni su prvi koraci u procesu kulturnog preobražaja i konstituisanja prvih značajnih ustanova koje su davale institucionalni okvir za delovanje tadašnje inteligencije.⁶

Estetika je opisana kao društvena i kulturalna disciplina, ali i kao oblast individualne i kolektivne artikulacije čulnog i osećajnog, zapravo, kao specifičan prostor klasne identifikacije, kao instrument političke borbe za identitet, odnosno uspostavljanje moći i uređenja društvenih odnosa u buržoaskom nearistokratskom društvu.⁷ Pored malobrojne dvorske aristokratije, formirane oko dinastija Obrenović i Karađorđević, odvijaju se procesi raslojavanja seoskog društva i konstituisanju novih društvenih klasa, radničke, srednje i visoke klase vlasnika proizvodnog i finansijskog kapitala. Novo društveno raslojavanje zahtevalo je svoju vizuelnu materijalizaciju, kao jednu od mogućnosti identifikovanja i reprezentacije svetu. Umetnost je bila jedan od

⁴ D. Medaković, *Istorizam u srpskoj umetnosti XIX veka*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, Beograd, 1967.

⁵ A.D. Smit, *Nacionalni identitet*, Biblioteka XX vek i Čigoja štampa, Beograd, 1998.

⁶ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁷ Miško Šuvaković, *Biopolitike urbanizacije (do 1914)*, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek (treći tom moderna i modernizmi 1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

mogućih medija vizuelizacije identiteta i moći. Graditeljska praksa zasnovana na orijentalnim principima zahtevala je transformaciju. Novoosnovana srpska država zahteva *novu* elitu, obrazovanu na evropskim univerzitetima kao i započinjanje procesa institucionalizacije nastave arhitekture. Obrazovanje u oblasti arhitekture počinje u Srbiji 1863. godine sa osnivanjem Tehničkog fakulteta. Istaknuto mesto u kulturnom životu Srbije imalo je i udruženje inženjera, osnovano 1869, koje je bilo jedno od mnogih koje je imalo aktivnu ulogu u iniciranju različitih kulturnih aktivnosti.⁸

Znameniti pojedinci i institucije predstavljaju nosioce ideje o nacionalnoj kulturi, podstiču njen razvoj i obezbeđuju finansije. Kultura predstavlja važan segment u ideologiji nacije jer razvoj i finansiranje nacionalne kulture predstavlja jednu od retkih mogućnosti za ostvarivanje nacionalnog programa, naročito u slučajevima kada nacija nema državu ili je ona novoformirana.⁹

“Tako, na primer, iz istorijografije možemo saznati da je “srpska” arhitektura ona koja je nastala na teritoriji Srbije, zatim ona koju su stvarali, projektovali, gradili ili posedovali građani Srbije, kao arhitektura stvaralaca koji po nekom kriterijumu “pripadaju” srpskoj naciji, a koji su delovali u matičnoj državi ili izvan nje i, konačno, kao arhitektura koja zastupa i reprezentuje srpski nacionalni “duh”, nacionalni “karakter” itd. Svaka od ovih koncepcija ima svoju legitimnu utemeljenost, iako ne uvek i kritičku i teorijsku samosvest, ali je njihova simultanost u istorijografiji pokazatelj nepostojanja određenih interpretativnih, teorijskih pa i opšte naučnih konsenzusa o strukturi ne samo nacionalnog, već i opšteg kolektivnog identiteta.”¹⁰

Uloga kulture u izgradnji nacije takođe se razvija kroz odgovarajuće državne i nacionalne institucije. Srpska država je upravo u ovako složenim oscilacijama na svim nivoima; političkim, pravnim, kulturalnim, ekonomskim i socijalnim

⁸ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁹ Nenad Makuljević, Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku, Beograd 2006, 16.

¹⁰ Aleksandar Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 17.

problemima, započela konstituisanje najvažnijih državnih i kulturnih institucija od kojih je na jednoj od svakako izuzetno važnih pozicija nalazi institucija tada osnovane Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije. Među najznačajnije institucije ubraja se jedinstveno Ministarstvo prava i prosvete, koje je direktno doprinelo konstituisanju moderne Srbije, ukazujući na visoko razvijenu svest o neophodnosti postojanja države zasnovane na pravu i obrazovanju. Unapređivanje sistema zakonodavstva i donošenje brojnih zakona omogućili su razvoj državnih institucija, a za njihovo utemeljenje zaslužni su patriotski napori mlade inteligencije školovane u srednjoevropskim akademskim centrima, ali i one koja je obrazovanje sticala u nacionalnim visokoškolskim ustanovama.¹¹

Oblikovati i održati naciju bio je jedan od bitnih zadataka nacionalnih institucija koje su realizovale odgovarajući pristup umetničkom programu u okviru svih prostora u kojima se okupljaju pripadnici nacije, kao i narod koji treba da im se priključi.¹² Različitim aktivnostima, država je kontrolisala delatnosti i predstavljala osnov za realizaciju nacionalnih programa, kako u kulturi tako i na svim drugim nivoima. Država je mogla da, putem posebnih zahteva, pokreće i usmerava tok nacionalne umetnosti a njeno delovanje odvijalo se preko nadležnih ministarstava i posebno formiranih komisija.¹³ Pored primarne funkcije Narodne banke, rešavanja pitanja emitovanja i tokova novca kao i kreditiranje razvoja trgovine i radinosti, njena funkcija se može sagledati i iz konteksta institucije kulture i umetnosti, pripisujući joj značaj nosioca kulturalnih ideoloških aparata države.

Urbanizacija Srbije, takođe je sprovedena državnim odlukama¹⁴, kao i uticaj na razvoj srpske arhitekture, koji je sproveden na celokupan postupak izgradnje objekata, počev od procene planskih rešenja u nadležnom ministarstvu.¹⁵

¹¹ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹² Nenad Makuljević, Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku, Beograd 2006, str. 25.

¹³ Ibid

¹⁴ B. Maksimović, Urbanizam u Srbiji, Beograd, 1938, str. 58-92.

“Slični procesi dešavali su se i u arhitekturi. Međutim, za razliku od jezika, pisma i književnosti gde nije bilo mnogo dilema o tome šta može, a šta ne može pripadati posebnim “nacionalnim” tradicijama, u “diskursima” teorije, istorije kritike arhitekture nije postojao konsenzus po pitanju kako treba da izgleda jezik nacionalne arhitekture.”¹⁶

Uređivanje i održavanje primenjene umetnosti i samog prostora uslovljeno je organizacijom tržišta, unutrašnjim i spoljnim političkim, pravnim i ekonomskim interesima države i državnih aparata. U novostvorenoj kraljevini intezivno se radilo na emancipaciji od Orijenta, zatim odvajanju od Austrougarske hegemonije i težnji ka kulturnoj integraciji u zapadne tokove. Došlo je do preobražaja imperijalnog i orijentalnog polja društvenosti ka moderno orjentisanom građanskom društvu, zasnovanom na idejama „građanske javnosti“.¹⁷

Graditeljska delatnost Srbije u XIX veku unapređena je donošenjem Zakona o podizanju javnih zgrada 1865. godine, kada su uvedeni i posebni propisi koji su postepeno menjali tradicionalne postupke i nasleđene oblike građenja. Oslanjajući se na prethodno razdoblje prilagođavanja i usvajanja arhitektonskih modela koji su stizali sa arhitektama iz inostranstva, ovaj zakon je sa uplivom posebnih normi trasirao buduće tokove urbanizacije gradova i izgradnje najvažnijih arhitektonskih zdanja.¹⁸ Čini se da je politička elita uvidela da je delovanjem u kulturi, umetnosti i obrazovanjem moguće mnogo bezbolnije i efikasnije nego u političkim i privrednim tokovima, ostvariti ciljeve integracije, oblikovanjem jedinstvenog kulturalnog prostora, koja je na području Balkana imala izrazito specifičnu, gotovo kao nigde drugde tog tipa u Evropi, jedinstvenu multikulturnu, multietničku i multikonfesionalnu formu.¹⁹

¹⁵ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁶ Aleksandar Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 316-317.

¹⁷ Miško Šuvaković, *Biopolitike urbanizacije (do 1914), Istorija umetnosti u Srbiji XX vek (treći tom moderna i modernizmi 1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

¹⁸ ibid

¹⁹ B. Matejić, *Institucije umetnosti i kulture u međuratnom razdoblju*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

Političke i kulturne politike u Srbiji krajem XIX veka neposredno su uticale na različita polja umetničkog stvaralaštva. U obličavanju nacionalnih institucija, naročito u oslobođenoj Srbiji, a potom i u proglašenoj Kraljevini, isticana je uloga vladara kao legitimnog naslednika srednjovekovnih vladara. Beograd je kao prestonica predstavljao istaknuto mesto u razvoju nacionalne kulture. Zahvaljujući raznovrsnim područjima arhitektonskog stvaralaštva, u skladu s društvenom sredinom koja se izgrađivala, oblici i načela odgovarali su arhitektonskim kretanjima i stilskim koncepcijama podražanim arhitekturom razvijenih gradova Evrope.²⁰ Beogradske opštine su učestvovala u obezbeđivanju finansijskih sredstava za školovanje i obrazovanje pojedinaca na evropskim univerzitetima, u cilju izgradnje državne elite.²¹ Uprkos nepostojanju opšteg konsenzusa po pitanju kriterijuma za izbor i kodifikaciju arhitektonskih obeležja nacionalnog identeta, u periodu razvoja nacionalizama – od sredine XIX do početka Prvog svetskog rata - bilo je više različitih pokušaja da se arhitektura kao trezor kulturne građe uključi u ovaj proces.²²

U dinastičkoj političkoj propagandi, prikazivanje nacionalnog lika vladara Mihaila Obrenovića, pored drugih važnih nacionalnih projekata, bilo je podržano i propagandnim delovanjem koje bi dopiralo do svih društvenih slojeva.²³ Takav medij mogla je prvenstveno biti kovana moneta s likom vladara. Po uzoru na dugu tradiciju kovanja novca srpskih srednjovekovnih vladara, godine 1868. emitovana je kovanica s predstavom lika vladara kneza Mihaila, budući da je nakon njegove pogibije u Topčideru uobličien i propagiran koncept trajnog sećanja na herojski lik ovog vladara.²⁴ Donošenjem Zakona o kovanju srebrnog novca 1873. godine, koji je lično potvrđen potpisom kralja Milana, i uvođenjem srpskog dinara kao važnog znamenja nacije ostvarena je istorijska verodostojnost koju su višestruko potvrdile i zlatne

²⁰ ibid

²¹ Lj. Trgovčević, *Planirana elita*, Beograd 2003, 33-46.

²² Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, 2007, str. 316-317.

²³ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

²⁴ ibid

kovanice s likom prvo kneza Milana Obrenovića, a potom, s političkim usponom Srbije, i kovanice s likom i krunom kralja Milana i povodom proglašenja Kraljevine Srbije.²⁵

Period između 1890. i 1914. godine obeležen je previranjima u političkom, privrednom i kulturnom životu. Balkan postaje poprište borbi velikih sila, Austrougarske i Rusije, a po odlasku turske vlasti formiraju se i balkanske države, koje su težile ka dovršenju procesa nacionalnog oslobođenja. Proglašenje Kraljevine Srbije 1882. godine i političke prilike koje su prethodno doprinele sticanju međunarodnog priznanja i suvereniteta uveli su Srbiju u rang evropskih država i omogućili, u istorijskom smislu, formiranje brojnih institucija, kao i formiranje jedne finansijske institucije čija bi specifična javna funkcija učestvovala u preobražaju društva, jačanju sigurnosti i samostalnosti moderne evropske i nacionalne države – bila je to Privilegovana narodna banka Kraljevine Srbije.²⁶

Svako kulturološko istraživanje određenog znanja zahteva odlučan iskorak izvan okoštalih, inherentnih, ali društveno stabilnih granica pojedinih naučnih disciplina; ambicija da se arhitektura posmatra kao nosilac određenog identiteta najpre podrazumeva otklon od interpretativnog fokusa koji arhitekturu – kao praksu i kao discipline – posmatra kao autonoman, zatvoren sistem značenja i vrednosti.²⁷ Privilegovana narodna banka, institucija od državnog značaja, zahtevala je i reprezentativnu, monumentalnu arhitekturu, usklađenu sa novim evropskim tokovima. Projekat arhitekta Konstantina Jovanovića, odličnog poznavaooca renesanse i arhitekture akademizma ukazuje na visoko umeće kako u oblikovanju eksterijera, tako i unutrašnjosti prostora zgrade. Izradio je nacрте za uređenje enterijera, kome je posvetio veliku pažnju. Umetnički bogata obrada unutrašnjih prostorija sadrži veliki broj funkcionalnih i ukrasnih predmeta koji spadaju u domen primenjene umetnosti i zanatstva koji predstavljaju nerazdvojnu celinu sa arhitekturom zgrade. Eksterijer i

²⁵ M. Šojić, Hinić B. 130 godina Narodne banke Srbije 1884 – 2014.

²⁶ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

²⁷ Aleksandar Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 13.

interijer objekta preuzimaju ulogu saopštavanja političke poruke, demonstracije moći i ekonomije, kao i poruku o srpskoj naciji kao modernoj, državotvornoj i autentičnoj.

Za geografski okvir istraživanja reprezentacija nacionalnog identiteta od velikog značaja jeste činjenica da su ideologije nacije po pravilu bile vezane za određene centre političke moći.²⁸ Abdikcija kralja Milana Obrenovića 1889. godine i dolazak kralja Aleksandra na presto, uticala je na procvat nacionalne orijentacije u umetnosti i arhitekturi.²⁹ U tom periodu se uspostavljaju harmoničniji odnosi između države i ckeve, koji kao takvi utiču na jačanje nacionalnih tokova u srpskoj arhitekturi. Zatim je autokratski sistem vladavine Obrenovića zamenila parlamentarna demokratija Petra I Karađorđevića. Sa promenom sistema vladavine dolazi do uspostavljanja proširenih odnosa sa drugim evropskim zemljama (Francuska, Engleska, Rusija). Period graditeljstva u Srbiji na početku XX veka obeležen je snažnim odvajanjem od uticaja turske graditeljske zaostavštine a zatim i od austrofilске politike Obrenovića, istovremeno uspostavljajući vezu sa savremenim evropskim tokovima.³⁰

Arhitektura – kao praksa i kao disciplina, uvek funkcioniše kroz sistem kulturoloških identifikacija i predstavlja društveno sankcionisan oblik prikazivanja i konstruisanja znanja, odnosno jedan od legitimnih govora ideologije, kao načina da se utvrdi i organizuje kategorijalni poredak stvarnosti.³¹ Nakon Prvog svetskog rata i ujedinjenja dela Južnih Slovena, po zakonu od 26. januara 1920. godine, Privilegovana narodna banka Kraljevine Srbije prerasla je u Narodnu banku Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Sastavni deo ovih složenih prilika, u kojima se našao srpski nacionalni korpus, predstavljala je arhitektonska kultura. Arhitektura metropole sa svojom neraskidivom enterijerskom celinom, kojom su rukovodile srpske elite, našla se u središtu složenog ideološkog procesa formiranja ideje o imperijalnoj naciji.³² To je značilo da je arhitektura učestvovala u konstruisanju lika metroploskog sedišta,

²⁸ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, 2007, str. 13-16.

²⁹ Aleksandar Kadijević, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Beograd 2007, str. 66.

³⁰ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

³¹ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, 2007, str. 17-33.

³² Ibid str. 14.

obrazovanju narativa o Srbima kao o državotvornom narodu čiju misiju u budućnosti legitimise slavna prošlost; na taj način, arhitektura je stajala u srži oblikovanja srpskog nacionalnog identiteta.³³

“Svaki identitet, nadalje, omogućava da se neko socijalno polje organizuje i strukturise putem kulture, tako da zajednica u okviru tog polja deli zvestan sistem vrednosti, verovanja i ubeđenja. Na taj način, zajednica ne samo da konstruise sopstveni simbolički poredak, sopstvenu ontologiju, teleologiju i istoriju, već se, putem određenih i definisanih identiteta kao kategorija pripadnosti, članovi zajednice (kao pojedinci, tako i grupe) postavljaju u svojevrstu arenu nadmetnja i prihvatanja raznolikih društvenih uloga.”³⁴

Teoretizacija arhitekture kao nosioca određenih društvenih identiteta, odnosno istorizacija ideja koje stoje u njihovoj osnovi predpostavljaju iskorak iz interpretativnog fokusa koji se zanima samo estetskim, stilskim, funkcionalno-tipološkim ili tehničkim aspektima arhitekture kao fenomenologije, i koji posmatra razvoj i transformaciju ovih aspekata pod određenim istorijskim i političkim okolnostima, društvenim uslovima, u fokusu određene ideologije; arhitektura je upravo sistem konstruisanja tih okolnosti, koje ne postoje nezavisno od nje, zapravo ona, ne oslikava, već konstruise i legitimizuje svaku društvenu stvarnost i svaku ideologiju.³⁵ Arhitektonski prostor i njegovo uređenje postali su medij pomirenja kako različitih teritorijalnih, regionalnih, kulturalnih identiteta, traženja nacionalnog stila oslonjenog na istorizam, tako i savremenih stremljenja zapadne Evrope. Pored stremljenja ka modernom, tradicija i njeno korišćenje, obnova i proizvodnja, predstavljaju jedan od temelja u izgradnji nacionalne vizuelne kulture, čija je konstrukcija u okviru državnih institucija imala poseban značaj u mladim državama poput Srbije.³⁶ Kulturalna

³³ Aleksandar Ignjatović, *Sanjana prošlost, zamišljena budućnost arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918-1941*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014

³⁴ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, 2007, str. 17-33.

³⁵ Ibid str. 14.

³⁶ Nenad Makuljević, *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Beograd 2006, str. 43.

aktivnost novostvorene državne ustanove Narodne banke, neposredno i kao institucije umetnosti, bila je okrenuta Evropi kao idealizovanom sistemu vrednosti koji je trebalo što pre dostići. Identifikaciju i konstrukciju vlastitog kulturalnog nasleđa i potvrđivanje njenog nacionalnog porekla i identiteta, trebalo je izvesti na takav način da ono bude prepoznato od strane domaće sredine kao ono koje ontološko-esencijalistički pripada Evropi, ali i da sama Evropa identifikuje ovu pripadnost, čime bi se Srbija uključila u moderni univerzalni (evropski) svet.³⁷

Osnivanje, proces institucionalizacije, a zatim i izgradnja arhitektonskog zdanja Narodne banke Kraljevine Srbije pratilo je postepeno integrisanje društva u okvire modernog razvitka, uz mukotrпно rešavanje primarnih problema, međunarodnih kriza i privrednog povezivanja sa svetom.³⁸ Formiranje Narodne banke podudaralo se sa širenjem i izrazitim razvojem međunarodnog tržišta novca. Iako je u tadašnjoj Srbiji postojao izvestan broj akcionarskih društava organizovanih u vidu novčanih zavoda i okružnih štedionica, poslovanje i njihova društvena i ekonomska uloga ukazivali su na nedovoljno razvijenu i skromnu podršku u državnim pitanjima Kraljevine.

³⁷ B. Matejić, *Institucije umetnosti i kulture u međuratnom razdoblju*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

³⁸ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

2.2 Privilegovana narodna banka u kontekstu formiranja institucije kulture na Balkanu

Pojam orijentalizma Edvarda Saida (Edward Said) bio je ključan za mnoga promišljanja o Balkanu: “Orijentalizam je stil mišljenja, zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj distinkciji koja se provlači između *Orijenta* i *Okcidenta* (...).³⁹ Bez ispitivanja orijentalizma kao diskursa nemoguće je razumeti ogromnu sistemsku disciplinu, uz čiju je pomoć evropska kultura bila kadra da tokom post-prosvetiteljskog perioda ovlada Orijentom – pa i da ga proizvede – politički, sociološki, vojno, ideološki, naučno i imaginacijski.”⁴⁰ Zasnivanje, proces institucionalizacije, a zatim i izgradnja arhitektonskog zdanja Narodne banke Kraljevine Srbije pratilo je postepeno integrisanje društva u okvire modernog razvitka, uz otežano rešavanje primarnih problema na Balkanu, međunarodnih kriza i privrednog povezivanja sa svetom.

Formiranje Narodne banke podudaralo se sa širenjem i izrazitim razvojem međunarodnog tržišta novca. Iako je u tadašnjoj Srbiji postojao izvestan broj akcionarskih društava organizovanih u vidu novčanih zavoda i okružnih štedionica, poslovanje i njihova društvena i ekonomska uloga ukazivali su na nedovoljno razvijenu i skromnu podršku u državnim pitanjima Kraljevine.⁴¹ Postavka po kojoj se Okcident pripisuje imaginarnom Orijentu (odnosno drugom) stereotipe rasne, kulturne, verske i rodne inferiornosti primenljiva je na proučavanje Balkana u odnosu na Evropu, a istovremeno je poslužila za kompleksnija tumačenja, budući da je Balkan deo svog Zapada, kao i mesto interakcije Orijenta i Okcidenta.⁴²

Kraj XIX veka obeležili su mnogi događaji koji su promenili tok istorije. Otomanska imperija je iako na svom zavešetku još uvek predstavljala problem Srbiji i bila je oličenje ortodoksnog nasilja. Političke prilike unutar Srbije bile su tada

³⁹ E. Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁴² Marija Dumnić, *Ovo je Balkan: Konstruisnje pozitivnih stereotipa o Balkanu i autobalkanizam*, Zbornik radova – Muzikološki institut Sanu, Beograd, 2012.

dramatične, sa mnogo političke neizvesnosti, a na Balkanu pred kraj XIX veka su nagovestile burne događaje i velike neprilike po narode Balkana.⁴³ U ovakvom kontekstu, kako bi ojačala finansijsku moć tadašnje države, kraljevska Vlada Srbije bila je ovlašćena da donese zakon koji će institucionalno ustanoviti formiranje Narodne banke. Osnivanje Privilegovane narodne banke 1884. godine shvaćeno je kao nacionalno pitanje prvog reda, te se i prikupljanje osnivačkog kapitala kroz upis akcija smatralo patriotskim činom, a upisane akcije su vredele skoro dvostruko više nego što je prema članu 4 i 5 Zakona o Narodnoj banci iz 1883. godine bilo predviđeno.⁴⁴

U razvoju institucije Narodne banke kralj Milan Obrenović je pravio konačan izbor i lično birao između tri predložena kandidata, kraljevskim ukazom, potvrđivao izbor guvernera. Za prvog guvernera postavljen je Aleksa Spasić, a početak rada Banke podržan je profesionalnom pomoći koju je pružila jedna od najbolje organizovanih institucija te vrste u Evropi – Belgijska narodna banka.⁴⁵ Radi organizacije i uspostavljanja ustrojstva u radu novoformirane emisione banke, iz Belgije u Kraljevinu Srbiju poslat je stručnjak sa iskustvom – Šarl Bošman.⁴⁶ Unutrašnje institucionalno i organizaciono ustrojstvo sačinjeno je prema njegovom konceptu preuzetom iz Belgijske narodne banke. Hijerarhijsko ustrojstvo organa uprave činili su guverner, viceguverner, Glavni odbor, Upravni odbor, Nadzorni odbor, Zbor akcionara i Eskontni odbor.⁴⁷

⁴³ Radoslav Gaćinović, Političke prilike na Balkanu početkom XX veka, Institut za političke studije, Beograd

⁴⁴ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁴⁵ V. Dugalić, Narodna banka 1884 – 1941, Jugoslovenski pregled, Beograd, 1999.

⁴⁶ Šarl Bošman (Charles Boschmans) (2. mart 1839, Brisel – 12. avgust 1897, San Žil). Narodna banka Belgije šalje belgijskog bankara u Beograd radi formiranja organizacionog, pravnog i kadrovskog sistema nove nacionalne banke u Srbiji koja će biti formirana po ugledu na Belgijsku narodnu banku, što je predstavljalo devetnaestovekovni duh razmene iskustava i saradnje između centralnih banaka u Evropi. Bošman je bio zadužen i za izradu prve papirne novčanice Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije štampane pri štampariji Narodne banke Belgije u Briselu.

⁴⁷ M. Šojić, L. Đurđević, Dinar exchange rate in the Kingdom of Serbia 1882-1914. u: Mooslechner P., Gnan E. [ur.] The Experience of Exchange Rate Regimes in South-eastern Europe in a Historical and Comparative Perspective, Conference proceedings of the 2nd meeting of the South-Eastern European Monetary History Ne, Vienna: Oesterreichische National bank, 2007.



Slika 1. Zasedanje akcionarskog odbora banke.

“Nakon Balkanskih ratova i Prvog svetskog rata ideja o naciji je opstala ne samo kao politička aktuelnost, već je postala nametnuti okvir svaodnevnog života najvećem broju Južnih Slovena i dominantan kurs oficijelne kulturne politike Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca...(…) sve do njene konačne dezintegracije 1941. godine. Uprkos nekoinzistentnim i često dijametralno različitim koncepcijama ove ideologije, vremenski opseg koji obuhvata početak XX veka povezuje niz doktriniranih ideoloških stavova koji omogućavaju da se posmatrani period tumači kao koherentna celina. Najznačajniji od njih je uverenje o zajedničkoj etniji, rasi, naciji, kulturi i političkoj zajednici kao jedinstvenoj i autentičnj.”⁴⁸

⁴⁸ Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 15.



Slika 2. Šarl Bošman, belgijski bankar i šef računovodstva.

Značajna uloga u osnivanju državne institucije Privilegovane narodne banke pripala je Šarlu Bošmanu koji je imao zadatak da se pobrine oko uređenja i opremanja prvog poslovnog prostora koji je Narodna banka u osnivanju zakupila u samom centru grad, u Knez Mihailovoj ulici br. 38. Ugovor o zakupu potpisan je između uprave Banke i braće Kumanudi 2. aprila 1884. godine.⁴⁹ Neposredno posle potpisivanja ugovora Bošman je morao da obiđe zakupljenu zgradu i vidi šta je neophodno uraditi „da se u kuću banka može useliti”. Na osnovu njegovog plana

⁴⁹ 14. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1884).

pristupilo se prikupljanju ponuda za izvršenje unutrašnjih radova, izradu i nabavku nameštaja i kupovinu opreme – sef kasa, presa od kovanog gvožđa, brava, ali i knjiga, kancelarijskog pribora i svega neophodnog za početak rada Privilegovane narodne banke.⁵⁰

“Prvi šalteri Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije otvoreni su u kući braće Kumanudi⁵¹, koja se nalazila na uglu Knez Mihailove i Dubrovačke, danas Kralja Petra. Banka je pre početka rada u svemu morala biti adekvatno opremljena kako bi zadovoljila osnovne funkcionalne zahteve za egzistenciju banke. Realizovana kao jednospratna ugaona kuća kubične mase, spoljne dekoracije u duhu ranog akademizma, predstavljala je je karakterističnu strukturu građanske arhitekture sa uravnoteženom dekorativnom plastikom; spolja skladno komponovana, s naglašenim linijama koje razgraničavaju strukturu fasadnih platna, bila je dovoljno reprezentativna da bi se unutar nje organizovao početak rada jedne značajne finansijske institucije. Bilo je neophodno očuvati sve bitne karakteristike prostora pre intervencije, te iz tog razloga napravljen je komisijski zapisnik o zatečenom stanju samog objekta.”⁵²

Državni intervencionizam, koji je bio prisutan u ekonomskoj politici Kraljevine Srbije krajem XIX i početkom XX veka, znatno je ugrozio realizovanje osnovnih zadataka srpske centralne emisije ustanove da se jeftinim kreditima razvija privreda Srbije.⁵³ Guverner Filip Hristić, drugi po redu od osnivanja Narodne banke, posle dve godine korišćenja kuće Kumanudijevih, ukazao na potrebu posedovanja sopstvene zgrade. Pored problema prostora banke, ni situacija u ekonomskoj politici nije bila na zavidnom nivou. Ugovor s gospođom Kumanudi je isticao, pa je bilo potrebno što pre obezbediti plac za izgradnju, formirana je posebna komisija koja bi pregledala raspoložive parcele, sagledala cene i odabrala najadekvatnije lokacije „u sredini varoši” za podizanje zgrade Banke, te o tome izvestila Upravni odbor Banke;

⁵⁰ 12, 21, 22, 24. sednice Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1884).

⁵¹ D. Đurić-Zamolo, Graditelji Beograda 1815 – 1914, Muzej grada Beograda, 2009.

⁵² Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁵³ Marko D. Andrejić, Ograničenje optičaja novčanica u srebru u Kraljevini Srbiji pre i u toku prvog svetskog rata, Univerzitet odbrane u Beogradu, Vojna akademija.

komisija je formirana i u njenom sastavu su bili: Milan Branković, Đorđe Vajfert i Marko Stojanović.⁵⁴

“U najkraćem mogućem roku Milan Branković je Upravnom odboru podneo izveštaj o dva placa na kojima bi bilo moguće graditi zgradu. Prvi se nalazio preko puta Evangelističke crkve (tada u Ulici Vuka Karadžića) i pripadao je Petru Radosavljeviću, koji je za svoj plac tražio 4.000 dukata, drugi je bio na uglu Knez Lazarove i Dubrovačke, pripadao je braći Đorđević i stajao je 7.100 dukata. Komisija je predložila plac braće Đorđević, smatrajući da je solidniji po više osnova za izgradnju nove zgrade. Kako su mišljenja članova Upravnog odbora u pogledu izbora predloženih lokacija bila podeljena odluka je doneta putam glasanja; većinom glasova ipak je usvojen predlog Komisije, te je donesena i konačna odluka o kupovini placa za izgradnju. Đorđe Vajfert i Marko Stojanović utvrdili su pogodbu i s vlasnikom Dimitrijem A. Đorđevićem sklopili Ugovor o kupovini placa, obavezavši se da će ujedno biti izvršen prenos tapije kod suda na ime Narodne banke.⁵⁵ Nakon kupovine placa, oformljena je još jedna, posebna komisija čiji je zadatak bio da se brine o „svemu što se tiče zidanja Banke”, a činili su je članovi Upravnog odbora: Đorđe Vajfert, Jovo Krsmanović, Marko Stojanović, Jovan Antula i sekretar Mihailo Pavlović. Za konačno odlučivanje i rešavanje svih važnih pitanja Upravni odbor je zadržao sva prava.”⁵⁶

Uloga tadašnje privilegovane Narodne banke u poslovima emisione aktivnosti bila je da stvori domaći novac, koji nema unutrašnje vrednosti, do perioda između dva svetska rata emisione ustanove izdavale su banknote, uputnice na sebe same, kojima su se obavezivale da u svako doba njihov imalac može dobiti na bančnim

⁵⁴ sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1886).

⁵⁵ 25. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1886).

⁵⁶ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

kasama onoliko vrednosti, koliko one predstavljaju.⁵⁷ Izdavanje novčanica bio je jedan od najbitnijih pasivnih poslova kojima se bavila naša emisiona ustanova – Privilegovana narodna banka Kraljevine Srbije.⁵⁸

Politika izlaganja i prezentovanja nacionalnih kultura tokom druge polovine XIX vek i prvih decenija XX veka pratila je dominantne obrasce konstruisanja nacionalnih, rasnih i kulturnih identiteta, koji su se bazirali na pozitivističkom konceptu kulture.⁵⁹ Pregovori u vezi sa izgradnjom zgrade Banke ticali su se ne samo pitanja građenja objekta koji bi zadovoljio funkcionalne zahteve koji su se odnosili na organizaciono ustrojstvo institucije u razvoju već je bilo važno da ona bude arhitektonsko delo koje će svojim položajem, snagom forme i socio-kulturološkom pojavnošću podržati društvenu verifikaciju finansijske institucije kao oličenja moderne države.⁶⁰ Zatim, od velikog značaja je bila i reprezentacija pojedinih nacionalnih, regionalnih ili kolonijalnih identiteta putem arhitekture državne institucije, a to predstavljanje funkcionisalo je kao svojevrsan sistem kulturnog i vrednosnog označavanja. U okviru ovakvih okolnosti, razvijeni su sistemi stigmatizacije i konstruisanje kulturnih razlika, pri čemu se osnovni mehanizam zasnivao na izdvajanju “istorijskih” od “aistorijskih”, “naprednih” od “tradicionalnih”, “Okcidenta” od “Orjenta” itd.⁶¹

“Kao prvo, trebalo je izabrati iskusnog i veštog arhitektu, sposobnog da značaj Banke iskaže reprezentativnom arhitekturom specifične namene. Tih godina u Srbiji je bio angažovan poznati arhitekta Fon Flatih.⁶² Početkom 1887. godine Fon Flatih je boravio u Beogradu i tom prilikom izjavio da će besplatno izraditi dve skice za plan kuće i da će

⁵⁷ Marko D. Andrejić, Ograničenje optičaja novčanica u srebru u Kraljevini Srbiji pre i u toku prvog svetskog rata, Univerzitet odbrane u Beogradu, Vojna akademija.

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ A. Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 63.

⁶⁰ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁶¹ A. Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 62-67.

⁶² Vilhelm fon Platih (Vilhelm vonj Flattich) (2. oktobar 1826, Štuttgart – 24. februar 1900, Beč), arhitekt, specijalista u izgradnji zgrada za železničke stanice u Evropi, među najznačajnije ubraja se Wiener Südbahnhof. Pripisuje mu se moguće projektovanje zgrade Beogradske železničke stanice iz 1884. godine; Kleut, Ivan. „Istorija i arhitektura železničke stanice u Beogradu”. Nasleđe 7 (2006): 42.

ih poslati upravi Banke. Međutim, prve usvojene skice plana za novu zgradu Banke sačinila su dvojica arhitekata – bečki arhitekt Anton Haderer⁶³ i srpski arhitekt Jovan Ilkić⁶⁴, koji su za to bili nagrađeni. Hadereru je izdata nagrada od 2.000 dinara, a Ilkiću nagrada od 1.000 dinara.⁶⁵ Nakon pisma arhitekta Ilkića u kome je obrazložio svoj rad, Upravni odbor Banke je odlučio da i njemu bude priznata i isplaćena suma od 2.000 dinara.^{66,67}

Na kraju, Upravni odbor je odlučio da izrada sveukupnog projekta zgrade Narodne banke bude poverena afirmisanom bečkom arhitekti srpskog porekla Konstantinu A. Jovanoviću, koji je živeo i radio u Beču.⁶⁸ Arhitekta Jovanović je u više navrata predlagao srpskoj Vladi podizanje pojedinih javnih građevina u Beogradu, ali za te ideje nije bilo puno razumevanja.⁶⁹ Prvi poziv za projektovanje javne građevine u Beogradu upravo se odnosio na zgradu Privilegovane narodne banke na ugaonom placu Dubrovačke ulice i Cara Lazara; plac je već duže vreme bio u vlasništvu Banke, a bili su utvrđeni i posebni uslovi za izgradnju objekta javne namene. Projekat koji je realizovao, se najboljim i najvećim Jovanovićevim ostvarenjem u Beogradu.⁷⁰

Budućnost novoformirane države i nacije ubrzo je postala stvarnost, a politika njenog predstavljanja goruće pitanje kulturnog života nove političke zajednice; oslanjajući se na ovakav identitetski model predstavljalo je potrebu da se država predstavi kao koherentna i stabilna, drevna i primordijalna zajednica.⁷¹ Kako bi se

⁶³ Anton Haderer (Anton Haderer), bečki arhitekt, projektovao Dom sirotne dece u Beogradu, Svetozara Markovića 72, oko 1887. godine.

⁶⁴ Jovan Ilkić (25. mart 1857, Zemun – 9. januar 1917, Nežider), dvorski arhitekt kralja Milana, radio u arhitektonskom odeljenju Ministarstva građevina, poznat kao jedan od najplodnijih stvaralaca srpske arhitekture kraja 19. veka i početka 20. veka; Đurić Zamolo, *Divna. Graditelji Beograda 1815–1914*. Beograd: Muzej grada Beograda 1981, 47–54.

⁶⁵ 31. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1887).

⁶⁶ 16. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1888).

⁶⁷ Ibid

⁶⁸ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁶⁹ Ibid

⁷⁰ D. Đurić-Zamolo, *Graditelji Beograda 1815 – 1914*, Muzej grada Beograda, 2009.

⁷¹ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, 2007, str. 73.

počelo sa realizacijom izuzetno bitnog projekta državne institucije, neophodno je bilo utvrditi ukupnu investicionu vrednost. Nakon preliminarne izrade projekta, pozvani su preduzimači koji su na osnovu planova predložili detaljan predračun radova i upravu Banke bliže upoznali s cenom materijala i ukupnom vrednošću potrebnom za izgradnju celokupne građevine.⁷² Ugovor o izgradnji zgrade je potpisan s firmom „Jirasek i Kraus” iz Segedina, a kompletan nadzor oko građenja ustupljen je projektantu Konstantinu A. Jovanoviću. U ugovoru je precizno naveden spisak svih crteža i opisa radova koje je izradio arhitekta Jovanović, a prema kojima se izvođač obavezao da izgradi objekat.⁷³ Arhitektonske planove činili su crteži fundamenta, suterena, partera, prvog i drugog sprata, presek, fasade u Ulici cara Lazara, deo glavne fasade, zatim detalji za sokle u prirodnoj veličini, detalji stubova, glavnog ulaza, detalji za zadnji ulaz s još nekim detaljima za vestibil.⁷⁴ Prema pismenom predlogu koji je arhitekta Jovanović dostavio Upravnom odboru, njegova potraživanja za izradu planova, predmera, predračuna i svih potrebnih detalja crteža iznosila su tri i po odsto i za nadzor „dok god zgrada ne bude savršeno gotova” dva i po odsto, što je iznosilo šest odsto ukupne vrednosti cele zgrade, ponuda je prihvaćena, te je bilo važno što pre krenuti u realizaciju projekta.⁷⁵

“Polaganje kamena temeljca za zgradu predstavljalo je bitan čin kojim bi se potvrdio njen značaj i stvorili uslovi za formiranje nacionalnog obeležja institucije kao jedinstvene vrednosti za buduće delovanje. Naglašavanje važnosti istorijskog karaktera pri izgradnji ovog javnog zdanja potvrđuje i pregled poruka koje su, u vidu pripovesti, iskazane prilikom svečanosti utemeljenja ne samo javne poslovne zgrade već i jednog od najznačajnijih mehanizama koji podstiču razvoj modernog, a ujedno i nacionalno osvešćenog društva.”⁷⁶

⁷² 28. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1887).

⁷³ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁷⁴ Ugovor br. 4232 od 14. novembra 1887, alineja 3.

⁷⁵ 39. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1887).

⁷⁶ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

Prilikom postavljanja kamena temeljca, u govoru guvernera Narodne banke Filipa Hristića široj javnosti je posebna pažnja bila usmerena na istorijski trenutak u kome se događaj odvija, naglašavanjem svih onih za srpski rod najznačajnijih istorijskih zbivanja koja su ovom događaju prethodila dat je legitimitet samom činu utemeljenja jedne važne institucije, kojim je ujedno konstruisan osoben ideološki kontekst.⁷⁷

“Za Vlade njegovog Veličanstva Milana Prvog, prvog srpskog kralja po oslobođenju Srbije, četvrtog vladara od plemena Obrenovića, ministrovanja, zastupnika Ministra narodne privrede, Ministra prosvete i crkvenih dela, gospodina dr Vladana Đorđevića, i za guvernerstva, guvernera narodne Banke gospodina Filipa Hristića položi danas ovaj temelj svojoj zgradi u prisustvu njegovog Veličanstva Kralja, uz činodejstvovanje njegovog visokopreosveštenstva Gospodina Teodosija Mraovića, pravoslavnog arhiepiskopa beogradskog i autokefalnog Mitropolita Srbije. [...] Temelj ovoj zgradi osvećen je u prestonici Srpske kraljevine u Beogradu danas u sredu 11. maja 1888. godine od rođenja Hristova, u 73 godini od ustanka Srba pod knezom Milošem Obrenovićem Prvim i u šestoj godini od proglašenja Kraljevine Srbije.”⁷⁸

Arhitektura važne državne institucije zahtevala je prezentaciju “moderne” kulture, a zatim i elemenata primenjene umetnosti, što je rezultiralo određenom vrstom političkih pritisaka, zbog opšte nerazvijenosti “dekorativne” i “industrijske” umetnosti u domaćoj umetničkoj sredini a zatim istovremeno uključivanja i obuhvatanja “narodne” i “moderne” kulture.⁷⁹ Ambivalentan odnos prema tradiciji, proistekao iz želje da se mlada država predstavi kao autentična i moderna, i kao drevna nacija. Čitav ovaj složen sistem potreba, ciljeva i mogućnosti ne samo da je odredio prirodu predstavljanja arhitektonskog objekta, “već je presudno uticao na diskurzivnu i semiotičku strukturu

⁷⁷ Ibid

⁷⁸ 14. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1888).

⁷⁹ A. Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 74.

arhitektonskog predstavljanja nacionalnog identiteta.”⁸⁰Ideja o prezentaciji nacionalno orijentisane moderne Kraljevine najsnažnije je bila formulisana u arhitekturi javnih zdanja. Izborom arhitekta, u izvesnom smislu, odlučivalo se i za ona ideološka značenja koja bi određeno arhitektonsko zdanje trebalo da ponese. Zbog specifične funkcije Privilegovane narodne banke, koja je osnovana kao šesnaesta centralna banka u svetu i čiji je uzor bila Belgijska banka, članica Pariske monetarne konvencije i jedna od najbolje organizovanih i uređenih centralnih banaka, izgradnja sopstvenog arhitektonskog zdanja značila je i javno iskazivanje pripadnosti evropskim krugovima.⁸¹

“Stoga se izbor Konstantina Jovanovića, učenika čuvenog i posebno cenjenog evropskog arhitekta Gotfrida Zempera,⁸² činio veoma promišljenim.⁸³ Arhitektura kao prepoznatljiv kulturni fenomen, koja je oduvek aktivno konstruisala i izgrađivala svet, ali ga i menjala, usklađujući umetnost građenja i njemu pripadajuće kulturne kontekste, bila je svojevrsan medij kojim se Beograd kroz graditeljsku pojavnost novih institucija Kraljevine Srbije pridruživao evropskim prestonicama. Arhitekta Konstantin Jovanović morao je da uloži izvestan napor kako bi zadovoljio naručioca, posebnu pažnju poklanjajući složenom i ograničenom prostornom sklopu i vizuelnoj uravnoteženosti koju je arhitektura zgrade trebalo da poseduje i u svom spoljašnjem i u unutrašnjem izrazu.”⁸⁴

Privilegovane narodne banke pratile su, u širem istorijskom kontekstu, ne tako stabilne istorijske okolnosti, drugim rečima, sistematski proces evropeizovanja Evrope nije mimoišao ni Balkan: emancipacija malih naroda na Balkanu zapravo pada u

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁸² Gotfrid Zemper (Gottfried Semper) (29. novembar 1803, Hamburg – 15. maj 1879, Rim), nemački arhitekt, istoričar i teoretičar arhitekture, profesor na Politehničkoj akademiji u Beču i zastupnik neorenesansnog izraza u arhitekturi.

⁸³ Aleksandar Kadijević, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Građevinska knjiga, Beograd, 2006.

⁸⁴ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

period kada je Evropa postala zverinjak prepun nacija koje sanjaju o programu kolonijalne moći.⁸⁵ Bilo je to razdoblje izrazitih političkih iskušenja i u spoljnoj i u unutrašnjoj politici, između ostalih, abdikacija kralja Milana 1889. godine i dolazak na presto njegovog maloletnog sina Aleksandra.⁸⁶ Ipak, zahvaljujući izmenjenom Zakonu o Banci iz 1885. godine, poslovanje Banke nije bilo posebno ugroženo političkim prilikama u zemlji, a širenje poslovnih aktivnosti i razvoj kreditiranja omogućili su uvećanje prihoda i čiste dobiti, što je moralo uticati na finansiranje, te i realizaciju svih aspekata projekta izgradnje zgrade Banke.⁸⁷

Proces izvođenja radova na izgradnji zgrade tekao je uglavnom bez problema, a kada ih je i bilo Upravni odbor uvek je bio upoznat. Pod stalnim nadzorom arhitekta Jovanovića, izgradnja zgrade je, uz prilično uspešnu organizaciju građevinskih faza izgradnje „Jiraseka i Krausa”, trajala oko dve godine, a za početak selidbe iz Knez Mihailove 38 u novu zgradu bio je određen za 15. mart 1890. godine.⁸⁸ Unutrašnji radovi i opremanje zgrade realizovani su do kraja 1891. godine. Kompletna obrada unutrašnjih prostorija – odabir materijala, formiranje stepeništa, izrada otvora, štuko dekoracije, podova, mobilijara i drugih i drugih elemenata enterijera bili su zaduženje i zvođeni su po nacrtima projektanta Konstantina Jovanovića.

“O izboru funkcionalnog i dekorativnog osvetljenja, mobilijara i drugih pojedinosti takođe je odlučivao projektant. Oprema je poručivana iz Beča, a za unutrašnje radove angažovani su bečki izvođači i zanatlije: Franc Rajf za molerske radove, Ignjat Griti za nabavku vrata, Franc Hibl za sve stolarske poslove, Macal za tapetarske radove i Andrej Fračini za kamenorezačke radove.⁸⁹ Instalacije električnog osvetljenja i

⁸⁵ Ibid

⁸⁶ V. Ćorović, Istorija Srba, Bigz, Beograd 1989.

⁸⁷ V. Dugalić, Narodna banka 1884 – 1941, Jugoslovenski pregled, Beograd, 1999.

⁸⁸ 11. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1890).

⁸⁹ 44 i 52. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1890); 63. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1891).

nabavka reprezentativnih lampi ugovarana je sa Srpsko-francuskim društvom, koje je svu opremu poručivalo iz Pariza.”⁹⁰

Izuzetno angažovanje arhitekta Konstantina Jovanovića tokom svih faza izgradnje i opremanja ove samostalne, monumentalne, renesansno dekorisane palate učinilo je ovaj objekat njegovim remek-delom, za koje je 1890. godine dobio orden Sv. Save III reda⁹¹

U prvim godinama nakon završetka nove zgrade Narodne banke otpočelo se sa razmišljanjem o proširenju objekta i neophodnosti formiranja sale za skupštinu. Godine 1895. razmatrana je kupovina dva plac, koji bi bili spojeni u jedan; tako objedinjeno zemljište činilo bi prostran plac na uglu, koji bi nakon regulacije i otvaranja Trgovačke ulice (danas Nikole Spasića) bio direktno povezan s Knez Mihailovom ulicom.⁹² Kupljene su obe parcele, ali je u kasnijem regulacionom planiranju i uređenju Trgovačke ulice Beogradska opština eksproprisala deo Bančinog zemljišta u Ulici kneza Lazara.⁹³ Otvaranjem Trgovačke ulice Bančino imanje je dobilo novo lice, ali i novu vrednost, za koju je Narodna banka bila u obavezi da Beogradskoj opštini, na osnovu člana 31 Građevinskog zakona za varoš Beograd, plati dodatnih 8.500 dinara.⁹⁴

Neposredno pred Prvi svetski rat Narodna banka je za svoje potrebe otkupila još jedno imanje u istom bloku, imanje Ninićevih, pripojivši ga uz ostale parcele.⁹⁵ Ubrzo je katastarski odsek Beogradske opštine, u dva primerka, izradio „situacioni plan celokupnog plana nepokretnog imanja bančinog”; jedan je zadržan u Banci, a drugi je poslat arhitekti Konstantinu Jovanoviću da na osnovu tačnog izvršenog

⁹⁰ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁹¹ A. Božović, Narodna banka, katalog, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd, 2012.

⁹² 16. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1895).

⁹³ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

⁹⁴ 22. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1898).

⁹⁵ 8. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1914).

premera i dobijenih svih tačaka nivelacije izradi plan za proširenje postojeće zgrade Narodne banke.⁹⁶

“Arhitekta Jovanović je pristupio osmišljavanju proširenja zgrade i prvi idejni predlog u svemu je zadovoljio očekivanja Glavnog odbora Narodne banke. O tome svedoči pismo Konstantina Jovanovića od 20. juna 1914. godine, u kome arhitekta „blagodari” na ukazanom poverenju da izradi sve planove i predračune potrebne za dogradnju zgrade.”⁹⁷

Početak Prvog svetskog rata i otežane okolnosti dodatno su otežale dalje institucionalno formiranje Narodne banke u Beogradu, kao i realizaciju projekta o proširenju zgrade. Neposredno po okončanju bombardovanja Beograda, Narodna banka je morala pronaći drugo utočište, te je preko Kruševca, Niša i Soluna 1916. godine bila evakuisana u Marselj, gde je obavljala poslove do okončanja rata a zatim je usledio povratak za Beograd. Nakon okončanja rata i velike pobede, poslovanje Banke vraćeno je u Beograd. Obzirom na izgrađene povlašćene pozicije Srbije u međunarodnim političkim i finansijskim krugovima, imovina Banke je bila sačuvana.⁹⁸

“Na čelu Narodne banke, na mestu guvernera, od 1912. godine nalazio se, ne slučajno, industrijalac nemačkog porekla Đorđe Vajfert. Tokom neprijateljske okupacije Đorđe Vajfert je boravio u Francuskoj, dok su članovi uprave živeli u Beogradu. Prvu posleratnu konferenciju Narodne banke guverner je sazvaao 29. novembra 1918. godine, na kojoj je izrazio sreću što nakon strašnog rata zatiče svoje činovnike u Beogradu, gde će Narodna banka nastaviti rad, „koja je potrebija više nego ikad za podizanje blagostanja u zemlji”⁹⁹. Preseljenje uprave Narodne banke iz Marselja usledilo je početkom 1919. godine. Zgradu

⁹⁶ 26. sednica Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije (1914).

⁹⁷ Ibid

⁹⁸ V. Dugalić, Narodna banka 1884 – 1941, Jugoslovenski pregled, Beograd, 1999.

⁹⁹ Zapisnik konferencije Narodne banke (1918).

Banke je bilo potrebno osposobiti za ponovno funkcionisanje, te su odmah ugovorene „popravke i prepravke u zgradi bančinoj” na uvođenju električnog osvetljenja, opravke krova, malanje i tapaciranje, kao i popravke nameštaja.¹⁰⁰ Pred upravom Banke stajali su složeni zadaci – trebalo je prevazići brojne probleme i ratom izazvane recesije.”¹⁰¹

Po završetku Velikog rata, Kraljevina Srbija prerasla je u zajedničku državu Južnih Slovena – Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca. Zaostavština i posledice ratnog peioda mogle su se videti na opustošenim teritorijama, razorenim saobraćajnicama, uništenoj privredi i poljoprivredi. Narodna Banka je učestvovala u razvoju i obnovi zemlje odobravajući pozajmice. A ono što je predstavljalo ključni interes pod kraljem Aleksandarom I Ujediniteljem bilo je strateški pristup u sveopštoj političkoj nestabilnosti i zalaganje za formiranje jedinstvene valute za novoosnovanu zajednicu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca.

Novoformirana država u prvi mah je raspolagala različitim valutama – od srpskog dinara, preko crnogorskog perpera do austrougarske krune, koja je za kratko vreme preuzela dominaciju na prisajedinjenim teritorijama novoosnovane Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca.¹⁰² Upotreba jedinstvene valute na ujedinjenoj teritoriji, pored važne ekonomske i finansijske funkcije, imala je za cilj da reprezentuje i učestvuje u konstruisanju vidljivih obeležja imperijalnog poretka.¹⁰³

“Važan iskorak u tom pogledu predstavljalo je redefinisanje Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije u emisionu instituciju nove Kraljevine. Donošenjem Zakona o Narodnoj banci, 1. februara 1920. godine, počela je s radom Narodna banka „troimenog naroda” –

¹⁰⁰ Sastanak uprave (1918).

¹⁰¹ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁰² Kolar Dimitrijević, Zbornik radova, Filozofski fakultet, Univerzitet u Zagrebu, ur: Damir Agičić, 2013.

¹⁰³ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Pored tehničkih i funkcionalnih razloga koji su se odnosili na sprovođenje valutne, kreditne i devizne politike, novoimenovana institucija je učestvovala i u propagiranju zvanične vladajuće ideje nacionalnog i državnog jedinstva.”¹⁰⁴

Zajednička moneta, za koju je izabran dinar, služila je i u sprovođenju različitih političkih koncepcija zasnovanih na državnim interesima i težnjama za centralističkim sistemom upravljanja.”¹⁰⁵

U sklopu tako složenih prilika Narodna banka je morala da odgovori na potrebe za reprezentacijom novog državnog ustrojstva velike Kraljevine, utemeljene na evropskim, civilizacijskim vrednostima, postojanjem bogate i jake finansijske institucije sa sedištem u prestonici.¹⁰⁶ Proširenje stare zgrade Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije nije bila samo funkcionalna potreba već je bilo neophodno prikazati jedinstven sistem značenja novog poretka i novog centra moći, iskazan u arhitektonskoj artikulaciji zasnovanoj na stabilnim temeljima prethodnih vremena; monumentalna arhitektura Narodne banke sa elementima poznorenesansne arhitektonske sintakse bila je dovoljno snažna da posluži kao ustanovljen model za dalju izgradnju i formiranje svojevrsne utvrđene administrativno-upravne finansijske palate.¹⁰⁷

“Određivanje stvarne vrednosti imovine Narodne banke Kraljevine Srbije i njenih akcija bio je jedan od uslova za dalje delovanje Banke u teritorijalno proširenoj državi, a koja je trebalo da doprinese iskazivanju značaja administrativno-upravne „matice” Srbije. Procena nepokretnosti u zlatu – postojeće zgrade i zemljišta, koje čini blok između ulica Kralja Petra, Kneza Lazara, Trgovačke i Gračaničke, usledila je na poziv Glavnog odbora Narodne banke i poverena je posebnoj komisiji koju su činili Andra Stevanović i Nikola Nestorović,

¹⁰⁴ Ibid

¹⁰⁵ V. Dugalić, Narodna banka 1884 – 1941, Jugoslovenski pregled, Beograd, 1999.

¹⁰⁶ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁰⁷ Ibid

profesori Univerziteta, i Sava Radojković, šef državnog katastra. Utvrđeno je da se plac prostire 2.500 m², glavna zgrada Banke na 835 m² i dve zgrade na po 371 m² i 355 m² na okolnim parcelama bloka.¹⁰⁸ Ujedno je tačan premer parcela poslužio kao osnov za buduću realizaciju izgradnje proširenja zgrade.”¹⁰⁹

Konstantin Jovanović izradio nacрте proširenja zgrade još pre početka rata, samim tim angažovan je i kao konsultant na sanaciji svih oštećenja nastalih od eksplozije na fasadama postojeće zgrade.¹¹⁰ Jovanović je zahtevao isplatu honorara za projekte koje je uradio pre rata, “i to crteža za suteran, fasade, prvi i drugi sprat, koji mu je odobren u iznosu od jedan i po odsto ukupne procenjene sume za podizanje zgrade, odnosno 45.000 dinara, s tim da je Glavni odbor zauzvrat zahtevao da planovi pređu u vlasništvo Banke, o čemu je arhitekt morao Banci da uputi pismenu izjavu.”¹¹¹

Razmatranje o projektu za novu zgradu sa Konstantinom Jovanovićem započeto je po okončanju dogovora vezanih za planove koje je uradio pre rata. U funkcionalnom smislu, bilo je neophodno što pre obezbediti prostor za kancelarije, koje su bile smeštene u vestibulu glavne zgrade, da bi se oslobodio prostor za otvaranje blagajničkih odeljenja.¹¹²

“Glavni odbor je odlučio da se duž ulica Cara Lazara, Trgovačke i Gračaničke pristupi odmah „zidanju i to u srazmeri koja će biti za sada najpotrebnija”.¹¹³ Generalni planovi za izgradnju nove zgrade trebalo je da budu drugačiji od projekta sačinjenog pre rata. Članovi Glavnog odbora saglasili su se da se na ime nagrade za izradu novog projekta

¹⁰⁸ 1, 2. sednica Upravnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1920).

¹⁰⁹ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹¹⁰ 14. sednica Upravnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1920).

¹¹¹ 28. sednica Upravnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1920).

¹¹² Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹¹³ 13. sednica Glavnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1921).

arhitekti Konstantinu Jovanoviću dodeli nagrada od 2¼ odsto procenjene vrednosti nove zgrade, koja je iznosila 12.000.000 dinara, pri čemu bi bila odbijena već uručena nagrada za prvobitni projekat. Glavni planovi trebalo je da se izrade u Švajcarskoj, gde je u to vreme živeo Konstantin Jovanović, te je mogao angažovati najpogodnije inženjere, crtače i pomoćnike.”

Uslove koje je Glavni odbor Banke postavio nikako nisu bili prihvatljivi arhitekti Jovanoviću, neki su se odnosili na rokove izrade, predviđeni honorar, nadzor nad zidanjem zgrade, koji nije mogao prihvatiti, kao ni kategorički uslov da je dužan da bude u kontaktu sa stručnjacima za davanje potrebnih i zahtevnih uputstava pri nadziranju izgradnje zgrade.¹¹⁴ Pored toga, uslov da u slučaju ozbiljnog oboljenja ili smrti arhitekta svi za zgradu izrađeni ili pripremljeni radovi moraju biti predati Banci Konstantin Jovanović je shvatio vrlo emotivno, ukazavši da su oni njegova umna i stvarna svojina, koja bi po njegovoj smrti mogla pripasti jedino njegovim naslednicima.¹¹⁵ Odbivši postavljene uslove, u odgovoru na pismo koje je 20. jula 1921. godine dobio od Banke Jovanović se definitivno odrekao naloga da izradi planove za novu zgradu Narodne banke.¹¹⁶

“Zbog takvog odgovora, Glavni odbor je odmah odustao od kategorički postavljenih zahteva i predložio da se uvažavaju sve Jovanovićeve primedbe, te da se umoli da nastavi rad na izradi planova i skica, a na prvom mestu plana za zidanje u Trgovačkoj ulici i Cara Lazara kako bi se moglo dobiti odobrenje za zidanje. Iako je Glavni odbor izrazio žaljenje što je došlo do ljutnje i prolaznog nesporazuma,¹¹⁷ i dalje se osećalo Jovanovićevo nezadovoljstvo i sumnja u međusobno poverenje i predusretljivost. On je, pritom, istakao da mu nije bilo lako da se odrekne rada na dovršenju možda svog završnog dela umetničkog rada,

¹¹⁴ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹¹⁵ Ibid

¹¹⁶ Pismo pročitano na Glavnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1921).

¹¹⁷ Zapisnik sa 16. sednice Glavnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1921).

što je jasna potvrda da mu je do ovog ostvarenja bilo i te kako stalo.”¹¹⁸

119

Konstantin Jovanović je za života u celosti sačinio planove za podizanje nove zgrade Banke. Arhitektonski koncept, zasnovan na već utvrđenoj monumentalnoj arhitektonskoj kompoziciji Narodne banke, nadovezao je poštujući postojeće kanone u komponovanju spoljašnjih oblika i funkcionalno se prilagođavajući regulaciji ulica i svim zahtevima u vezi sa uvećanjem namene prostora. Izgradnja novog dela bila je isplanirana duž ulica Kralja Petra, Gračaničke, Trgovačke i u delu Kneza Lazara, čime je formiran celovito osmišljen urbanistički blok sa atrijumom.

“Iako je Glavni odbor smatrao da još tokom jeseni 1921. godine treba otpočeti izgradnju zgrade, to se nije dogodilo jer je Konstantin Jovanović obrazložio da se planovi ne mogu izraditi na brzu ruku, nezavisno od celokupnog projekta, na osnovu koga bi se tražila dozvola za zidanje od Građevinskog odbora. Na kraju, arhitekt Jovanović je obećao da će izradu projekta za dozvolu izraditi najdalje do početka oktobra, osnove i suteran do sokla u većoj srazmeri i specifikaciju za stolarske radove do kraja istog meseca, „celokupan generalni plan sa presecima, kao i specifikaciju sviju za celu novu zgradu potrebnih radova” do 1. marta, a potom i crteže u većoj srazmeri i detalje do

¹¹⁸ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹¹⁹ Iako je Glavni odbor smatrao da još tokom jeseni 1921. godine treba otpočeti izgradnju zgrade, to se nije dogodilo jer je Konstantin Jovanović obrazložio da se planovi ne mogu izraditi na brzu ruku, nezavisno od celokupnog projekta, na osnovu koga bi se tražila dozvola za zidanje od Građevinskog odbora. Na kraju, arhitekta Jovanović je obećao da će izradu projekta za dozvolu izraditi najdalje do početka oktobra, osnove i suteran do sokla u većoj srazmeri i specifikaciju za stolarske radove do kraja istog meseca, „celokupan generalni plan sa presecima, kao i specifikaciju sviju za celu novu zgradu potrebnih radova” do 1. marta, a potom i crteže u većoj srazmeri i detalje do početka jula 1922. godine. Predviđeni honorar, koji se odnosio na procenjenu vrednost nove zgrade, nije uključivao troškove za ugradnju i nabavku liftova, centralnog grejanja, električne i telefonske instalacije i nadzora zidanja zgrade. Po predaji svih crteža i specifikacija, arhitekta je zahtevao da mu se isplati celokupan ugovoreni honorar sa odbijanjem prvobitno primljene sume od 45.000 dinara za projekat izrađen pre rata. Prema pismu Konstantina Jovanovića, pročitano na 27. sednici GO NBSHS (1921). (Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.).

početka jula 1922. godine. Predviđeni honorar, koji se odnosio na procenjenu vrednost nove zgrade, nije uključivao troškove za ugradnju i nabavku liftova, centralnog grejanja, električne i telefonske instalacije i nadzora zidanja zgrade. Po predaji svih crteža i specifikacija, arhitekta je zahtevao da mu se isplati celokupan ugovoreni honorar sa odbijanjem prvobitno primljene sume od 45.000 dinara za projekat izrađen pre rata.”¹²⁰

Prvi planovi izrađeni su za doziđivanje zgrade u Trgovačkoj ulici. Nakon njihove predaje Banci, angažovan je arhitekt Aleksandar Janković, koji je bio zadužen za nadzor nad izvođenjem radova na novoj zgradi i kopiranje planova za izvođače, dobijanje regulacione linije za čitavu zgradu od Građevinskog odeljenja, odobrenja za zidanje u Trgovačkoj ulici i dr.¹²¹

Konstantin Jovanović je uložio poseban trud kako bi dosledno primenio osnovne akademične postulate u komponovanju izgleda celokupnog arhitektonskog korpusa, zasnivajući ga na centralno simetričnoj kompoziciji neorenesansnog izraza. Zgrada Narodne banke je sa izradom projekta proširenja dobila karakter monumentalne palate, s neprimetnim prerastanjem ugaone zgrade u jedinstven urbani blok. Palatom ju je činila ne samo obrada fasada već i raspored unutrašnjeg prostora s novom svečanom dvoranom, namenjenom za šalter salu, kao i ponavljanjem spratnih arkadnih galerija, koje uokviruje umerena dominacija staklene lanterne s vitražima u središtu.

“Svi planovi sačinjeni su u skladu sa ugovorenim odredbama o njihovoj etapnoj isporuci Banci. I pored nesuglasica pri sklapanju ugovora za izradu planova i neosporne uloge i značaja arhitekta Jovanovića u ostvarenju ovog za Banku izuzetno značajnog projekta, uplate honorara nisu redovno pristizale autoru. U pismu koje je Konstantin Jovanović uputio Narodnoj banci posle predaje svih planova stoji da je prinuđen da zahteva retroaktivnu isplatu za čak deset meseci dugovanja

¹²⁰ Prema pismu Konstantina Jovanovića, pročitano na 27. sednici GO NBSHS (1921).

¹²¹ 40. sednica Glavnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1921).

dogovorenog honorara u protivvrednosti dinara za švajcarski franak, podsećajući da se glavna čast njegovog rada nalazi u rukama Banke i da svoje pismeno obraćanje ne smatra neumesnim. Tek nakon prispeća ovog pisma Upravni odbor Narodne banke odobrio je uplatu svih dugovanja za izradu planova, koja je izvršena tokom aprila 1922. godine.¹²² „¹²³

Neposredno po dobijanju svih planova, 19. aprila 1922. godine, u 11 sati, položen je i osvećen kamen temeljac za novu zgradu i ugrađena povelja; udarivši tri puta čekićem o kamen temeljac, guverner Đorđe Vajfert je izgovorio:

“Ova tri udarca neka budu u slavu Gospoda, koji daje snage i istrajnosti hrabroj srpskoj vojsci, da pod vođstvom našeg junačkog Kralja Aleksandra, uz napor celog naroda, izvrši veliko delo Ujedinjenja. Uveličana država zahteva uveličanje i Narodne Banke i njene zgrade, kojoj temelj evo polažemo, moleći se Bogu, da bi u ovoj zgradi uvek delali samo oni, koji će sav trud posvetiti narodnom blagostanju. I završujem: Da ovaj kamen temeljac polažem Vo imja Oca i Sina i Svjatogo Duha, amin.”¹²⁴

Izgradnjom svih faza nove zgrade rukovodio je arhitekt Aleksandar Janković. Posebno je vodio računa da se radovi u svemu izvedu prema nacrtima Konstantina Jovanovića, i u eksterijeru i u opremanju unutrašnjeg prostora. On je bio zadužen i za brojna tehnička pitanja, dinamičke planove izgradnje, izgradnju trezora umesto sefova, izbor i kvalitet materijala, ugradnju betonskih konstrukcija umesto zidanih, uvođenje savremenih instalacija i liftova, izradu plana stambenog prostora unutar zgrade, sa zasebnim ulazom za glavnog direktora i Bančinih služitelja, ali i za opremanje enterijera, pa i za crteže za izradu nameštaja po uzoru na one koje je sačinio

¹²² 14. sednica Upravnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1922).

¹²³ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹²⁴ 9. sednica Upravnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1922).

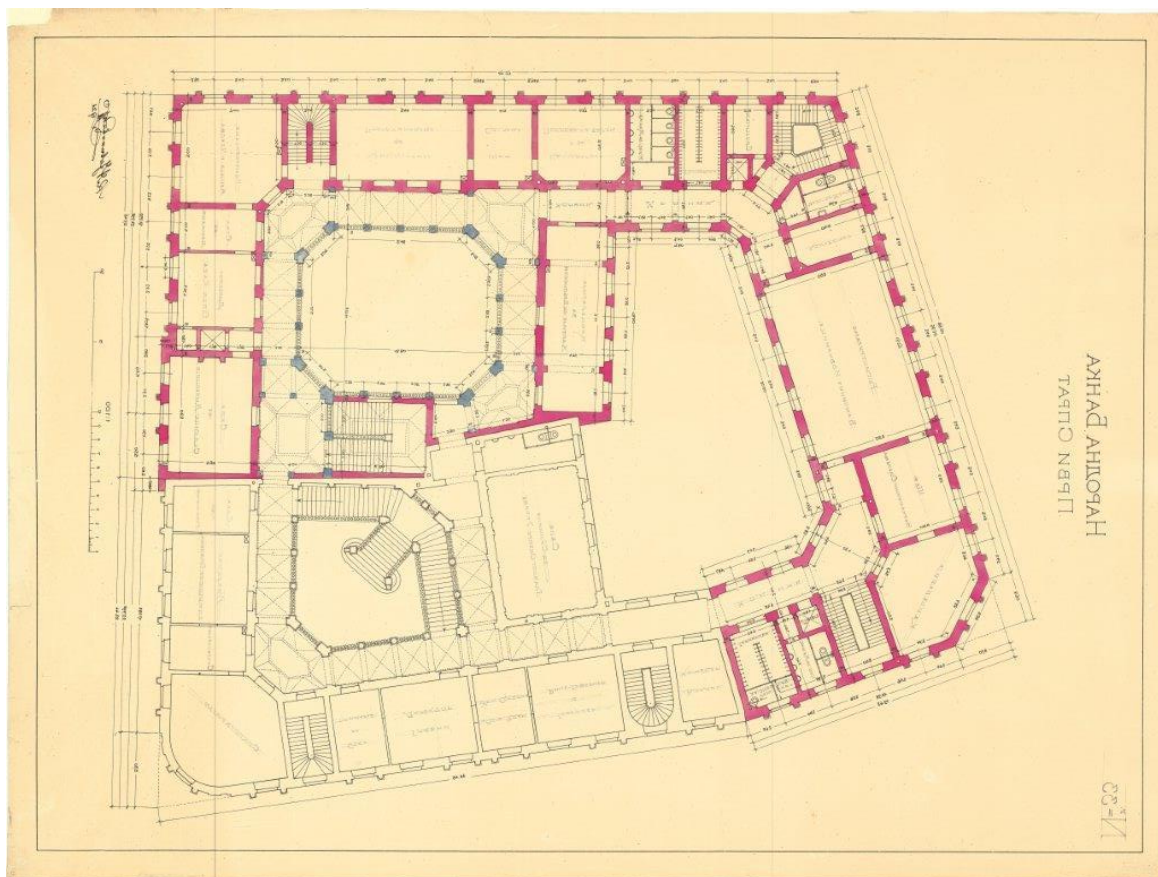
Konstantin Jovanović.¹²⁵ Posebna pažnja posvećana je izgledu velike svećane sale i dominirajućoj arhitektonsko-funkcionalnoj konstrukciji vitražnog plafona geometrijske figuracije, preko koga je bilo rešeno unutrašnje dnevno osvetljenje prostora. Konstrukcija je sačinjena od 456 individualnih segmenata od ornament katedralnog stakla u dve boje, uokvirenih olovnim profilima. Ovaj izuzetan poduhvat poveren je radionici za bojeno staklo „Milan Stanišić i sinovi”, koji je izrađen tokom 1924. i 1925. Godine.¹²⁶

Zasluge nadzornog arhitekta Bančinog izuzetno su velike u ostvarivanju celokupne sinteze palate Narodne banke. Njegova putovanja u inostranstvo radi nabavke materijala i opreme do najsitnijih detalja učinila su ovaj objekat jedinstvenim u svim aspektima njegove realizacije.¹²⁷

¹²⁵ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹²⁶ Ibid

¹²⁷ Sednice odbora za izgradnju objekta (1921–1925).



Slika 3. Plan dograđenog dela Narodne banke, Konstantina A. Jovanovića.

Konstantin Jovanović je preminuo 25. novembra 1923. godine, i nažalost, nije uspeo da doživi potpunu realizaciju svog projekta, takve okolnosti su proizvele arhitektu Jankovića ključnom ličnošću za dovršetak izgradnje palate Narodne banke. Izuzetan doprinos u ostvarenju jednog od najznačajnijih i najmonumentalnijih objekata prestoničke arhitekture Beograda ostvaren je uz posebno razumevanje i uvažavanje sveukupnog arhitektonsko-umetničkog koncepta zasnovanog na svojevrsnoj

monumentalnoj umerenosti, koju je gradio arhitekt Konstantin Jovanović.¹²⁸ Sveobuhvatna izgradnja i opremanje palate Narodne banke dovršeni su krajem 1925. godine. Svečano otvaranje guverner Đorđe Vajfert odredio je za 15. februar 1926. godine.

“Za vreme Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, a potom i Kraljevine Jugoslavije palata Narodne banke bila je sedište iz koga je razvijan sistem filijalnog delovanja. Prve filijale otvorene su pred Prvi svetski rat u Skoplju i Bitolju, a istovremeno sa izgradnjom proširenja Narodne banke građena je i Filijala u Nišu. Na teritoriji Kraljevine preuzete su filijale nekadašnje Austrougarske banke, koje su u početku korišćene kao objekti, a tek kasnije su rešavana pitanja svojine u Zagrebu, Splitu, Ljubljani, Sarajevu, Mostaru, Osijeku i Vršcu. Neposredno pred Drugi svetski rat podignute su filijale u Šapcu i Kragujevcu, da bi početkom 1941. godine bilo otvoreno još 12 filijala u Srbiji, Bosni i Hrvatskoj.”¹²⁹

“S obzirom na snagu nacionalnog jezgra države i specifičnog poretka političke i kulturne realnosti, Narodna banka Kraljevine, u skladu s političkim prilikama, menjala je svoj naziv. Zakonom od 3. oktobra 1929. godine i njeno ime, shodno novoimenovanoj državi, glasilo je – Narodna banka Kraljevine Jugoslavije. Model tzv. jugoslovenske kulture bio je oličenje kompleksnog regionalnog konteksta u kome je i arhitektura filijala banaka morala da predstavlja snagu ujedinjene države. Promene naziva ove finansijske institucije pratile su i novije istorijske prilike – 18. jula 2003. godine Narodna banka ustanovljava naziv – Naroda banka Srbije.”¹³⁰

¹²⁸ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹²⁹ Ibid

¹³⁰ Ibid

Sedište ove izuzetno važne finansijske institucije do današnjih dana ostalo je vezano za jednu od najmonumentalnijih građevina prestonice – palatu Narodne banke, koju je sa osobitom intuicijom o dugom trajanju otelotvorio arhitekt Konstantin Jovanović. Ostavljajući trajno svedočanstvo o značaju kompozicije, proporcija, harmonije delova i celine za umetnost građenja, arhitektura ovog zdanja u svojim međuprostorima pripoveda o razvoju jedne važne institucije nezaobilazne za ustrojstvo države, bez obzira na to koliko puta je menjala svoje granice i/ili svoje ime.

2.3. Narodna banka kao refleksija umanjene slike države – Poetika Konstantina Jovanovića u reprezentaciji prostora

Kako se potvrđivanje identiteta jedne zemlje, zajednice, odvija kroz odnose i relacije sa drugim zajednicama, nužno je ukazati na specifičan odnos samog arhitekta, kao realizatora prostora institucije i društva kao sistema, koji je neophodan za potvrđivanje hijerarhije. Zapravo bilo je neophodno napraviti sponu prostora banke, kao nosioca srpskog identiteta i njegove reprezentacije Evropi, kako bi se dobilo prihvatanje i priznavanje od strane iste. Ovakav pristup se može tumačiti činjenicom da zgrada Narodne banke nije predstavljala samo objekat protoka novca, već je imala ulogu u izgradnji nacionalnog stila, koji će biti zasnovan na tradiciji i jasno izražavati kulturni identitet jednog naroda. Novo društveno raslojavanje zahtevalo je svoju vizuelnu materijalizaciju, kao jednu od mogućnosti identifikovanja i reprezentacije svetu. Umetnost je bila jedan od mogućih medija vizuelizacije identiteta i moći. Projekat arhitekta Konstantina Jovanovića, odličnog poznavaoa renesanse i arhitekture akademizma ukazuje na visoko umeće kako u oblikovanju eksterijera, tako i unutrašnjosti prostora zgrade.

“Sa radom na projektu zgrade banke arhitekta Konstatin A. Jovanović počeo je još 1887. godine, kada je sklopljen i ugovor sa izvođačima Jirasekom i

Krausom iz Segedina koji su pored građevinskih radova preuzeli obavezu za zanatske: tesačke, limarske, stolarske, bravarske, „mazalačke“, staklarske i molerske, radove.¹³¹ Za zidanje su birani najkvalitetniji materijali, a majstori za neke radove su dovođeni sa raznih strana. Tehničko opremanje objekta je takođe bilo na najvišem nivou pa je u zgradi postavljena električna instalacija bez obzira što je tada u gradu postojalo samo gasno osvetljenje.¹³² U vreme kada je građen prvi deo objekta¹³³ gotovo celokupan enterijer je projektovao Konstantin A. Jovanović. Potpuna posvećenost autora ogledala se ne samo u osmišljavanju svakog arhitektonskog detalja, izradi crteža za komade nameštaja¹³⁴ i projekata svetiljki¹³⁵ već i u nabavci materijala za unutrašnju i spoljnu obradu i pojedinih elemenata opreme i mobilijara. Arhitekta je vršio izbor „mustri“ određenih proizvođača za „patosanje“ podova, davao uputstva za „tapetovanje“ prostorija, pa i preporuke za pojedine majstore.”¹³⁶

Nepravilni prostor petostrane parcele predodredio je formiranje masivnog monolitnog bloka – banke kao utvrđenja.¹³⁷ Lokacija, postavljena na samom uglu, zahtevala je specifično oblikovanje zgrade koja je samim tim bila uslovljena zadatom geometrijom placa, gde se u prvoj fazi izgradnje formiralo cilindrično pozicioniranje zatvorene arhitektonske forme zasnovane na samodovoljnoj prostornoj određenosti; u arhitektonskoj artikulaciji specifične funkcije koju je objekat trebalo da reprezentuje, arhitekt Konstantin Jovanović se veoma dosledno pridržavao preciznih akademskih postulata u komponovanju morfološki stabilnog bloka, zatvorenog volumena, koga naglašava ugaoni rizalit građevine.¹³⁸

¹³¹ Sednica Upravnog odbora Privilegovane Narodne banke Kraljevine Srbije, održane 14.novembra 1887.

¹³² 36. Sednica Upravnog odbora Privilegovane Narodne banke Kraljevine Srbije, održane 14.novembra 1887.

¹³³ Kamen temeljac je položen 11.05.1988.

¹³⁴ 51. Sednica Odbora za izgradnju zgrade banke, održane 23. februara 1923.

¹³⁵ Zapisnik sa 2.Sednice Upravnog odbora, održane 13.01.1890.

¹³⁶ Tanja Manojlović, *Monografija Narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹³⁷ A. Kadijević, *Estetika arhitekture akademizma (XIX-XX vek)*, Beograd, 2005.

¹³⁸ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

“Preovlađujuća inspirisanost italijanskom arhitekturom pozne renesanse vidljiva je u hijerarhizovanoj kompoziciji fasada, kojima određenu dinamiku daje središnja zona bočnih fasada smenjivanjem različitog oblikovanja profilacije prozorskih otvora. Takav koncept prepoznatljiv je u Zemperovom arhitektonskom rukopisu i može se tumačiti kao direktno podržan i primenjen kod učenika Konstantina Jovanovića u oblikovnoj strukturi komponovanja fasada.”¹³⁹

U spoljašnjoj reprezentaciji zgrade Banke, kompozicijom čitavog arhitektonskog korpusa dominira rustičnost prizemnih etaža, koja u velikoj meri potencira zatvorenost i ekskluzivnost u izgledu zdanja. Tumačenjem tehnike rustične obrade prizemlja u arhitekturi akademizma analogije se vezuju za asocijativnost kasnosrednjovekovnih zamkova, što je trebalo da označi moć u društvenim sistemima XIX veka¹⁴⁰ Fasada u Dubrovačkoj ulici raščlanjen je s pet osnih linija, a izgled duž Ulice cara Lazara podeljen je na devet osovina, dok se obrada fasada, po svojoj reprezentativnosti, smanjuje u odnosu na značaj ulične regulacije.

Trodelna horizontalna podela fasada izvedena je u akademskoj koncepciji s jasnim odvojenim etažama, međusobno razdeljenim dubokim kordon vencima. Prizemlje i podrum karakteriše moćna rustična obrada, naglašena pravilno komponovanim nizom lučnih prozorskih otvora.¹⁴¹

“Fasadnim platnima dominiraju perforirane površine u vidu prozorskih otvora, koje su uokvirene pseudorenesansnom profilacijom i plastičnošću u vidu venaca i edikula sa smenjivanjem segmentnih i trougaonih zabata. U ritmično, pravilno raspoređenim nizovima, oblikovanje prozora uspostavlja hijerarhijsku uslovljenost

¹³⁹ Ibid

¹⁴⁰ Ibid

¹⁴¹ I. Kleut, *Graditeljski opus Konstantina Jovanovića u Beogradu*, GGB LIII, 214-249. 2006.

kompozicionog rešavanja fasada. Svaka pojedinačno posmatrana etaža poseduje prozorske otvore drugačijeg oblika, što pojačava utisak hijerarhijske subordinacije. Srednja zona je po visini uokvirena pilastrima uz prozorske otvore, čime se učvršćuje estetička monumentalnost zdanja. Treća zona fasadne kompozicije je najsvedenija, iznad koje se duž svih fasadnih lica proteže završni venac i atika u vidu balustrada. Heraldičko znamenje s grbom Kraljevine i ornamentalne reljefne kompozicije pojačavaju utisak dominacije vertikalnog rizalita. Ornamentalni simbolizam je veoma sveden, mada su njegovi motivi i značenja skladno prikrivani i uklapani u šemu sveukupne arhitektonske harmoničnosti.”¹⁴²

Formiranje unutrašnjeg prostora zasnovano je na dvotraktnom konceptu nizanem prostorija i hodnika okrenutih ka unutrašnjem dvorištu. Niz traktova oko centralne šalter sale ukazuju na arhitektonsku zamisao unutrašnjeg prostora, koja se razvija od funkcionalnog čvorišta vestibila i stepeništa. Reprezentativne prostorije u funkcionalnoj šemi podređene su u odnosu na poslovne prostorije i kancelarije.¹⁴³

“Vitraži su posebni dekorativni elementi u enterijeru koji upotpunjuju izuzetno bogatu dekoraciju zidova, podova i plafona. U glavni hol - dvoranu starog dela zgrade svetlost prolazi kroz vitražni plafon - lanternu jasne geometrijske podele, koja smiruje razigranost okolnih oslikanih površina i donosi ravnotežu celom prostoru. Blagi kolorit se pojavljuje samo po obodu i centralnoj rozeti vitraža, dok se diskretni crtež pojavljuje na svakom komadu stakla.¹⁴⁴ U ulaznom holu, kao i svim komunikacijskim čvorištima, poput vestibila i stepeništa, posvećena je posebna pažnja. Arhitektonska pozicija centralnog stepeništa akcentovana je prefinjenom obradom, postavkom dekorativnih elemenata i osvetljenja. Iznad podesta je postavljena pozlaćena skulptura ženskog poprsja koje predstavlja Srbiju, autora vajara Đorđa Jovanovića. Celu

¹⁴² Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁴³ G. Gordić, *Palata narodne banke*, Nasleđe II, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd, 1999.

¹⁴⁴ Tanja Manojlović, *Monografija Narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

kompoziciju upotpunjuju dva kandelabra postavljena na stepenišnoj kamenoj ogradi sa balusterima i diskretna dekoracija sa satom iznad skulpture.”¹⁴⁵

Istančan osećaj za realizaciju, kako arhitektonskog sklopa objekta i prostorne forme, tako i za obradu svih detalja, plastične dekoracije, Konstantin Jovanović je realizovao po sopstvenoj estetici i osećaju. Stilskom jedinstvu u enterijeru nije se težilo samo u pogledu materijalizacije i obrade površina, već se isto tako pažljivo birao nameštaj, svetleća tela i razni drugi predmeti iz oblasti primenjene umetnosti. Ovakav vid centralne organizacije reprezentativnog prostora, kao i sam raspored drugih elemenata enterijera ima za cilj da omogući jasan pogled na celokupan uređen prostor. Takav “izložbeni” pogled bio je svojstven zapadnjačkim pojmovima objektivnosti i realnosti, gde se prostor-država vidi kao uređen i kompletan. Imperijalna osvajanja teritorija izvan Evrope, dovela su do uspostavljanja evropskog prostora kao centra iz kojeg se projektuju identiteti svih drugih. Imperijalizam predstavlja nametanje evropskog vremena na sve kolonijalizovane prostore, uz nametanje evropske istorije kao mere svih stvari.¹⁴⁶

“Oslikavanje zidova je rađeno po dekorativnoj šemi ali veoma smišljeno projektovanoj na tavanice i svodove uz poštovanje i naglašavanje arhitektonske kompozicije. Uređenje celokupnog prostora je detaljno projektovano, od bogatog oslikavanja zidova i plafona sa skulptoralnim detaljima, obrade podova sa raznolikim polihromnim slogovima mozaik i dekorisanih pločica, komada nameštaja do ukrasnih elemenata od kamena i različitih lampi, lustera i vitraža. Materijali i predmeti su pažljivo birani i usklađivani. Bogato modelovana dekoracija sprovedena je dosledno u celom novom objektu, na plafonima, zidovima, podovima. Slikana dekoracija sa ponovljenom šemom iz 1890, ikonografski izbor motiva, kolorit, materijali, skulptoralno rešeni detalji i u ovom delu zgrade ukazuju na bogatstvo i

¹⁴⁵ Ibid

¹⁴⁶ Ana Sladojević, Ideja prostora i vremena i prostor-vreme muzeja, Centralni institut za konzervaciju, Beograd, Časopis za studije umetnosti imedija, br 2.

značaj institucije. Centralna dvorana, u ono vreme sala sa šalterima, pokrivena je gvozdenom konstrukcijom¹⁴⁷ koja nosi stakleni vitražni plafon. Nežni kolorit sa geometrijskim crtežom prisutan je po obodu lanterne i nastavlja se na slikane unutrašnje zidove. Preovlađuju tople boje a iako su motivi dekoracije drugačiji nego u staroj zgradi postignuta je ista atmosfera. Podovi rađeni u sitnom mozaiku primenjeni su u glavnoj blagajničkoj sali i hodnicima banke. Pločice, jakog kontrasta, ređane su u geometrijski izraženoj šemi koja naglašava pojedine delove enterijera, podele zidova, prazne i pune površine, a negde formu arhitektonskog prostora.”¹⁴⁸

Novi objekat je potpuno uklopljen u stari a stilsko jedinstvo je prisutno kako na fasadi objekta tako i njenoj unutrašnjosti. S obzirom na godine gradnje, pitanje je koliko je bilo angažovanje samog glavnog arhitekta¹⁴⁹ a koliko drugih učesnika u oblikovanju unutrašnjosti objekta, nabavke nameštaja i opreme. Ipak estetika u oblikovanju svakog segmenta enterijera koju je postavio Konstantin A. Jovanović potpuno je ispoštovana je i tokom gradnje druge zgrade.

“Rad na projektu dogradnje banke Konstantin Jovanović je počeo još 1914. godine.¹⁵⁰ Rat je privremeno zaustavio proširenje ali je ono, posle povratka banke iz Marselja u Beograd 1918. nastavljeno u

¹⁴⁷ 71.sednica Upravnog odbora Narodne Banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca na dan 24.aprila 1924.

¹⁴⁸ Tanja Manojlović, *Monografija Narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁴⁹ Elaborat postojećeg stanja predmeta primenjene umetnosti i umetničkog zanatstva u palati Narodne banke Srbije. Beograd (u daljem tekstu E-MPU) - MPU 2014. Uvodni tekst. Uvid u stanje predmeta obavili su stručnjaci Muzeja primenjene umetnosti Marija Bujić, muzejki savetnik i Milan Andrić, konzervator za drvo i metal.

¹⁵⁰ 26. Sednica Upravnog odbora Narodne banke, na dan 25 juna 1914. godine: „... Pročitano je i primljeno k znanju pismo arhitekta bančinog g. Konstantina A. Jovanovića od 20 juna o.g. koje glasi: Čast mi je potvrditi prijem Vašeg poštovanog pisma od 19-og ov. mes. Br. 19658. kojim me izveštavate, da je Glavni Odbor Narodne Banke pregledao moje planove za novu zgradu koja se ima podići u nastavku sadanje zgrade bančine i da je izvolio poveriti mi izradu sviju planova i predračuna potrebnim za tu tgradu. Osobito mi je milo da sam, kao što ste imali dobrotu javiti mi, uspeo, da mojim projektom zadovoljim Glavni Odbor. Blagodarim Glavnom Odboru na ukazanom mi poverenju i uveravam ga, da ću uložiti sav moj trud, da Narodnu Banku zadovoljim mojim radom. olim Vas, da izvolite primiti uverenje o mom osobitom poštovanju.“

punom zamahu. Jovanović je nastavio da radi na novoj zgradi 1921. godine¹⁵¹ ali nije doživeo i njeno svečano otvaranje 15. februara 1926.¹⁵² Arhitekta Aleksandar Janković, imenovan na mesto nadzornog arhitekta januara 1922, pratio je tok gradnje i bio angažovan za manje arhitektonsko-oblikovne intervencije. U ovoj dogradnji i adaptaciji primenjeni su savremeni principi tehničkog opremanja prostora i novi materijali kao i kada je pravljena prva zgrada. Uveden je novi sistem centralnog grejanja, ugrađeni su liftovi, sistem alarma, čak i sistem za „...instalaciju veštačkog čišćenja od prašine.“¹⁵³

Ovakva vizuelna materijalizacija prostora enterijera zgrade banke se može sagledati kroz pojam Fukoovih (Fuko Michel) *Heterotopija*, realnih prostora koji se mogu sagledati kroz rasporede skupova odnosa. To su stvarni prostori koji imaju neobično svojstvo da budu povezani sa drugim, različitim kontekstima. Stupaju u direktne ili obrnute analogije sa (ne)stvarnim prostorom i društvom, njihovo su ogledalo. To su zapravo utopije, mesta koja su izvan svih mesta, ali čije se položaj ipak može stvarno odrediti¹⁵⁴ Enterijer banke u ovom slučaju predstavlja umanjenu sliku države, njenu refleksiju. Međutim kako i Homi Baba¹⁵⁵ (Homi Bhabha) primećuje, ovakav vid reprezentacije prostora može se sagledati kao uspostavljanje veze sa vremenom, u kome se javlja potreba za bližim određenjem, definisanjem toga šta određena nacija jeste, što se, u svakom slučaju, kao i sa drugim zajedničkim identitetima, rešava kroz suprotstavljanje zjedničkih identiteta onome što oni nisu. Nacionlni idetiteti su, kao i drugi zajednički identiteti, formirani pre svega oko

¹⁵¹ Zapisnik 20-te Sednice Glavnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca na dan 4. avgusta 1921. i Zapisnik 27. Sednice Glavnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca na dan 25. avgusta 1921.

¹⁵² Umro je 25.11.1923. u Cirihi.

¹⁵³ Zapisnici sa 49. i 53. Sednice odbora za zidanje zgrade bančine u periodu od 1923-1926.

¹⁵⁴ Mišel Fuko, *Hrestomtija*, 2004, 29 str

¹⁵⁵ Homi K. Babha, „The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Legacy“, u Simon During (ed), *The Cultural Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1999, 189-208.

zajedničke memorije jednog naroda, ali isto tako i oko ideje o prostoru koji figurira upravo u nacionalnom narativu – kolektivnoj memoriji nacije¹⁵⁶

Enterijer kao vizuelizovana predstava države nema tendenciju da odrazi samu državu ili relacije u njoj, već se suština ideje zasniva na centralizovanom viđenju sveta, koji se perpetuira ideologijama koje, iako sa određenim izmenama nastalim uvođenjem novih praksi reprezentacije prostora, zapravo odražavaju poredak moći, odražavaju hegemoniju¹⁵⁷



Slika 4. Kancelarija guvernera, 1937. godine.

¹⁵⁶ Ana Sladojević, Ideja prostora i vremena i prostor-vreme muzeja, Centralni institut za konzervaciju, Beograd, Časopis za studije umetnosti imedija, br 2.

¹⁵⁷ Ana Sladojević, Ideja prostora i vremena i prostor-vreme muzeja, Centralni institut za konzervaciju, Beograd, Časopis za studije umetnosti imedija, br 2.

Posle smrti Konstantina A. Jovanovića, sve odluke u vezi gradnje ali i opremanja banke donošene su na sednicama Upravnog odbora i Odbora za građenje.¹⁵⁸ Arhitekta Aleksandar Janković se nije bavio samo nadzorom gradnje, već je dobijao i manje projektantske zadatke. U spisima sa sednica stoji da su često donošene odluke “po predlogu arhitekta” pa se može zaključiti da je upravo Janković zaslužan za neke segmente obrade enterijera ali i arhitektonske intervencije poput rešenja mansarde.¹⁵⁹ “Janković je radio „crteže drvenarije po ugledu na staru zgradu“¹⁶⁰, putovao je u Ljubljano i Beč radi „stolarskog posla“ odnosno „radova u mermeru“ i „nabavke mustri za tapete“, „malanog stakla za stari vestibil“, dobio je zadatak da smisli način postavljanja roletni u prozore,¹⁶¹ da odredi „na koji će se način obložiti patos u hodnicima za koje je predviđen teraco“.¹⁶² Izbor nekih elemenata u enterijeru, poput tapeta za kancelarije uprave i direkcije vršio je Odbor za gradnju banke,¹⁶³ dok je gen. direktoru dr Novakoviću odobreno da „može da izvrši izbor svetlećih delova za celokupnu banku“.¹⁶⁴ U zapisniku sednice “Građevinskog odbora za zidanje zgrade bančine” iz aprila 1925 stoji: „Odbor odobrava crtan predlog svog arhitekta za dekoraciju zidova u kolonadama I sprata novog dela Narodne banke u Beogradu. Ovaj posao izvršiće se u albaster stilu.“ Materijali najboljeg kvaliteta su birani po uzoru na one korišćene u starom objektu. Za kamenorezačke radove je odabrana firma iz Nabrežezine: „Firma Ivana Caharija obavezuje se da se za isporuku po ovome ugovoru upotrebi kamen iz ovog majdana na ostrvu Braču po uzoru koji je priložen ovom ugovoru. Stubovi od saksonskog granita kao i postolje od hararskog mermera moraju

¹⁵⁸ Tanja Manojlović, *Monografija Narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁵⁹ 61.sednica Odbora za građenje zgrade bančine na dan 3.avgusta 1923.god: „Stavlja se arhitektu u dužnost da izradi crteže za mansardu sruog dela nove zgrade kao i staroj zgradi i da projektuje stojeće mansardne prozore.“

¹⁶⁰ 9. sednica Odbora za građenje zgrade bančine na dan 6.marta 1922 g.

¹⁶¹ 35.sednica Odbora za građenje zgrade bančibne na dan 6.novembra 1922 god

¹⁶² 42. sednica Odbora za građenje zgrade bančine na dan 7.decembra 1922 god i 51.sednica Odbora za građenje zgrade bančine na dan 26 februara 1923 god: „Odbor rešava da se od firme Deutsche Keramik Gesellschaft Wien poruče pločice za oblaganja zidova i podova, i izabrana je mustra po kojoj će se patosati glavni hodnik u Banci. Naređeno je arhitektu da izvrši porudžbinu ovih pločica.“

¹⁶³ 88. sednica Građevinskog odbora za zidanje zgrade bančine na dan 19. septembra 1925.

¹⁶⁴ 61.sednica Odbora za građenje zgrade bančine na dan 3.avgusta 1923.god.

odgovarati stubovima koji već postoje u staroj bančinoj zgradi. Izrada mora biti prvoklasna, stručna i bez krpeža. Sav kamen mora biti jednolik.”¹⁶⁵¹⁶⁶

Arhitekta Konstantin A. Jovanović rođen je u Beču 13. januara 1849. godine, gde je završio osnovnu školu i Realku. Kao najstariji sin Anastasa Jovanovića, uglednog srpskog litografa i fotografa, uvažene javne ličnosti i upravnika dvora kneza Mihaila, svoj ugled je sticao samostalnim radom i usvajanjem znanja i veština na najboljoj evropskoj tehničkoj školi – Visokoj tehničkoj školi u Cirihi.¹⁶⁷ Studije arhitekture završio je 1870. godine, kod jednog od najjementnijih profesora toga vremena Gotfrida Zempera, najznačajnijeg arhitekta istoričara i teoretičara arhitekture na području centralne Evrope. Pod snažnim uticajem neorenesansne gramatike, kao univerzalne discipline koja je primenjivana na svim vrednim građevinskim poduhvatima toga doba, svoje usavršavanje Konstantin Jovanović je nastavio u Italiji, proučavajući istine o prirodi renesansne umetnosti i razumevanja pravila i lepote klasičnih disciplina koje su bile odlučujuće za stvaranje izuzetne arhitekture s primesama renesansnog izraza.¹⁶⁸

Krajem sedamdesetih godina, po povratku u Beč, otvorio je arhitektonski atelje, odakle je dobar deo svog radnog veka delovao kao projektant. Pod Zemperovim uticajem Jovanović je stvarao arhitektonska dela akademične arhitekture, gradeći u Austriji, Bugarskoj, Rumuniji, a najplodonosnije u Srbiji.¹⁶⁹

“Njegova arhitektonska ostvarenja imala su prepoznatljivu zajedničku nit – monumentalnost izraženu u skladu forme i svedene dekorativnosti. Arhitekturu koju je stvarao odlikuju dela akademske stilske orijentacije, koja pretpostavljaju statičnost,

¹⁶⁵ 48.sednica Odbora za građenje zgrade bančine 27.01.1923.

¹⁶⁶ Tanja Manojlović, *Monografija Narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁶⁷ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁶⁸ Ibid

¹⁶⁹ Lj. Nikić, *Arhitekt Konstantin Jovanović, GMGB IV*. Beograd, 1957.

zatvorenu volunometriju, hijerarhijski ustrojeno komponovanje fasada, ulaza i otvora. Rustičnost prizemlja, posebno kod javnih građevina sa izrazitom horizontalnom naglašenošću, podela fasada s različitom umerenom plastičnom dekoracijom, kao i uravnotežen odnos zidnih masa i otvora koji se ritmički smenjuju po etažama – naizgled su činili uobičajenu sliku arhitekture akademizma. Međutim, iz Jovanovićevog opusa jasno se može očitati izrazita svedenost i harmoničnost u komponovanju, zasnovana na simetriji i proporcijском dimenzionisanju objekata koji su težili uzvišenoj jednostavnosti.”¹⁷⁰

Prvu fazu njegovog stvaralačkog opusa predstavljaju projekti za privatne stambene zgrade u Beču. Projekat za Privilegovanu narodnu banku omogućio mu je ulazak u krug traženih arhitekata za izradu projekata za javne i mnogobrojne stambeno-poslovne objekte u Beogradu, čija će arhitektura biti trajno inspirisana italijanskim delima poznorenesansnog razdoblja.¹⁷¹

Konstantin Jovanović je uradio i tri projekta za beogradske javne institucije, koja nisu izvedena – idejni projekat za zgradu Srpske akademije nauka i umetnosti, projekat za zgradu Narodne skupštine i projekat za Hram Svetog Save. Takođe, ne manje značajna izvedena dela su zgrada Narodnog sobranja u Sofiji, zgrada gimnazije u Lom Palanci u Bugarskoj i Crkva Uspenja Presvete Bogorodice u Fenju u Rumuniji.¹⁷² Pored projektantskog profesionalnog angažovanja, za Konstantinom Jovanovićem je ostala i pisana zaostavština. Značajna teorijska tumačenja Crkve Sv. Petra u Rimu dala su delo „Istraživanja o gradnji Crkve sv. Petra u Rimu”. Jedan svoj spis posvetio je svome učitelju Gotfridu Zempeu – „O građevinskoj delatnosti Gotfrida

¹⁷⁰ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

¹⁷¹ I. Kleut, *Graditeljski opus Konstantina Jovanovića u Beogradu*, GGB LIII, 214-249. 2006.

¹⁷² . Đurić-Zamolo, *Graditelji Beograda 1815 – 1914*, Muzej grada Beograda, 2009.

Zempera u Beču”.¹⁷³ U rukopisu je sačuvan njegov dnevnik, kao i jedan spis o unapređenju umetničkih zanata.¹⁷⁴

Svojom snažnom individualnošću ostavio je dubok trag u beogradskom urbanom razvitku. U godinama kada je Evropom harao rat Konstantin Jovanović je izbegao u Švajcarsku, da bi poslednje godine života proveo na relaciji između tri grada – Beča, Beograda i Ciriha, u kome je 25. novembra 1923. godine okončao svoj plodonosni radni i životni vek.¹⁷⁵

Objekat Narodne banke, građen u dva navrata, jedno je od najznačajnijih ostvarenja arhitekta Konstantina A. Jovanovića (1849-1923) i srpske akademske arhitekture; zahvaljujući pre svega vizionarskom duhu osnivača tada Privilegovane Narodne banke Kraljevine Srbije, zgrada u Kralja Petra je objedinila u ono vreme najznačajnija dostignuća arhitektonskog projektovanja, graditeljskih i zanatskih tehnika i veština kao i visokih umetničkih dostignuća u obradama eksterijera i enterijera.¹⁷⁶

“Dosledno uspešno sprovedeći arhitektonsko likovno jedinstvo u svakom segmentu objekta, arhitekta Konstantin Jovanović je stvorio objekat dostojan divljenja. Imao je potpuno poverenje i dovoljno slobode, razumevanja i podrške uprave banke u stvaranju izuzetnog arhitektonskog dela. Njegov posao arhitekta, u vreme gradnje prve zgrade (1888 -1890), podrazumevao je pored izrade glavnog arhitektonskog projekta i autorski nadzor nad gradnjom kao i kompletno uređenje prostora sa detaljima enterijerske obrade. Na dogradnji zgrade (1922-1925) je Konstantin A. Jovanović počeo da radi još pre I svetskog rata, ali se u projektovanje aktivno krenulo tek 1920. godine. Novi objekat je potpuno uklopljen u stari a stilsko jedinstvo je

¹⁷³ Lj. Nikić, *Arhitekt Konstantin Jovanović*, GMGB IV. Beograd, 1957.

¹⁷⁴ D. Vanušić, *Konstantin A. Jovanović, arhitekta velikog formata, srednjoevropski intelektualac srpskog porekla na prelazu 19. u 20. vek*, Muzej grada, Beograd, 2013.

¹⁷⁵ Lj. Babić, *Život i rad arhitekta Konstantina A. Jovanovića*, posebni deo, ZAF VI-2, Beograd, 1961; A. Kadrijević, *Estetika arhitekture akademizma (XIX-XX vek)*, Beograd, 2005.

¹⁷⁶ Nevena Debljović, *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

prisutno kako na fasadi objekta tako i njenoj unutrašnjosti. Vešta kompilacija izuzetnih likovnih dekorativnih celina sa elementima primenjene umetnosti i njihova stilska usaglašenost sa estetikom arhitekture objekta, čini palatu Narodne banke izuzetnim arhitektonskim ostvarenjem.”¹⁷⁷

U tom kontekstu arhitektura može da se posmatra kao institucionalizovan režim produkcije znanja, koji predstavlja samo jedan od formacijskih režima iskazivosti nacionalnog identiteta; arhitektura se ukršta sa drugim diskursima, proizvodeći isto znanje i moć, kroz sisteme komunikacije, registrovanja, regulacije i arhiviranja.¹⁷⁸ Konstantin Jovanović je u svom stvaralačkom procesu prilikom podizanja zgrade Narodne banke u Beogradu bio konstruktor koji je zahvaljujući znanju i intuiciji u definisanju kompozicionog rešenja uspeo da sagradi uravnoteženo arhitektonsko zdanje s karakterom, maestralno, ostvarivši harmoniju arhitektonskog korpusa izgrađenog u dve etape, neprepoznatljive savremenom posmatraču.¹⁷⁹ Arhitektura kao oblast umetničkog stvaranja zasnovana je na kompoziciji koja predstavlja primarnu strategiju za umetnost građenja.

Može se pretpostaviti da je Konstantin Jovanović bio inspirisan prvim javnim arhitektonskim ostvarenjem – Privilegovanom austrijskom zemaljskom bankom u Beču, čuvenog bečkog arhitekta Ota Vagnera;¹⁸⁰ Vagner je arhitekturu smatrao čistom umetnošću u kojoj važna uloga pripada slikarstvu i vajarstvu, koji su uvek u službi osnovne arhitektonske zamisli.¹⁸¹ “Na tim principima je zasnovano i ostvarenje Zemaljske banke, u kojoj je prostorno rešenje utemeljeno na renesansnim postulatima sa svedenom, renesansnom ornamentikom i unutrašnjom dekoracijom, u kojoj svaki deo umetničkog stvaranja učestvuje u celini arhitektonskog ostvarenja. Primena modernih

¹⁷⁷ Ibid

¹⁷⁸ Ignjatović, Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, 2007, str. 18-26.

¹⁷⁹ Ibid

¹⁸⁰ Oto Vagner (Otto Wagner) (13. jul 1841, Penzing –11. april 1918, Beč), jedan od najistaknutijih evropskih arhitekata druge polovine XIX veka, arhitekta Udruženja austrijskih arhitekata, kraljevsko-carski savetnik, profesor Akademije likovnih umetnosti u Beču. Dobrović, Nikola. Savremena arhitektura. Beograd: Arhitektonski fakultet 1963, 60.

¹⁸¹ Nevena Debljović, Monografija narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

materijala gvozenih konstrukcija, kao i inovativnost u pogledu natkrivanja krova staklenom kasetiranom tavanicom, kroz koju u centralni prostor šalter sale Zemaljske banke duboko prodire prirodna svetlost, takođe upućuje na više nego očigledne analogije koje postoje kako u samom konceptualnom zasnivanju osnovne arhitektonske zamisli, tako i u pojedinostima vidljivim na Jovanovićevoj zgradi Narodne banke. Indikativna je i činjenica da je Privilegovana zemaljska banka u Beču građena i završena 1883–1884. godine.”¹⁸²



Slika 5. Arhitekta Konstantin A. Jovanović sa sestrom Katarinom.

Zgrada Narodne banke oličenje je izražajnog srednjoevropskog jezika arhitekture renesansnog akademizma. Arhitekt Konstantin Jovanović utkao je svoje umeće, veštinu i znanje u svaki segment jednog od najreprezentativnijih zdanja sagrađenog u duhu renesansnih palata. Kao izuzetno materijalno svedočanstvo autentičnosti i kontinuiteta

¹⁸² Ibid

funkcije, koja je do danas ostala nepromenjena, ovo autorsko zdanje s nacionalnim predznakom sažima skup društvenih preobražaja, ekonomskih i arhitektonskih dostignuća, ali je i svedok trajanja i trezor izuzetnih umetničkih i mnogih drugih neopipljivih vrednosti.

Zgrada Narodne banke utvrđena je za kulturno dobro od velikog značaja 1979. godine, mada se, s kritičke distance od gotovo četiri decenije od njene prve valorizacije, pokazuje da zavređuje ponovno preispitivanje složenih značenja koja zgradu Narodne banke svrstavaju među objekte izuzetnih kulturno-istorijskih, arhitektonskih i umetničkih vrednosti.

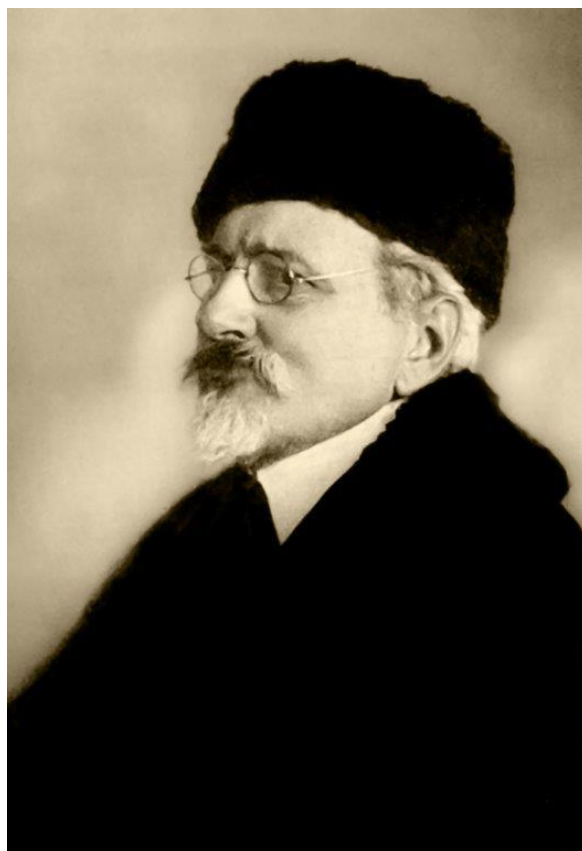
2.4. Dragutin Inkiostri – delovanje umetnika kao doprinos izgradnji nacionalne umetnosti u kontestu konstituisanja države

Interesovanje za narodnu kulturu u umetničkim i intelektualnim krugovima, ne samo u Srbiji, već i u Evropi pojačava se još krajem XVIII i početkom XIX veka. Upravo u periodu kada se narodna kultura počela gubiti pod uticajem tehnološkog i urbanog razvoja. Naglašavano je jedinstvo narodne kulture u kontekstu nacije a da se pri tom nije uviđala socijalna raslojenost, niti su se razumevali istorijski procesi promena unutar narodne kulture. U takvim okolnostima tradicionalna kultura je predstavljala instrument ideološke mobilizacije i nacionalne homogenizacije te se u takvom kontekstu inkorporira u sadržaj kulturne politike kraja XIX i početka XX veka. Sa aspekta politike, njenih ciljeva, prioriteta i instrumenata evropskih država početkom XX veka narodna kultura se našla na marginama interesovanja. Razloge možemo tražiti i u veoma složenom kontekstu odnosa prema narodnoj kulturi, kao i u negativnim posledicama jačanja nacionalnih ideologija tokom prve polovine XX veka, što je rezultiralo ratnim sukobima Prvog i Drugog svetskog rata. Zatim devalorizujuće naracije o Balkanu koje preuzimaju njegovi stanovnici a najviše nacionalne elite balkanskih zemalja, koje sebi često određuju zadatak da „debalkanizuju“ svoje nacije.

Srpska politička elita, težila je raskidanju sa balkanskim nasleđem, jer je ono srpskom narodu zapravo nametnulo istočnjačko, otomansko i muslimansko nasleđe i ukazivala je na neophodnost reafirmacije autentičnog starog evropskog i hrišćanskog identiteta Srba. Fenomeni “narodne kulture” istorijski gledano mnogo su složeniji nego što su ih to etnološka istraživanja prikazivala. Osim toga vrlo je važno naglasiti da kultura pojedinih slojeva međusobno interferira. Kulturni fenomeni ne prelaze samo iz regije u regiju nego i iz viših klasa u niže slojeve, pa i obrnuto, a pritom se, što je vrlo važno naglasiti, svi ti fenomeni stalno menjaju i adaptiraju pojedinom sloju, vremenu i odgovarajućim prilikama.

Dragutin Inkiostri – Medenjak (1866-1942) bio je svestrani dekorativni umetnik, jedan od najznačajnijih stvaralaca u oblasti primenjene umetnosti na srpskim i

jugoslovenski prostorima. Bavio se oslikavanjem enterijera objekata različitih namena, projektovanjem nameštaja i raznih dekorativnih elemenata oblikujući jedinstvene ambijente. Radio je kao scenograf, dekorater i profesor. Posebno je značajan po izučavanju i propagiranju nacionalnog stila u srpskoj dekorativnoj umetnosti. U Beogradu je radio na mnogim značajnim objektima: Sali Kolarčeve pivnice, Narodnom pozorištu, Ministarstvu finansija, Ministarstvu prosvete (sada Dom Vukove zadužbine), mnogim privatnim kućama a izlagao je na Balkanskoj izložbi u Londonu 1907. kao i na Svetskoj izložbi u Torinu 1911.¹⁸³ Nažalost, od bogatog stvaralačkog opusa Dragutina Inkiostrija ostao je samo mali deo. Najznačajniji je, u potpunosti sačuvan, enterijer Doma Jovana Cvijića u Beogradu, dok su delovi enterijera, komadi mobilijara, slike i umetnički predmete sačuvani u Srbiji i drugim krajevima bivše Jugoslavije.¹⁸⁴



Slika 6. Dragutin Inkiostri – Medenjak, 1922. godina

¹⁸³ S. Vulešević, *Dragutin Inkiostri Medenjak – pionir jugoslovenskog dizajna*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1998, str. 5.

¹⁸⁴ Ibid

“Sve do dolaska Dragutina Inkiostrija u Beograd 1905. godine, primenjena umetnost na tlu Srbije bila je u okvirima evropske umetničke tradicije, bez značajnih pokušaja da se stvore domaća, stilski prepoznatljiva dela. Stari zanati su nestajali, a industrijska proizvodnja je bila u začetku. Započinjući svoj rad u srpskoj sredini, Inkiostri je odgovorio na zahteve koji su već dugo postavljali kulturni poslenici, zahteve za delima koja bi izražavala specifičnost ove kulturne sredine...(...). Pišući o potrebi da se umetnost oplemeni narodnim duhom, većina teoretičara nije uspevala da sagleda i način na koji bi se to ostvarilo. Umetnici su pokušavali da ostvare spoj sa tradicijom slikajući velike istorijske kompozicije o slavnoj prošlosti, ili zasnivajući svoje projekte na srednjovekovnoj graditeljskoj tradiciji. Na primenjenu umetnost se obraćalo malo pažnje. Za razliku od predhodnika, Anastasa Jovanovića, Vladislava Titelbaha i Mihaila Valtrovića, koji su se povremeno bavili ovom granom, Inkiostri joj je skoro potpuno posvetio svoj opus. Preko praktičnog, pedagoškog i teorijskog rada, ukazao je na jednu moguću varijantu izgradnje nacionalnog stila, za kojim se u srpskoj kulturi toliko tragalo.”¹⁸⁵

Pre pojave Inkiostrija, folklorna umetnost je u srpskoj kulturi razmatrana samo sa etnografskog stanovišta. Posredstvom njegovih dela, narodni ornament je postao trajni element primenjene umetnosti, i industrijske proizvodnje. Već u period između dva rata, na mnogim komadima nameštaja, na keramici, tkaninama i tkanjima, pojavili su se motivi preuzeti iz narodnog stvaralaštva.¹⁸⁶ Međutim, takav način primene narodnog ornamenta bile su upravo suprotne Inkiostrijevim teorijskim postavkama i njegovim delima. Elementi folklorne umetnosti korišćeni su bez organske veze forme i ornamentacije, samo kao još jedan od brojnih dekorativnih motiva.

¹⁸⁵ S. Vulešević, *Dragutin Inkiostri Medenjak – pionir jugoslovenskog dizajna*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1998, str. 5.

¹⁸⁶ Ibid

Put nacionalne i kulturne emancipacije moderne Srbije i procesa konstruisanja srpskog nacionalnog identiteta konstantno je podržan složenim ideološkim sistemom zasnovani na kulturnoj reprezentaciji. Jedan od aspekata ovog puta je svakako i umetnost u svom najširem shvatanju. Ukoliko se umetnost i kultura ne posmatraju kao zatvoreni sistem oblika na način ustaljene interpretativne tradicije, već se njenom izučavanju priđe iz različitih konteksta: marksističke teorije kulture, kritičke teorije kulturalne industrije, teorije hegemonije, filozofije svakodnevnog života, strukturalizma, teorije teksta, postkolonijalne teorije može se doći do brojnih zaključaka o prirodi identiteta koju ona može da zastupa.

Umetnost kao oblik proizvodnje određen je političkim interpretiranjem umetničkih rešenja kao označiteljskih anticipacija društvenog (geografskog, rasnog, rodnog, etničkog, klasnog, svakodnevnog) identiteta. Sagledavanjem umetnosti Dragutina Inkiostrija, zapaža se činjenica da njegova dekorativna naracija nudi ogroman opus vizuelnih istorijskih podataka. Čitav jedan svet prošlosti se ukazuje kao tekst autohtonog nasleđa, koji biva uveden u politiku artikulacije i proizvodnje identiteta koji se zasniva na neprestanom oblikovanju svakodnevnog života. Kako ni jedna disciplina nije samodovoljna za iščitavanje i analizu, ne može se neko stvaralaštvo sagledati kroz niz utvrđenih pravila, biografskog propovedanja, stilske, morfološke ili formalne analize, jer se na takav način prikrivaju politika i ideologija.

Obimno stvaralaštvo primenjenih umetnika XIX i XX veka zahteva sagledavanje izvan stilskih i teorijskih fokusa klasičnih i romantičarskih ideala. Umetnost i kultura se ne mogu podrediti „egzaktnim“ dokazima koji odbacuju sve ono što se ne uklapa u predviđeni poredak, jer mogu govoriti i o vanumetničkim ideološkim sadržajima. Neophodno je izbeći zamagljivanje ekonomije moći koje bi nam onemogućilo suočavanje sa prošlošću. Obzirom da ni svako kritičko promišljanje ne mora biti konstruktivno u smislu doprinosa novim saznanjima ukazuje se potreba za novim, ponovnim iščitavanjem Inkiostrijevog stvaralaštva i umetnika koji su se zalagali za primenu folklornog nasleđa kod nas. Potraga za nacionalnim i kulturnim identitetom i neprestana potreba da se uklopi u šire civilizacijske okvire, koji ga istovremeno problematizuju, predstavlja tek jedan aspekt u procesu konstrukcije identiteta. Kako se

političke granice ne podudaraju sa etničkim, potraga za nacionalnim identitetom predstavlja izuzetno kompleksnu potragu kod nas.

Veliki broj istraživanja „narodne kulture“ u Evropi i sada s početka XXI veka se javlja kao tendencija očuvanja, ponovnog otkrivanja i razvijanja nasleđa kao najvažnije osnove za razvoj identiteta jedne države, naroda regiona, lokalne zajednice, etničke grupe. Eksplicitno se ističu očuvanje kulture raznolikosti kao jedan od osnovnih ciljeva evrointegracijskih procesa. Sva istraživanja fenomena povezanih sa narodnim stvaralaštvom, rađenih u Evropi slažu se da bez narodne kulture posebno u kontekstu ishodišta i uporišta opštih etičkih i estetskih sistema vrednosti nema kulture uopšte. Kultura zasnovana na tradiciji i istorijskim dimenzijama mora se razumeti iznutra, njenom sopstvenom logikom. Kulturološki gledano tematika je mnogo složenija nego što je etnološka istraživanja prikazuju, razvoj bi se odnosio na stavove koji se zalažu da narodna umetnost i kultura treba da postanu deo savremenih života i kulture ljudi, zašta je potrebno kanalisati i podsticati modernizaciju, hibridizaciju i osamrenjivanje stvaralaštva i njegovih plasmana.

Sastavni deo kulturne politike svakako bi trebalo da je i razvojni koncept, odnosno nastojanja regionalnih i lokalnih zajednica da se narodno stvaralaštvo osposobi da bude tržišno isplativo.¹⁸⁷ Naravno postavlja se pitanje održavanja i razvoja kulture u savremenom kontekstu gde tradicionalne narodne umetnosti, kultura i zanati nisu deo svakodnevnog života populacije. Ovo jasno ukazuje na potrebu da se aktivno radi na propagiranju i iščitavanju narodne tradicije na jedan posve novi način. O ovakvoj problematici govori i N. G. Kanklini (Nestor Garcia Canclini) u svom eseju „Hibridne kulture, prikrivena moć“ gde opisuje odnos moderne i tradicionalne kulture i način na koji postmoderna globalna kultura usložnjava tradicionalno prihvaćanje forme i načine izražavanja i ponašanja.¹⁸⁸ On teži da pokaže da je nemoguće govoriti o homogenizaciji kulture globalnog postmodernog sveta, već pre o rekonfiguraciji

¹⁸⁷ Miša Đurković, Dimitrije Vujadinović, Narodna kultura u kulturnoj politici Srbije, Balkankult, Beograd, 2011.

¹⁸⁸ Néstor García Canclini, *Hibrid Cultures, Strategies for Entering and Leaving modernity*, foreword by Renato Rosaldo, translated by C.L. Chiappari and Silvia L.L., Copyrighted by Regents of the University of Minnesota, 1995.

tradicionalnih kulturnih formi pod uticajem novih procesa. Novi svet stvara novu javnu sferu i nove kulturne prostore, koje je nemoguće razumeti ukoliko se držimo stroge podele na staro i novo, tradicionalno – moderno, naše i tuđe, Istok i Zapad, već da je došlo do hibridizacije ovih binarnih suprotnosti pod uticajem mnogih faktora od tehnološke revolucije do demografskih promena.¹⁸⁹

Nezavisno od toga kako se problem multikulturalizma razrešava na državno-pravnom nivou i kakve političke i ideološke otpore može da izazove uticaj pisaca, intelektualaca, religijskih verovanja, hrane, mode, muzike ili umetnosti migranata iz celog sveta upliće se u dominantnu kulturu Zapada stvarajući hibridne oblike kulture.¹⁹⁰ Unutrašnja hibridnost većine savremenih društava uspostavlja se u međudejstvu interesnih ekonomskih sfera, klasne nejednakosti i delovanja različitih sila hegemonije koje bacaju potpuno novo svetlo i novu procenu na nekada uspostavljene odnose između Zapada i drugih.

¹⁸⁹ N. G. Kanklini, „Hibridne kulture, prikrivena moć“, Studije kulture-zbornik, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008

¹⁹⁰ Jelena Djordjevic, Postkolonijalna teorija diskursa, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka.

2.5. Postkolonijalne studije u kontekstu stvaralaštva Dragutina Inkiostrija

Postkolonijalne studije se vezuju za analizu ideološkog diskursa i diskursa moći, kritiku modernizma i evropocentrizma, a pre svega na podređene i marginalizovane kulture ili delove sveta. Pozivajući se na postmodernističke i poststrukturalističke teorije i metod dekonstrukcije, utemeljene na u kolonijalnom projektu, nude teorijske mogućnosti i koncepte za tumačenje savremenih kulturnih tokova, u kontekstu starih i novih hegemonija i različitim vidovima kulturnog otpora. Savremene analize kulture su vezane za studije postkolonijalizma sa ciljem novog pozicioniranja i osnivanja ponovne analize kulturnih kretanja. Postkolonijalna teorija nije i ne mora biti isključivo vezana za kulture Afrike, Azije, Južne Amerike i Australije, ona pruža teorijski okvir i koncepte za tumačenje savremenih kulturnih tokova i različitim vidovima kulturnog otpora. Kolonijalni diskurs svakako ima političke učinke i na deo Balkana. Osnovne teorijske postulate najpoznatijih predstavnika postkolonijalnih studija Edvarda Saida (Benedict Anderson), Homi Babe i Gayatri Spivak (Gayatri Spivak) pokušaćemo da dovedemo u vezu sa stvaralaštvom Dragutina Inkiostrija u kontekstu formiranja kulturnog identiteta, pozicioniranja njegovog stvaralaštva, problematizacije definicije odnosa moći, političkih implikacija i konsekvence koje se direktno odražavaju na političku i kulturnu realnost Srbije na početku XX veka. Zatim kroz koncept Marije Todorove koja sumira prvobitne teorijske refleksije i promenu određenih političkih okolnosti i naučnih stanovišta u odnosu na formiranje balkanskog identiteta.

Primena postkolonijalnih teorija na pitanje o Balkanu i balkanskom identitetu čini se legitimnom kada se polazi od pojma naučnog istraživanja Homi Babe, jer predmet analize može biti prisutan u različitim problemskim sferama i može biti specifičan u primeni na neki drugi kontekst. Još jedan razlog da se Balkan posmatra kroz kolonijalni diskurs jeste veza moći i znanja, kojom se bavio Mišel Fuko u svojim analizama.

Eksploatacija stereotipa u političke svrhe po Babi, upotrebljena je kako na Orjent, tako i na Balkan, što predstavlja zajednički kontekst oba područja.¹⁹¹ Na osnovu toga Baba uspostavlja teoriju kolonijalnog diskursa preko specifikacije stereotipa. Zatim nacionalizam tumači kao dominantnu silu gde postkolonijalni diskurs pokušava da razloži naciju na mnoštvo različitih diskursa koje u međusobnom ukrštanju stvaraju klase, rodove, etnicitet, marginalne grupe sa ciljem da se pokaže da istoricizam, marksizam ili liberalna demokratija nisu pronašle način da izađu na kraj sa različitostima kulture i da je neophodno napraviti odklon od koncepata i nasleđa nastalih iz tog načina mišljenja.¹⁹² Baba predlaže koncept „trećeg prostora“ koji bi omogućio mogućnost da se protumači „transnacionalna“ i „translaciona kultura“¹⁹³. Političke izbeglice, s jedne, i teritorijalne ambicije globalnih medijskih tehnologija s druge strane, čine da kultura postaje „transnacionalna“, pri čemu ujedinjujući diskurs nacije, naroda i autentične narodne tradicije, nisu u stanju da objasne uznemirenost globalnog kretanja.¹⁹⁴ Treći prostor o kome govori Baba uspostavlja nove strukture autoriteta i političke inicijative a to je „hibridni prostor“. Sve što je modernistički um mogao tumačiti kao „nerazvijeno“, postkolonijalni diskurs sagledava kao različito i hibridno.¹⁹⁵

Hibridnost je metafora koja ukazuje na rasno i etničko mešanje, odnosno ono što predstavlja kulturnu mešavinu, koja se može upotrebiti u sagledavanju formiranja kulturnog identiteta Srbije, koji je u okvirima modernističkog diskursa na početku XX veka predstavljao pežorativno značenje jer je ukazivalo na neželjenu vezu sa otomanskom kulturom i remećenje zamišljenog poretka stvari koji je predpostavljao čistotu kulturnih formi i oblika.

U okviru arhitektonske i kulture primenjenih umetnosti u Srbiji XIX i XX veka odnos između tradicije i modernosti obeležen je izuzetnom ideološkom kompleksnošću i različitim perspektivama. Jedna je interpretirala evropeizaciju i

¹⁹¹ Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004.

¹⁹² Jelena Djordjevic, *Postkolonijalna teorija diskursa*, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka.

¹⁹³ Ibid

¹⁹⁴ Ibid

¹⁹⁵ Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004.

modernizaciju kroz povratak istorijskim tradicijama srpskog naroda i oživljavanju izvornih tekovina. Druge tendencije se vezuju za identifikaciju sa internacionalnim stilovima zapadne i srednje Evrope. Društvene elite toga doba trudile su se da prikažu moderan i evropski lik Beograda i Srbije u sprezi sa političkom ideologijom, počev od iseljavanja nehrišćanskog stanovništva tokom XIX veka do planiranja i izgradnje u „evropskom stilu“, usvajanju evropske kulturne tradicije i isticanje progressa kao temeljne kulturne vrednosti.¹⁹⁶

U predgovoru za drugo izdanje knjige *Imaginarni Balkan* na srpskom jeziku, Marija Todorova iskazuje određena ne slaganja sa mišljenjem pojedinih teoretičara o mestu Balkana kao predmetu postkolonijalnih studija. Kao argument ističe dva aspekta i zaključke sprovodi putem distinkcije Orijent – Balkan.¹⁹⁷ Prva razlika koju navodi Todorova je ta da je Balkan geografski i istorijski konkretan, dok Orijent jeste ono što se otkriva na putovanjima i što ima metaforičku i simboličku prirodu. Upravo preko metaforičke manifestacije Todorova uspostavlja vezu Orijenta i Balkana, koji po raspadu Otomanskog carstva sve više postaje simbol za nešto agresivno, netolerantno, varvarsko, polurazvijeno, polucivilizivano, poluorijentalno.¹⁹⁸ Balkanizam opisuje kao pežorativnu diskurzivnu konstrukciju koja formira određujuću ulogu u odnošenju prema Balkanu. Balkanizam i orijentalizam su konceptualno različiti u sagledavanju iz ugla Zapada. Orijent predstavlja egzotično i imaginarno mesto bekstva iz urbanizovane sredine, simbol bogatstva, senzualnosti i želje, Balkan zbog odsustva bogatstva i tadašnje aktuelnosti tema slobode lišen je misterije i egzotičnosti.¹⁹⁹ Drugi aspekt neuklapanja Balkana u postkolonijalni diskurs po Todorovoj je taj što ga ona ne sagledava kao Otomansko kolonijalno carstvo jer ukazuje na nepostojanje institucionalne i pravne razlike između osvajača i osvojene teritorije kao i to da otomansko osvajanje nije podrazumevalo uvođenje civilizatorske misije.

¹⁹⁶ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Beograd, 2012.

¹⁹⁷ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka kultura i civilizacija, Zagreb, 2015.

¹⁹⁷ Ibid

¹⁹⁸ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka kultura i civilizacija, Zagreb, 2015.

¹⁹⁹ Ibid

Ova regija sa sobom nosi dva nasleđa, jedno vizantijsko, drugo otomansko. I upravo ovo drugo, otomansko nasleđe jeste i početak nastanka Balkana kakvog ga poznajemo. Balkan je u očima zapada granica. Nasuprot Zapadu uvek je stajao Orijent kao dobro zaokružena celina, kao antipod, Balkan je bio nešto između, most i raskršće. Balkan je u tom diskursu polukolonijalan, polucivilizovan i poluorijentalan. Todorova korene ovakvom viđenju Balkana nalazi u jednom specifičnom evrocentризму koji kao Evropu prihvata samo onaj njen deo koji se bazira na zapadnoj kulturi. Kako je geografski neodvojiv od Evrope, Balkan je kulturalno konstruisan kao „unutrašnja drugost“, posluživši da apsorbuje mnoštvo eksternih političkih, ideoloških i kulturnih frustracija koje potiču iz tenzija i protivrečnosti svojstvenih regionima i društvima izvan Balkana. Balkanizam je vremenom postao zamena za emocionalno pražnjenje koje je ranije pružao orijentalizam, pošto je oslobodio Zapad optužbi za rasizam, kolonijalizam, evrocentризam i hrišćansku netrpeljivost prema islamu.

Početak XX veka predstavlja period otkrivanja i konstrukcijom Balkana kao drugog. Kako to Todorova zapaža, ovaj jedinstveni region smešten je u već postojeće kalupe koji olakšavaju poglede na svet i njegovo razumevanje. Jedan od najvećih problema Balkana bila je i njegova etnička raznovrsnost. Zapravo nacionalna država mora biti etnički homogena, dok su etničke manjine problem koji se javlja u nastanku jedne države kako se ona vidi na Zapadu. Naučnici naklonjeni Balkanu ne vide ga kao primitivni deo sveta, već kao region pun neiscrpnih ali nerazvijenih resursa, a sam Balkan kao etnografski muzej Evrope, Balkan je za njih bio i ostao međustupanj između civilizacije i divljaštva.

Jedan od najznačajnijih teoretičara koji razmatra problematiku postkolonijalnih studija je Edvard Said, koji je knjigom *Orijentalizam* izvršio ogroman uticaj i otvorio mnoge rasprave na temu postkolonijalne teorije. Said diskurzivnu konstrukciju Orijenta označava pojmom orijentalizma koji se odnosi na forme, na osnovu kojih se jedan određeni deo sveta reprezentuje i tekstualno uobličuje kako u nauci tako i u umetničkim delima. Orijentalizam ne nastaje u nekim izmišljenim pričama, već u okviru širokog korpusa teorije i prakse razvijanih u akademskim

institucijama, muzejima, kolonijalnim kancelarijama, antropološkim i biološkim teorijama i analizama, tvoreći diskurs kulture koja je delovala uporedo sa sirovim političkim i vojnim razlozima.²⁰⁰ U stvaranju slike drugog i načina na koji Zapad sebe vidi i identifikuje, učestvuju znanje i moć. Ovakav pristup ukazuje na ono što je distinktivna crta postkolonijalnog pristupa, a to je da Saidova analiza znanja i moći u odnosu Zapada i Istoka ne svodi na dokazivanje kako funkcioniše prosta logika sile, niti da postoji nešto što bi se moglo shvatiti kao zavera Zapada prema drugima, već se radi o složenijem pristupu, koji predpostavlja orijentalizam ili evropocentrizam kao dominantnu epistemu Zapada.²⁰¹

Orijentalizam u tom smislu može da se razume kao govor o opštem ili svakom „drugom“. Postkolonijalne studije takođe istražuju konstruisanje zapadnjačkih diskursa na osnovu kojih se konstruiše Balkan, konkretnije široj javnosti je dobro poznata politička konstrukcija Srbije i Srba kao primitivnog naroda, koja se ostvarivala i još uvek se ostvaruje u različitim medijskim, teorijskim, naučnim, političkim i pravnim diskursima, koji nisu stvarni samo na Zapadu već i u samom srpskom društvu. Ovako uspostavljen sistem vrednosti jasno ukazuje na želju društvene elite Srbije s početka XX veka na oslanjanje i usvajanje evropske kulturne tradicije i isticanje progressa kao temeljne kulturne vrednosti. Inkiostrijeva umetnička delatnost učinila ga je savremenikom i posrednim učesnikom ovih događaja koji su vodili stvaranju srpske nacionalne umetnosti. Inkiostri je nastojao da svoja umetnička shvatanja oživi ostajući dosledan svojim idejama o oživljavanju tradicije narodnog stvaralaštva i u periodu kada se srpska umetnost sve više udaljavala od nacionalnih postavki i okretala uticajima svetskih tokova.

Podjednako važan diskurs nacionalne autentičnosti jesu narodna kultura i etnicitet. U pogledu takvih kriterijuma pripadanja naciji, kao pretpostavka zajedničke kulture koja nastaje kao razlika u poređenju sa drugim, Inkiostri je razvijao svoje ideje o jedinstvenom srpskom stilu. Etnografsko nasleđe je sistematizovao i interpretirao kao „nacionalnu baštinu“ u kontekstu istoricizma i povratka na umetnost predhodnih stilskih

²⁰⁰ Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000.

²⁰¹ *Ibid*

epoha. Zatim folklorizam iako tretiran kao sporedni segment graditeljstva i umetnosti činio je značajnu komponentu u izgradnji savremenog nacionalnog i kulturnog identiteta. Ovakva folklorna kultura opstala je kao moćan simbol kulturnog jedinstva, koji omogućava održavanje narodne kohezije između različitih etničkih grupa, kultura i nacija koje pretenduju ka istim prostorima i teritorijama. Zapravo, arhitekturom i njenom dekorativnom umetnošću bilo je moguće konstruisati predstavu o kulturnom identitetu kao ideji o nacionalnom karakteru. Folklorno nasleđe, kao vid autentičnog ostatka nacionalne istorije moglo je biti interpretirano kao produžetak nacionalne kulture, koja nije bila „iskvarena“ drugim „stranim“ elementima.²⁰² Ovakvo sagledavanje Inkiostrijevog pristupa formiranju kulturnog identiteta jednog naroda, tek sada može biti sagledana na potpuno nov i drugačiji način kroz okvir postkolonijalnih studija i pojma hibridnosti, a konkretno u ovom radu i posredstvom fotografije enterijera koji je realizovao za potrebe Privilegovane banke Srbije, koji nažalost nije sačuvan. Pojam hibridnosti postaje ključan, jer razmatra realnost migracija vizuelnih obrazaca po celom svetu, susretanja i preklapanja rasa, etnija i kultura u globalnom multikulturalnom svetu.

Kultura i imperijalizam predstavljaju jedan od ključnih primera u studijama kulture. Said je svoju analizu stavio u funkciju sveobuhvatnog ispitivanja odnosa između imperijalnog poduhvata u prošlosti i sadašnjosti i kulture, čime je osnažio i dao novi analitički impuls postkolonijalnim studijama.²⁰³ Do trenutka kada su se pojavile postkolonijalne studije završena je era antikolonijalne borbe i stvaranja nacionalnih država Trećeg sveta, nestala je blokovska podela, započelo je cepanje postojećih nacionalnih država. Sam koncept nacije počeo je da se posmatra kao suštinski destruktivna, u osnovi autoritarni oblik političkog uređenja i kulturnog usmeravanja. Na osnovu toga, Gajatri Spivak tvrdi da je nacionalizam obrnuta ili preokrenuta legitimnost kolonijalizma, s obzirom da nacionalizam ponavlja „epistemološko nasilje“ kolonijalizma koje odbacuje.²⁰⁴ Nacionalne države, stvorene u

²⁰² S. Vulešević, *Dragutin Inkiostri Medenjak – pionir jugoslovenskog dizajna*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1998.

²⁰³ Jelena Djordjevic, *Postkolonijalna teorija diskursa*, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka.

²⁰⁴ Gajatri Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd, 2003.

postkolonijalnom periodu širom zemljine kugle, postkolonijalna teorija posmatra kao produženu ruku zapadne hegemonije, ne samo kao politički proizvod bivših imperijalnih sila, već kao proizvod impregniran konceptima, podelama i vrednostima preuzetim iz zapadne modernosti.²⁰⁵ U ovakav koncept možemo smestiti i Srbiju s početka XX veka i njenu potrebu za smeštanjem u evropski savremeni kontekst, uz strogi otklon od otomanske kulture i nasleđa, pod koji svrstavaju i folklorno nasleđe kao nepodobno za uključivanje u savremene moderne tokove.

²⁰⁵ Gajatri Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd, 2003.

3. Fotografija – istorijska uslovljenost, razumevanje i interpretacija

3.1 Označeno i označitelj - kulturni kodovi

Sredinom XIX veka, kada se fotografija pojavila na javnoj sceni o njoj se razmišljalo u okviru dve suprotstavljene misli, romantizma i nacionalizma ali i jedni i drugi zastupaju mišljenje da je slika *prenosnik*, bilo između dva subjekta ili između ljudskog subjekta i stvarnosti. Kako bi smo pristupili razumevanju i iščitavanju fotografske slike, neophodno je upoznati se sa određenim znakovima i kodovima koje ona nosi i koji nam mogu pomoći u njenom razumevanju.

Tumačeći jezik kao sistem znakova Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure) smatra da izvor sposobnosti da se nešto označi i razume leži u međusobnoj vezi elemenata jezika i sistema koji čini njihove međuosobne odnose.²⁰⁶ Evropska strukturalistička semiotika i semiologija temelje se na pojmu lingvističkog znaka Ferdinanda de Saussura, čija je zamisao znaka binarna, označeno i označitelj čini jezički znak:

„Jezik je sistem znakova koji izražavaju ideje, i u tome se on da porediti sa pismom, sa azbukom gluvonemih, sa simboličkim ritualom, sa formama učtivosti, sa vojničkim znacima, itd. On je samo najvažniji od tih sistema. Može se, dakle, zamisliti jedna nauka koja bi ispitivala život znakova u društvenom životu; ona bi bila deo društvene, pa, prema tome, i opšte psihologije; mi ćemo tu nauku nazvati semiologijom. (od grčkog *sēmeion*, 'znak'). Ona bi nas učila šta su znaci, koji zakoni njima upravljaju. Kako ta nauka još ne postoji, ne može se reći šta će biti, ali ona ima pravo na postojanje, njeno je mesto unapred određeno. Lingvistika je samo deo te opšte nauke; zakoni što

²⁰⁶ De Saussure, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, 25.

će ih semiologija otkriti moći će se primenjivati i na lingvistiku, koja će tako biti uključena u jednu sasvim određenu oblast u skupu ljudskih činjenica.“²⁰⁷

Evropska strukturalistička semiotika i semiologija temelje se na pojmu lingvističkog znaka Ferdinanda De Sosira i teoriji značenja ruskog formalizma.²⁰⁸ Upravo kao što govor materijalizacijom mentalnog jezičnog znaka omogućava komunikaciju tako je i arbitrarnost bitna za normalno odvijanje komunikacije jer osigurava nezavisnost jezičkog znaka o predmetu komunikacije.²⁰⁹ Značenje je proces povezivanja označenog s označiteljem. Poststrukturalizam označava skup pristupa u društvenim naukama tokom sedmdesetih i osamdesetih godina usmerenih na semiotičko tumačenje realnosti, *tekstualizovani svet*, a koji se oslanja kao i strukturalizam na koncepciju znaka kao jedinstva označavajućeg i označenog.

Zatim imamo teoriju Rolana Barta (Ronald Barthes) koji izučava odnose između verbalnih i neverbalnih semiotičkih sistema na primeru ženske odeće onako kako je ona prikazana u modnim magazinima, moda o kojoj se govori (*la mode parlee*), bez čega slike nemaju nikakvog značaja o čemu govori u eseju *Sistem Mode* (*System de la Mode*)²¹⁰. Takođe, u eseju *Carstvo znakova*, Bart razmatra Japansku kulturu i

²⁰⁷ De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, 25.

²⁰⁸ Ruski formalizam, predstavlja književni metod, pravac u teoriji književnosti koji nastaje sredinom druge decenije 20. veka i traje oko petnaest godina. Kao institucija formalizam se vezuje za Rusiju, petrogradsko “Društvo za proučavanje pesničkog jezika”, kao i za “Moskovski lingvistički kružok”. Formalizam predstavlja filozofski pravac koji najviše polaže pažnju samo na formu, a zanemaruje sadržinu i suštinu stvari. U umetnosti takođe, pažnja se usmerava na spoljašnju stranu, na formu, na pretpostavljanje oblika, forme, sadržini i suštini, a naročito u književnom i likovnom delu. Manifestom formalizma uzima se članak V. Školovskog “Umetnost kao postupak” u kojem su jasno prenete osnovne ideje metoda. To su teze da je umetnost nezavisna pojava koju treba shvatiti isključivo kao skup postupaka, a tumačenjem ovakvih postupaka otkriva se estetska vrednost ostvarenja. Ruski formalizam svoju pažnju usredotočuje na formu, shvaćenu kao autonomnu tvorevinu, i analize isključuju ispitivanja piščeve biografije, istorijskog konteksta, društvenih okolnosti u kom je delo nastalo. Najvažniji predstavnici ruskog formalizma bili su V. Školovski, B. Ejhenbaum, R. Jakobson, B. Tomaševski, O. Brik, L. Jakubinski, J. Tinjanov, dok su mu bliski bili Baluhati, Žirmunski i mnogi drugi. <https://www.lektire.rs/formalizam/>

²⁰⁹ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

²¹⁰ Rolan Brt, “Sistem mode”, iz *Marksizam – Strukturalizam. Istorija i struktura*, Nolit, Beograd, 1974, str. 161-178.

društvene običaje izvan sistema zapadne ideologije.²¹¹ Njegovi kritički tekstovi oslonjeni su na sosirovsku semiologiju ali nisu se bavili samo književnošću. Objekti Bartovog kritičkog semiološkog razmišljanja bili su pored sistema mode i hrana, film, reklame, slikarstvo, seksualno ponašanje, fotografija, arhitektura i drugi. Bio je usmeren na demitologizovanje sistema značenja koji su ideološki funkcionalizovani.²¹² Dalje u Elementima semiologije (*Elements de semiologie*) govori o odnosu verbalnih i neverbalnih znakova kao ključnom. Elemente semiologije Bart je grupisao u četiri odeljka: 1) jezik i govor, 2) označeno i označitelj, 3) sintagma i sistem, 4) denotacija i konotacija.²¹³ Bart rezimira koncept znaka koji je ustanovio Sosir razdvajajući označeno i označitelja, gde je označeno pojmovno, a označitelj materijalni nosilac znaka.²¹⁴

Heterogenost, razvoj, proizvoljnost, promena, društvena uslovljenost kao i insistiranje na razlici i nepostojanosti svake strukture postaju osnovne teme novog principa kulture, za šta strukturalizam nije mogao biti adekvatna teorijska podrška.²¹⁵

Bartov teorijski prelaz od strukturalizma ka poststrukturalizmu obeležen je njegovim čuvenim esejem *Smrt autra*, gde ukazuje na promenu paradigme, jednosmerni proces i relacija "autor – delo – čitalac, gde on gubi svoju autonomnost u odnosu na jezik.

„Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje. Takvo shvatanje odgovara kritici, pa ona onda sebi prisvaja važan zadatak da otkrije Autora (ili njegove hipostaze //opredmećivanja//: društvo, istoriju, psihu, slobodu) ispod dela: kada je Autor pronađen, tekst je „objašnjen“

²¹¹ Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, Editions du Seuil, Paris, 1970

²¹² Jelena Novak, "Rolan Bart", iz *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija, i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur), Katalogizacija i publikacija Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 2009, str 432-443.

²¹³ Ibid

²¹⁴ Ibid

²¹⁵ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

— pobjeda je kritičareva. (...) U mnoštvu pisanja, sve treba biti raspleteno, ništa odgonetano; strukturu treba slijediti, pratiti (poput očice čarape) na svakoj točki i na svakoj razini, ali nema ničega ispod toga: prostor pisanja valja prijeći, a ne probiti; pisanje neprestano postavlja značenje da bi ga isparilo, sistematski izuzimajući značenja. Točno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći pisanje), odbijajući da dodijeli neko »tajno« krajnje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo mogli nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza - razuma, znanosti, zakona.²¹⁶

Pozne Bartov tekstove odlikuje fragmentarnost, poststrukturalističko pokazivanje uživanja u tekstu, insistiranje na zadovoljstvu produkovanjem teksta i naglašeno subjektivan pristup raznolikim problemima sa kojima se susreće pisac i kritičar kulture.²¹⁷ Samim tim, Rolan Bart, kod koga je izražena dinamička geneza od strukturalizma ka poststrukturalizmu, bio je uticajan autor u okviru studija kulture. U okviru studija kulture, Rolan Bart je izvršio uticaj u nekoliko pravaca. On je klasičnu lingvističku šemu označavanja dopunio idejom da u svakom procesu označavanja postoje dva sistema: nivo denotacije i nivo konotacije. Denotacija se odnosi na deskriptivan, zapravo osnovni nivo značenja koji je prepoznatljiv svakom pripadniku određene kulture, ono što bi se moglo nazvati bukvalnim značenjem.²¹⁸

S druge strane, na nivou konotacije, značenja se stvaraju tako što se označitelji povezuju sa širim kulturnim konceptima – znacima, kao što su verovanja, sistemi mišljenja i znanja, ideologije. Na tom nivou značenje se rađa na osnovu

²¹⁶ Rolan Bart, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, op.cit., 178.

²¹⁷ Jelena Novak, „Rolan Bart“, iz *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija, i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur), Katalogizacija i publikacija Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 2009, str 432-443.

²¹⁸ Ibid

povezivanja prvostepenih znakova s drugim značenjima u koja su učitani različiti kulturni kodovi.²¹⁹

Konotativni nivo, uprkos činjenici da su u njega učitana različita značenja koja dolaze sa različitih mesta u okviru heterogenog polja kulture, doživljava se kao prirodno stanje stvari, naturalizuje se. Reči jesu doslovne, ali operišući rečima u okviru određenog konteksta stvara se smisao koji može imati kako psihološki, ili emocionalni, tako i ideološki okvir; na primer, „crno“ obeležava određenu boju na denotativnom nivou dok na konotativnom ona nosi nizove značenja pristiglih iz različitih kulturnih konteksta.²²⁰ Crno ima značenje smrti, destrukcije, neznanja, psihičke bolesti, i ono stoji nasuprot belom, sjajnom, životvornom, prosvetljenom.

U svom razmatranju Bart kaže da fotografija poseduje ova dva značenja, odnosno poruke – denotiranu i konotiranu poruku. Pod denotiranom porukom Bart podrazumeva doslovnu realnost koju fotografija prikazuje. Konotirana poruka se služi društvenim i kulturnim referencama, ona je indiskretna, simbolička, nosi neki kod. Bart u objašnjenju i kao primer daje ilustraciju u časopisu, koja zapravo predstavlja znak: tamnoputi vojnik u uniformi pozdravlja francusku zastavu. Bart se pita šta je značenje ove slike kao celine, u datom vremenu i na određenom prostoru. U tom slučaju ilustracija naslovne strane časopisa postaje označitelj a označeno ovog označitelja je po Bartu francuska “imperijalnost”, zapravo to je ono što interpretira kao konotaciju slike.²²¹ Konotacija fotografije je socijalno i istorijski uslovljena, zapravo za razumevanje i interpretaciju je neophodan istorijski kontekst. Slika se pojavila u vreme kada se francusko kolonijalno carstvo raspadalo i posebno kada je u Francuskoj postojala strastvena podela mišljenja.

²¹⁹ Ibid

²²⁰ Ibid

²²¹ Rolan Bart, „Iz Mitologija“, Polja br 166, Novi Sad, 1972, str 6-7.

3.2 Analiza i retorika fotografije – modeli vizuelne komunikacije

Sve rasprave o fotografskim slikama počivaju na nekom shvatanju prirode fotografije i načina na koji ona stiče značenje. Kada se koristi izvan strogo tehnološkog konteksta, izraz “teorija fotografije” može zahtevati izvesno objašnjenje, gde predmet teorije nije ograničen na fotografiju kao skup tehnika (iako je tehnika svakako neizostavni deo teorije fotografije), već da njena analiza zapravo predstavlja praksu označavanja. Dakle rad na tumačenju fotografije, smeštanjem u specifičan društveni i istorijski kontekst sa naglaskom na *označavanje*, proizilazi iz činjenice da je osnovna osobina fotografije kao nečeg sveprisutnog u društvenoj svakodnevici njen doprinos proizvodnji i rasprostiranju *značenja*.²²² Nije u pitanju postojanje teorije već, pre, njena priznatost. U novijim debatama o fotografiji postojale su dve linije teorijskih rasprava o fotografskim predstavama: prvu čine teorijski pristupi koji se zasnivaju na odnosu slike prema stvarnosti, a drugu oni koji naglašavaju značaj tumačenja slike fokusiranjem na čitanje pre nego na snimanje.²²³ Ove dve linije spojile su se u novijem interesovanju za kontekste i upotrebe fotografija. Semiotika kao predloženi pristup analize fotografije, nije dovoljna da objasni složene veze između institucije, teksta, distribucije i konzumiranja fotografije.²²⁴

“ Na primer, u ovom trenutku je možda najnerazvijeniji aspekt ove teorije u nastajanju njena sociološka komponenta. Fotografija se u sociološkim tekstovima najčešće sreće kao “svedočanstvo”, a sociolog najčešće pribegava zdravorazumskom viđenju fotografije kao “prozora u svet”. Ta vrsta sociološkog bavljenja fotografijom naprosto je beznačajna za projekat teorije fotografije koji mora da objasni na koji način sredstva predstavljanja utiču na ono što je predstavljalo. Sociološki opis fotografskih institucija ima veći značaj. Tu se,

²²² Viktor Bergin, *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 9-21.

²²³ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

²²⁴ Viktor Bergin, *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 9-21.

međutim, primenjuje merilo relevantnosti: recimo, opis hijerarhijskih struktura komandovanja koje upravljaju fotografom u reklamnoj delatnosti manje je značajan za teoriju od opisa diskursa kojima institucija uvodi svoje službenike, bez obzira na njihov položaj na hijerarhijskoj lestvici, u zajednički sistem verovanja i time ih konstruiše kao *reklamni narod*.²²⁵

Teorija fotografije se odnosi na koherentni skup shvatanja određenog problema koja su, ili mogu biti, dokazana na odgovarajući način. Ona nastaje iz potrage za objašnjenjem, nudi sistem objašnjenja i odražava specifične intelektualne i kulturne okolnosti.

Teorijski razvitak se odvija u okviru ustanovljenih paradigmi, ili načina mišljenja, koji uobličavaju i strukturiraju teorijsku imaginaciju.²²⁶ Uopšte uzev, moderna zapadna filozofija je, počev od XVIII veka, naglašavala racionalnu misao i uvela razliku između subjektivnog iskustva i objektivnog, opažajnog ili spoljašnjeg. Jedna od posledica ovog stava bili su pozitivistički pristupi istraživanju prirodnih i društvenih nauka i, kao što smo već ukazali, fotografija je uglavnom bila uključena u oblast empirijskog, kao sredstvo beleženja.²²⁷ Pozitivizam nije samo uticao na upotrebu fotografije, nego je i uobličio shvatanja njenog statusa.

Pri utvrđivanju teorije fotografije i prioriteta u debatama koje se odnose na fotografsku sliku jedna od centralnih teškoća je ta što se fotografija nalazi na razmeđi prirodnih, društvenih i humanističkih nauka. Usled toga dolazi do razilaženja u savremenim ontološkim raspravama o fotografiji.²²⁸ Jedan pristup se usredsređuje na analizu retorike slike u odnosu na gledanje i želju za gledanjem. On se zasniva na modelima vizuelne komunikacije koji se pozivaju na lingvistiku i, naročito, na

²²⁵ Ibid

²²⁶ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

²²⁷ Ibid

²²⁸ Ibid

psihoanalizu. Ovaj pristup smešta fotografske slike u okvir širih poststrukturalističkih interesovanja, koja teže razumevanju procesa proizvodnje značenja. Fotografiju je neophodno posmatrati kao opštu kulturnu pojavu, heruističku, koja može pružiti širok spektar činjenica i izvestan broj kritičkih alata koji će pomoći da razvije utemeljenu, na znanju zasnovanu sposobnost nezavisnog mišljenja.

Do osamdesetih godina XX veka, „teorija fotografije“ je u okviru obrazovnog sistema označavala poznavanje tehnologije i tehnike, poput zakona optike, temperature boja, optimalne temperature razvijaača. Međutim, većina tekstova koja je usledila posle tog perioda se odnosila na “predstavljanje” fotografije, koja poslednjih godina postaje predmet analize i debate. Po Berginu (Viktor Bergin) preduslov za nedavno pojavljivanje ove teme u opštem polju studija kulture je raskid sa dugotrajnom marksističkom tradicijom koja je kulturne pojave teoretizovala kao “nadgradnju” determinisanu protivrečnostima u ekonomskoj “bazi”.

“Toj opštoj nadgradnji pripadaju, po Marksovim rečima, “pravne, političke, religijske, estetičke ili filozofske – ukratko, ideološke forme”. Ovde se ideologijom naziva složen skup vrednosti i verovanja koji zajedno uređuju raznorodne i protivrečne elemente klasnog društva u hodu ka zajedničkim ciljevima, skrivajući od tih elemenata eksploatatorsku prirodu klasnih odnosa: ideologija je lažna svest o tim odnosima. Istorijsko-materijalistička analiza društva omogućuje analitičaru da se probije kroz ideološke privide do stvarnih formi koje oni zaklanjaju. Revolucionarnim preobražajem načina ekonomske proizvodnje biće otklonjen sam uzrok ideoloških iskrivljenja i svi muškarci i žene videće stvarnost kakva ona zaista jeste.”²²⁹

Gledanje fotografije kroz prizmu teorije fotografije postaje kreativan proces u okviru kojeg se traži učešće posmatrača sa kojim umetnik vodi jedan odloženi, imaginarni dijalog. Pored toga što fotografija ima dokaznu i dokumentarnu svrhu, ona

²²⁹ Viktor Bergin, *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 9-21.

ne prenosi samo sliku kaja je na njoj, nego i informaciju o tome šta je to što je predstavljeno. Međutim kako je fotografija samo trenutani isečak stvarnosti, ta njena informativna uloga je često zloupotrebljena i njom se lako manipuliše, pogotovo u medijima, gde se slike brzo prenose i još brže im se gubi izvorno značenje.²³⁰ Dvadeseti vek, doba uveravanja, odlikuje se izvanrednim napretkom tehnika manipulacije i neprestanim zamagljivanjem jezičkih granica. Interpretator kontekstualizuje poruku moduliranjem glasa, načinom izražavanja, izborom reči i sveukupnim međusobnim odnosom ideja. Komunikacijska manipulacija se postiže nelegitimnim semantičkim uticajem diskursa govornika na slušaoce.²³¹ U semiotičkom smislu, manipulacija se postiže upravo pomoću fotografija i filmova.

U skladu sa teorijskim pravcima sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka i oslanjajući se na radove iz niza različitih disciplina, Bergin je pisao da teorija fotografije još uvek ne postoji ni u jednoj adekvatno razvijenoj formi. Smatrao je da postoji kritika fotografije koja je, kako se tada upražnjavala, bila procenjivačka i normativna, autoritativna i tvrdoglava, odražavajući je kao „neprijatan i kontradiktoran amalgam“ romantičarskih i modernističkih estetičkih teorija i tradicija.²³²

Rolan Bart je naglašavao referencijalne karakteristike, u svojoj poslednjoj knjizi „Svetla komora“ iznosi da je po svaku cenu želeo da sazna šta je Fotografija „po sebi“, kojom se to bitnom crtom izdvaja iz zajednice slika. Fotografija mehanički ponavlja ono što se više nikada neće moći ponoviti u životu.

Fotografija može biti predmet triju postupaka (ili triju emocija, triju namera): činiti, podnositi, gledati. Knjiga „Svetla komora“ koju je Bart napisao nakon smrti majke moguće je čitati na barem dva nivoa: kao semiološku analizu sistema i sveta fotografije elaboriranu na subjektivnim primerima koji su privlačili autorovu teorijsku pažnju i kao svedočanstvo o Bartovoj ljubavi prema majci čije prisustvo autor kao da teži da povraća tragajući za fragmentima majčine predstave među porodičnim

²³⁰ Sonja Jankov, Počeci teorije fotografije, https://www.academia.edu/29710461/Po%C4%8Deci_teorije_fotografije_Viktor_Bergin_

²³¹ Ibid

²³² Viktor Bergin, Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 9-21.

fotografijama i strastveno ih analizirajući.²³³ Fotograf je operator, kao svi mi što razgledamo i tragamo po novinama, knjigama, albumima, arhivima, kolekcijama fotografija; a onaj ili ono što je fotografisano jeste cilj, referent, vrsta malog priviđenja, eidolon što zrači iz predmeta, koje bi nazvali *Spectrum Fotografije*, zato što preko svog korena čuva odnos sa „spektaklom“ i dodaje ono nešto pomalo jezivo što postoji u svakoj fotografiji: povratak umrlog.²³⁴

Dva teorijska pojma koja Bart definiše u ovoj knjizi su *studium* i *punctum*. Pod pojmom *studium* on podrazumeva kulturološki okvir sagledavanja teorijskog objekta:

“U francuskom jeziku ne nalazim reč koja jednostavno izražava tu vrstu ljudske zainteresovanosti, ali u latinskom ta reč, verujem, postoji: to je *studium* što ne znači, barem ne odmah, „studija“, nego naprezanje pažnje prema nečem, ukus za nekog, vrstu opšteg ulaganja, istina revnosnog, ali bez posebne žestine. *Studium* je način na koji me interesuju mnoge fotografije, bilo da ih primama kao politička svedočanstva, bilo da u njima uživam kao u dobrim istorijskim slikama: jer ja kulturno (ova konotacija je prisutna u reči stadium) sudelujem u figurama, izgledima, gestovima, dekorima, akcijama.”²³⁵

Drugi pojam, *punctum* objašnjava kao “šum” koji nije usklađen sa stereotipima kulturalnog konteksta:

“Drugi element dolazi da poništi (ili istakne) *studium*. Ovoga puta neću ja tražiti njega (pošto sam svoju suverenu svest uložio u polje studiuma), nego on sam kreće sa scene, kao strela i probada me. U

²³³ Jelena Novak, “Rolan Bart”, iz *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija*, i teorija umetnosti, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur), Katalogizacija i publikacija Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 2009, str 432-443.

²³⁴ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

²³⁵ Rolan Bart, Svetla komora – Nota o fotografiji, Rad, Beograd, 2004. Str.30-33.

latinskom postoji reč koja označava tu ranu, taj ubod, taj znak načinjen šiljastim predmetom; ta reč mi je dobrodošla tim pre što upućuje i na ideju interpunkcije i što su fotografije o kojima govorim u stvari kao interpunktirane, ponekad čak prosto pegave od tih osetljivih tačaka; zapravo te oznake, te rane, su tačke...*Punctum* jedne fotografije je onaj slučaj koji me, u njoj, bocne (ali me i ranjava, bode).²³⁶

Fotografija je analog stvarnosti. Specifičnost fotografije kao medija je to što onaj koji fotografiju stvara mora biti na mestu događaja. Prenosi nam neku informaciju ili emotivni naboj. Fotografije možemo videti svuda oko nas, one su sveprisutne.

Međutim, među onim fotografijama koje su odabrane, procenjivane, poštovane, sakupljene u albumima ili revijama, i koje su tako prošle kroz filter kulture, Bart je ustanovio da neke izazivaju u njemu mala ushićenja, kao da su one upućivale na neki pritajeni centar, neko erotsko ili ganutljivo svojstvo skriveno negde u njemu; a da su ga druge, nasuprot, činile toliko ravnodušnim da ih na silu gleda kako se množe kao korov, pa čak prema njima oseća neku vrstu odbojnosti ili razdraženosti.²³⁷

„Mnoge su fotografije, nažalost, pod mojim pogledom inertne. Ali čak i među onima koje u mojim očima imaju neku egzistenciju, mnoge u meni izazivaju samo opšte i, ako se može reći, uljudno interesovanje: u njima nema nikakvog punctuma: dopadaju mi se ili ne dopadaju ne probadajući me: one su obdarene samo studiumom. Studium je vrlo široko polje nonšalantne želje, raznolikog interesovanja, nedoslednog ukusa: volim / ne volim, I like / I don't. Studium je to like reda a ne to love; on pokreće polu-želju, polu-volju; to je ona ista vrsta neodređenog interesovanja, ravnog, neodgovornog, kakvo imamo

²³⁶ Ibid

²³⁷ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

prema ljudima, spektaklima, odeći, knjigama, za koje mislimo da su
'dobri'".²³⁸

Portret kao slika, crtež ili minijatura bio je do širenja fotografije prilično ograničen, predodređen da pokaže socijalni i finansijski položaj. Njime se nije hvatala mimika već fina duševna tekstura. Romantizam gleda na sliku kao na "povod", most između duha slikara i duha posmatrača, dok se u realizmu govori da slika može da prikaže samo stvarne i postojeće stvari, da apstraktni entitet ne pripada području slikarstva. U oba slučaja slika je zamišljena kao "prenosnik" između dva ljudska subjekta ili između ljudskog subjekta i stvarnosti.²³⁹ Naslikana površina ili površina fotografije zamišljene su kao projekcija, poruka koja se manifestuje iz prisustva onoga "iza", bilo autora ili sveta. Zapravo na ovaj način slika bi predstavljala prisustvo jednom odsustvu. Ovakav pristup u razumevanju slike gubi sa dolaskom kubizma, koji naglašava površinu slike kao supstancijalni objekt sam po sebi, a naslikani znak kao *materijalni* entitet čije se značenje ne može nedvosmisleno pripisati ni nameri autora ni nekoj empirijski datoj realnosti.²⁴⁰ Posle kubizma, modernizam je želeo da umetnost oslobodi od njene vezanosti za "predstavljanje" koje je kubizam osporio. Fotografija u tom trenutku nije mogla da zauzme isto mesto sa slikarstvom i da se okrene modernističkoj apstrakciji, jer upravo ta specifičnost fotografije je razdvaja od slikarstva. Određeni pokušaji "fotografskog modernizma" bili su bezuspešni jer nisu mogli da se odupru razmišljanju o "sadržaju".²⁴¹

"Što se tiče sadržaja, naše zamisli o fotografiji uglavnom nisu uspele da se otrgnu od gravitacionog polja devetnaestovekovne misli – misli kojom dominira metafora *dubine*; u kojoj se površina fotografije shvata kao projekcija nečeg što leži "iza" ili "izvan" te površine; u kojoj okvir fotografije obeležava mesto ulaska u nešto *dublje* – u samu "stvarnost",

²³⁸ Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2004. Str.35-38.

²³⁹ Viktor Bergin, *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 9-21.

²⁴⁰ Ibid

²⁴¹ Ibid

umetnikov “izraz” ili i jedno i drugo (stvarnost prelomljena kroz senzibilnost).”²⁴²

Slikar ima mogućnost dodeljivanja osobina naslikanom, poput produhovljenosti, plemenitosti, fotografiji ta mogućnost nije data, ona zahteva poziranje, preobražavanje u sliku. Ona telo umtrvljuje i nikad se *ja* ne podudara sa slikom koju ona daje, jer je ona tvrdoglava, nepokretna, a *ja* je lagano, višestrano, u pokretu.²⁴³ Fotografija je nastupanje *mene samog* kao drugog, neprirodno razdvajanje svesti od identiteta, ona subjekat preobražava u objekat.²⁴⁴

Često se kaže da su slikari izmislili Fotografiju prenoseći joj kadriranje, albertinijevsku perspektivu i optiku *camere obscurae*.²⁴⁵ Bart smatra da su je omogućili tek hemičari, jer njen noem (suština) je da je nešto bilo, a tek osetljivost soli srebra na svetlost omogućila je direktno prenošenje stvarnosti; fotografija je emanacija referenta.²⁴⁶

„Prepoznati studium znači neizbežno se sresti sa fotografivim namerama, uskladiti se sa njima, pohvaliti ih, kудiti, ali uvek ih razumeti, pretresati ih u sebi, jer je kultura (od koje zavisi studium) sporazum zaključen između stvaralaca i potrošača. Studium je vrsta vaspitanja (znanje i učtivost) koje mi dozvoljava da pronađem Operatora, da doživim namere koje čine i animiraju njegove postupke, ali da ih doživim na izvestan način unatrag, po volji mene Spectatora. To je pomalo kao da u Fotografiji treba da čitam mitove Fotografa, bratimeći se sa njima, ali ne verujući sasvim u njih. Ti mitovi očigledno ciljaju (tome i služi mit) da pomire Fotografiju i društvo, dodajući joj funkcije koje su utoliko alibiji za Fotografa. Te funkcije su: informisati, predstaviti, iznenaditi, označiti, dati želju. A ja, Spectator, ja ih

²⁴² Ibid

²⁴³ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

²⁴⁴ Viktor Bergin, *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 9-21.

²⁴⁵ Ibid

²⁴⁶ Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2004.

prepoznajem s više ili manje zadovoljstva: ja tu ulažem svoj studium (koji nije nikad moje uživanje ili moja patnja).“²⁴⁷

Uvođenjem slike unutar znakovnog sistema omogućilo je njeno dovođenje u relaciju sa jezičkim znacima. Kao jedan od znakovnih sistema, slika, kao i jezik, predstavlja skup/sistem arbitrarnih označitelja koji nisu u nužnoj relaciji sa označenima, već u stalnom pokretu i fluktuaciji; međutim, po standardima logike, slika i jezik mogu predstavljati i binarnu opoziciju jer pripadaju dvama različitim medijima.²⁴⁸ Vizuelna pismenost je teško objašnjiva modelom tekstualnosti jezika.²⁴⁹

„Razlika je u ovome: djelo je dio supstancije koja zauzima dio prostora knjiga (npr. u knjižnici). Tekst je metodološko područje. Suprotnost nas može podsjetiti (a da uopće ne reproducira termin za terminom) na Lacanovu razliku između »stvarnosti« i »stvarnog«, jedno se pokazuje, a drugo demonstrira; isto tako, djelo možemo vidjeti u knjižarama, u katalozima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora (ili još bolje, to je Tekst zato što zna za sebe da je tekst); Tekst nije rastavljanje djela, to je djelo koje je imaginarni rep Teksta; ili, još, Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje. Iz toga slijedi da Tekst ne može zastati (npr. na polici knjižnice); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on napose može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).“²⁵⁰

Slika, kao i tekst predstavlja uvek otvorenu površinu, u kojoj ne postoji jednoznačno i jedinstveno određenje značenja, jer i kod slike i kod teksta imamo proces

²⁴⁷ Ibid

²⁴⁸ Bal, Mieke, „Čitanje umjetnosti?“, u: Purgar, Krešimir (ured.), Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, 164–165.

²⁴⁹ Mitchell, W. J. T., Picture theory, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, 16.

²⁵⁰ Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, u: Beker, Miroslav (ured.), Suvremene književne teorije, SNL, Zagreb, 1986, 181-187.

proizvodnje značenja unutar vizuelne reprezentacije koja zavisi od međusobne relacije između znakova i njihovih referenci. “Samim tim značenje slike kao vizuelnog znaka zavisi od značenja drugih/različitih vizuelnih, ali i verbalnih znakova koji tako grade značenjski proces, tačnije – kontekst same slike. Slika, kao i jezik, predstavlja uvek otvorenu površinu, unutar koje ne postoji jednoznačno i jedinstveno određenje značenja. Kao i kod jezika, unutar kojeg ne postoje jasne granice između pojedinih reči u rečenici, tako se i kod slike ne mogu odrediti jasne granice između različitih delova vizuelnog znaka. Sliku kao znak karakterišu vizuelni označitelji, stoga je za razumevanje slike važna semiologija/semiotika koja uvodi sliku u proces i praksu čitanja/interpretacije. Slika predstavlja strukturalni poredak prikazivanja koje se pojavljuje kao efekat proizvodnje/razmene/recepcije čulnog značenja. Slika, kao i jezik, predstavlja tekst – međutim, reč je o vizuelnom tekstu unutar nelingvističkog semiotičkog sistema.”²⁵¹

Prirodnoj sličnosti između slike i realnosti koju ona predstavlja data je teorijska osnova u pojmu ikoničkog znaka, zapravo mi opažamo sliku kao poruku koja upućuje na određeni *kod*. Umberto Eko (Umberto Eco) u svom tekstu “Kritika slike” insistira na tome da su svi znaci, pa i slike, ne samo verbalni znaci, arbitrarni i konvencionalni, i zato moramo naučiti da ih tumačimo. Eko tvrdi da se semiolog mora koncentrisati pre svega na razlike između gledanja i razumevanja slike kao nečeg suprotnog objektu u svetu delanja.²⁵² Po Ekovom mišljenju, kada počnemo da proučavamo vizuelne slike, otkrivamo da nam je potrebno da postuliramo tri artikulacije, tri nivoa na kojima značenje može biti promenjeno: artikulacija “figura”, artikulacija “znaka” i treća artikulacija je artikulacija “sema”.²⁵³

- 1) *Figure* – Mogućnost razlikovanja jedne apstraktne slike od druge uočavajući odnos između figure i pozadine, svetlosnu kontrast, geometrijske vrednosti, varijacije u boji koje imaju smisla, tačnije da takva formalna varijacija nužno preslikava odgovarajuću semantičku.

²⁵¹ Andrea Palašti, Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2015.

²⁵² Umberto Eko, *Kritika slike*, u Promišljanje fotografije, Viktor Bergin, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 37-44.

²⁵³ Ibid

- 2) *Znaci* - Način prepoznavanja linije ili oblika kao nešto što ima objekt ili klasu objekata u spoljašnjem svetu, u svetu delanja, to jest što ima referent.
- 3) *Seme* – “Slike” ili “ikonički znaci” grade složenu slikovnu rečenicu. Način na koji gradimo celu sliku od kombinacije elemenata. *Seme* bi zbog toga trebalo razmatrati – s obzirom na znake koji omogućuju identifikaciju – kao *ideolekt*, to jest kao osobeni individualni jezik.

Ekova metodologija počiva na teoriji informacije i psihologiji percepcije, kao i tvrdnji da se artikulacija može postaviti “ispod” nivoa slike; on ukazuje i na to da nas moderni proces reprodukcije, bilo da se radi o polutonskim blokovima ili televizijskim slikama, suočava sa diskontinuiranim sistemima.²⁵⁴ Samim tim podseća nas da ne može postojati nekodirana vizuelna poruka pošto je sam čin percepcije dekodiranje. Ervin Panofski (Erwin Panofsky) kaže: “Kada me neki poznanik na ulici pozdravi skidanjem šešira, ono što ja vidim, sa formalne tačke gledišta, nije ništa drugo do promena izvesnih detalja unutar jedne konfiguracije, koja čini deo opšteg sklopa boje, linija i površina, koje sačinjavaju moj svet vizije.”²⁵⁵ Eko takođe razmišlja slično Panofskom, da se u procesu percepcije pribegavamo tumačenju u skladu sa naučenim shemama.

“Kako u sećanju na opažene stvari tako i u prepoznavanju poznatih predmeta postoji jedan princip ekonomičnosti, zasnovan na onom što ću nazvati *kodovi prepoznavanja*. Ti kodovi nabrajaju neke osobine predmeta koje su najsmislenije za svrhe prisećanja ili buduće komunikacije: na primer, iz daljine prepoznajem zebru iako ne primećujem tačan oblik glave ili odnos između nogu i tela. Dovoljno je da prepoznam dve relevantne karakteristike – četvoronožnost i pruge.”²⁵⁶

²⁵⁴ Viktor Begin, „Fotografska praksa i teorija umetnosti“, u Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 45-88.

²⁵⁵ Ervin Panofski, Umetnost i značenje: ikonološke studije, prev. Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd, 1975, str. 19.

²⁵⁶ Umberto Eko, *Kritika slike*, u Promišljanje fotografije, Viktor Bergin, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 37-44.

Ono što Eko uočava su teškoće u jasnom razlaganju ikoničkih znakova u elemente primarne artikulacije. Kodovi postoje samo unutar jedne artikulacije; dovoljna uloga semiološkog istraživanja bila bi, dakle, da popiše konvencionalne seme i da onda dekodira na tom nivou.²⁵⁷ Iz tog razloga Eko praviti tabelu mogućih artikulacija, koja bi u sažetoj varijanti predstavljala sledeći prikaz kodova:

- 1) *Opažajni kodovi*: proučavaju se u psihologiji percepcije. Oni postavljaju uslove za uspešnu percepciju.
- 2) *Kodovi prepoznavanja*: ono pretvaraju blokove uslova percepcije u *seme* – blokove označenih (npr: crne pruge na belom krznu) – po kojima prepoznajemo predmete ili dozivamo u sećanje opažene predmete....
- 3) *Kodovi transmisije*: oni konstruišu presudne uslove za opažanje slika – tačke na novinskoj fotografiji, na primer, ili linije od kojih je sačinjena televizijska slika...
- 4) *Tonalni kodovi*: to ime dajemo (i) sistemima već konvencionalizovanih opcionalnih varijanti – prozodijskim osobinama koje su konotirane posebnim intonacijama znaka (kao što su “snaga”, “tenzija” itd.); (ii) istinskim sistemima već stilizovanih konotacija (na primer, “graciozno” ili “ekspresionistički”). Ti sistemi konvencija prate čiste elemente ikoničkog znaka kao dodatne ili dopunske poruke.
- 5) *Slikovni kodovi*: obično zasnovani na opazivim elementima koji su aktualizovani u skladu s kodovima transmisije...
- 6) *Ikonografski kodovi*: oni “označeno” ikoničkih kodova uzdižu u “označitelj” kako bi konotirali složenije, kulturalizovane seme (ne “čovjek”, “konj”, već “kralj”, “Pegaz”, “Bukefal” ili Valaamova magarica”). Pošto su zasnovani na sveobuhvatnim semama prepoznavanja, oni ostaju prepoznatljivi kroz slikovnu varijaciju...
- 7) *Kodovi ukusa i senzibilnosti*: oni utvrđuju (s krajnjom varijabilnošću) konotacije izazvane semama predhodnih kodova. Grčki hram može da konotira “skadnu lepotu” kao i “grčki ideal” ili “staro doba”. Zastava koja se vijori na vetru može da konotira “rodoljublje” ili “rat” – sve konotacije koje zavise od situacije...

²⁵⁷ Ibid

- 8) *Retorički kodovi*: oni nastaju iz konvencionalizacije još neizrečenih ikoničkih rešenja koja zatim društvo asimiluje i pretvara u modele ili norme komunikacije. Kao retorički kodovi uopšte, oni se mogu razvrstati u *retoričke figure, premise i argumente*.
- 9) *Stilski kodovi*: to su određena originalna rešenja koja su ili kodirana retorikom ili samo jednom aktuelizovana. Oni konotiraju neku vrstu stilskog uspeha, osobeni znak “autora” (npr, na kraju filma “čovjek se udaljava putem dok ne postane tačkica u daljini” – Čaplin ili tipičnu aktuelizaciju nekog emocionalnog stanja (npr, “žena čežnjivog izraza lica gužva meke zavese u predsoblju – belle époque erotizam”))...
- 10) *Kodovi nesvesnog*: oni grade odredbene konfiguracije, bilo ikoničke ili ikonološke, stilske ili retoričke. Po konvenciji se smatra da u kadri da omoguće neke identifikacije ili projekcije, da postaknu neke reakcije i da izraze psihološka stanja. Oni se najviše koriste u ubeđivačkim medijima.

3.3 Uticaj fotografske slike na proizvodnju arhitekture i osobine arhitektonske avangardne prakse s početka XX veka.

Pronalazak fotografske slike nije vezan za izum jednog čoveka, već predstavlja proces koji se dešavao u dužem vremenskom periodu, pre nego je došlo do realizacije same fotografije. Osnovni instrument za stvaranje fotografske slike je zamračen prostor sa malim otvorom na jednom zidu, svetlost prolazi kroz otvor i formira sliku spoljnih predmeta na suprotnom zidu.²⁵⁸ Ovakav instrument naziva se *Kamera obskura*, koja je kao takva predstavljala veliki izazov za slikare i grafičare XVI veka u izučavanju perspektive. Početkom XVIII veka dolazi do otkrivanja formiranja slike posredstvom srebrnih soli, zatim krajem veka se otišlo malo dalje sa proučavanjem srebrojodida, međutim još uvek nije napravljena veza sa ovim otkrićima i formiranjem slike u kameri obskuri. Na početku XIX veka konačno se stvaraju uslovi za pronalazak fotografske slike, nastanak industrijske proizvodnje, patentirani pronalasci iz različitih oblasti su donosili kako materijalnu dobit tako i ugled nacije gde se istraživanje odvijalo. Građanska elita je bila u usponu i zahtevala je sliku o sebi. Pojavljuje se postupak dagerotipije²⁵⁹ (Jacques Louis Mande Daguerre)²⁶⁰; pronalazači koji su realizovali takav postupak, a jedan od njih je i Foks Talbot (William Henry Fox Talbot)²⁶¹. Ipak prvenstvo u pronalasku fotografije se može pripisati pronalazaču Žozefu Niseforu Niepsu (Joseph Nicephore Niepce), koji je eksperimentisao sa tek

²⁵⁸ Dragoljub Kažić, Kratak pregled hronologije nastanka i razvoja fotografije.....

²⁵⁹ Dagerotipija je jedna od prvih vrsta slike u istoriji fotografije. Razvio ju je Luj Dager, po kome i nosi ime. Kod Dagerotipije nema negativa, slika se pravi direktno na posrebnom ploči (dagerotipiji) kada se ova u mraku izloži jednoj pari. Ploča se dalje osvetljuje u kameri obskuri, nakon čega na njoj nastaje latentna slika koja je još uvek nevidljiva. Tada se ploča izloži pari živog srebra i fiksira u rastvoru sumpordioksida. Reprodukacija ovakve slike nije moguća tako da je svaka dagerotipija original. Prvu dagerotipiju u Srbiji je napravio pionir i prvi srpski fotograf Dimitrije Novaković 1840. Čiju tehniku je upoznao u Parizu 1893. godine od samog Luja Dagera. Postoje podaci da je Anastas Jovanović 1841. godine slikao kneza Mihaila, ali dagerotipija nije uspela. Ubrzo posle toga u Srbiji su se pojavili strani dagerotipisti.

²⁶⁰ Žak Luj Mande Dager bio je francuski umetnik, hemičar i pionir fotografije. Poznat je po patentu koji nosi njegovo ime *dagerotipija*

²⁶¹ Foks Talbot je sve svoje pronalaskeske zaštićivao patentima. Iz tog razloga se postupak dagerotipije mnogo brže širio i koristio jer je postupak dagerotipije otkupila francuska vlada i stavila na raspolaganje celom svetu.

otkrivenom litografijom²⁶² i kamerom opskurom, i najverovatnije tako došao do otkrića irisne dijafragme, kakvu danas ima svaki objektiv. Uporedo sa Niepsovim otkrićem, Dager se takođe bavio sličnim istraživanjima, da bi kasnije sklopili i ugovor o razmeni svojih rezultata i nastavljanju zajedničkog istraživanja.

Prva potpunija saznanja o samom postupku dagrotipije predstavljeni su i srpskoj javnosti, 12. maja 1840. godine, kada su *Serbske narodne novine* objavile obaveštenje o prvom snimanju Beograda.²⁶³ U objavi je pisalo da je Dimitrije Novaković trgovac rodом iz Zagreba boravio u Parizu, odakle donoosi prva saznanja o dagerotipiji; za vreme tog boravka u Beogradu Novaković je snimio jedan deo Beograda i taj snimak poklonio knezu Mihailu.²⁶⁴ Među prvima u Srbiji koji su prihvatili fotografiju je bio srpski slikar, litograf i fotograf Anastas Jovanović (1817-1899). Posle uvida u nekoliko primera dagerotipije na Akademiji sv Ane, Jovanović je bio impresioniran preciznošću i finoćom crteža. Fotografija u tom istorijskom trenutku označava medij koji je ispred svoje epohe, inovativan, eksperimentalan, heterodoksan a samim tim i avangardan.

“Radikalno novi, kako tehnički tako i kreativni zahvati u strukturi fotografske slike, posledica su njenog uključivanja u kontekst avangarde. I na kraju, ali ne i najmanje važno, sfera reklame i agitacije u društvu masovne kulture i spektakla nije se mogla ni zamisliti bez aktivnog sudelovanja fotografije. Fotografija sa svojim podvrstama: fotomontaža, fotokolaž, fotogram itd, ponudila je model za masovnu proizvodnju slika. Ona je postala vizuelna matrica, po kojoj se gradila norma predstavljanja stvarnosti u popularnoj kulturi.”²⁶⁵

²⁶² Litografija je garfička tehnika ravne štampe sa kamenih ploča. Razlikuje se od ostalih grafičkih tehnika jer se zasniva na hemijskim reakcijama.

²⁶³ Milanka Todić, *Istorija srpske fotografije* 18. str

²⁶⁴ Ibid

²⁶⁵ Milanka Todić, *Fotografija i propaganda (1945-1958)*, JU Književna zadruga, Banja Luka, Helicon, Pančevo, 2005, str. 18.

Pojam *avangarda* odnosi se na inovacije i primenu koncepta i tehnika u određenim oblastima, a posebno u umetnosti koje upućuju na ideje i metode koje su eksperimentalne ili napredne u odnosu na opšteprihvaćene. Eksperimentalna ili avangardna fotografija i film su pojmovi koji obuhvataju širok spektar tendencija filmskog stvaralaštva. Ovakvu kategoriju su razvili već afirmisani lideri različitih modernističkih pokreta na početku XX veka. Ideja avangardne fotografije i filma nije privukla pažnju šire publike već se održala izvan komercijalnog filma i konvencionalne umetnosti. Pristupi umetnika su se menjali zajedno sa estetikama različitih epoha, ono što je ostala konstanta avangardnog filma je okrenutost i simpatije prema modernizmu, shvaćenom kao rigorozno istraživanje formalističkih mogućnosti i granica. Značaj forme u umetničkom delu smatrano je osnovnim principom stvaralaštva, što nam potvrđuje i slučaj Džige Vertova (Dziga Vertov) koji je tridesetih godina pao u Staljinovu nemilost i bio optužen za „formalističke greške“ – što je ponekad smatrano za smrtni greh.²⁶⁶ Vertov je započeo svoje interesovanje za film kao montažer filmskih novosti ali ubrzo je počeo da eksperimentiše sa izražajnijim vrstama montaže: rezovi od po jedne do dve sličice, ručno kolor-viražiranje, ekspresivni međunatpisi i dramatična rekonstrukcija dokumentarnih događaja.

“Po definiciji, avangarda potiče iz militantnog konteksta, pa se u nekim svojim segmentima ona tako i ponaša. Sasvim uopšteno može se reći da je jedan od njenih zahteva bio da se umetnost odrekne predstavljanja stvarnosti i da se posveti utopističkom projektu preoblikovanja sveta.”²⁶⁷

U ovom delu teksta ćemo pokušati da definišemo avangardnu fotografiju i film u odnosu na proizvodnju arhitekture i osobine arhitektonske avangardne prakse s početka XX veka. Dostignuća u okviru medija fotografije i njenog prisustva u istoriji filmske umetnosti, proizvela su neka od najautentičnijih i najuspešnijih umetničkih dela

²⁶⁶ Devid A. Kuk, *Istorija filma I*, Clio, Beograd, 2005, str. 207.

²⁶⁷ Milanaka Todić, *Fotografija i propaganda (1945-1958)*, JU Književna zadruga, Banja Luka, Helicon, Pančevo, 2005, str. 18.

koja se u tom periodu razvoja filma uopšte mogu naći. Iz ove konstatacije možemo zaključiti važnost razumevanja pojma i umetnosti avangardne fotografije i njenog uticaja na druge umetničke prakse.

Stvaraoci drugih umetničkih disciplina počeli su da eksperimentišu sa fotografijom. Fotografija ih je privlačila kao nova vrsta tehnologije koja predstavlja moderno doba i kao prozor u nova estetska istraživanja, osim toga ona je omogućavala pristup daleko široj publici u odnosu na druge umetnosti. Javila se tendencija da se preko fotografije stvori jedan univerzalni jezik koji bi se bazirao na fundamentalnim estetskim principima modernog doba, kao što su svi modernistički pokreti delili težnju za stvaranjem univerzalnog, kosmopolitskog i progresivističkog estetskog jezika.

Fenomen avangardne fotografije a zatim i filma oslobođen je komercijalnih diktata tržišta i uobičajenih zahteva industrije i gledalaca, ovaj tok razvoja filmske umetnosti preispitivao je samu suštinu filmskog izraza: gradivne elemente filmskog jezika, prirodu filmske iluzije, ideološke i estetičke slojeve filma. Avangardni film u svojim ostvarenjima dostigao je vrhunski umetnički odgovor koji ne nastoji da bude konačan već otvara prostor ka dubljem sagledavanju stvari i autentičnijem angažmanu umetnosti.

Svim ovim pristupima zajedničko je shvatanje da u periodu nastanka fotografske slike ljudi počinju doživljavati sebe i zajednice u kojima žive na drugačiji način, otvoren ka promeni, novom i razvoju. Moderna je stav prema novom dobu i refleksivan stav o sopstvenoj ulozi u novodolazećem periodu. Drugim rečima period nastanka fotografije je povezana sa idejom progressa, bilo da se radi o progressu u ljudskom shvatanju stvarnosti ili tehnologiji. Inovacije i razvoj u nauci i tehnologiji donose promene u identitetu i iskustvu pojedinca i zajednica.

Estetske ideje kojima se fragmentiše i raščlanjava forma, omogućavale su ispitivanje načina na koji se sadržaj ispoljavao u arhitekturi modernog pokreta. Stvoreni uslovi omogućavali su razvoj novih programskih ideja, definisanje vizura, propuštanje svetlosti u objekat, odnosi svetlosti i senke činili su novo polje rada. Istraživanje novih geometrijskih mogućnosti, u cilju stvaranja arhitekture koja teži

idealu egzistencijalnog prostora, predstavljalo je inspirativno sredstvo rada. Apstraktni modeli raščlanjene geometrije, novi materijali, tehnologije građenja i istraživanja mašina omogućili su formiranje novih oblika i konstrukcije. Svakako da su fotografija i eksperimentalni film izvršili značajan uticaj u kontekstu avangardnih ideja u arhitekturi.

„Moderna arhitektura je postala moderna ne samo na osnovu upotrebe stakla, čelika ili armiranog betona, već upravo sa angažovanjem nove mehaničke opreme: fotografijom, filmom, reklamama...“²⁶⁸ Dakle, Kolomina (Beatriz Colomina) modernost povezuje sa mas medijima, zapravo sa tehnologijom reprodukcije koji obeležavaju početak XX veka i tvrdi da su promene koje je železnica donela gradu, fotografija je učinila u arhitekturi.²⁶⁹ Način na koji poimamo kroz fotografiju i film je drugačiji u odnosu na doživljaj u fizičkoj stvarnosti. Kao glavni nosilac modernizma fotografija po rečima Velsa (Price D. Wells) ne samo da dislocira vreme i mesto, već potkopava linearnu strukturu konvencionalnog narativa u brojnim aspektima.²⁷⁰ Valter Benjamin (Walter Benjamin) takođe vidi fotografiju kao sredstvo pomoću koga je moguće istaći slike i detalje koji nisu dostupni prirodnom vidu, postupcima povećanja ili usporavanja. Primer koji Benjamin navodi je kretanje pešaka koje je vidljivo prirodnim vidom, ali ono što izmiče našem oku je delić sekunde kada čovek počinje da hoda. Taj trenutak je moguće zabeležiti fotografijom.²⁷¹ Ovakve tehnike, posredstvom fotoaparata, kamere omogućili su jedinstvene poglede na grad i proizvodnju arhitekture. Pojava fragmentiranosti u arhitekturi usko je povezana sa fragmentacijom filmske stvarnosti u kojoj se slike stalno smenjuju. Ako pitanje niza slika smestimo u kontekst arhitekture, dolazimo do analize fragmentirane oblikovne logike. Uticaj fotografije na arhitekturu razmatrala je i Kolomina u analizi Le Korbizjeove arhitekture, koja se zasniva na Benjaminovom definisanju slikarstva, fotografije i filma. Kolomina govori o načinu kretanja kroz kuću, kao kroz filmske kadrove: stubovi, horizontalni prozor, krovna bašta, staklena fasada, pojavljuju se pred očima posmatrača kao filmski kadrovi

²⁶⁸Colomina, Beatriz: *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, (The MIT Press, Cambridge, London, 2000 (1996), str. 73.

²⁶⁹Ibid., str.. 99-100.

²⁷⁰Price, D; Wells, L: *Photography and the Modern*, u knjizi: *Photography:ACritical Introduction*, Third Edition, Routledge, London, 2004 (1996). Str.19.

²⁷¹<http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k27441&pageid=icb.page124021>

i predstavljaju događaj.²⁷² Zapravo arhitekta barata formom kao snimatelj kadrovima, a za proizvod imamo konstrukciju i sadržaj formirane iz niza određenih vizura, kadrova, stavova. Kadrovi i vizure su definisani geometrijom i svetlom koje je otkriva. Apstrakcija kao ekvivalent avangardnoj lepoti teži idealu egzistencijalnog prostora u periodu moderne. Sagledavanje prostora na ovakav način predstavlja promenu doživljaja arhitekture, promenu iskustva koje donosi medij fotografije. Pokretne slike menjaju opažaje i iskustvo i smeštaju arhitekturu u odraz savremenog načina života koji je fragmentiran.

Ideja pokretnih slika se može sgledati i u delu arhitekta Mis van der Roe (Mies van der Rohe).²⁷³ Suština analize pokretnih slika, kretanja u arhitekturi modernizma predstavlja istraživanje prostora. Misov „tekući prostor“ je fragmentirana forma objekta koja ne naglašava oblik već određuje prostor koji je artikulisan kao kretanje, prožimanje događaja u njemu.

Tehnike fotografije i filma su nesumnjivo uticale na razvoj principa arhitekture s početka XX veka a samim tim se arhitekturu povezuju sa medijima. Le Korbizije smatra da fotografija treba da pruži informacije o konceptu i procesu, koristeći tehnike u kojima slika i tekst čine fragmente koji zajedno pružaju informaciju konstruišući tekst. Ovakva istraživanja procesa projektovanja i koncepta kroz medije predstavljala su ideju tumačenja sveta iz drugog ugla.

Činjenica da fotografiju kao umetničko delo može da komentariše široka publika uviđamo da su slični društveni uslovi odražavaju i na arhitekturu. Ideje Modernog pokreta, zasnovane na socijalnim vizijama boljeg života oblikovale su ideju svakodnevnog, što je rezultiralo potrebom koncepta koje će arhitektonsko delo predstaviti u medijima.

Bauhaus svakako predstavlja važan element za razumevanje Avangardne lepote i odnos industrijske kulture, tehnologije i uticaja fotografije na proizvodnju

²⁷²Colomina, Beatriz: *Le Corbusier and Photography, Assemblage*, No. 4. (oct. 1987), pp. 6-23. The MIT Press.

²⁷³http://dataspace.princeton.edu/jspui/bitstream/88435/dsp01k930bx05g/1/Robbers_princeton_0181D_10096.pdf

arhitekture. Prema Halu Fosteru, Bauhaus je promovisao novu političku ekonomiju znaka pretvorenog u robu,²⁷⁴ čije polje eksperimenta obuhvata umetnost, arhitekturu, oblikovanje unutrašnjeg prostora, industrijski i grafički dizajn. Gropijusov (Walter Gropius) koncept „umetnost i tehnologija – novo jedinstvo“ uveli su tehnologiju i industrijski razvoj na velika vrata u koncept Bauhauusa. Laslo Moholji Nađ (László Moholy Nagy) ukazuje da moderan, perceptivni prostor ne poznaje više nikakve separacije, već se mora razumeti kao neprekidne međusobne veze između prožimanja objekta i događaja.²⁷⁵ Laslo je težio da tradicionalnu „prirodnu“ percepciju zameni sa industrijskim „okom“ fotografije, jer posredstvom nove tehnologije spoznajemo svet kroz perspektive koje su do tada nepoznate. Ovakvom percepcijom moguće je stvaranje grafičkog jezika koji nosi novu vizuelnu dimenziju, geometrijskih i apstraktnih formi koje su za Moholji Nađa bile odgovarajuće ekspresije vizuelne kulture u industrijskom poretku.

Kao što su fotografija i film znatno uticale na promenu čulnog opažaja u arhitekturi, nove tehnologije građenja su omogućile materijalizovanje avangardnih arhitektonskih ideja. Svodenjem na jednostavnost kao pravilo, uprošćavanjem ideja, nastaje minimalistički stil. Ovakav proces redukcije kreativnog izražavanja i uprošćenog tumačenja provokativnih ideja u najvećem broju slučajeva je posledica uticaja društvene stvarnosti koje zahtevaju potrebe brze izgradnje. Kao rezultat smo dobili transformaciju avangardnog, senzibilnog izražaja pretočenu u sterilisanu senzibilnost, uniformisanost, standardizaciju, što reflektuje uslove i način života savremenog čoveka. Usvajanjem i prihvatanjem standardnih formi predstavlja vid prihvaćene vizuelne komunikacije Modernog pokreta.

Upravo je funkcionalizam kao osnovna odrednica moderne zahtevao koncept standardizacije koji je kao neophodna komponenta brze izgradnje, doveo do toga da je estetika avangardnih ideja masovno uprošćavana u duhovnom smislu, tako da je ostao njen ogoljen oblik sa pravilom jednostavnosti. Tehnologija građenja i

²⁷⁴ Hal, Foster: Dizajn i zločin (I drugepolemike), V.B.Z. Ambrozija, Zagreb, 2006, str. 82.

²⁷⁵ Asendorf, Christoph: The Bauhaus and the World of Technology – Work on Industrial Culture? u knjizi: Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter: Bauhaus, Tandem Verlag GmbH, H.F.Ullman, Engleskoizdanje, štampano u Kini, 2006. ISBN:978-3-8331-4347-2 str. 80-87.

tehnologija komunikacija su nesumnjivo poremetile veliki potencijal eksperimentisanja u kontekstu arhitekture, fotografije i filma. Ipak, u prvoj polovini XX veka stvoreni su uslovi koji će biti važni za razvoj arhitekture u potrošačkom društvu druge polovine veka.

Možemo zaključiti da u vremenu eksperimenta u arhitekturi modernog pokreta, fotografija i film imaju jako važnu ulogu. Fotografija je postala značajno sredstvo za istraživanje vizuelnih kvaliteta i otkrivanju drugačijih percepcija u arhitekturi. Ispitivanje odnosa između sadržaja, forme i konstrukcije otvorilo je nova pitanja o idealu egzistencionalnog prostora u odnosu na ideal stila, kada je ideja avangardne kulture snažno bila suprotstavljena potrošačkoj. Kako primećuje Umberto Eko, početak XX veka i razvoj fotografije karakteriše istovremeno i prihvatanje i odbijanje modernog života; osećanje nade, poverenja u socijalni smisao i vizije, sa jedne strane, a sa druge, njihovu utopiju.

3.4. Fotografija prostora Privilegovane Narodne banke – prezentovanje narativa društvene moći posredstvom vizuelnih medija

“Situacija se komplikuje time što neka jednostavna *reprodukcija realnosti* manje nego ikada nešto kazuje o realnosti. Neka fotografija Krupovih fabrika ili AEG-a bezmalo ništa ne donosi o tim ustanovama. Prava relnost je gurnuta pod funkcionalnu dimenziju. Postvarenje ljudskih odnosa, dakle sama fabrika, ne iznosi više ništa o njima. Valja, dakle, naprosto “nešto da se sagradi”, nešto “artificijelno”, da bude “namešteno”²⁷⁶

Pored toga što je naglasila ključni značaj teorije, konceptualna umetnost je uradila još jednu stvar: pretvorila je fotografiju u značajnu alatku prakse; otkriće fotografije i njeno učešće u sredstvima masovne proizvodnje u XIX veku, doveli su u svojevrsnu krizu slikarstvo i skulpturu od koje se još uvek nisu oporavili.²⁷⁷

Struktura fotografije nije izolovana, ona je u vezi sa bar još jednom drugom strukturom, odnosno tekstom koji prati svaku arhivsku fotografiju; informacija u celini zasnovana je, dakle, na dve različite strukture koje su kooperativne, ali pošto su njihove jedinice heterogene, one nužno ostaju razdvojene jedna od druge; u tekstu suštinu poruke sačinjavaju reči, u fotografiji linije, površine, boje.²⁷⁸ Koja je sadržina fotografske poruke? Šta nam to prenosi fotografija koja predstavlja enterijer Svečane sale, Privilegovane narodne banke, sačuvana u arhivu Narodne banke Srbije (sl. 7)?

²⁷⁶ Bertold Breht u „Mala Istirija fotografije“, Valter Benjamin, u O fotografiji i umetnosti, prev. Jovica Aćin, Kulturni centar Beograda, 2007, str. 27.

²⁷⁷ Viktor Begin, „Fotografska praksa i teorija umetnosti“, u Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 45-88.

²⁷⁸ Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>



Slika 7. Nekadašnji izgled Svečane sala za sednice Upravnog odbora (oko 1920. godine)

Na njoj je prikazan jedan od najreprezentativnijh prostora zgrade banke, bogato dekorisan i opremljen. Sadašnji izgled sale, ne odgovara prvobitno projektovanom prostoru koji je prikazan na fotografiji.²⁷⁹ Prostor je pretrpeo radikalnu izmenu u obradi enterijera, iz tog perioda je sačuvana samo ova fotografija. Veći deo nameštaja u sali je autentičan, iz vremena gradnje prve zgrade, nacрте za pojedine

²⁷⁹ U svečanoj sali je prvobitno visio jedan luster a kasnije, proširenjem prostora, na kasetiranu drvenu tavanicu okačena su tri, jedan veći dva manja mesingana obrađena različitim tehnikama. Zajedno čine niz koji naglašava poziciju dugačkog stola na kome se odvijaju najvažniji sastanci banke. Svojim bogatom dekoracijom i veličinom dominiraju prostorijom i odslikavaju bogatstvo i moć institucije.

komade nameštaja ili njihov izbor radio je Konstatin Jovanović a neki od njih su ostali sačuvani u zgradi banke do današnjih dana.

Da bi se od stvarnosti dospelo do njene fotografije, uopšte nije neophodno deliti tu stvarnost na jedinične delove od kojih bi se sastavljali suštinski različiti od objekta koji predstavljaju; uopšte nije neophodno uspostaviti relej, to jest *kod*, između objekta i njegove slike.²⁸⁰ Slika, svakako, nije stvarnost, ali je barem njen savršeni analogon i upravo je to analoško savršenstvo ono što, u opštem smislu, definiše fotografiju; na taj način može se uočiti specifičan status fotografske slike: to je poruka bez koda – iz čega odmah treba izvući važan zaključak: fotografska poruka je kontinuirana.²⁸¹

“Osnova bilo kog “raspoloženja” ili “osećanja” koje ove slike mogu proizvesti, kao i bilo koje otvorene poruke koju nam se može učiniti da prenose ne počiva ni na čemu individualnom i misterioznom već na našem zajedničkom znanju o tipičnom predstavljanju preovlađujućih društvenih činjenica i vrednosti, to jest na našem poznavanju načina na koji objekti prenose i preobražavaju ideologiju, i načina na koje fotografi, sa svoje strane, preobražavaju objekte.”²⁸²

Jedina sačuvana fotografija (sl.7) koja pokazuje prvobitan izgled svečane sale bez naznaka ko je autor enterijera. U levom uglu na podu se vidi portret Aleksandra I Karađorđevića (regent od 1914. a kralj od 1921. godine), sa grbom Kraljevine Srba , Hrvata i Slovenaca. Stoga se može pretpostaviti da je fotografija napravljena posle ujedinjenja 1918. godine a pre rekonstrukcije i proširenja Svečane sale 1924. godine.

“Na dužem zidu se smenjuju jasno definisane vertikale i veća zidna platna likovno raznoliko stilizovanih motiva, u ritmu naspramnog fasadnog zida sa prozorskim otvorima. Pilastri imaju istu svetliju

²⁸⁰ Ibid

²⁸¹ Ibid

²⁸² Viktor Begin, „Fotografska praksa i teorija umetnosti“, u Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 45-88.

površinu i dekoraciju i naglašeni su tamnijim koloritom međuprostora sa svedenom dekoracijom linearnog grafizma. Veće zidne površine se pri plafonu završavaju polukružnim ispunama u kojima su slikani motivi secesijske dekoracije ženskih likova. Ispod njih je površina tretirana gotovo kao tekstilni tapet sa bogatim horizontalama poput čipke ili veza i ukrštenim mekanim kitnjastim vertikalama. U prostoriji se vidi i kamin koji je verovatno imao samo dekorativnu ulogu.”²⁸³

Kako nemamo ime autora fotografije, pokušaćemo da je smestimo u kontekst, u vreme njenog nastanka, razmatrajući je kao *informaciju*, koju Bergin naziva “informativna” funkcija fotografije, ono što joj daje snagu sudskog dokaza; ta funkcija je utemeljena u empirizmu. Stog stanovišta fotografija predstavlja stvarni svet prostom metonimijom: fotografija predstavlja predmet ili događaj koji je odsečen na svojim prostornim i vremenskim granicama ili pak predstavlja kontekstualno povezan predmet ili događaj.²⁸⁴

Može se uočiti da je celokupno oslikavanje, stilski veoma usaglašeno sa specifičnim likovnom poetikom i stilizacijom geometrijskih i floralnih elemenata. Na profilisane kapitele pilastra oslanja se reljefno obrađeni venac tavanice. Nejasno se uočava da je plafon bio oslikan u svetlom, verovatno pastelnom koloritu i da se nazire neki crtež. Ulaz u samu salu je arhitektonski naglašen manjim povučanim timpanonom iznad svetlo bojениh vrata sa ornamentikom i širokim masivnim dovratkom. U Svečanoj sali se nalazi čiviluk projektovan za taj prostor napravljen je u obliku valjkastog stuba ravne gornje površine. Napravljen je od hrastovog masiva i furnira, sa mesinganim i bakarnim delovima; kanelure postavljene celom visinom valjka, prave likovnu ravnotežu sa obradom enterijera Svečane sale a ovakva forma i obrada doprinosi celokupnom utisku ambijenta.²⁸⁵ Od nameštaja uočljiv je dugačak masivan sto sa stolicama presvučenim kožom sa amblemima banke koje su ostale sačuvane do

²⁸³ Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

²⁸⁴ Alen Sekula, O izumevanju fotografskog značenja, u Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 89-113.

²⁸⁵ E-MPU, str.141

današnjih dana; iznad stola je veliki luster sa čipkasto obrađenim metalnim obručem i dva niza svetiljki²⁸⁶, koji je u kasnijoj adaptaciji zamenjen; pod je, čini se, jednostavnije slagan parket bez uočljivih kontrasta u dezenu odnosno boji.²⁸⁷

Bogato dekorisan prostor odiše svežinom i elegancijom i kao takav sugeriše na rukopis Dragutina Inkiostrija – Medenjaka koji je poznat je kao pokretač negovanja „nacionalnog stila“ i smatra se začetnikom srpskog dizajna. Njegovo proučavanje motiva iz narodne umetnosti i stilizovanje i komponovanje sa likovnim poetikama prisutne arhitektonske forme prisutni su u njegovom stvaralaštvu. Đorđe Vajfert je 1905. godine kao član Upravnog odbora banke angažovao Inkiostrija da dekoriše veliku dvoranu u Kolarčevoj pivnici koja je postala centar beogradskog kulturnog života.²⁸⁸ Odmah nakon ovog uspešno obavljenog posla Inkiostri je bio angažovan na oslikavanju enterijera Narodne banke, čiji se angažman može videti u zapisnicima Upravnog odbora, sačuvanim u arhivu Narodne banke.

Objekti ispred fotografske kamere, čak i pre čina fotografisanja imaju već svoju upotrebnu vrednost u proizvodnji značenja (imaju svoju istoriju), a fotografija nema izbora nego da operiše iznad tih značenja.²⁸⁹ Stoga, Burgin ukazuje na postojanje „pred-fotografske“ faze u proizvodnji značenja, koja se mora uzeti u obzir kada se govori o isčitavanju značenja slike. Gledanje, tako, nije neutralan i transparentan proces, već ideološki obojen, te kao takav uključuje elemente društvenog i istorijskog konteksta. Ovakav vid sagledavanja fotografije obuhvata kompleksnu mrežu značenja uslovljenih kulturom i društvom; ukoliko se fotografiji pristupa kao tekstu, aktivira se

²⁸⁶ Kada je pravljena prva zgrada tada Privilegovane Narodne banke Kraljevine Srbije, Konstantin Jovanović je ubedio Upravni odbor da se u objekat ugradi električna instalacija. Ova odluka je odredila i izbor svetiljki: “Rešeno je, da se za zgradu bančinu nabave potrebne lampe, koje se mogu upotrebiti i za električno osvetljenje i za gas, ali za sada samo za vestibil, arkadne dvorane i hodnike ukupno 45 kom. onake, kakve je projektovao arhitekta g. Jovanović, a za kancelarije ne, pošto će se tamo, dok se u varoši ne uvede električno osvetljenje, upotrebljavati lampe za gas.” (Zapisnik sa 2. Sednice Upravnog odbora, držane 13. januara 1890.).

²⁸⁷ Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

²⁸⁸ Sonja Vulešević, Dragutin Inkiostri Medenjaka - Pionir jugoslovenskog dizajna, Muzej prmenjene umetnosti, Beograd, 1998.

²⁸⁹ Viktor Begin, „Fotografska praksa i teorija umetnosti“, u Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 45-88.

proces čitanja teksta koji u postupku interpretacije omogućava prepoznavanje interakcije između diskurzivne, kulturalne, ekonomske, političke i/ili ideološke prakse jednog društva.²⁹⁰ Usmerenost prema jeziku kao ritualu ideološkog prepoznavanja, jedna je od glavnih teorija Luja Altisera (Louis Althusser) o proizvodnji subjekta. Luj Altiser kategoriju subjekta predstavlja kao konstitutivnu za ideologiju: „sva ideologija interpelira konkretne individue kao konkretne subjekte, putem funkcionisanja kategorije subjekta.“²⁹¹

Ovde se ideologijom naziva složen skup vrednosti i verovanja koji zajedno uređuju raznorodne i protivrečne elemente klasnog društva u hodu ka zajedničkim ciljevima, skrivajući od tih elemenata eksploatatorsku prirodu klasnih odnosa: ideologija je *lažna svest* o tim odnosima.²⁹² Po Altiserovom mišljenju, svi mogući načini proizvodnje nužno su strukturisani prema tri “instance”: ekonomskoj, političkoj i ideološkoj. Ideologija se zasniva na predstavama, slikama, idejama, mitovima, pojmovima i utiče na društveno formiranje ljudi. Delovanje ideologije utiče na to da ljudi ne uspostavljaju direktan odnos prema realnom svetu, već je taj odnos posredovan ideološkom diskursom. Iako imaginarna, ideologija predstavlja određen pogled na svet, pogled vladajuće klase kao prirodan. Samim tim nijedna klasa ne može da vlada državom ukoliko ne vlada i njenim državnim aparatima. Državni ideološki aparati predstavljaju različite i specijalizovane institucije koje se po Altiseru mogu podeliti na: religijski DIA, školski DIA, porodični DIA, pravni DIA, politički DIA, sindikalni DIA, informacioni DIA, kulturni DIA. Svakako DIA ne treba mešati sa državnim ugnjetačkim aparatom, jer on pripada u celini javnom području dok državni ideološki aparati pripadaju privatnom području (crkve, partije, sindikati, porodice i umetnosti).²⁹³

Pored velikih poslova koje je Inkiostri radio pod pokroviteljstvom državnih institucija u kontinuitetu je objavljivao članke predstavljajući svoju teoriju o

²⁹⁰ Andrea Palašti, Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2015.

²⁹¹ Luj Altiser, Ideologija i državni ideološki aparati, Karpos, Loznica, 2009, str 68.

²⁹² Ibid

²⁹³ Ibid

nacionalnom stilu i prezentujući mogućnosti njegove primene. Krajem 1907. godine u izdanju Kolarčeve zadužbine štampao je svoju knjigu "Preporođaj srpske umetnosti". Knjiga "Preporođaj srpske umetnosti" i brošure "Naša arhitektura" i "Novi srpski stil" u kojima Inkiostri upućuje kritiku našim arhitektama da zanemaruju domaće podneblje i tradiciju, kao i evropsko interesovanje za folklornu umetnost, nailazi na strogu osudu renomiranih arhitekata tog perioda koji su ujedno pripadali i vladajućoj državnoj, ideološkoj i društvenoj postavi s početka XX veka.²⁹⁴ Arhitekta Branko Tanazević²⁹⁵ je bio jedan od najvećih protivnika Inkiostrijevog rada, izjavljujući da su Inkiostrijeva publikovana dela u celini nerazumljiva, u pojedinostima netačna i da Inkiostri nema dovoljno stručnog obrazovanja za takav poduhvat koji je uradio. Očigledno da iz ovih razloga koje navodi Tanazević, Inkiostri nije bio prihvaćen u potpunosti od strane "vladajuće ideologije", kojoj je sam Tanazević pripadao, kao ni njegov rad i zalaganje u izučavanju i primeni narodnog stvaralaštva.

"Čim opazimo predmete, postavljamo ih u neki inteligibilan sistem odnosa (nijedan realitet ne može biti nedužan pred kamerom). Oni zauzimaju svoje položaje, to znači položaje unutar jedne *ideologije*. Ideologija je ovde uzeta u najširem smislu i znači složen skup iskaza o prirodnom i društvenom svetu koji bi u datom društvu bio opšteprihvaćen kao opis stvarne, zapravo nužne prirode sveta i njegovih događaja. Ideologija je zbir realiteta svakodnevnog života koji se uzimaju zdravo za gotovo; unapred datih determinacija individualne svesti; ona je zajednički referencijalni okvir za projekcije individualnih radnji. Ideologija poprima beskonačnu raznovrsnost oblika; njene

²⁹⁴ Sonja Vulešević, Dragutin Inkiostri Medenjak - Pionir jugoslovenskog dizajna, Muzej prmenjene umetnosti, Beograd, 1998.

²⁹⁵ Branko Tanazević (1876 — Beograd) je jedan je od najpoznatijih srpskih arhitekata secesije i srpsko-vizantijskog (srpskog nacionalnog) stila, koje je uspešno realizovao u svojim delima. Pored arhitektonskog stvaralaštva, Tanazević je bio i profesor Arhitektonskog fakulteta u Beogradu, gde je predavao: Ornamentiku, Dekoraciju, Modelovanje i Uređenje gradova. Kao nastavnik tadašnjeg Arhitektonskog odseka Tehničkog fakulteta, arh. Branko Tanazević je sa arh. Nikolom Nestorovićem projektovao zgradu tehničkih fakulteta u Beogradu.

suštinske osobine su da je kontigentna i da je *u njoj činjenica njene kontigentnosti potisnuta.*²⁹⁶

Antonio Gramši (Antonio Gramsci) u svojoj teoriji na mesto *Ideologije* uvodi pojam *Hegemonije*. Gramši zastupa tvrdnju da je hegemonija prisutna u svim delovima društva, u svim činjenicama života i načinima na koji ih živimo unutar struktura za koje verujemo da smo ih sami izabrali. Sve to se odnosi na: porodicu, brak, običaje i posedovanje, dom, osećanja i verovanja, svest o vlastitom zdravlju i telu, prijatelje.²⁹⁷ Obzirom na kompleksnost pomenutih činjenica, država i njene institucije se ne mogu osloniti samo na prinudu i silu. Država legitimitet vlasti obezbeđuje pomoću strateškog upravljanja. Gramši navodi da je za hegemoniju neophodna kombinacija sile i pristanka. Hegemonija govori o tome da posebno značajnu ulogu u društvu imaju društvene elite koje predstavljaju interese vlastite klase kao univerzalne. Upravo u tim predstavama su učestvovala društvena elita s kraja XIX veka u Srbiji, stvarajući standard i vrednosti na koje se oslanja najšira populacija, trudeći se da neutrališu neslaganja u društvu. Osnovni cilj hegemonije je postizanje pristanka različitih klasa na vladanje bloka moći. Gramši hegemoniju definiše kao „neprekidni proces formiranja i smenjivanja nestabilnih odnosa i njihovog uravnotežavanja, naročito odnosa između interesa dominantne i podređenih grupa.“²⁹⁸

Ipak, kako pojam hegemonije ne predstavlja dominaciju već prilagođavanje opozicionim klasnim kulturama i vrednostima, dozvoljavajući da se one izraze u svom vlastitom prostoru Inkiostri dobija poziv za dekoraciju srpskog paviljona na Svetskoj izložbi u Torinu (1911), uz odobrenje Ministarstva narodne privrede za dekoraciju salona, gde je radio pod nadzorom Branka Tanazevića. Sloboda u idejama i pristupu mu je u potpunosti uskraćena jer mu Tanazević nije dozvolio da primenjuje narodnu ornamentiku. Pojam hegemonije pokazuje da *buržoazija* ne želi da uništi kulturu *radničke klase*, već da je “artikuliše” prema zahtevima vlastite kulture i

²⁹⁶ Viktor Begin, „Fotografska praksa i teorija umetnosti“, u Promišljanje fotografije, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 45-88.

²⁹⁷ Antonio Gramši, „Hegemonija, intelektualci i država“ Studije kulture-zbornik, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

²⁹⁸ Ibid

ideologije tako što se u tom procesu menja i sama politika i kultura radničke klase. Tako da se odnos Dragutina Inkiostrija i njegovo stvaralaštvo mogu sagledati kao neprekidno “pregovaranje” sa vladajućom klasom na kulturnom i ideološkom planu.

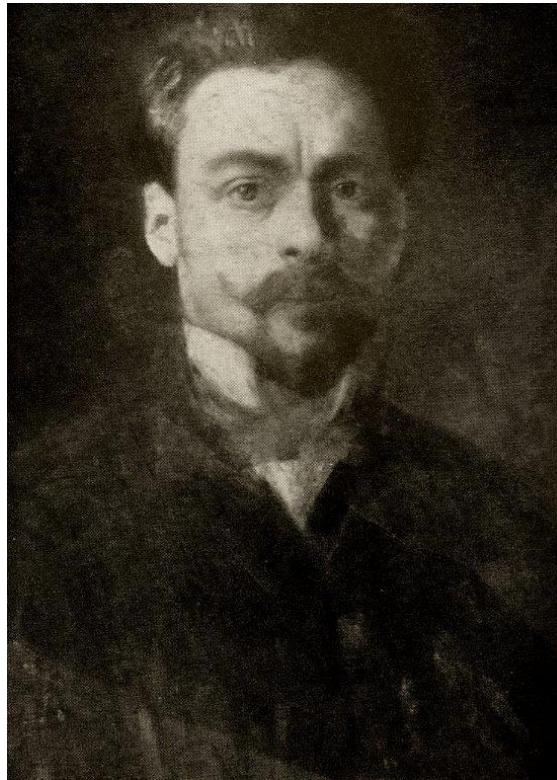


Slika 8. Zasedanje akcionarskog odbora banke.

U Zapisniku Upravnog odbora Narodne Banke od 10. novembra 1905. piše:

„...P Vučetić akad. slikar i Dragutin Inkiostri dekoracioni slikar pismom svojim od 23. septembra ov.god. predlažu upravnom odboru da izvoli odobriti da salu za odborske sednice u zgradi Narodne Banke mogu na račun bančin ukrasiti u srpsko-nacionalnom stilu...” U svom pismu, umetnici izlažu i način na koji oni misle to izvesti i napominju, da bi se sve dekoracije kako na plafonu tako i na zidovima imale izvesti u masnoj boji, da bi ovaj veštački rad što postojaniji bio; a celokupna

dekoracija sale po predloženim motivima. Po dužem savetovanju a s obzirom na okolnost što je u istini nastupila potreba da se sala za odborske sednice u Banci novo moluje i renovira, a s druge strane opet, što je naročito slikar Inkiostri svojim dosadašnjim radovima po javnim zgradama u Beogradu pokazao, da je stručnjak u dekorisanju sala u narodnom stilu, rešeno je: Prima se ponuda slikara P. Vučetića i Dragutina Inkostr²⁹⁹ da salu za odborske sednice u Narodnoj Banci izmoluju masnom bojom a na način kakav oni predlažu po cenu od Din 2500.- (dve hiljade pet stotina).“³⁰⁰



Slika 9. Slikar i vajar Paško Vučetić (1871-1925).

²⁹⁹ Kasnije, u Zapisniku od 26. maja 1906. stoji: „Nije uvažena molba slikarskog dekoratera Dragutina Inkiostri od tekućeg meseca da mu banka u vidu dobrovoljnog priloga izda još i jednu posebnu naknadu za uspešno izvršeni posao oko slikanja bančine sale, za koji je posao već primio pogođenu cenu ali je odobrano da mu se izda Din.200.- na ime naknade za posao, kojega se primio oko dekorisanja prozora u sali draperijama, koje su po njegovom predlogu izabrane i koje će on aranžovati i namestiti.“

³⁰⁰ Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke Srbije, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

Osim fotografije enterijera Svečane sale i zapisnika Upravnog odbora banke ne postoji ni jedan dokument u arhivi banke koji potvrđuje da je Dragutin Inkiostri realizator samog prostora svečane sale. U kasnijim spisima se uglavnom, kao autor enterijera Svečane sale navodi ime Paška Vučetića. Poznato je da je Inkiostri dekorisao zidove glavne sale dok je slikar Paško Vučetić, sa kojim je sarađivao i u radu na Kolarčevoj pivnici, oslikao na tavanici alegorijsku kompoziciju.³⁰¹ Postoje i zapisi da su zidovi „bili oslikani kompozicijama zasnovanim na detaljima sa ćilima i narodnih vezova“³⁰² Nažalost, drugih preciznijih podataka o Inkiostrijevom radu u Narodnoj banci nema. Ipak, ukoliko se sagleda likovna poetika njegovog celokupnog stvaralačkog opusa, uz poštovanje istorijskih činjenica, može se pretpostaviti da je na (sl.7) prikazan enterijer na kome je Inkiostri ostavio autorski pečat.³⁰³ Oslikavanje zidnih površina prikazanih na fotografiji odgovara likovnosti i stilizacijama zasnovanih na narodnoj umetnosti.

Oslanjajući se na Gramšijevu teoriju hegemonije možemo govoriti o suprotstavljenosti društvenih elita i onih koji se nalaze na marginama istorije, eksploatisane, podređene i neme društvene grupe kojima nedostaje klasna i kulturna svest. Na osnovu ove teorije Gramši pokazuje da vladajuća klasa ne vlada prostim sredstvima prisile, već mora da ima određenu meru prihvatljivosti i u klasama kojima vlada, a to uglavnom postiže na osnovu moralnog i intelektualnog vođstva. Odnos među suprotstavljenim klasama duboko je zavisn od kulturnih i ideoloških odnosa koji se među njima uspostavljaju; ovde se ne radi o dominaciji već o borbi za hegemoniju koja podrazumeva moralno, kulturno, intelektualno, a samim tim i političko vođstvo nad

³⁰¹ Sonja Vulešević, Dragutin Inkiostri Medenjak - Pionir jugoslovenskog dizajna, Muzej prmenjene umetnosti, Beograd, 1998, str. 22.

³⁰² Ibid

³⁰³ Inkiostri je radio na renoviranju Svečane sale Banke 1906. godine a već 1914. Konstantinu A. Jovanoviću su, od strane Glavnog odbora Narodne banke, prihvaćeni prvi planovi za novu zgradu i poverena mu je izrada detaljnih crteža (Zapisnik sa 26. sednice Upravnog odbora Narodne banke održanog 25.juna 1914.) S obzirom da je 8 godina kasnije počeo rat, veoma je verovatno da nikakve druge izmene u Svečanoj sali u tom periodu nisu rađene. Krajem 2015. Narodna Banka je zbog rata preseljena u Marselj a po povratku u Beograd 1918, kreće ponovo sa radom i već 1923. kreće se u dogradnju zgrade. Stoga se može pretpostaviti da je na sl. 7 sala na kojoj su radili Inkiostri i Vučetić. (Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke Srbije, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.)

celim društvom.³⁰⁴ Samim tim ne čudi što nema konkretnih podataka o angažmanu Dragutina Inkiostrija na realizaciji enterijerskog sklopa Svečane sale narodne banke i što je upravo ta reprezentativna prostorija, jedina od svih delova zgrade, kasnije izmenjena i rekonstruisana u potpunosti drugačije od njenog prvobitnog izgleda. “Metodološki kriterijum na kome počiva naše proučavanje mora se zasnivati na sledećem: nadmoć jedne društvene grupe iskazuje se na dva načina – kao “dominacija” i kao “intelektualno i moralno vođstvo”. Jedna društvena grupa dominira antagonističkim grupama koje nastoji da “likvidira” ili podredi; jedna društvena grupa može, zapravo mora predhodno da uspostavi “vodeću ulogu” da bi osvojila vlast.”³⁰⁵

Promena društvenih odnosa tokom istorijskog perioda Srbije krajem XIX i početkom XX veka odnosi se na borbu oko formi kulture, tradicije i načina života narodnih klasa. Jedno od glavnih polja otpora formama kroz koje je vršena reformacija ljudi bila je narodna tradicija. Iz tog razloga se kasnije popularna kultura često povezuje sa pitanjima tradicije, tradicionalnih formi života i posmatra kao proizvod konzervativizma i okrenutosti prošlosti. Dragutin Inkiostri se već u svom najranijem periodu stvaralaštva upoznaje sa pogledima i tendencijama ovog pogrešnog shvatanja. U ovom period modernizacije “Kulturna promena” predstavlja proces kojim se neke kulturne forme izbacuju iz središta narodnog života i marginalizuju. Zatim se pribegava radikalnim i aktivnim uklanjanjem takvih formi kako bi nešto drugo zauzelo njihovo mesto a sve predstavljeno kao neophodna potreba za reformom. “Na ovaj ili onaj način “narod” je često predmet “reformе”: često za njegovo sopstveno dobro, naravno – “u njegovom najboljem interesu”.³⁰⁶ Transformacija je svakako neophodna u procesu sagledavanja i aktivnog rada na postojećim tradicijama i aktivnostima, njihovu aktivnu preradu u nešto drugačije. Čini se da je Dragutin Inkiostri shvatao problematiku odnosa tradicionalnog i njene transformacije u savremeni kontekst još na početku XX veka. Iako je po svemu sudeći pokušao da predstavi tradicionalne vrednosti kao primarne,

³⁰⁴ Antonio Gramši, „Hegemonija, intelektualci i država“ Studije kulture-zbornik, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

³⁰⁵ Ibid

³⁰⁶ Sonja Vulešević, Dragutin Inkiostri Medenjак - Pionir jugoslovenskog dizajna, Muzej prmenjene umetnosti, Beograd, 1998.

drugačije tendencije su prevagnule u potrazi za novim evropskim i svetskim identitetom i razvojem a ujedno i kao otklon od otomanske tradicije i njenog viševjekovnog uticaja.

Ovako shvaćen pojam ideologije može se primeniti i u analizi fotografije enterijera banke u kojoj je utkan ideološki diskurs, koji nas u trenutku gledanja već uvodi u kompleksan sistem odnosa. Gledanje, tako, nije neutralan i transparentan proces, već ideološki obojen, te kao takav uključuje elemente društvenog i istorijskog konteksta. Stoga, postavlja se pitanje, šta nam govori fotografija enterijera Svečane sale³⁰⁷ realizovane u okviru objekta Narodne banke izgrađene s kraja XIX veka? Upravo u periodu kada se narodna kultura počela gubiti pod uticajem tehnološkog i urbanog razvoja. Naglašavano je jedinstvo narodne kulture u kontekstu nacije a da se pri tom nije uviđala socijalna raslojenost, niti su se razumevali istorijski procesi promena unutar narodne kulture. U takvim okolnostima tradicionalna kultura je predstavljala instrument ideološke mobilizacije i nacionalne homogenizacije te se u takvom kontekstu inkorporira u sadržaj kulturne politike kraja XIX i početka XX veka. Sa aspekta politike, njenih ciljeva, prioriteta i instrumenata evropskih država početkom XX veka narodna kultura se našla na marginama interesovanja. Razloge možemo tražiti i u veoma složenom kontekstu odnosa prema narodnoj kulturi, kao i u negativnim posledicama jačanja nacionalnih ideologija tokom prve polovine XX veka, što je rezultiralo ratnim sukobima Prvog i Drugog svetskog rata.

Pojam hegemonije vodi ka pitanju moći, to jest o načinima na koje se umetnost odigrava u odnosu na moć.³⁰⁸ U svom tekstu “Zastupanje moći”³⁰⁹, Miško Šuvaković pojam “moć” preuzima iz Fukoove diskurzivne analize društvene moći a

³⁰⁷ Projektovana je kao sala za sednice glavnog odbora uprave banke i od 1890, kada je otvorena zgrada, pretrpela je izmene u prostornom i oblikovno-enterijerskom smislu. Smeštena je u središnjem delu zgrade sa pogledom na dvorište okruženo drugim objektima (kasnije objektom druge zgrade banke). Po projektu dogradnje iz 1922. sala je bila nešto manja ali je 1924. došlo do izmene projekta od strane nadzornog arhitekta Aleksandra Jankovića po nalogu uprave banke: „Stavlja se arhitekti u dužnost da pripremi crteže za proširenje sadanje sale za odborske sednice u staroj zgradi“ (64. sednica Odbora za zidanje zgrade bančine na dan 1. novembra 1923). (Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke Srbije, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.)

³⁰⁸ Miško Šuvaković, Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije, Službeni glasnik, 2012, str. 66-85.

³⁰⁹ Ibid

pojam “hegemonija” iz Gramšijevog koncepta vođstva, uticaja i dominacije unutar dinamike društvenih moći. Samim tim smatra da je izvođenje i prikazivanje moći povezano sa umetničkim i kulturalnim instrumentima zastupanja. Jedan od ključnih pojmova koji se koristi u ovakvom odnosu umetnosti i moći je spektakularnost, koju Šuvaković predstavlja kao materijalno izveden, živi događaj oprisutnjenja i čulne predočivosti “moći” u svakodnevnom životu društva, tačnije spektakularnost je zapravo vidljivost moći.

Spektaklom se naziva ospoljavanje ili prezentovanje, odnosno pokaznost ili vizuelizacija društvene moći, identiteta ili kapitala.³¹⁰ Spektakl se može objasniti kao čulno predočivi i opaženi događaj u kome akumulacije ekonomske i/ili političke moći, odnosno samog života, postaju čulno prezentovane u organizaciji i izvođanju javnog i privatnog, radnog i slobodnog, vremena življenja građana u kapitalističkim društvima.³¹¹ U kapitalističkom i potrošačkom društvu današnjice, svaki segment, od proizvodnje preko razmene do potrošnje; ekonomije, obrazovanja, trgovine, izložbe, arhitekture, filma, televizije, postaje spektakl. Konzument se suočava sa potrošnjom kao poželjnim oblikom identifikacije, koju ne prepoznaje i ne vidi kao društvenu, ekonomsku ili političku, već kao estetsku. Spektakl se kao događaj ukazuje kao oblik političke umetnosti ili umetnosti koja je iz političkih interesa izvedena u društvu, što znači da se „spektakl“ uvodi odozgo u mase i time se definiše kao umetnost masovne kulture; spektakl je imanentno politički jer je njegov karakter politički time što se moć čini vidljivom/čujnom, tj. predočivom.³¹²

Ovakva vrsta identifikacije ne predstavlja samo puko uspostavljanje identiteta sa imaginarnim uzorkom, već se doživljaji *veštačkog* sveta posredstvom države i institucija nude, sa dozom zavođenja kao *nova priroda*. Po Bodrijaru (Jean Baudrillard), prikazivanje i proizvodnja fikcije putem jezika, semiologije ili medija na mestu i u trenutku očekivanja pojavnosti realne situacije predstavlja pojam simulacije,

³¹⁰ Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion art, Beograd, 2010, 485. str.

³¹¹ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik*, Orion art, Beograd, 2011, 96. str.

³¹² Miško Šuvaković, *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 66-85.

dok je simulakrum predstava proizvedena simulacijom.³¹³ Bodrijarova teorija polazi od teze o otuđenosti, trijumfu i totalitarizaciji društva spektakla. Simulakrum obeležava potpuno osamostaljivanje znakova u odnosu na stvarnost, označioaca u odnosu na označeno, stvarajući svet kopija bez originala i realnost stvarniju od stvarne³¹⁴.

„Mimezis/simulacija je prikazivanje ili izvođenje, a time posredovanje konkretne ili apstraktne moći kao događaja u polju čulnog. Prikazivanje je posredno i posredničko zastupanje, čak u izvesnom, starovremenom smislu „prikazivanje“ znači *plaćanje gotovinom* ili *uspostavljanje ekvivalencije u vrednosti*. Prikazivanje je, znači, izvođenje zastupničkog odnosa između stvari, situacija ili događaja koji su međusobno različiti, ali kojim taj odnos postaje čulno, značenski ili vrednosno povezan.“³¹⁵

Prikazivanjem se prikazano i predstava dovode u odnos interpretativnog ili anticipacije i otvaraju se pitanja: „Šta znači trenutak prikazan i „uhvaćen“ posredstvom foto aparata?“ ili „Šta znači opisati taj trenutak koji prikazuje fotografija a referira na moć?“. Prikazivanje se odigrava sasvim različitim modelima posredovanja: model ogledala, model prozora, model materijalne netransparentne površine, model ekrana, model simulakruma itd.³¹⁶ Po Šuvakoviću, moć u konkretnim oblicima društvene pojavnosti, dovode do narativa, teme narativa koja se može medijski prezentovati; prikazivanje moći je događaj medijskog teksta kojim se moć posreduje u polju značenja i smisla.

Pridavanje važnosti uređenju enterijera Svečane sale, kao i enterijera celog prostora i impozantne arhitekture objekta, obradama površina, odabiru mobilijara, rasvetnih tela i drugih elemenata primenjene umetnosti predstavlja društvenu, političku i etičku potrebu za prezentacijom određenog pogleda na stvarnost, odnosom prema

³¹³ Ibid

³¹⁴ Bodrijar, Žan, „*Simulakrumi i simulacija*“, *Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008

³¹⁵ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 66-85.

³¹⁶ Ibid

umetnosti i umetnicima, predstavljajući na taj način jedan narativ dominantne države kao nosioca kulturnog identiteta. Zatim ulaganje u elemente primenjene umetnosti i realizacija samog enterijera prostora banke posredstvom angažmana umetnika (Paško Vučetić, Dragutin Inkiostri, Uroš Predić), predstavlja idealizaciju i estetizaciju same predstave koja će se prezentovati Evropi. Ovakav vid angažovanja umetnika za uređenje prostora državne institucije služi simboličkom konstruisanju državnog i nacionalnog identiteta, dok su njihovi realizovani radovi predstavljali simbol najvišeg statusa i kulturnog poretka.

Ovakav vid konstruisanja državotvornosti u okvirima vizuelne kulturne poetike, takođe je zahtevalo autentičnost kao vid verodostojnosti i osobenosti umetničkog dela. Najistaknutiji vid konstruisanja nacionalne autentičnosti vizuelnih dela spada odgovarajuće istorijsko rekonstruisanje prikaza ličnosti i događaja, kao i izgradnja i primena vizuelnih označitelja nacije.³¹⁷ Umetnička kolekcija od perioda antike, preko renesansne kulture pa do danas ostala je vrhunska slika identiteta, odraz ideala kojim se jedna država predstavlja svetu.³¹⁸

Slika koja se nalazi u levom uglu na podu, na fotografiji Svečane sale, predstavlja portret Aleksandra I Karađorđevića sa grbom Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (sl.7). Kolekcija portreta se vremenom uvećavala, narudžbinama, svih dotadašnjih guvernera, ulja na platnu Uroša Predića, čija pluralnost i višeslojnost se ogleda ne samo u pripadnosti likovnoj umetnosti već i kao sastavni deo enterijerske celine, obuhvataju i oblast primenjenih umetnosti i kao takvi obezbeđuju sliku moći državnog kapitala posredstvom specifičnog društvenog, kulturalnog i umetničkog konteksta. Ovakav vid prikazivanja moći, i povezanosti posredstvom akademsko-zanatskih odnosa (skulptura Velika Srbija, Đorđa Jovanovića, portreti guvernera, Uroša Predića), situacija ili događaja koji su međusobno različiti, interpretira se ili anticipira

³¹⁷ N. Makuljević, *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2006.

³¹⁸ J. Todorović, *U potrazi za tradicijom – državna umetnička kolekcija i proces građenja višestrukih identiteta. U: Šuvaković, Miško (ed) Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

povezanost referenta i prikazanog. Prezentovanje narativa društvene moći posredstvom vizuelnih, umetničkih medija, pokazatelj su specifičnog političkog procesa, u ovom slučaju konstruisanja ideje državotvornosti i nacionalnog identiteta.

Ideja reprezentacije državaotvornosti usko je vezana za ideju nacionalnog identiteta kao i za ideologiju pripadanja. Identitet se uvek konstruiše kroz arbitrarno odabrano kulturnu građu, u odnosu na druge suprotstavljene identitete. U tom smislu identitet vrši ulogu formiranja celine srpske rase, nacije, kulture ili države kao autohtone, autentične i one koje stoje nasuprot drugih etničkih grupa ili kulturnih entiteta.³¹⁹ Značajna uloga u artikulaciji nacionalnog identiteta u sklopu državnih institucija svakako je implementacija umetničke prakse i elemenata primenjene umetnosti kako u okviru novog društvenog uređenja tako i u novoformirane državne institucije.

Sagledavanje državne institucije Narodne banke u kontekstu primenjene umetnosti, uređenja enterijera i mobilijara podrazumeva sažimanje više slojeva narativa, koji se međusobno preklapaju i prožimaju. Sam koncept realizacije enterijera državne institucije zapravo predstavlja umanjenu sliku, predstavu same države i njene reprezentacije, koja kao takva predstavlja sliku Evrope kojoj teži. Višeslojnost narativa i veza posedovanja umetničkih predmeta, kolekcija i tretiranja samog prostora posredstvom angažmana priznatih umetnika, simbolički predstavlja apstraktnu ideologiju vlasti.³²⁰ Arhitektonsko oblikovanje objekta karakteriše visoki kvalitet svih radova i korišćenje veoma kvalitetnih materijala. Zgrada obiluje detaljima zanatske opreme i nameštaja u drvetu, livenom i kovanom gvožđu, kao što su rešetke, kvake, vandarmi, lusteri, plafoni, vitraži. U umetničkom i zanatskom pogledu ovi radovi

³¹⁹ A. Ignjatović, *Sanjana prošlost, zamišljena budućnost arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918-1941*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

³²⁰ J. Todorović, *U potrazi za tradicijom – državna umetnička kolekcija i proces građenja višestrukih identiteta*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

izvedeni su na zavidnom umetničkom nivou, odražavajući najviši stepen razvoja primenjenog zanatstva u Beogradu.³²¹

Počev od ranijih istorijskih perioda pa do danas, malo toga se promenilo u poimanju umetničke prakse u okvirima državne institucije, umetnička obrada i pristup u izradi enterijera i njegovih elemenata predstavlja vrhunsku sliku identiteta i predstave slike onoga što je novoformirana država želela da postane. Interesovanje za reprezentativno uređenje enterijera mogu se videti kroz narudžbine opreme i angažovanje priznatih umetnika i firmi u opremanju samog prostora, kao i izdvajanje znatnih sredstava za njihovu nabavku.

Iako je jasno da je Inkiostrijev rad na dekorisanju Svečane sale baziran na tradiciji i implementaciji nacionalnih obeležja i ornamentici narodne kulture, koja je predstavljala u tom trenutku instrument ideološke mobilizacije i nacionalne homogenizacije, postavlja se pitanje, koji je razlog njenog potpunog uklanjanja, kako materijalno-vizuelnog tako i neobjašnjivog odsustva podataka u zapisnicima i arhivu banke? Možda se jedan od razloga može potražiti u tadašnjoj ideji i devalorizujućoj naraciji o Balkanu koju preuzimaju njegovi stanovnici a najviše nacionalne elite balkanskih zemalja, koje sebi često određuju zadatak da „debalkanizuju“ svoje nacije. Takvo odbacivanje Balkana bilo je naglašeno prisutno početkom XX veka. Srpska politička elita, težila je raskidanju sa balkanskim nasleđem, jer je ono srpskom narodu zapravo nametnulo istočnjačko, otomansko i muslimansko nasleđe i ukazivala je na neophodnost reafirmacije autentičnog starog evropskog i hrišćanskog identiteta Srba.

³²¹ G. Gordić, *Palata narodne banke*, Nasleđe II, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd, 1999.



Slika 10. Oslikavanje vestibila u zgradi Narodne banke, 1924. godine.

Fenomeni “narodne kulture” istorijski gledano mnogo su složeniji nego što su ih to etnološka istraživanja prikazivala. Osim toga vrlo je važno da kultura pojedinih slojeva međusobno interferira. Kulturni fenomeni ne prelaze samo iz regije u regiju nego i iz viših klasa u niže slojeve, pa i obrnuto, a pritom se, što je vrlo važno naglasiti, svi ti fenomeni stalno menjaju i adaptiraju pojedinom sloju, vremenu i odgovarajućim prilikama.

Istorijski sled događaja, rat, preseljenje banke u Marsej, zatim povratak, formiranje nove države, prekinuli su kontinuiran razvoj banke. Dogovori o dogradnji banke napravljeni 1914. godine, obnovljeni su 1921. godine i povereni Konstantinu Jovanoviću.³²² Svečana sala je pretrpela veliku izmenu i tada oblikovan enterijer zadržao se do današnjih dana.³²³

³²² “U ovoj dogradnji i adaptaciji primenjeni su savremeni principi tehničkog opremanja prostora kao i novi materijali kao i kada je pravljena prva zgrada. Uveden je novi sistem centralnog grejanja, ugrađeni su liftovi, sistem alarma, pa i sistem za „instalaciju veštačkog čišćenja od prašine.“

³²³ Iako je projekat zgrade radio Jovanović, on nije mogao da se primi redovnog nadgledanja radova pa je za nadzornog arhitektu postavljen A . Janković. Na sednici Odbora za zidanje zgrade od 01.11.1923.

“Svečana sala je povećala površinu za četvrtinu i „dobila“ na fasadi prema unutrašnjem dvorištu banke još jedan veliki prozor. Ova građevinska intervencija usloвила je promenu obrade enterijera pa su već u maju 1924 . ".razgledane ponude za unutrašnje uređenje i proširenje sale za sednice u starom delu bančine zgrade... Pošto je Naglas³²⁴ najpovoljniji , to mu se posao ustupa, s tim da podnese novu ponudu gde će uneti oblaganja celokupnog zida u oraovini.“ Na „Sednici odbora za zidanje zgrade bančine“ jula 1924. stoji da je primljena ponuda firme “Naglas“ iz Ljubljane za uređenje glavne sale za sednice i to: „izrada drvenog plafona, oplata zidova, izrada prozora i vrata kao i izrada mesinganih oplata ispred radiatora u prozorima. Sva ova drvenarija je u oraovini, sem spoljnih prozora u hrastovini“. U ponudu je uključena i „izrada intarziranih parketa za istu salu po mustri... produženje stola za sednice za 2,50m“ i sve ovo sa celokupnom stručnom montažom. Takođe je prihvaćena ponuda ove firme za opravku „22 kom. stolica za salu za sednicu, sa montiranjem istih novom kožom...dva komada divana inače sve kao stolice“, „izrada 6 kom. novih stolica u svemu kao stare“, „izrada dva kom. divana novih u svemu kao stari “. ³²⁵

njemu je stavljeno „...u dužnost da pripremi crteže za proširenje sadanje sale za odborske sednice u staroj zgradi..“ Pretpostavka je da je tada došlo do proširenja sale na susedne prostorije toaleta.

³²⁴ Firma „Naglas“ iz Ljubljane je 1924. dobila posao renoviranja Svečane sale banke koja se u to vreme proširivala. Povereni su im svi fini stolarski radovi, oblaganje plafona i zidova drvenim oblogama ali i popravka starog nameštaja, pravljenje više novih komada stolica po uzoru na stare, kao i produžetak velikog konferencijskog stola. (76. Sednici Odbora za zidanje zgrade bančine održenoj 29. maja 1924.g. i 78. Sednica Odbora za zidanje zgrade bančine održenoj 29. maja 1924.g.). Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke Srbije, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016. Usluge „Naglas“-a su korišćene i za opremanje nekih drugih bančnih prostora, poput kancelarija uprave ali i za reprezentativnije prostore filijale Narodne banke u Nišu koja se gradila u isto vreme. U Kraljevini Jugoslaviji, fabrika „Naglas“ je bila najpoznatija firma za proizvodnju nameštaja i enterijerske opreme, specijalizovana za stilski nameštaj i protokolarne prostore. Za „Naglas“ su izrađivali projekte čuvene arhitekta među kojima je Jože Plečnik i kasnijih godina njegov đak Edo Ravnikar. Ova slovenačka firma opremila je za kralja i kraljicu dvorac Brdo kod Kranja i mnoge druge reprezentativne objekte tadašnje države.

³²⁵ Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

Prvobitan enterijer Svečane sale³²⁶, bogat u svojoj dekorativnoj polihromnoj obradi i ornamentici, zamenjen je ambijentom u kome se jasno vidi potreba za demonstracijom moći institucije, kako u ekonomskom, tako i u društvenom pogledu. Reprezentativnost enterijera sada je primenjena na sasvim drugačiji način. Primećujemo potpuno odsustvo narodne i tradicionalne ornamentike preuzete sa ćilima i drugih



Slika 11. Izgled Svečane sala za sednice Upravnog odbora posle rekonstrukcije.

³²⁶ U Svečanoj sali (sl.7), u kojoj su se održavale sednice Glavnog odbora uprave banke, nalaze se najstariji komadi nameštaja, naručivani za prvobitni enterijer banke, poslednje decenije 19. veka. Veliki konferencijski sto je projektovan je i izrađen za prvu zgradu ali je prilikom proširenja sale 1924. i on prepravljen. Ovaj reprezentativni sto, napravljen od orahovog masiva sa pločom od furniranog panela pokrivenog čojom svrstan je u "kategoriju prvog reda u klasifikaciji zatečenog mobilijara Narodne banke Srbije" Stolice, polufotelje, dvosedi i trosedi iz istog ansambla Svečane sale takođe datiraju iz vremena prvobitnog enterijera banke i pripadaju stilu istoricizma. Izvedeni su u orahovom masivu, ukrašeni profilisanjem, duborezom i tokarenjem. Sedište i leđni nasloni su izrađeni od tamno zelene kože sa zlatotskom – amblemom Narodne banke koji je uokviren po obodu naslona vegetabilnim i geometrijskim motivima.³²⁶ Ovi komadi nameštaja su među najstarijim sačuvanim dok je najviše različitih elemenata enterijera, uključujući i mobilijar, iz perioda dogradnje banke i kasnijeg, (E-MPU, str. 9, 10,11, 12 i 136).

elemenata koji se oslanjaju na narodnu tradiciju. Oslikani vitki pilastri zamenjeni su masivnim drvenim oblogama strogih klasičnih profilacija a zidna platna, nekada bogato dekorisana, sada su obložena crvenom čojom koja dominira u prostoru.³²⁷

“Dupla ulazna vrata su postavljena između pilastera sa kanelurama i stilizovanim volutama na kapitelu. Obloga zida je, poput predašnjeg enterijera, postavljena u ritmu otvora na fasadi. Prozori sa polukružnim završetkom podeljeni su u pravilna geometrijska polja uokvirena floralnim vitražom po obodu. Mesingane maske za radijatore postavljene u drvenim ramovima u parapetima imaju finu dekorativnu diskretnu ornamentiku. Tavanica je potpuno prekrivena drvenim oblogama strogih geometrijskih formi sa dubokim kasetama i profilacijama koje su po obodu sale i centralnih osmougona površina, dok su na uglovima sale postavljene ukrasne drvene rozete i postavljeni su lusteri.³²⁸ Jednostavnost i elegancija obrade zidova, bez izraženih kontrasta i razigranosti u materijalizaciji i koloritu, stavljaju akcenat na središnji deo sale - konferencijski sto, za kojim se donose najvažnije odluke rukovodstva banke.”³²⁹

Nakon Prvog svetskog rata i ujedinjenja dela Južnih Slovena, po zakonu od 26. januara 1920. godine, Privilegovana narodna banka Kraljevine Srbije prerasla je u Narodnu banku Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Arhitektura metropole sa svojom

³²⁷ Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

³²⁸ Reprezentativni, centralni luster u Svečanoj sali, raskošno je oblikovan u obliku spljoštene perforirane kugle. Rasvetna tela su postavljena u dva nivoa. Gornji red jajastih, staklenih kugli, naizmenično drže dopojasne, trodimenzionalne ženske figure. Donji pojas okruglih, manjih staklenih kugli, izvire iz usta delfina. Svi ukrasni motivi povezani su lozicama koje formiraju raskošnu arabesku. (E-MPU, str.76) Dva manja lusteri oblikovani su u vidu velike šuplje lopte formirane od „vegetabilnih, antropomorfnih, zoomorfih i geometrijskih motiva. Ukrasne, jajaste, staklene kugle nose trodimenzionalne, dopojasne ženske figure, formirajući gornji prsten rasvete. Donji prsten rasvetnih tela formiran je od delfina kojima iz usta izvire okrugla, sgaklena kugla. Na stranicama su simetrično postavljeni medaljoni sa amblemom Narodne banke, koji flankiraju grifoni i dopojasne muške figure. Lozice i palmetice formiraju raskošnu arabesku, koja povezuje sve motive na ovim ažuriranim, mesinganim kuglama.”³²⁸ (E-MPU, str.75)

³²⁹ Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.

neraskidivom enterijerskom celinom, kojom su rukovodile srpske elite, našla se u središtu složenog ideološkog procesa formiranja ideje o imperijalnoj naciji.³³⁰

Arhitektonski prostor i njegovo uređenje prvobitno su predstavljali medij pomirenja različitih kulturalnih identiteta i traženja nacionalnog stila oslonjenog na istorizam, zamenjeni su uticajem od strane savremenog zapada i stremljenja ka Evropi. Kulturalna aktivnost ponovo-formirane državne ustanove Narodne banke, neposredno i kao institucije umetnosti, bila je okrenuta Evropi kao idealizovanom sistemu vrednosti koji je trebalo što pre dostići. Identifikaciju i konstrukciju vlastitog kulturalnog nasleđa i potvrđivanje njenog nacionalnog porekla i identiteta, trebalo je izvesti na takav način da ono bude prepoznato od strane domaće sredine kao ono koje ontološko-esencijalistički pripada Evropi, ali i da sama Evropa identifikuje ovu pripadnost, čime bi se Srbija uključila u moderni univerzalni evropski svet.

Upoređivanjem dve fotografije (sl. 7 i sl. 11) i njihovo smeštanje u istoijski i kulturni kontekst olakšava nam identifikaciju. Obe predstavljaju enterijerski sklop Svečane sale u različitom vremenskom periodu. Prvi u vreme formiranja Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije, s kraja XIX veka a druga po završetku Prvog svetskog rata, 20ih godina XX veka. Fotografije su bogate konotacijama, jer svaki deo enterijera, obrade, mobilijara, dekoracije je vidljiv i jasno prikazan. Kao što se vidi “svaka pojedinost u okviru značenja ukupne fotografske slike koju te pojedinosti sačinjavaju, tako i sve predmete vidimo i pojedinačno i udružene u celinu: na izgled bešavnu ideološku strukturu”³³¹ koja se zove reprezentacija moći u datom istorijskom trenutku.

“Na jednoj strani, ideološka konstrukcija nad predmetima i događajima konkretizuje opštu mitsku shemu tako što je uklapa u realnost specifičnih istorijskih trenutaka. U isto vreme, međutim, sama konjunktura predmeta i događaja, i mitske sheme deistorizuje te iste

³³⁰ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, Beograd, 2007.

³³¹ Viktor Begin, „Kurentnost fotografije“, u *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 114-145.

predmete i događaje premeštajući ideološku vezu na arhetipski nivo prirodnog i univerzalnog kako bi prikrla svoju specifično *ideološku prirodu*. Ono što mitska shema dobija u konkretnosti plaćeno je gubitkom isorijske specifičnosti predmeta i događaja.”³³²

Po Bartu, umetanje “prirodnog i univerzalnog” u fotografiju, formira snažan utisak upravo zbog svoje privilegije pouzdanog svedoka, koji garantuje da su predstavljeni događaji stvarni.³³³ Burgin smatra da ovakvo svojstvo fotografije mora biti nametnuto na nivou “unutrašnjih odnosa”, koga proizvode i reprodukuju neki privilegovani ideološki aparati, naučne ustanove, ministarstva, sudovi. Ako narativ ove dve fotografije ukazuje na vremensku razliku njihovog nastajanja, jasno je da je jedna fotografija realizovana unutar dominantne forme ³³⁴druge i da je ta dominantna forma zapravo ideološka forma ustanovljena kao način reprezentacije vrednosti i verovanja dominantne klase.

Ako pogledamo obradu površina zidova, koji su u oba slučaja reprezentativno obrađena, na prvoj vidimo bogato oslikanu površinu, skoro filigrantski rešenu i stilizovanu narodnom ornamentikom, koja očigledno trpi uticaj Secesije ali isto tako se može povezati sa otomanskim uticajem i istočnjačkim stilom reprezentacije. Druga predstavlja potpunu transformaciju prvobitnog prostora sa pročišćenim i geometrizovanim formama odišući jednostavnošću i elegancijom, bez izraženih kontrasta u materijalizaciji i koloritu. Da li je prva realizacija enterijera u istorijskom trenutku po završetku Prvog svetskog rata previše konotirala ka turskoj zaostavštini? Da li je razigrana dekorativna ornamentika prenaplašena, egzotična i orijentalna, a samim tim aludira na primitivno? Da li je pokušaj Dragutina Inkiostrija da implementira narodnu umetnost u enterijer sale i na taj način formira nacionalni stil oslonjen na folklornu zaostavštini, zapravo referencira na viševjekovni uticaj otomanske kulture? Kako bi se otkrili procesi na kojima su konstituisana značenja neophodno ih je sagledati u okviru konkretnih društvenih praksi i rituala na datim nivoima određene istorijske

³³² Ibid

³³³ Rolan Barthes, „Rhetoric of the Image“, *Working Papers in Cultural Studies*, 1971, 45-46.

³³⁴ Viktor Begin, „Kurentnost fotografije“, u *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 114-145.

društvene formacije.³³⁵ Druga slika, stilski svedenog prostora referira ka klasicističkom zapadu, bogatim profilacijama, vitražom i diskretnom ornamentikom u detaljima reprezentuje prostor koji stremi identifikaciji sa evropskom estetikom i poželjnom demonstracijom moći i njenom idealizovanom sistemu vrednosti. Ovde želim da naglasim apsolutni kontinuitet ideološkog postojanja fotografija i njihovog postojanja kao materijalnih objekata čija “kurentnost” i “vrednost” nastaju u nekim jasno prepoznatljivim i “istorijski specifičnim društvenim praksama, i u krajnjoj liniji su funkcija države.”³³⁶



Slika 12. Monumentalno stepenište Narodne banke koje vodi do Svečane sale Narodne banke.

³³⁵ Ibid

³³⁶ Ibid

Nacrte za uređenje drugih prostora enterijera banke, svih detalja, vrata i prozora, štuko dekoracije, mobilijara radio je sam autor, projektant Konstantin Jovanović.³³⁷ Po prolasku kroz glavni vestibil starog dela zgrade iz 1889. godine, ističe se monumentalno stepenište sa pozlaćenim kandelabrima i pozlaćenim ženskim poprsjem koje predstavlja personifikaciju Srbije sa spomenika Kosovskim junacima u Kruševcu, rad vajara Đorđa Jovanović.



Slika 13. Vajar Đorđe Jovanović sa skulpturom-poprsjem *Velika Srbija*.

Alegorijsku personifikaciju Srbije, u svom prvobitnom izgledu možemo videti sa svim elementima slave, na glavi ima lovorov venac, u desnoj ruci nosi krunu, dok levom nosi barjak (Predić, 1933). Personifikacija nacije, sa ličnim obeležjima izvedenim iz nacionalne ideologije, srećemo i kod drugih nacija, Germanija, za Nemačku, ili Mariane za Francusku, predstavljene u vidu ženske figure, sa apliciranim

³³⁷ Tokom projektovanja nove zgrade Konstantin Jovanović 1923. je pisao upravi: „Detalje za stolarske radove ne izrađujem, osim izuzetno, prema potrebi, pojedine, osobito ukrašene delove (glavne kapije itd.). Stolarski su radovi samo posebice navedeni i opisani u mojim dotičnim specifikacijama. To isto važi i za razne instalacije odnosno kojih u specifikaciji navodim samo sistem koji predlažem. Izrada nameštaja ne spada u moju obavezu; za banku sam ga u svoje doba neobavezno izradio.“ (51. Sednica Odbora za gradnju zgrade bančine na dan 23. februara 1923). Tokom godina je bilo kupovine najrazličitijeg nameštaja, od reprezentativnog za svečane prostorije, do radnih stolova za službenike banke, kao i popravki dotrajalih komada. Iz vremena stare zgrade sačuvani su i izuzetno vredni komadi nameštaja i umetničkih predmeta. (Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke Srbije, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.).

oznakama (heraldika, grbovi, zastave) koje je potrebno identifikovati, pored „Velike Srbije“ prikazan je krunisani dvoglavi orao.³³⁸

Postavljanjem ovakvog vida skulpture na reprezentativno mesto ulaznog hola banke³³⁹, zapravo govori o posrednoj želji ukazivanja na moć posredstvom alegorije, mitologizacije i identifikacije. Alegorijski govor u vizuelnoj kulturi nacionalne umetnosti nalazi se u korišćenju amblematskog jezika, alegorijskih personifikacija, alegorijski tumačenim standardnim ikonografskim obrascima i alegorijskim kompozicijama.³⁴⁰ Alegorija se u političkom smislu može razumeti kao predočavanje političke teme, stave, vrednosti ili ideala, odnosno moći, posrednim skupom slika ili predstava čije doslovno prvostepeno značenje nije politički motivisano.³⁴¹ Apologija moći se razvija označiteljskim praksama koje se odigravaju u posrednim ukazivanjem na moć: alegorijom, mitologizacijom, fetišizacijom, identifikacijom ili onim što je nazvano u teorijama o avangardama i socijalističkom realizmu: optimalna projekcija.³⁴² Terminološki sagledano alegorija u tradicionalnom smislu i mitologizacija u savremenoj kulturalnoj praksi, zapravo nam govore o referiranju ka mitskim temama, simbolima i predstavama. Konkretno vezanih za jedan od najvećih mitova na našem tlu, mit o Kosovu. Zamisao mitologizacije je povezana sa totalitarnom vlašću, žudnjom za totalnošću moći ili kultom ličnosti, koji treba učiniti

³³⁸ Nenad Makuljević, *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Beograd 2006.

³³⁹ U glavnom svečanom ulazu – holu, na završetku prvog stepenišnog kraka postavljeni su kandelabri kao akcenat reprezentativno dekorisanog holskog prostora. “Rešeno je da se od firme R.F.Vagner iz Beča poruče dva velika kandelabra za glavne stepenice zgrade bančine, po mustri, koju je predložio arhitekta Jovanović, i od kojih svaki komad košta 185,- for bez pozlate, a ova da se izvrši ovde u Beogradu kod pozlatara, čiji uslovi budu najpovoljniji. Dalje je rešeno da se za glavni ulazak poruče dva a za sporedni ulazak jedan kandelabr za zid (Wandkandelaber) i da se za ove male kandelabre za zid poruče tri a za ona dva velika na basamacima dve lampe.” (43. sednica Upravnog Odbora Privilegovane Narodne banke Kraljevine Srbije, držane na dan 21. oktobra 1889.). Pošto je firma R.H.Vagner kod koje su naručeni kandelabri tražila za bronzanu pozlatu svakog kandelabra f 60.- a za pravu f 120.- i pošto su ovd. zlatari koje je banka upitala za cenu pozlate izjavili da samo prema crtežu kandelabra ne mogu odrediti tačno cenu, ali da bi bronzana pozlata koštala od prilike 70 do 80.- din , rešeno je da se umoli arhitekta Jovanović da kandelabre da tamo u Beču pozlatiti i to sa bronzanom pozlatom ako ista neće biti stati skuplje od f. 30.- po komadu”. (51. sednica Upravnog Odbora Privilegovane Narodne banke Kraljevine Srbije, držana na dan 16. decembra 1889.).

³⁴⁰ Makuljević 2007

³⁴¹ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 66-85.

³⁴² Ibid

auratski izuzetnim.³⁴³ Koncept političke mitologizacije – izvođenja političkog mita – povezan je sa Bartovim konceptom mita kao složene višestepene kulturalne prakse preoznačavanja jednog znaka u drugi³⁴⁴ – slično alegoriji.



Slika 14. Kabinet guvernera, 1937 godine.

“Bez obzira na ova pitanja, status vizelizacije, tj. skulpturalnog singularnog predočavanja “apstraktnog znanja” kao znaka globalne “olimpijske” univerzalnosti je politički znak – znak za savremenu, gotovo nevidljivu, detorijalizovanu i globalizovanu moć kapitala. Time je još jednom, na tradicionalan zapadni način, pokazana suštinska fascinacijska veza između kapitala, politike, stvarnog ili fikcionalnog “mesta” i umetnosti kao prakse oblikovanja vidljivog sveta.”³⁴⁵

³⁴³ Šuvaković 2014

³⁴⁴ Rolan Bart, „Mit danas“, *Književnost, mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str 229-279.

³⁴⁵ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 66-85.

Takođe, u skladu sa opštim težnjama za otkrivanje i rekonstruisanje prošlosti, podrazumevalo je unošenje autentičnih istorijskih elemenata u umetnička dela. Monumentalnost i spektakularnost enterijera postignut je kompletnim oslikavanjem zidne dekoracije³⁴⁶ koja danas predstavlja jednu od najočuvanijih i najreprezentativnijih dekorativnih celina s početka XX veka.³⁴⁷



Slika 15. Nekadašnji izgled enterijera dograđenog dela Narodne banke, oko 1927. godine.

³⁴⁶ U vreme gradnje banke za oslikavanje je angažovan "moler Rajf" iz Beča, na preporuku Konstantina Jovanovića, (zapisnik sa 24. sednice Upravnog odbora Privilegovane Narodne Banke Kraljevine Srbije, držane 14. juna 1889. god.). Može se pretpostaviti da je ovaj majstor oslikavao celokupan enterijer Banke, a svakako njen reprezentativniji deo uključujući „molovanje arkadne dvorane i sale za zasedanje“, (23.sednica Upravnog odbora Privilegovane Narodne Banke Kraljevine Srbije, držane 5. juna 1889. god.).

³⁴⁷ G, Gordić, G. *Palata narodne banke*, Nasleđe II, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd, 1999.

Konsekventno sproveden princip dekorativnog slikarstva, bez autorskog pečata, urađen je po unapred osmišljenoj dekorativnoj šemi čiji je stilski izraz ponovljen i u oslikavanju novijeg dela objekta iz 1925.godine. Ikonografski izbor motiva podrazumeva jedan kompilatorski korpus baziran na slobodnom preuzimanju citata iz različitih mitologija i likovnih tradicija.³⁴⁸ Opšta simbolika dekoracije, kroz prikaze rogova izobilja, sfingi, grifona i kao najvažnijeg simboličkog motiva predstave Merkura, jasno ukazuje na funkciju objekta odnosno na ideju uspeha, bogatstva i blagostanja.³⁴⁹ Ovako izuzetno enterijersko-ambijentalno rešenje je saglasno sa potrebom ostavljanja utiska na posmatrača. Postizanje i ostvarivanje vidljivosti spektakularnog rešenja, obezbeđuje predstavu moći unutar društvene, političke i ekonomske strukture države.



Slika 16. Nekadašnji izgled Centralne dvorane u zgradi Narodne banke.

³⁴⁸ A. Božović, *Narodna banka, katalog*, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd, 2012.

³⁴⁹ Ibid

“Iz naznačene diskusije proizilazi karakteristično pitanje: kakav je odnos između politizacije i teoretizacije? Politizacija i teoretizacija ne idu nužno uvek u bliskoj vezi. Ali bez politizacije teoretizacija ostaje “apstraktno znanje” koje teži da bude dekontekstualizovano i, zatim transcendirano u bilo šta drugo naspram ili izvan društva. Teoretizacija bez politizacije teži da postane iluzija/zamena filozofije. Bez teoretizacije politizacija umetnosti je uvek u opasnosti da ne bude reflektovana i podložna bilo čijoj manipulaciji ili neočekivanom utapanju u neodređeni društvenih antagonizama gde se apologije i subverzije moći pretapaju u arbitrarno polje slučaja.”³⁵⁰

Fotografije predstavljaju značajnu ulogu u kulturnom sećanju, fotografija kao nosilac memorije predstavlja odličan materijal za razumevanje socijalnih i kulturnih aspekata pamćenja. Počevši od fotografija enterijera Privilegovane Narodne banke s kraja XIX veka, ovaj rad analizira i ispituje niz međusobnih metoda rada na memoriji i istraživanju oblika i svakodnevne upotrebe fotografije i njenog odnosa na proizvodnju memorije.

Zapravo, sam čin fotografisanja predstavlja proizvod određene istorije. Istraživanje takve istorije je jedan od zadataka ovog rada, ipak takva analiza ne mora nužno dekonstruisati vezu između pamćenja i fotografije. Sagledavanje fotografije kao medija pamćenja zahteva analizu iz oblasti različitih disciplina kao i kategorija kulturnog pamćenja koje obuhvata sve oblike arhiviranja i zaštite. Ispitivanje pristupa fotografije i pamćenja nam omogućava uvid u povezanost memorije i fotografije, pitanjem istine, subjektivnosti, tehnologije i praksi medijacije koje se menjaju tokom vremena. Sposobnost fotografije da sačuva uspomene predstavlja intelektualnu klimu XIX i početka XX veka. Ovakav stav vezano za problematiku pamćenja je razvijanje svesti o nepovratnom protoku vremena i preokupacija za očuvanjem i preciznim predstavljanjem prošlosti, gde medij fotografije i uključivanjem nove tehnologije može

³⁵⁰ Miško Šuvaković, Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije, Službeni glasnik, 2012, str. 66-85.

dati značajan doprinos. Ovakva preokupacija za preciznim prikazivanjem prošlosti vezano za memoriju i fotografiju ne vezuje se samo za period kraja XIX veka već se koristi i danas. Odnos fotografije i memorije predstavlja jedan dinamični proces proizvodnje, cirkulacije i prijema prošlosti i njegove interpretacije u sadašnjosti.

Vežbanje pamćenja je potrebno kako bi se potreban istorijski sadržaj zapamtio, ako pored verbalnog i pisanog materijala uvedemo i medij fotografije, svakako ćemo dobiti jedan od bitnih elemenata u istraživanju fenomena sećanja i pamćenja. Zapravo ćemo fotografiju promatrati kao samo mesto pamćenja. Većina postojećih fotografija prostora Narodne banke Srbije s kraja XIX i početka XX veka poslužilo je u rekonstruisanju mesta pamćenja a koje je poslužilo oblikovanju kolektivnog pamćenja. Naravno, pored navedenih fotografija, i njihove funkcije i upotrebe u konstruisanju kolektivnog pamćenja, nadovezuje se čitav niz drugih mesta, medija i praksi pamćenja koje će pomažu što boljem razumevanju udaljene prošlosti, širenju tradicije i ukazuju na analitičke i interpretativne mogućnosti istorije sećanja i pamćenja.



Slika 17. Ulica 7. jula, Narodna banka i staro zdanje, oko 1930. godine.

Među brojnim aspektima ovog rada je i potraga za proširenjem i produbljivanjem razumevanja kako memorija funkcioniše u kulturnoj sferi, njene karakteristične osobine, kako, gde i kada se proizvodi, kako se lična memorija povezuje sa zajedničkom ili kolektivnom oblicima pamćenja; i na kraju, kako se posredstvom memorije oblikuje društvo. Fotografije predstavljaju značajan segment kulturnog sećanja, a upotreba memorije posredstvom fotografije nudi naročito produktivan put za razumevanje socijalnih i kulturnih aspekata pamćenja. Počevši od studije o jednoj ključnoj fotografiji enterijera prostora Privilegovane narodne banke, ovaj rad razvija niz međusobnih metoda rada na problematici sećanja i pamćenja posredstvom medija fotografije i njenog odnosa na proizvodnju memorije.

U oblikovanju prostora³⁵¹ sećanja značajno mesto zauzimaju ideološki okviri. Oni značajno učestvuju u definisanju karaktera javnog prostora i njegove funkcije i političkim manifestacijama. Jedan od primera odnosa ideologije-politike i prostora sećanja pruža Beograd u XIX i XX veku. Tokom XIX i XX veka Beograd se nalazi u različitim državnim i političkim sistemima: Osmanskoj imperiji, Kneževini, Kraljevini Srbiji, Kraljevini Jugoslaviji i kasnije socijalističkoj Jugoslaviji.

³⁵¹ "Nažalost, mnogi predmeti su nestali, zaboravljeni ili devastirani. Oni sačuvani zahtevaju poseban odnos i važno je da „materijalna vrednost predmeta ne bude svrha njihove važnosti i zaštite, jer je njihova, mnogo veća, vrednost u činjenici da su oni deo enterijera jedne od najznačajnijih institucija države Srbije, tako da se institucionalni značaj Narodne banke, prelijeva i na korpus unutrašnje opreme, koji je tokom subivstvovanja, postao neraskidiv deo tkiva celine, iz koga, prvenstveno, crpi svoj značaj." (E-MPU, uvod). Palata Narodne banke je nesumnjivo jedan od najznačajnijih objekata srpskog akademizma u kome arhitekturu i enterijer sa svim oblastima primenjenih umetnosti povezuje estetika vođena istom stvaralačkom misli. Smenjivanje mirnih arhitektonskih formi sa polihromno oslikanim površinama upotrebom različitih motiva i materijala u harmoničnom ritmu čini unutrašnji prostor jedinstvenom arhitektonsko - likovnom kompozicijom. Bogata dekoracija u duhu neorenesanse dosledno je ispraćena kroz funkcionalno različite prostorne celine, a isti likovni jezik primenjen je kako na obradama površina tako i na nameštaju, različitim elementima u opremanju enterijera i zanatsko-umetničkim predmetima. Sve ovo čini prostor Narodne banke jednim od najreprezentativnijih enterijera u Srbiji toga doba. (Tanja Manojlović, Monografija Narodne banke Srbije, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd, 2016.).

Promene državnih i političkih sistema uslovile su dinamičnu izgradnju, transformaciju prostora. Srpska država je upravo u ovako složenim oscilacijama na svim nivoima; političkim, pravnim, kulturalnim, ekonomskim i socijalnim problemima, započela konstituisanje najvažnijih državnih i kulturnih institucija od kojih je na jednoj od svakako izuzetno važnih pozicija nalazi institucija tada osnovane Privilegovane narodne banke Kraljevine Srbije.

3.5. Arhiv i fotografija: mesto prelaska efemernog u eternalno

Za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkih dela, umjetnost je identična životu, zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju.³⁵²

Efemernost enterijerskog prostora ne mora biti nužno povezan sa efemernom arhitekturom. Enterijer nekog prostora, arhitektonskog sklopa, sam po sebi predstavlja i odlikuje se prolaznošću. Analitički posmatrano, kada govorimo o efemernom prostoru, jasno je da se ti prostori mogu klasifikovati i da se govori o raznim tipologijama enterijera.³⁵³ Ono što im je svakako zajedničko bez obzira na njihovu podelu je to da su svi nepostojane trajnosti, imaju ograničeno vremensko trajanje, pri čemu se ovaj vremenski period razlikuje kod objekata koji su predviđeni da traju jedan određeni vremenski period, do objekata koji su predviđeni da traju dugi niz godina.

Iako je enterijer sastavni deo objekta koji je trajan, eternalan/večan, zapravo sagrađen sa idejom da traje, enterijer je efemeran, realizovan sa idejom da traje određeni vremenski peiod, dok ne ispuni svoju funkciju ili cilj. Može se reći da enterijer nekog prostora traje dok potrebe *programa* koje on obuhvata ne prerastu same sebe i ne počnu da zahtevaju nove prostorne odgovore.³⁵⁴

Pokušaji definisnja efemerne arhitekture i njenog prostora su mnogobrojni ali nažalost i nedovoljno uspešni. Brajan Čepel (Brian D. Chappel) u svojoj publikaciji „Efemerna arhitekura – ka definiciji“, identifikuje takvu arhitekturu

³⁵² Boris Grojs, „Art in the Age of Biopolitics“, iz Documenta 11, Kassel, 2002, str. 108-114; prevod: Boris Grojs, Umetnost u doba biopolitike – od umjetničkog dela k umjetničkoj dokumentaciji“, iz Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, str. 10.

³⁵³ M. Zeković, Efemerna arhitektura u funkciji formiranju graničnih prostora umetnosti, doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, 2015.

³⁵⁴ Ibid

kao *mobilnu, portabilnu i transformabilnu*.³⁵⁵ Čepel efemernost prostora vidi kao klasu arhitektonskih elemenata objekta, projektovanih tako da odlikuju prolaznost i njihovo fizičko nestajanje sa lokacije.³⁵⁶ Uvođenje vremena kao neizostavnog činioca efemenih prostora i njihovog definisanja, napravili smo prvi korak ka uspostavljanju kompleksnog sistema odnosa koji se mora sagledati u različitim kontekstima u kojima se takav prostor realizuje. Sistematizacija fenomena efemernih struktura je tematika kojom se više decenija bavi Robert Kronenburg (Robert Kronenburg).³⁵⁷ Kronenburg prati razvoj fenomena efemernih struktura kroz teorijski, istorijski, istraživački, praktični i edukativni uticaj na savremeni arhitektonski diskurs.³⁵⁸



Slika 18. Kabinet glavnog direktora Narodne banke.

³⁵⁵ Chappel, Brian D: Ephemeral Architecture – Towards a Definition, <https://www.scribd.com/doc/44042590/Ephemeral-Architecture>; e-publication, 2006; XVIII

³⁵⁶ Ibid, str. 4

³⁵⁷ Rober Kronenburg je profesor Univerziteta u Liverpulu iz oblasti arhitekture, bavi se istraživanjem portabilnih struktura i mobilne arhitekture u umetnosti

³⁵⁸ Kronenburg, Robert (ed.): Transportable Environments: Theory, Context, Design and Tehnology, Routledge. London and NY, 1998; 1.

Takođe imamo još jedan vid sagledavanja umetnosti i prostora u problematici izvođenja filozofije i nove kritičke teorije u radu Žaka Ransijera (Jacques Ranciere) koja je zasnovana uglavnom na razmatranju odnosa politike i estetike. Ransijer tvrdi da "nelagoda" i ogorčenje u savremenoj estetici potiču od dve vrste odnosa: s jedne strane, od skandala umetnosti koja je kao svoje forme i na svoje mesto, prihvatila svakojake potrošne objekte i slike profanog života; a sa druge strane, od preterane i vizionarske estetičke revolucije, koja bi da forme umetnosti rastoči u forme novog života.³⁵⁹

Ransijer svoju teoriju gradi na pretpostavci da su estetika i politika u osnovi sinonimne. Zapravo želi da kaže da estetiku ne treba razumeti kao sredstvo kojim određena ideologija sprovodi svoje političke borbe, nego kao neposredan teren političke borbe. Dok po rečima Borisa Grojsa, umetnost tj. estetika današnjice nije suma konkretnih stvari već topologija simboličkih prostora u koji su integrisani kako tradicionalni umetnički predmeti tako i simboli konkretnog istorijskog društva, kulture i politike.³⁶⁰ Drugim rečima, umetnost današnjice radi sa izmeštenim tragovima kulture. Grojsov pristup tako pripada tezi „o umetnosti u doba kulture“, jer tradicionalne pristupe istorije umetnosti zamenjuje terminima vizuelnih studija i kulturalne arheologije. Ovakvo sagledavanje najvidljivije je na Grojsovoj analizi muzeja kao „hardvera“ savremene kulture, muzej kao kulturalni arhiv i raspravi o umetničkoj dokumentaciji kao centralnom „mediju“ savremene umetnosti. Suprostavljajući se tradicionalnoj avangardi i njihovom zahtevu za uništenjem muzeja, Grojs kaže da greška avangarde leži upravo u tome što veruju da su muzeji mesta koja robuju ideji prošlog; upravo suprotno toj tvrdnji, muzej ne arhivira artefakte prošlosti već reprezentuje aktuelnu sliku te prošlosti. U posebno polje „muzejskih celina“ svakako možemo uvrstiti arhitektonski sklop Narodne banke, sa bogatom i očuvanom enterijerskom celinom, mobilijarom, umetničkim predmetima i na kraju arhivskom građom.

³⁵⁹ Jacques Ranciere, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004.

³⁶⁰ Boris Grojs, „O novom“, iz *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 103-134.

Muzej ili bilo koji prostor koji se može percipirati kao takav, je ne samo mesto gde kategorija novog biva definisana, već i mesto gde se definiše razlika između umetničkog dela i predmeta iz svakodnevnog života (ready made).³⁶¹ Po Grojsu, nova umetnička dela funkcionišu u muzeju kao simbolički prozori koji otvaraju pogled na beskonačni vanjski prostor, zapravo muzej nije toliko prostor za predstavljanje istorije koliko za proizvodnju nove umetnosti i estetike. Drugim rečima muzej je mašina za proizvodnju „današnjice“ kao takve, tj. život izgleda stvarno živim jedino iz perspektive muzeja. Rekonstrukcija prošlosti direktno zavisi od interesa i interpretiranog okvira sadašnjosti gde su politika, moć i sećanje blisko povezane.³⁶²

Ako se poslužimo ovakvom vrstom komparacije, i sagledamo enterijer Narodne banke kao jedan vid istorijskog muzeja, možemo se pozvati na tvrdnju Grojsa da taj prostor, prostor muzeja zapravo ne arhivira artefakte prošlosti već reprezentuje aktuelnu sliku te prošlosti, te samim tim njegova uloga nije toliko arhiviranje koliko reprezentacija sadašnjosti. Samo posredstvom arhiva i to kroz postupak upoređivanja moguće je utvrditi kategoriju novog, to jest novo ne može da nastane bez prakse sakupljanja i kolekcioniranja prošlosti.

„Kulture bez muzeja su hladne kulture, kako ih definira Claude Levi-Strauss – te kulture nastoje sačuvati netaknutim svoj kulturni identitet, neprestano reproducirajući prošlost. Čine to stoga jer osjećaju prijetnju zaborava, potpunog gubitka povjesnog pamćenja. Međutim, ako je prošlost kolekcionirana i zaštićena u muzejima, ponavljanje starih stilova, oblika, konvencija i tradicija nepotrebni su. Štaviše, ponavljanje starog i tradicionalnog postaje društveno zabranjena ili u najmanju ruku nezahvalna praksa.“³⁶³

Grojs takođe razmatra i ideju Benjaminove auratične umetnosti posredstvom „tradicionalnog pristupa muzeju kao arhivu, pri čemu se arhiv interpretira

³⁶¹ Ibid

³⁶² Ibid

³⁶³ Ibid

kao reprezentacija prošlosti, istorije ili života; to zapravo znači da se artefakti u arhivima (documenti ali i umetnička dela) doživljavaju pre svega kao kopije, reprezentacije realnih stvari i događaja koji se odigravaju izvan arhiva.³⁶⁴

Međutim, Grojs tvrdi da je gubitak aure moguć onda kada tehnologija omogućava proizvodnju savršene reprodukcije koja briše vidljive, materijalne granice između originala i kopije; po njemu, aura ne zavisi od tehnike reprodukovanja već od spoljnog (kulturalnog) konteksta: aura je odnos umetničkog dela i spoljašnjeg konteksta u kome delo nastaje. Zapravo želi da kaže, da je odnos originala i kopije prevashodno topolški i kao takav u potpunosti nezavistan od materijalne prirode dela. Grojsov preokret Benjaminove teze govori da u odnosu originala i kopije moguć i obrnuti proces – stvaranje originala iz kopije. Da li nam ovakva pretpostavka o čisto topološkoj, kontekstualnoj relaciji, pomaže da uklanjanjem originala (enterijera svečane sale) mi zapravo posredstvom arhivske fotografije (kopije) stvaramo novu stvarnost? Arhivi su u tom slučaju sačinjeni od tragova života (znakova kulture), pri čemu umetnik od ovakvih tragova (kopija) stvara nove originale. Svi objekti smešteni u arhivima su originali – čak i naročito kada bi inače cirkulisali kao kopije; predmeti arhiva su originali iz jednog jednostavnog, topološkog razloga: pojedinac mora da ode u arhiv da bi ih video.³⁶⁵

Moderno shvatanje originala počiva na insistiranju na originalnom umetničkom predmetu – moderna radi sa pojedinačnim delom kao što je slika, fotografija, skulptura, ready made; suprotno ovome, savremena umetnost radi sa izborom, kontekstom, okvirom, montažom, organizacijom, odnosno osnovni oblikovni postupak umetnosti današnjice jeste instalacija.³⁶⁶ Umetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umetnost, ona samo upućuje na umetnost, zapravo imamo dokumentaciju koja prošle događaje čini prisutnim: „umetnička dokumentacija tako upućuje na život sam, na čistu aktivnost, praksu; drugim rečima umetnost postaje oblik života, a umetničko delo postaje ne-umetnost, puka dokumentacija te životne forme, tako dolazi

³⁶⁴ Boris Grojs, „Reality of the Archives“, is *International Exhibition of Modern Art, 2003 featuring Museum of Modern Art, New York, 1936*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003, str. 77-81.

³⁶⁵ Ibid

³⁶⁶ Nikola Dedić, „Boris Grojs“ u *Figure u pokretu, Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Grupa autora, (ur.) Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Atoča, Beograd, 2009, str. 690-703.

do politizacije umetnosti u smislu da umetnost postaje *biopolitička* (umetnost dokumentuje život kao čistu aktivnost).³⁶⁷ Možemo reći da je umetnička dokumentacija u službi rekonstrukcije narativa, odnosno umetnička dokumentacija jeste praksa stvaranja živih stvari iz veštačkih (originala iz kopije), žive aktivnosti iz tehničke prakse.

„U slučaju dokumentacije kao umetničke forme, kao što smo već spomenuli, ne radi se o „stvaranju“ nekog završenog umjetničkog djela koje se dokumentira. Prije se radi o tome da dokumentacija postaje jedini rezultat umjetnosti, koja se poima kao oblik života, trajanje, proizvodnja povjesti. Umjetnička dokumentacija na taj način opisuje područje biopolitike, pokazujući kako živo može biti nadomješteno umjetnim te kako umjetno može postati živim pomoću pripovjedne forme.“³⁶⁸

³⁶⁷ Ibid

³⁶⁸ Boris Grojs, „Art in the Age of Biopolitics“, iz Documenta 11, Kassel, 2002, str. 108-114; prevod: Boris Grojs, Umetnost u doba biopolitike – od umjetničkog dela k umjetničkoj dokumentaciji“, iz Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, str. 17.

3.6. Fotografija i memorija u kontekstu arhivske građe

Istorijski i kulturni značaj fotografije je svakako mnogostruk, u poređenju sa pisanom arhivskom građom koja je neposredni svedok nekog događaja, fotografija je napravljena u autentičnom istorijskom trenutku o kome govori. Upravo iz tog razloga predstavlja značajan istorijski izvor i arhivsku građu. Alan Sekula (Allan Sekula) u svom tekstu *Čitanje arhiva, fotografija između rada i kapitala*, upravo se bavi pitanjima čuvanja istorijske i društvene memorije posredstvom fotografije. „Fotografije same po sebi su fragmetarne i nepotpune izjave a fotografsko značenje zavisi od konteksta. Značenje je uvek usmereno prema rasporedu, natpisima, tekstu i načinu prezentacije.“³⁶⁹ Samim tim želi da kaže da fotografska slika nikada nije neutralna reprodukcija stvarnosti. Arhivi predstavljaju moć koja je inherentna komandi leksikona i pravila jezika, oni zapravo nisu neutralni, često zamagljuju činjenicu da arhivske fotografije obezbeđuju određenu vrstu tumačenja, umesto predstavljanja stvarnosti.³⁷⁰ Stavljanje fotografije u ovakav kontekst možemo uočiti da je njen odnos sa memorijom i arhivom izuzetno povezan. Istorijske činjenice o razvoju veza između sećanja i tehnologije komunikacije opisuju važno mesto pomeranja od usmene ka pismenoj kulturi, koje se odigravalo tokom vekova. U svom razmatranju problematike sećanja Le Gof (Jacques Le Goff) pravi podelu na pet različitih perioda u istoriji sećanja:³⁷¹

- Prvo, ljudi bez pisma posedovali su ono što Le Gof naziva „etničko sećanje“, u kojem prakse sećanja nisu visokorazvijene veštine; zato Le Gof narode bez pismenosti vidi kao slobodne, kreativne i vitalne.
- Drugo, prelaz iz praistorije u antiku podrazumevao je razvoj od usmenog ka pismenom prenošenju, iako pisanje nikada nije u potpunosti premašilo usmeno prenošenje. Ova nova situacija omogućila je dve nove i važne mnemotičke prakse – komemoraciju i dokumentovanje – povezane s pojavom gradova.

³⁶⁹ Sekula, Allan, *čitanje arhiva: fotografija između rada i kapitala* u: Evans, J & Hall, S., ed. *Vizuelna kultura*, Sage, London, 2013, str. 181 -192.

³⁷⁰ Ibid

³⁷¹ Olik, Dž.K. i Robins, Dž, *Od kolektivnog sećanja do istorijske sociologije mnemotičkih praksi*, u *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015.

- Treće, u srednjem veku sećanje je uključivalo „hristijanizaciju sećanja i mnemotehnologije, podelu kolektivnog sećanja na cirkularno liturgijsko sećanje i profano sećanje na koje je hronologija slabo uticala, razvoj sećanja na mrtve, naročito na mrtve svece...
- Četvrto, sećanje koje se razvijalo od renesanse do današnjih dana uključivalo je postepenu revoluciju u sećanju do koje je došlo otkrićem štamparske prese, a koja se mogla u potpunosti izvršiti tek nakon dugog razvoja čitalačke publike srednje klase. U XIX veku, romantizam je još više rasplamsao potrebu za javnim komemoracijama, i umnožio razne oblike tih obreda, pa je tako uključio novčiće, medalje, poštanske marke, vajarstvo, gravuru i suvenire. U istom periodu svedočimo rađanju arhiva, biblioteka i muzeja što reflektuje interese raznih naroda da izgrade zajednički identitet za svoje građanstvo.
- Konačno, promene u XX veku donele su još jednu istinsku revoluciju u sećanju, čiji je najvažniji element bila pojava elektronskih sredstava zapisa i prenošenja informacija, što je ne samo promenilo način na koji pamtimo već nam je omogućilo i nove načine da konceptualizujemo sećanje. Ne samo kompjuteri, već i obrada slika i imuni sistem sada služe kao osnovni modeli i metafore za razmišljanje o sećanju.”

Pamćenje i fotografija obuhvataju proces rekonstrukcije i podsećanja na prošlost. Samo pamćenje je često okarakterisano kao arhiv, zapravo ono predstavlja posrednika između fotografije i arhiva. Pamćenje se oblikuje posredstvom sadašnjosti, koja mu obezbeđuje strukturu za pamćenje. Fotografija omogućava formiranje uslova za društvenu svesnost i sećanje, što nam je dostupno posredstvom fotografskog arhiva.

Odnos između fotografije i arhiva je star koliko i sam medij. Fotografiju je usvojio državni aparat u nastajanju krajem XIX i početkom XX veka kao dokumentaciju o indeksnoj istinitosti.³⁷²

³⁷² Cross, K. i Peck, J. *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2010.499631>, pristupljeno 18.02.2018. godine.

“Arhivi se uobičajeno tumače kao mesta odlaganja dokumenata i sistemskog klasifikovanja činjenica o bilo čemu što je vezano za individualni ili kolektivni ljudski život, društvo i kulturu. U arhivima se predpostavlja i uspostavlja sasvim izvestan strukturalni klasifikacioni poredak kojim se tragovi pojavnosti nediskurzivnih događaja i nediskurzivnih sredina fikcionalizuju i time postavljaju kao činjenica: apstraktno znanje sa potencijalnim referencijalnim usmerenostima ka prošloj ili savremenoj “stvarnosti.”³⁷³

U ovom tekstu pokušavamo da definišemo odnose fotografije i memorije u kontekstu arhivske građe. Takav pristup zahteva širok i kompleksan pristup pitanjima o upotrebi arhivskog materijala, sa istorijske i savremene perspektive. Koja su to istorijska pitanja koja regulišu odnos fotografije i arhiva? Svaka fotografska slika predstavlja arhivski zapis, kao analogan dokaz stvarnih ili predpostavljenih činjenica, zapravo fotografija je direktna referenca koja ukazuje na postojanje svog subjekta. Samim tim fotografija je istovremeno i dokument i arhivski zapis. Budući da je kamera predstavljena kao mašina za arhiviranje, svaka fotografija je apriori arhivski objekat; u domenu svoje mehaničke reprodukcije i distribucije ili višestruke projekcije, fotografska slika postala je predmet složene fascinacije i samim tim se koristi u institucionalne, industrijske i kulturne svrhe – propagande, oglašavanja, mode, zabave, komemoracije, umetnosti.³⁷⁴

“Arhiv je mesto gde odloženi i klasifikovani paketi znanja o prošlosti ili paketi znanja o savremenosti postaju uređeno polje fikcija. Fikcionalnost arhiviranog ukazuje na arhiv kao drugostepenu ili N-tostepenu ispunjenu stvarnost. Ovde reč “ispunjena stvarnost” ne znači samo ostvarena stvarnost. Reč “ispunjena stvarnost” znači i stvarnost koja je ispunjavana, tj. popunjavana nečim, stvarnost koja je

³⁷³ Miško Šuvaković, „Arhiva građanskog rata/Arhiv: između stvarnosti i fikcije“, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

³⁷⁴ Ibid

skladištena tragovima i belezima same te stvarnosti koja izmiče u sećanju, sledeći nužnost zaborava.”³⁷⁵

Fotografija je često povezana sa memorijom iako se postavlja pitanje šta nedostaje ili šta se ne može videti na fotografiji. Ovaj rad govori o specifičnom odnosu i doprinosu koji je pronalazak fotografije napravio u odnosu memorije i istorije. Fotografija u ovakvom kontekstu je važan artefakt za istoričare i kritičare jer predstavlja mašinu u procesu čuvanja ljudske memorije.

U našoj kulturi fotografija konvencionalno ima mesto vremenske mašine, uređaja za pamćenje, tako da se može postaviti pitanje, koju ulogu i kakav doprinos ima fotografija u pamćenju ljudske kulture? Da li je fotografija podigla ili izvršila izvesne promene konstituisanja individualnog ili kolektivnog pamćenja, na koji način, kakvi su njeni efekti, na čije sećanje utče, kako i zašto? Kao što istorijski pronalazak pisma i pisanja predstavlja kolektivni oblik veštačkog pamćenja u cilju akumulacije već učinjenog i rečenog, ostavljajući prostor za konstruisanje i promišljanje. Poslednjih godina se aktuelizuje istraživanje kulturnog sećanja u humanističkim i društvenim naukama. Među brojnim aspektima ovog rada je i produblјivanje i potraga za razumevanjem funkcionisanja memorije u kultunom kontekstu. Kako se lična ili individualna memorija povezuje sa kolektivnim oblicima pamćenja i kako se memorije prikupljaju i oblikuju u sfere društvenog tela.

“Opšta definicija povlači, naravno, to da je fotografija nekakav iskaz, da nosi poruku ili jeste poruka. Međutim, ona povlači i to da je fotografija “nepotpuni” iskaz, poruka koja se ne može tumačiti bez neke spoljašnje matrice uslova i pretpostavki. Drugim rečima, značenje svake fotografske slike je nužno određeno kontekstom. To tvrđenje možemo formulisati na sledeći način: fotografija prenosi poruku zahvaljujući svojoj povezanosti s nekim skrivenim ili implicitnim

³⁷⁵ Miško Šuvaković, „Arhiva građanskog rata/Arhiv: između stvarnosti i fikcije“, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

tekstom; taj tekst ili sistem skrivenih jezičkih iskaza uvodi fotografiju u domen "čitljivosti". Reč "tekst" samo sugerise težak, institucionalan karakter semiotičkog sistema koji je pritajen iza svake slike."³⁷⁶

Revizija istorije³⁷⁷ i njen koncept se odnosi na proceduralne pristupe istoriji u modernom dobu i bavi se problematizacijom "zadate objektivnosti" izvođenja istorijskih činjenica u odnosu na neodređena "kadriranja" evropske subjektivnosti, individualnog i društvenog pogleda, javnih i privatnih identiteta te nerazlučivosti istorijskog "podatka", "vrednosti" i "sećanja".³⁷⁸ Mišel de Serto (Michel de Certeau), francuski teoretičar, ukazuje na dramatično polje istorije, tačnije na materijalnu razmaknutost sadašnjosti i prošlosti, koja je bitna za svaku istorizaciju, pošto, da bi se prošlost učinila saznavnim objektom, sadašnjost mora postati uslov saznavanja umetnosti i kulture.

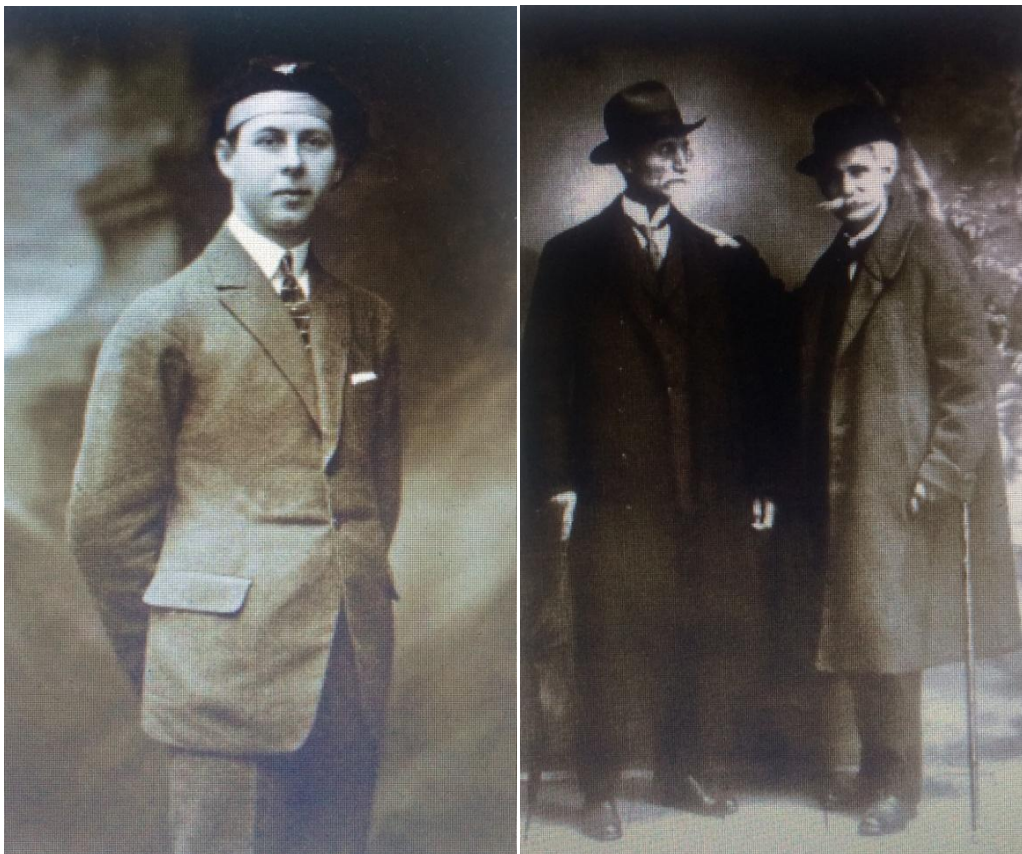
Arhiv se može posmatrati kao baza podataka koja je fragmentirana i kao takav poziva na ljudsko tumačenje. Samim tim se arhivska umetnost može posmatrati kao baza za određenu vrstu postprodukcije, koja bi ponudila polazne tačke. Koja su zapravo estetska i istorijska pitanja koja regulišu odnos fotografije i arhiva? Od samog nastanka, fotografija je predstavljala zapis, tj. izjavu kao jedinstven događaj. U okviru te definicije, fotografija kao arhivski zapis predstavlja analogan dokaz stvarnosti. Obzirom da na kameru gledamo kao na mašinu za arhiviranje, svaka fotografija ili film su arhivski objekti. Tokom vremena fotografija je postala predmet kompleksne fascinacije u službi institucija, industrije i kulture. Takođe možemo govoriti i o arhiviranju savremenosti³⁷⁹ kao jednoj od bitnih opsesija savremenog društva.

³⁷⁶ Alen Sekula, „O izumevanju fotografskog značenja“ iz *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2016, str 89-113.

³⁷⁷ Kirk Varnedoe, „Revisionism Revisited“, *Art Journal* vol. 40, no. 1-2, New York, 1980, str. 348-352.

³⁷⁸ Miško Šuvaković, „Nova istorija umetnosti“ u *Figure u pokretu, Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Grupa autora, (ur.) Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Atoča, Beograd, 2009, str. 815.

³⁷⁹ Miško Šuvaković, „Arhiva građanskog rata/Arhiv: između stvarnosti i fikcije“, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.



Slika 19. i 20. Arhitekta Aleksandar Janković (1897-1962) i zajednička fotografija Uroša Predića i Đorđa Jovanovića.

“Arhiviranje sadašnjosti zato pokazuje da je prošlost fikcija koja se izvodi iz interesovanja, namera i očekivanja sadašnjosti. Ovde je reč o politici kojom se uređuje arhiv ili kojom se uređuje višeznačni odnos saradnje između sadašnjosti u postavljanju slike prošlosti da bi se sadašnjost videla kao oblik oblikovanja prošlosti.”³⁸⁰

Prema rečima Šuvakovića, arhiv nije estetizovana manipulacija podacima koja dekonstruiše činjenice istorije, iskustva ili svedočanstva naspram objektivnog arhiviranja istoričara, etnologa i dr, već da arhivski dosijeji pokazuju da je svaki sistem svedočenja, arhiviranja i istorizacije fikcionalni materijalni rad kojim se

³⁸⁰ Ibid

proizvode činjenice i njihovi odnosi u sklapanju paradigmatških slika o nečemu ili bilo čemu.

“Istina se pokazuje kao problem koji treba preispitivati od slučaja do slučaja. Umetnost nije, rečima Alena Badijua, veličanstveni silazak beskonačnog u konačnu zazornost tela i seksualnosti. Naprotiv, ona je proizvođenje beskonačne subjektivne serije konačnim sredstvima materijalnog oduzimanja. Oduzimanja koje je prisutno u svakom kulturalnom radu kojim se beskrajna punoća događaja modifikuje, tj. redukuje do kulturalnog teksta, dokumenta ili skupa identifikovanih i klasifikovanih činjenica koje postaju instrumenti razumevanja istine o onome što se dogodilo, što je bilo, što je suštinski promenilo ili odredilo ljudski život i ljudske živote”³⁸¹

³⁸¹ Ibid

4 Kultura sećanja i pamćenja – mehanizmi društvene prerade prošlosti

4.1 Sećanje i pamćenje – rekonstrukcija identiteta

Savremena teorija društvenih i humanističkih nauka u XX veku u velikoj meri je posvetila pažnju fenomenu sećanja i pamćenja. Ukazujući da konstrukcija kako individualnog, tako i kolektivnog sećanja i pamćenja na kompleksan način ukazuje na složen odnos iskustva pojedinca i zajednice prema konstruktu njihove prošlosti. Jedan od autora koji je svoje usmerenje posvetio ovoj tematici je svakako Moris Albvaš (Maurice Halbwachs), sociolog, koji je konceptualizovao pojam kolektivnog pamćenja, zatim Pjer Nora (Pierre Nora) koji je ukazao na problematiku mesta pamćenja i radovi Jana (Jan Assmann) i Alaide Asman (Aleida Assmann) koji se bave aspektima kulturnog pamćenja. Ovakvo polje ispitivanja zahteva uvođenje različitih disciplina u sagledavanju problematike sećanja i pamćenja: sociologije, antropologije, etnologije, književne teorije, istorije i mnoge druge. Takođe je veoma bitno ukazati na razliku između termina *sećanje* i *pamćenje*, koji nema jasnu razliku u svim jezicima, npr. u engleskom jeziku postoji jedan pojam, *memory*, u francuskom *memoire*, dok se u nemačkom pravi jasna razlika između sećanja (*Erinnerung*) i pamćenja (*Gedachtnis*) kao i u srpskom. Terminologija i pojmovi sećanja i pamćenja u daljem tekstu nisu nužno definisana. Zapravo različiti konteksti upotrebe ovih pojmova se opiru jasnom razlikovanju iako znamo da je sećanje pasivni sadržaj zapamćenog a pamćenje aktivan čin aktuelizovanja tog sadržaja.³⁸²

U savremnim kulturološkim, sociološkim i filozofskim diskursima sećanje se može razmatrati kao dvojni entitet. Prvi bi predstavljao sadržaje u svesti pojedinca koje je lično doživeo, dok sa druge strane imamo sećanje koje predstavlja simbolički rekonstruisanu prošlost nasuprot doživljenoj. Ovakvo simbolično sećanje

³⁸²M. Sladeček, Vasiljević J., Petrović, T.T, *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015, str 24.

koju dele članovi neke grupe smatra se kolektivnim sećanjem, koji pored toga obuhvata zajedničku istoriju, kulturu, mit ili tradiciju a samim tim možemo reći da kolektivno sećanje predstavlja i konstitutivni element identiteta grupe.

“Uostalom, osim gravura i knjiga, u današnjem društvu je prošlost ostavila mnogo katkad vidljivih tragova, koje opažamo i u slikovitim izrazima, u izgledu pojedinih mesta, pa čak i u načinima mišljenja i osećanja koje neki ljudi na nekim mestima nesvesno čuvaju i oponašaju. Obično to ne primećujemo. Ali, dovoljno je da pažnju usmerimo na tu stranu pa da uvidimo kako moderni običaji počivaju na drevnim slojevima koji izbijaju na brojnim mestima”³⁸³

Uočava se da konstrukcije kako individualnog, tako i kolektivnog sećanja, odnosno pamćenja na slojevit i kompleksan način upućuju na složen odnos iskustva pojedinca i zajednice prema osmišljavanju njihove prošlosti. Todor Kuljić u svom delu “Kultura sećanja”, kaže da pamćenje sklapa selektivne sadržaje prošlosti u smisaoni poredak, uspostavlja sklad u prihvatanju i tumačenju sveta, ali naravno ne samo čuvanjem određenih sadržaja, već i zaboravom drugih. Treba razdvajati pamćenje, *skladištenje* sadržaja prošlosti, od *sećanja*, to jest aktualizovanja sačuvanih sadržaja; sećanje je zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjice.³⁸⁴ Prema Kuljiću, kolektivno pamćenje je zapravo rezultat priča i istorije, konstrukcije i realnosti i nije nužno istinito viđenje prošlosti, već je funkcionalno, tendenciozno organizovanje prošlosti s ciljem održanja i funkcionisanja grupe. Dakle, kultura sećanja proučava mehanizme društvenog prenošenja, oblikovanja, održavanja i prerade prošlosti i razvija pristupe za proučavanje kolektivnih i individualnih slika prošlosti koje ljudi i grupe u određenim situacijama koje zatiču stvaraju, da bi uz pomoć prošlosti rastumačili sadašnjost i stvorili viziju budućeg razvoj.³⁸⁵

³⁸³ Albvaš Moris, *Kolektivno i istorijsko pamćenje - Autobiografsko i istorijsko pamćenje: njihova prividna suprotnost*, u *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015, str. 29-59.

³⁸⁴ Kuljić Todor, *Kultura sećanja*, Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti, Čigoja, Beograd 2006, str. 8.

³⁸⁵ Kuljić Todor, *Kultura sećanja*, Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti, Čigoja, Beograd 2006, str. 11.

U svom istraživačkom radu i promišljanju prošlosti Kuljić se oslanja na dve podele:

- 1) Mehanizmi nametanja prošlosti;
- 2) Pojedinačne i grupne potrebe koje olakšavaju prihvatanje određene prošlosti. Pri tome se nastoje objasniti mehanizmi konstituisanja smisla prošlosti, to jest saobažavanje prošlosti interesima vladajuće grupe, posredstvom selektivnog izbora, osobenog tumačenja i povezivanja sadržaja iz prošlosti. U tom cilju prati se: (a) dinamika promena izbora sadržaja prošlosti, odnosno izmene sadržaja i smisla koji se traži u prošlosti; (b) naracija, to jest način izlaganja, izbora, povezivanja i osmišljavanja rastrzanih sadržaja; i (c) društveni sklopovi koji pogoduju oživljavanju pamćenja na određena zbivanja.

Moris Albvaš smatra da se naša prošlost rekonstruiše, zapravo rekonstruišu se pojedini aspekti prošlosti i sećanja pomoću činilaca iz socijalnog okruženja. Dakle za aktuelizaciju sećanja, neophodan je adekvatan spoljni podsticaj, koji može biti socijalni ili istorijski, koji služe kao orijentiri ili okviri za sećanje pojedinca. Ovakva postavka govori o neophodnosti društva da reaktualizuje pojedine prošle događaje, koja podrazumeva mnemoničku naraciju, ili verbalni prenos sećanja. Dok se kod većih grupa kao što je nacija, sećanje konstruiše posredstvom: tekstova, rituala, ceremonija, memorijalnih centara, muzeja, biblioteka, arhiva itd. Kolektivno pamćenje se dakle usko povezuje za društvenom konstrukcijom, zatim kulturno pamćenje predstavlja prenos kolektivnog pamćenja u svrhu rekonstrukcije identiteta neke zajednice. Pored pomenutih ključnih pojmova, javlja se i izvedena terminologija: politika sećanja, kulture sećanja, kulture pamćenja, prostori sećanja i mnoge druge.

“Zacelo, istorija se čak i ona savremena, prečesto svodi na niz odveć apstraktnih pojmova. Ali ja ih mogu kompletirati, ideje mogu zameniti slikama i utiscima kada posmatram platna, portrete, gravure iz onoga doba, kada pomišljam na knjige koje su se tada pojavile, na pozorišne komade koji su prikazivani, na stil epohe...(...). Ne umišljajmo da će sada ta slika davno iščezlog sveta, tako oživljenog veštačkim

sredstvima, postati donekle patvorena pozadina poput miljea u koju ćemo našu šrošlost ponovo uroniti da bismo je *otkrili*.”³⁸⁶

Za konstruisanje kolektivnog pamćenja postoji čitav niz različitih metoda koji su sačinjeni od upotreba mesta, medija i praksi pamćenja: književnost, novine, historiografija, udžbenici, arhivi, muzeji, groblja, ceremonije, komemoracije, praznici, spomenici, fotografije i dr. Samo ovim delimičnim navođenjem mogućnosti za istraživanje ukazuje na širinu i kompleksnost ovakve tematike i slobodno se može reći da fenomen sećanja i pamćenja zaslužuje ozbiljan pristup tematskom i hronološkom konceptu istraživanja na osnovu različitih istorijskih izvora.

Obim istraživanja spomenutih tema u svetu svakodnevno se širi i upotpunjuje novim radovima i uključivanjem novih istraživača ali moguće je konstatovati da i u srpskoj istoriji postoji određena recepcija i promišljanje na temu mnemoistorije. Tematika ovog rada će se takođe bazirati jednim delom na proučavanje umeća pamćenja a samim tim i može poslužiti kao podsticaj da se fenomen sećanja i pamćenja uklopi u slojevita istraživanja određenih tema iz srpske istorije.

Po rečima Albvaša, možemo razlikovati dve vrste pamćenja, jedno je unutrašnje ili lično a drugo spoljašnje ili društveno, preciznije od toga bi bilo da je jedno autobiografsko a drugo istorijsko pamćenje.³⁸⁷

Zajednička kultura, jezik i istorja su tokom procesa formiranja nacija predstavljali bitne činioce, prema Andersonu (Benedikt Anderson) to su faktori na osnovu kojih se mogla napraviti jedinstvena imaginarna osnova kao temelj nove vrste solidarnosti, koja se našla u osnovi nacije.³⁸⁸

³⁸⁶ Albvaš Moris, *Kolektivno i istorijsko pamćenje - Autobiografsko i istorijsko pamćenje: njihova prividna suprotnost*, u *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015, str. 29-59.

³⁸⁷ Moris Albvaš, *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, str. 64 .

³⁸⁸ A. Benedikt, *Nacija: zamišljenja zajednica*, Plato, Beograd, 1998, str. 74.

Društvena i politička elita koja je dominirala društvenim tokovima istorije, vodila je računa i kontrolisala sećanje i zaboravljanje kroz specifičan vid jačanja svesti o zajedničkim osnovama koje bi trebalo da kreiraju novu vrstu zajednice. Za osećaj pripadanja istoj celini ključno je bilo izmišljanje tradicije³⁸⁹, formiranje slike o zajedničkoj prošlosti, koja je trebalo da među pojedincima i određenim društvenim grupama stvori osećaj pripadanja. Istorija kao osnov “izmišljanja tradicije”, predstavljala je poželjnu sliku prošlosti koja se formirala proizvodnjom zajedničkog sećanja. Odnos istorije i sećanja međusobno se prožima i deluju jedno na drugo, sećanje prerađuje istoriju a istorija proučava sećanje. Sećanje se može podvesti pod centralni stub društvenog postojanja, na njemu se zasniva sistem vrednosti u sadašnjosti. Sećanje je dinamično i podložno čestim promenama, tako da se sećanje svakog pojedinca smešta na unapred određeno mesto kolektivnog pamćenja, čime se jača veza pojedinca i zajednice.

Značajni događaji iz prošlosti se upisuju ili pamte kroz kulturne artefakte: rituali, spomenici, javna obeležja, tekstualna dokumenta ili fotografije. Društvene funkcije sećanja predstavljaju bitnu sponu u očuvanju i konstituisanju šireg društvenog i nacionalnog identiteta, jer pod sećanjem se više ne podrazumevaju samo mentalna stanja pamćenja pojedinca ili više njih, već i eksterni objekti i prostori. Obzirom da uključuje objekte i ritualne prakse, kulturno sećanje je ipak nešto više od same naracije koja nosi sećanje. Sećanje se posredstvom kulture institucionalizuje i na taj način čini bitnu ulogu u konstituisanju šireg društvenog i nacionalnog identiteta.

³⁸⁹ E. Hobsom, *Kako se tradicije izmišljaju*, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015.

4.2 Promišljanje prošlosti i artikulacija nasleđa

Kulturno nasleđe predstavlja aktivno stanje nasleđivanja i jedan od uslova njenog postojanja jeste transformacija prošlosti putem mehanizama pamćenja u sadašnjosti. Državne institucije predstavljaju svakako jedan od vidova i čuvara baštine. U takvom kontekstu značajnu kategoriju predstavlja prostor. Prostor kao takav nije dovoljan za artikulaciju nasleđa, neophodno je da poseduje značajan memorijski potencijal, koji je čuvan, prikupljan i izučavan, kako bi adekvatno prezentovao i svedočio u ime prošlosti. Istraživanje prostora baštine predstavlja na prvom mestu pronalazak mehanizama pamćenja koji su sastavni deo konstrukcije prostora. Za aktuelizaciju pitanja sećanja i pamćenja kulturne baštine zaslužne su društvene i kulturne promene, pitanja i problemi identiteta, društvenih i kulturnih vrednosti, komercijalizacije i institucionalizacije prošlosti.

Ako govorimo o nekom materijalnom kulturnom dobru ili događaju, vezanim za istorijski kontekst, nije dovoljno da samo svedočimo o njemu već je neophodno da ga protumačimo i donesemo određene zaključke koji mogu biti od koristi ljudima koji danas žive. Različite tekstovi iz različitih izvora su neophodni da identifikuju, ujedine i daju značenje. Baštinu doživljavamo kao prošlo vreme, zaustavljeno u vremenu na nekim spomenicima, građevinama, umetničkim delima ili fotografiji. Sve te svedoke prošlosti je neophodno sagledati i iščitati a to iščitavanje rade ljudi a ne sami artefakti. Upravo zbog takvog kompleksnog odnosa baštine i onoga ko je tumači dolazi do različitih promena, metamorfoza; glas baštine je glas čoveka koji tumači, misli i smišlja, prošlost.³⁹⁰ Koncept pamćenja i sećanja od velike je važnosti za razumevanje baštine, zapravo kultura sećanja bio bio fenomen sistematske upotrebe prošlosti u savremenom dobu. Bilo koji istorijski *dokument* pamti vreme u kom je nastao ali tek kada nađemo način da artikuliramo ili *dekodiramo* to pamćenje, mi možemo uspostaviti dijalog sa predmetom i doći do svedočanstva koje on nosi.

³⁹⁰ Milan Popadić, Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, Uvod u studije baštine, Univerzitet u Beogradu Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd 2105.

Zapravo, sećanje je uvek konstrukcija, proizvod mišljenja koje se konstituiše posredstvom memorijskih sadržaja.

Ustanove su jedan od bitnih elemenata i čuvara baštine, na samom čelu baštinskih ustanova, svakako je muzej koji kao otvoren prostor za širu publiku predstavlja koncept socijalne komunikacije. Muzej omogućava stvaranje modela „čitanja“ predmeta kao tragova, reprezentacija, odraza ili surogata pojedinaca, grupa, nacija i rasa, te njihova „istorija“.³⁹¹ Međutim, muzej nije jedina ustanva baštine. U ovu grupu spadaju i arhivi i biblioteke, kinoteke, škole i univerziteti, javne ustanove, pozorište i sportske dvorane, koje svoju delatnost posredno ili neposredno realizuju na temelju upotrebljivih slika prošlosti. U takav vid ustanove spada zgrada Privilegovane narodnebanke u Kraljevini Jugoslaviji koja nastaje u procesu formiranja srpske nacionalne države i drugih institucija u XIX i početkom XX veka.

Odnos između društvenog pamćenja i identiteta predstavlja okvir kroz koji se analiziraju reprezentacije kolektivnog pamćenja. *Mesta sećanja* se u osnovi iščitavaju kao one lokacije, topografske i metaforičke, kojima se određena zajednica dodeljuje kolektivnoj, memorijskoj funkciji. Ovaj odnos između pamćenja i identiteta predstavlja okvir za analizu reprezentacija pamćenja u nizu različitih društvenih praksi, na primer stvaranje vidljivih simbola spomen-kulture u javnom prostoru i narativa koji konstruišu koncepte *Ja* i *drugi*.

Kao svest i jezik, ljudska memorija se stiče komunikacijom, socijalizacijom i kulturnim posredovanjem. Društveni i kulturni odnos se može podeliti u tri dimenzije: lične, društvene i kulturne. Ljudsko pamćenje je sadržaj ličnih uspomena koje dolaze u korelaciju društvenih okvira i kulturnih simbola, tekstova, slika i rituala, koji se mogu predstaviti kao funkcija memorije i usko su povezani sa identitetom nacionalne ili verske zajednice. Dok društvena ili "kolektivna" memorija obuhvata znanje koje obično deli određeno društvo u datoj epohi, kulturno pamćenje u pismenim društvima uključuje ne samo "kanon" normativnog znanja već i "arhiv" različitog sadržaja i materijala koji se može ponovo otkriti i dovesti u prvi plan u

³⁹¹ Donald Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, str. 451-527.

kasnijim epohama.³⁹² Iščitavanje takvog materijala zahteva tehnike tumačenja kojima bi se pristupilo u dekodiranju tekstova koji se više ne mogu menjati ili umnožavati.

4.3 Pamćenje i sećanje kao mehanizmi identifikacije i reprezentacije prostora

Još od perioda antike uočava se potreba da se pamćenje dopuni neraskidivom vezom između pamćenja i prostora. Suština takve „memorijske umetnosti“ sastoji se iz zamišljenog sadržaja pamćenja kodifikovane u sažete slikovne formule povezane sa strukturom prostora sa kojim se slike povezuju. Ovakav pristup bi predstavljao sam početak realizacije kompleksa „arhitekture sećanja“. Aleida i Jan Asman (Aleida i Jan Assmann) postavili su model komunikacionog i kulturalnog sećanja, gde u određenoj meri posvećuju pažnju upravo konceptu odnosa sećanja i prostora. Jan Asman je zapravo nastojao da istraži tri teme u okviru kulture pamćenja: sećanje, identitet i kulturni kontinuitet. Usled teškoće definisanja pojmova sećanja i pamćenja, javlja se potreba za utvrđivanjem odnosa unutar ove dve kategorije. Na osnovu Asmanovog razmatranja kulturno pamćenje možemo podeliti na: mimetičko pamćenje, pamćenje predmeta, komunikativno i kulturno pamćenje; od kojih je kulturno pamćenje svakako najsloženiji i najsveobuhvatniji pojam. Pod pojmom komunikativno sećanja J. Asman obuhvata različite vrste kolektivnog sećanja koje su zasnovane isključivo na svakodnevnoj komunikaciji. Iz ove vrste komunikacija izgrađuje se sećanje.

Komunikativno sećanje ne poznaje fiksirane tačke koje bi se vezivale za prošlost koja se neprestano širi u protoku vremena; takva fiksiranost može se postići samo kulturnim formama is toga se ona nalazi izvan opsega neformalnog svakodnevnog sećanja.³⁹³ Kada se prelazi iz oblasti svakodnevne komunikacije u oblast objektivizovane kulture dolazi do znatnih izmena po Alvašu koji smatra da kada se

³⁹² Milan Popadić, Vreme prošlo u vremenu sadašnjem, Uvod u studije baštine, Univerzitet u Beogradu Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd 2105.

³⁹³ Jan Asman, Kolektivno sećanje i kulturni identitet, u Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015.

svakodnevna komunikacija iskristališe u formama objektivizovane kulture, odnosno u tekstovima, slikama, ritualima, građevinama, spomenicima, gradovima, mestima, tada se grupni odnosi i odnosi prema sadašnjosti gube i tada *memoire*³⁹⁴ prelazi u *histoire*. Ako se može reći da je komunikativno sećanje usko povezano sa svakodnevim sećanjem, onda se može reći da je kulturno sećanje od njega udaljeno, jer ima svoje fiksne tačke, koje se ne menjaju s promenama u sadašnjosti. Takve fiksne tačke su zapravo događaji iz prošlosti koji se pamte kroz kulturne forme, tekstove, rituale, spomenike, fotografije i nazivamo ih *figure sećanja*. U kulturnom sećanju, figure sećanja posreduju u izgradnji prostora sećanja. Abi Warburg (Aby Warburg) uvodi termin *retrospektivna kontemplativnost* da objasni objektivaciju kulture kroz velika umetnička dela, plakate, poštanske marke, kostime, običaje i o njima govori kao o *mnemoničnoj energiji*, a ovakvo slikovno pamćenje želeo je da rekonstruiše kroz svoj projekat *Mnemosine*. Kako kod Warburga tako i kod Albvaša sociološki aspekti slikovnog pamćenja ostaju nedovoljno jasni da bi pokrili uzajamni odnos sećanja, kulture i društva; J. Asman je napravio sledeću podelu u obeležjima kulturnog ećanja:³⁹⁵

- 1) *Učvršćivnje identiteta* ili veza sa grupom. Kulturno sećanje čuva zalihe znanja jedne grupe, koja na osnovu tih zaliha dobija svest o svom jedinstvu i posebnosti. Objektivna ispoljavanja kulturnog sećanja definišu se kroz vrstu identitetskog određenja u pozitivnom (to smo mi) ili negativnom (to je naša suprotnost) smislu.
- 2) Njegova *rekonstruktivnost*. Ni jedno sećanje ne može da sačuva prošlost kao takvu, već samo ono što od nje ostaje – “što društvo u svakoj epohi može da rekonstruiše unutar svog sadašnjeg okvira referencije” (M. Halbwachs). Kulturno sećanje nastupa rekonstruktivno, što znači da uvek povezuje svoje znake sa aktuelnom sadašnjom situacijom.
- 3) *Oformljenost*. Objektivacija, odnosno kristalizacija komuniciranog značenja i kolektivno deljenog znanja jeste preduslov njegovog prenosa u kulturno

³⁹⁴ U razmatranju kolektivnog sećanja Albvaš je razvio razliku između *memoire* i *histoire* u svojim knjigama *Les cadres sociaux de la memoire* (1925) i *La memoire collective* (1950).

³⁹⁵ Jan Asman, Kolektivno sećanje i kulturni identitet, u Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zavod za udžbenike, Beograd, 2015.

institucionalizovano nasleđstvo jednog društva. Stabilna oformljenost nije stvar jednog medija, na primer pisma. Slike i rituali, takođe, imaju ist ulogu.

- 4) *Organizovanost*. Pod tim podrazumevamo: a) institucionalno osiguravanje komunikacije, na primer preko artikulisanja komunikacijske situacije u ceremoniji; i b) specijalizovanje nosilaca kulturnog sećanja. Distribucija i struktura participacije u komunikativnom sećanju su difuzne. Nema specijalista. Nasuprot tome, kulturno sećanje uvek upućuje na neku specijalizovanu praksu, vrstu *kultivacije*.
- 5) *Obavezivost*. Odnos grupe prema normativnoj slici o sebi obuhvata jasan sistem vrednosti i diferencijaciju značenja, koja strukturiraju kulturne zalihe znanja i simbola.
- 6) *Refleksivnost*. Kulturno sećanje je refleksivno u trostrukom smislu: a) Ono je praktično refleksivno: tumači zajedničke prakse u formi izreka, životnih pravila, etno-teorija (Bourdieu), ritual (na primer ritual žrtvovanja koji tumači praksu lova) i drugo. b) Ono je samorefleksivno: zauzima odnos prema samom sebi u smislu objašnjenja, distigviranja, reinterpetacije, kritike, censure, kontrole, prevazilaženja i hipoleptičnih prihvatanja. c) Ono je refleksivno povodom slike o sebi: reflektuje sliku grupe o sebi u smislu “samotematizovanja vlastitog društvenog sistema.”

Pojam, kulturno sećanje obuhvata skup tekstova, slika i ritual koji se mogu više puta koristiti, koji su specifični za svako društvo u svakoj epohi, i čije kultivisanje služi stabilizaciji i prenošenju slike koju društvo ima o sebi.³⁹⁶ Društvo postaje vidljivo kroz vlastito kulturno nasleđe i ukazuje kakvo je to društvo i kakvo želi postati.

Sećanja su vrlo često vezana za neki materijalni predmet koji semiotički predstavlja označitelja a sećanje na taj trenutak, koji se neće i ne može ponoviti, biva označeno. Zapravo, sećanju je uglavnom potreban posrednik, označitelj, u ovom razmatranju je to fotografija koja predstavlja dokument, svedočanstvo prošlosti, arhiv koji će biti prenet budućim generacijama.

³⁹⁶ Ibid

Ukoliko se prihvati značaj pamćenja i sećanja u okviru mehanizma vezanih za prezentaciju arhitekture, neophodno je ustanoviti kako dolazi do usvajanja pristupa u struktuiranju prostora sećanja. Prema Fernandu Katrogi (Fernando Katroga), pamćenje kada je arhivirano, prestaje da bude sećanje, jer se odvaja od jedinog posrednika koji je u stanju da ga oživi: od subjekta-svedoka.³⁹⁷ Kod Asmana se ovakvo razmišljanje više vezuje za komunikativno pamćenje koje zapravo predstavlja sećanje koje se odnosi na skoriju prošlost, odnosno, sećanja koje osoba deli sa svojim savremenikima, generacijsko pamćenje, dok je kod kulturnog pamćenja reč o dalekoj prošlosti koja se odražava isključivo uz pomoć simbola.³⁹⁸ Komunikativno pamćenje traje koliko i njegovi subjekti, dok kulturno pamćenje živi duže od svojih nosilaca.

U razmatranju teorije sećanja neophodno je ukazati na odnos između individualnog i kolektivnog pamćenja o kome govori i Moris Albvaš (*Maurice Halbwach*). Kolektivno pamćenje pripada skupu koji zahvaljujući jednoj ili više zajedničkih datosti pripadaju nekoj grupi, zapravo kolektiv obezbeđuje pamćenje pojedincima, članovima određene grupe.

Asman tvrdi pak da je neophodan neki događaj, osoba ili mesto kako bi se neka istina postala sećanje i da je individualno pamćenje, osećanje, a ne sećanje. Takođe, mesta pamćenja su neodvojiva od vremena, tako da ona ne podrazumevaju isključivo fizički prostor, zapravo obeležja vremena se razotkrivaju u prostoru a prostor se opet meri vremenom. Na ovakva razmišljanja ukazao nam je Bahtin (Bakhtin) razmatrajući problematiku u književnosti, koja se svakako može primeniti u promišljanju drugih umetničkih disciplina.³⁹⁹

Kako Pjer Nora (Pierre Nora) ističe, kada bi čovek bio sposoban da živi u sećanjima, ne bi morao da stvara prostore u ime tih sećanja. Sećanje je stalno aktuelni problem, onaj koji nas povezuje sa večitom sadašnjicom, dok istorija predstavlja samo

³⁹⁷ Fernando Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, Clio, Beograd, 2011.

³⁹⁸ Jan Asman, *Kultura pamćenja*, Beograd, Prosveta, 2011, 49.

³⁹⁹ Mihail Bahtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press Slavic Series, 1989.

reprezentaciju prošlosti.⁴⁰⁰ Sećanje je apsolutno sa svojim izvorom u konkretnom, prostorima, gestovima, predstavama i predmetima. Transformacija sećanja češće se bazira na psihološkim nego na istorijskim principima, na subjektivnoj percepciji različitih poruka. U okviru takvih težnji nastaju prostori sećanja koji prema Pjeru Nori imaju tri nivoa: materijalni, simbolički i funkcionalni. Njihova glavna svrha je da spreče zaboravljanje i na taj način potvrđuju svoju dokumentarnu funkciju. Ovakvi prostori osim bazičnih utilitarnih imaju mnogo složeniji koncept pamćenja, na osnovu koga pokušavamo da damo svetu smisao i istupimo iz bilo kog nedostatka u vremenskom i istorijskom lancu.⁴⁰¹ Može se smatrati da je sadržaj sećanja i prostora neodvojiv, jer se sećanje ne može razviti bez prisustva unutrašnjih zapisa koji se mogu materijalno, društveno i simbolički oživeti. I ako svaki objekat, arhitektonski kompleks predstavlja trag prošlosti, njegovo tumačenje će proizvesti oživljavanje pamćenja samo ako njegova sporedna značenja budu upoređena sa onim što ona izostavljaju ili skrivaju. Fotografija zapravo simbolizuje i simulira prisustvo onih koji su „odsutni“ na osnovu tragova koji istovremeno skrivaju ono što se ne želi prihvatiti.

Zakon sećanja pokazuje da rekonstrukcija prošlosti direktno zavisi od interesa i interpretiranog okvira sadašnjosti gde su politika, moć i sećanje blisko povezane. Protekla decenija obeležava epohalnu promenu u praksama sećanja. Proces sećanja više ne podrazumeva davanje značaja samo herojskim delima, već individualnim patnjama i stradanjima, kao i osvešćivanju zločina koji su ranije prikrivani i potiskivani. Kako tvrdi Aleida Asman, retroaktivno tumačenje prošlosti postalo je značajan faktor koji je fundamentalno izmenio kulturu sećanja.

Kada se formira svakodnevno sećanje, dolazi do preklapanja između granica komunikacionog i kulturnog sećanja. Stvaranje “arhiva sećanja” ima trajni oblik i sadržaj i samim tim njegov sadržaj postaje dostupan za korišćenje drugim

⁴⁰⁰ P. Norra, *Les Lieux de mémoire* (Gallimard), abridged translation, *Realms of Memory*, Columbia University Press, 1992.

⁴⁰¹ P. Norra, *Les Lieux de mémoire* (Gallimard), abridged translation, *Realms of Memory*, Columbia University Press, 1999.

institucijama društva. U ovakvom percipiranju kulturno sećanje ima apstraktni kvalitet koji nije ograničen na par generacija, distancirano je od svakodnevnog života, ipak zadržava blisku vezu sa određenom društvenom grupom i ima posebno značenje u građenju i rekonstrukciji prošlosti i sadašnjosti. Upravo su takva mesta važna za sagledavanje kontinuiteta u kojima istorija istrajava u svom postojanju.⁴⁰²

Termin *lieux de memoire*, u teoriju uvodi Pjer Nora, označavajući mesta istorijske prošlosti. Ovakva mesta se pojavljuju jer je sve teže, zapravo nemoguće identifikovati spontano sećanje na dešavanja vezana za neku lokaciju. Iz tog razloga su nam neophodne institucije koje će podsticati aktivno sećanje i pomagati procesu čuvanja istorijskih činjenica sećanja. Kroz iščitavanje prostora nekog objekta institucije sprečavamo proces zaboravljanja, materijalizujemo nematerijalno i povezujemo prošlost i sadašnjost.

Asman naglašava kako sposobnost pamćenja vlada imaginrnim prostorima dok kultura sećanja zahteva prirodni prostor. Nasuprot mestu sećanja nalazi se vreme, koje može biti predmet kulture pamćenja.⁴⁰³ Pjer Nora ukazuje na mesta sećanja koji su nosioci kulture i istorijske važnosti. Pamćenje i sećanje su svakako dva vrlo važna mehanizma vezana za identifikovanje i prezentaciju arhitektonskog objekta a kasnije i za prenošenje svedočanstava nekog događaja.⁴⁰⁴

Upravo je prostor, prostor koji okupiramo, u kome se krećemo, u kom imamo stalni pristup i koji možemo rekonstruisati u svojim mislima i mašti ono o čemu moramo povesti pažnju kako bi sećanje moglo da opstane.⁴⁰⁵ Pjer Nora govori o mestu sećanja koje pripada mitskoj prirodi, misleći na zgradu, spomenik, knjigu. Mesto sećanja ne ističe svoj kvalitet zbog svoje materijalne opredmećenosti, nego zbog svoje simboličke funkcije. Reč je otrajnim tačkama kolektivnog sećanja koji postoje

⁴⁰² Between Memory and History, Les Lieux de Memoire, Pierre Nora, www.history.uesb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntoRepresentations.pdf,

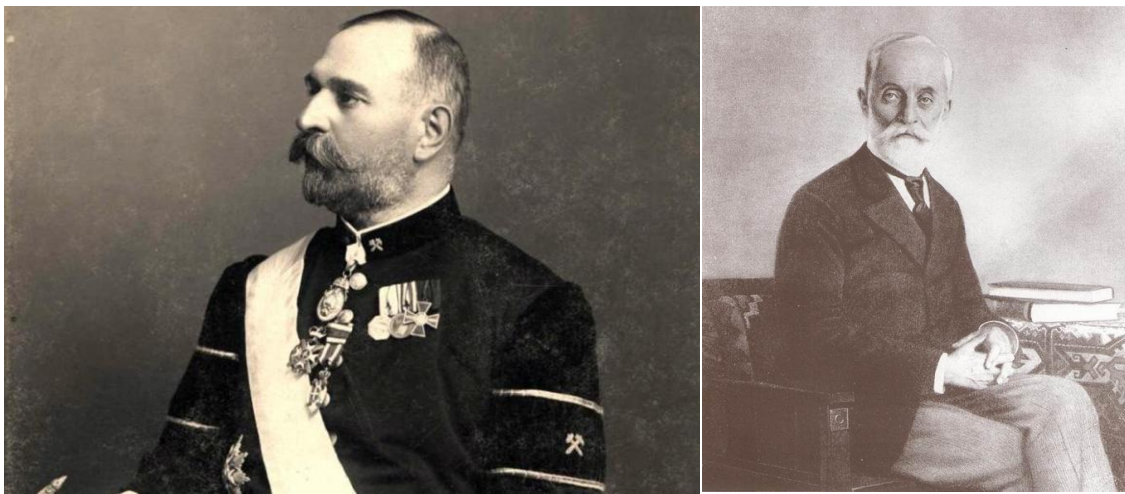
⁴⁰³ J. Asman, *Kultura pamćenja*, Beograd, Prosveta, 2011.

⁴⁰⁴ P. Norra, *Les Lieux de mémoire* (Gallimard), abridged translation, *Realms of Memory*, Columbia University Press, 2010.

⁴⁰⁵ Moris Albvaš, *Kolektivno I istorijsko pamćenje*, Reč, Beograd, 1999.

generacijama unazad i koji su često uklopljeni u običaje. Jedno od pitanja kojim se bavi Aleida Asman je razlog zbog kojeg određena mesta ili figure funkcionišu kao tačke sećanja. Ona „magijsku snagu sećanja“ poredi sa „snagom antičkih simbola“ ili drugačije, objašnjava razdeljenost autobiografskih sećanja gde jedan deo ostaje u nosiocima tog sećanja, a drugi deo biva zapisan u predmete ili mesta. Prostori sećanja mogu biti konkretni i istiniti a mogu biti i samo asocijativni, dati u podsećanju, znacima, naslućivanju, i kao takvi inicijatori su sećanja.

Kako ističe i Pjer Nora, istražujući francuska mesta sećanja, pamćenje grupe ne krije ni kolektivna duša, ni objektivni duh nego društvo sa medijima i ustanovama, znacima i simbolima. Muzeji, arhivi, praznici i spomenici jesu mesta sećanja na kojima se stalno iznova kombinuju materijalni, funkcionalni i simbolički aspekti prošlosti i time reguliše prisustvo prošlosti u sadašnjosti.⁴⁰⁶ Da bismo ponovo pronašli prošlost, rekonstruišemo je na osnovu različitih izvora i spomenika, a tome služi pamćenje, tj. konstruisano sećanje.



Slika 21. i 22. Guverner Đorđe Vajfert i Nikola Spasić, član Upravnog odbora Narodne banke.

⁴⁰⁶ Ibid

4.4 Memorijalna arhitektura Holokausta kao simbol pamćenja i sećanja

Historijski artikulirati prošlo ne znači spoznati “kako je to zapravo bilo”. To znači domoći se sećanja, kao kad bljesne u trenutku opasnosti.⁴⁰⁷

Određeni primeri memorijalnih centara kao vizuelne umetnosti u evokacijama Holokausta ukazuju na promenu ideološke slike pamćenja i pristupu shvatanja evropskog nasleđa posle pada Berlinskog zida. Arhitektonski, memorijalni prostori stvaraju sistem aluzija, kodiranja realnih prostora i novih nalaza koji su sastavni deo realizacije i prezentacije arhitekture sećanja. Memorijali mogu biti povezani sa istorijskim mestima i njihovim ostacima ali se mogu javiti i u obliku spomenika i kada nisu vezani za određenu istorijsku lokaciju i kada su znak sećanja na određenu grupu žrtava i promovišu njihovo prepoznavanje i prihvatanje u okviru društva.⁴⁰⁸

Kompleksnost reprezentacije memorijalnog objekta Holokausta dodatno se problematizuje realizacijom objekta na teritoriji Berlina, glavnog grada nacije koja za sobom nosi strahote i posledice Holokausta. Kako grad poput Berlina može pozvati Jevrejski narod u svoju zvaničnu prošlost nakon strahovitog stradanja tokom drugog svetskog rata? Dilema sa kojom se suočava umetnik, arhitekta, je kompleksnost pomirenja problema u medijumu kao što je arhitektura. Kako napraviti vezu prostora, simbolike i značaja? Da li je savremenu arhitekturu moguće realizovati prostorno nezavisno od njenog sadržaja? Kako predstaviti odnos savremene Nemačke populacije a istovremeno predočiti njihovu sopstvenu prošlost u odnosu na Holokaust? Realizacija Jevrejskog muzeja u Berlinu je bila neophodna kao sećanje i posebna vezu između

⁴⁰⁷ Walter Benjamin, „Povjesno-filozofijske teze“, iz Uz kritiku sile/eseji, Razlog bibliotek, Studencki centar sveučilišta u Zagrebu, 1971, str 25.

⁴⁰⁸ Ana Martinoli, *Staro Sajmište – istorijsko sećanje i virtuelno promišljanje budućnosti*, Tekstovi sećanja: filmski, medijski i digitalni, “Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti I medija, Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije, 1989-2014.

istorije, kulture i stradanja koje je bilo dugo potisnuto. Berlinski Jevrejski muzej generiše osećaj uznemirujućeg povratka, iznenadnog otkrovenja predhodno zakopane prošlosti.

“Moderna civilizacija nije bila dovoljan uslov za holokaust, ali je sigurno bila nužan uslov za njega. Bez nje bi holokaust bio nezamisliv. Upravo je racionalni svet moderne civilizacije učinio holokaust mislivim. Nacistička masovna ubistva evropskih Jevreja nisu bila samo tehnološko dostignuće, već takođe i organizaciono dostignuće birokratskog društva.”⁴⁰⁹

Realizatorima projekta Jevrejskog muzeja dodatnu teskobu, stvara sećanje i pamćenje užasno komplikovanih i potresnih procesa, kako pojedinca tako i društva. Delovanje sećanja kroz arhitekturu, predstavlja nam arhitekta Danijel Libeskind na muzeju Holokausta a ujedno i želju Berlina i Nemačke za ponovnom izgradnjom i pomirenjem dva naroda. Odustajući od pravog ugla građevine, realizacijom šupljina, praznog prostora, praznina, prostor poziva prirodu čoveka da tu prazninu popuni, domašta, reši. Objekat je konstruisan oko tri ose (podzemni hodnici): *Ose izgnanstva, Holokausta i Ose trajanja*. Prva se završava vrtom izgnanstva, druga kulom Holokausta a treća instalacijom izraelskog vajara Mošea Kadišmana (Menashe Kadishman), *Opalo lišće*.

Kako god tumačili praznine oko kojih se objekat prostire, ne može se oteti utisku koje one ostavljaju na posmatrača. Silaskom u podrum muzeja uz konstantno spuštanje i penjanje duž Ose izgnanstva, uz osetnu nelagodnost, izlazi se u vrt u obliku kvadrata postavljenom na kosini, gde masline rastu na četrdeset devet betonskih stubova gde se pogled posmatrača ujedno susrećete i sa tablom upozorenja koja kaže da ulazite na sopstvenu odgovornost. Ekspoziti koji uslede, izabrani su veoma pažljivo, pisma, šoljice za čaj, pisaa mašina, fotografije, deluje veoma bezazleno a zatim se sadržaj opet nasilno prekida praznim prostorom. Fotografija

⁴⁰⁹ Giorgio Agamben, *Snaga ? ZAKONA*, iz Izvanredno stanje, Deltakont, Zagreb, 2008, str. 57.

predstavlja reprezentativni primer figure sećanja, automatski evocira uspomenu i utiče na procesuiranje u vidu sećanja.



Slika 23. Instalacija izraelskog vajara, Mošea Kadišmana (Menashe Kadishman), *Opalo lišće*; Jevrejski Muzej u Berlinu, arhitekta Danijela Libeskinda.

Kula Holokausta, kojom se završava istoimena osa, predstavlja ćeliju, preko dvadeset metara visoku, bez grejanja, osvetljenu samo jednim trouglastim prozorom na samom vrhu, potpuno odsečenu od ostatka prostora, sa vratima koja se zatvaraju uz glasni škljocaj brave koja doprinosi dodatnom osećaju teskobe i straha. Osa Trajanja završava se gaženjem preko metalnih ljudskih lica, različitih dimenzija, prosutih po podu. Sama postavka govori kroz eksponate o životu Jevreja na tlu Evrope i Nemačke od perioda antike i ako bi arhitektura sama po sebi rekla dovoljno i sama.

“Berlin je, zato, grad belog holokausta koji nije konzervirana slika/memorija prošlosti, već beleg u savremenosti oblika života i bivanja tu i sada među sasvim savremenim arhitektonskim produkcijama globalnog i tranzicijskog životnog prostora i ubranog fleksibilnog života. Paradoks praznine i punoće – nije reč samo o čulnim pojavnostima arhitekture i urbanizma, već o belezima bolnog i traumatičnog prisustva holokausta u sadašnjosti koji zahteva toleranciju odnosa između neuporedivih oblika života.”⁴¹⁰

Prema Aleidi Asman, magiju mesta možemo osetiti na onim istorijskim lokalitetima koji imaju kapacitet da prošlost učine opipljivom.⁴¹¹ Ako saznamo, naučimo da se nešto dogodilo, verujemo da će nam poseta tom mestu stvoriti iskustvo i razumevanje određene prošlosti koju ne bismo mogli spoznati i savladati, naučiti na neki drugi način. Aleida Asman u svom razmatranju prostora i mesta sećanja upravo govori i navodi primer nacističkih koncentracionih logora koji su danas pretvoreni u memorijale i muzeje, a koji zapravo ne govore toliko o istoriji, već posetilac u ta mesta učitava sve ono što od mesta traži, ono što već zna i ono sa čime može da se poveže. Pjer Nora kaže da su autentična mesta najbliža konceptu sećanja. Takva mesta ne podrazumevaju samo mesta na kojima su zločini počinjeni, već i mesta na kojima su žrtve i okupator boravili zajedno i istovremeno. To mogu biti i mesta gde su donesene

⁴¹⁰ Miško Šuvaković, *Trauma holokausta, Belezi: rupe i praznine – film i arhitektura*, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

⁴¹¹ Alajda Asman, *Duga senka prošlosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011.

ideološke političke odluke. Ovakvi objekti su manjeg istorijskog značaja u odnosu na njihovu simboličku vrednost.

Jevrejski muzej u Berlinu je jedan od najvećih jevrejskih muzeja u Evropi, sastoji se od dve zgrade od kojih je novi objekat realizovan od strane Libeskinda. Stalna postavka predstavlja dva milenijuma jevrejske istorije u Nemačkoj. Nemačko-jevrejska istorija je dokumentovana u zbirdkama, biblioteci, arhivu, kompjuterskim terminalima. Muzej je otvoren za javnost 2001. godine. Prvi objekat jevrejskog muzeja u Berlinu osnovan je 1933, ali ubrzo nakon toga je zatvoren 1938. godine; 1988. godgdeine vlada Berlina objavljuje konkurs za dizajn novog muzeja, gde je Libeskindovo radikalno rešenje usvojeno i izgradnja je započela u novembru 1992, a završen je 1999. godine.

Lokalitet na kome je memorijal podignut, nalazi se nedaleko od mesta na kome se nalazio Berlinski zid i upravo na lokaciji koja je pripadala Zapadnom Berlinu i koji je bio najnaseljeniji jevrejskim stanovništvom. Jedini pristup građevini je preko podzemnog prolaza prvobitne zgrade muzeja. Sva tri pomenuta tunela, *Ose*, seku se i mogu predstavljati vezu između tri različita sećanja na jevrejski život u Nemačkoj. Svaki od tri prostora nosi određenu simboliku: kontinuitet sa nemačkom istorijom, iseljavanje iz Nemačke, i Holokaust. Jevrejski muzej Danijela Libeskinda jasno ukazuje na prisutnost istorijske zabrinutosti. Formulisan na ovakav način objekat predstavlja i postaje problem sadašnjice i zahteva bliže i konkretnije određivanje. Ovakva formulacija donosi određenu preciznost, ipak javlja se problematizacija mesta i prakse i postavlja se pitanje kako povezati sećanje i istorijski kontekst. Kako uviđa Benjamin (Andrew Benjamin), i ako se problem Holokausta vezuje za nacističku Nemačku, na može se izbeći činjenica da su drugi evropski narodi malo šta uradili kako bi zaustavili pokušaj genocida ili su čak aktivno učestvovali u njegovom sprovođenju.⁴¹²

U odnosu između memorijalne arhitekture i sećanja nemoguće je ne primetiti zabrinutost za sadašnjost. Nemoguće je priznati određeno sećanje i bilo kog

⁴¹² Andrew Benjamin, *Present Hope – Philosophy, Architecture, Judaism*, Routledge, 1997.

vida realizacije preduzete u njeno ime, tako da memorija postoji u skladu sa sopstvenom destrukcijom. Pristupanje realizaciji projekta memorijalnog kompleksa mora uključiti radikalno drugačiji pristup načinu razmišljanja kao i različit arhitektonski koncept. Može li se arhitekturom demonstrirati Holokaust? Svako postavljeno pitanje nas vraća na sadašnjost, koje otvara nova polja i mnogo više slojeva značenja koja se teško mogu objasniti pukim povratkom na istorijske činjenice. Benjamin uviđa teškoću koja se javlja u razmatranju problema kako u filozofiji tako i u arhitekturi, i ako ove dve discipline imaju dijametralno različite oblike prezentacije uvek će se vraćati istim pitanjima. Masovna ubistva na određenom prostoru okrenuta su pitanjima sećanja, koja je teško inkorporirati i adaptirati po principima koje daju klasične teorije. Specifičnost muzeja treba da bude povezana sa svrhom sećanja ostavljajući po strani delikatno i teško pitanje arhitektonske artikulacije. Libeskind objašnjava, pišući esej, zasnovan na nekim teorijskim aspektima, kako želi da projektom povрати trag istorije Berlina kako bi se održalo sećanje na Holokaust i dodeli mu se nova težina i vrednost na postojeći istorijski kontekst. Proširenje već postojeće zgrade muzeja nije samo jednostavna ekstenzija, objekat ne predstavlja samo dodat element, već simbolizuje i dopunjuje gubitak.⁴¹³Ovakvo proširenje odnosi se na sveobuhvatan problem odnosa prema celini i formiranju unutrašnjeg kompleksa. Benjamin ovde postavlja pitanje značenja takve estenzije objekta u ovom trenutku, u sadašnjem vremenu. Kakva se veza javlja između proširenja i odsustva ili proširenja i uništenja? Upravo to proširenje predstavlja otvaranje pitanja arhitektonskog problema. Benjamin smatra da je neophodan određen protok vremena za sagledavanje Libeskindove arhitekture i njene uspešnosti u reprezentaciji problema Holokausta. Kako je sam Libeskind upotrebio termin *arhitektura nade* opisujući memorijalni objekat, možemo očekivati da će ubuduće povezivanje nade sa memorijalom zahtevati određen oblik arhitekture. On opisuje odnos između proširenja objekta i praznog prostora, zapravo početna ideja realizacije projekta bila je izgradnja muzeja oko praznine, praznina koja se provlači kroz arhitekturu. Ovakva praznina između ostalog može predstavljati i jako mali broj jevrejskog stanovništva u Berlinu u sadašnjosti i samim tim njihovu nevidljivost. Možda je Libeskindova arhitektura, mogućnost da se ta praznina i nevidljivost jevrejskog naroda

⁴¹³ Ibid

koja je prisutna u savremenoj kulturi Berlina postane vidljiva i pristupačna. Brisani prostor koji prožima sam objekat i upisuje se u njegovu strukturu samim tim insistira na prisustvu u bilo kojoj postavci koja ne može da egzistira a da nije u saradnji sa tom prazninom. Kako i Benjamin zaključuje, svaki posetilac se mora suočiti sa prisustvom odsustva u simbolici arhitektonskog rešenja. Ovakvo suočavanje ostavlja mogućnost njegove transformacije u iskustvo. Sama struktura zgrade zahteva da se objekat sagleda kao muzej praštanja i pomirenja.



Slika 24. Prostor informacionog centra, Spomenik ubijenim Jevrejima u Berlinu, arhitekta Pitera Ajzenmana.

Memorijalna arhitektura Holokausta danas, zahteva refleksiju jevrejskog identiteta kao i nove sinagoge, škole, vrtići. Može se postaviti pitanje koliko ona zapravo pokazuje identitet a koliko je vezana za simboliku? Postmoderna teorija naglašava funkcionalnost prostora u arhitekturi koji sada ne predstavlja preduslov, već se naglašava važnost poruke i ideje. Da li je uopšte moguće izaći iz okvira simbola kada se arhitektura vezuje za traumatičnu prošlost? Još jedan ikonički primer *jevrejske arhitekture*, pored Libeskindovog ostvarenja je svakako projekat arhitekta Pitera Ajzenmana (Peter

Eisenman), *Spomen stradalim Jevrejima*. Memorijal Holokausta, kako ga još nazivaju zauzima površinu u centralnom delu Berlina od 19.000 m², koja je prekrivena sa 2.711 monolitnih blokova, različitih dimenzija raspoređenih na kosom terenu, ispod koga se nalazi muzej ili prostor informativnog centra. Prema tekstu projekta, Ajzenman je blokove dizajnirao kako bi proizveo nelagodnost, zbunjujuću atmosferu a kompletan projekat ima za cilj da predstavi sistem koji je u jednom istorijskom trenutku izgubio dodir sa ljudskim razumom. Iako je problematika memorijala uvek sporno i kompleksno pitanje, potreba za njima se ipak nastavlja.

Ajzenmanovo delo sadrži i edukativni materijal u informativnom delu muzeja, ipak njegova najveća snaga je efekat koji je realizovan kroz apstrakciju stubova. Stubovi podsećaju na nadgrobne spomenike, ipak ono nisu samo nadgrobni spomenici, ono što oni simbolizuju su osećaj gubitka i kao takvi insistiraju na obliku sećanja. Benjamin u toj njihovoj apstrakciji upravo vidi njihov kvalitet i moć koja ukazuje na mogućnost različitog tumačenja. Kako i šta oni predstavljaju je i dalje otvoreno pitanje a deo te otvorenosti zapravo je preispitivanje same mogućnosti za postojanjem odgovarajuće slike ili sadržaja.⁴¹⁴ Upravo postavljanjem pitanja i traženja odgovarajuće predstave ovog realizovanog projekta, definiše ovaj memorijal kao kvalitetno rešenje. Ajzenman tvrdi da je jedan od ciljeva memorijala, otvaranje diskusije i debate koji je do nedavno bio potpuno isključen. Memorijal se sam po sebi izdiže i svog specifičnog konteksta o Holokaustu i postavlja pitanja problema antisemitizma i socijalne odgovornosti danas.

Kreiranje *arhitekture sećanja*, obezbeđuje pristup zajednicama koje mogu pružiti društvenu podršku, ujediniti ljude sa sličnim iskustvima, pomoći u razumevanju prošlosti, osmisliti i sakupiti razne informacije, utiske i znanja sa ciljem boljeg razumevanja dešavanja u sadašnjosti. Ajzenmanov *informativni centar*, koji se nalazi u sklopu memorijala predstavlja arhiv digitalne dokumentacije, o kojoj govori i Aleida Asman rekavši da su 80-te godine prošlog veka dovele do digitalizacije i suštinske medijske revolucije, što se odrazilo i na sećanje istorije i kulture.⁴¹⁵ Samim

⁴¹⁴ Andrew Benjamin, *Writing Art and Architecture*, re.press, Melbourne, 2010.

⁴¹⁵ A. Asman, Alaida, *Duga senka prošlosti XX vek*, Krug Commerce, Beograd, 2011.

tim u Nemačkoj je i na taj način „kolektivno ćutanje“ okončano a komemorativne godišnjice i javne debate, nacistička prošlost i Holokaust postale su ponovo teme javne svesti i javnih debata.



Slika 25. Spomenik ubijenim Jevrejima u Berlinu, arhitekta Petera Ajzenmana.

Možemo zaključiti pored sve kompleksnosti da je arhitektura kao mesto pamćenja i sećanja još od antike očuvala „kulturu tehnike sećanja“. Ipak nameće se još jedan zaključak, zapravo sve ukazuje na potrebu i neophodnost promišljanja arhitekata u domenu arhitektonske teorije. Tek poslednjih dvadeset godina veći akcenat je posvećen arhitektonskoj teoriji, koja predstavlja važan aspekt između arhitektonske pismenosti i arhitektonske pedagogije. Teorijske analize bi omogućile praćenje razvoja arhitektonske teorije koja se odvija kroz vreme. To bi otvorilo mogućnosti praćenja i integracije unutar političke i filozofske teorije. Razmatranje i uvođenje teorije u arhitekturu obezbeđuje osnov za ovako široko i kompleksno promišljanje. Najvažnija promena koja je proizvod ovakvog razmišljanja je svakako javljanje potrebe arhitekta

da napravi vezu između značenja i forme. Daniel Libeskind i Peter Ajsenman spadaju u savremene arhitektae koji se aktivno bave razvojem teorijskih problema u domenu arhitektonske prske. Nemogućnost svedočenja i sećanja na holokaust, detaljano razmatrani u teorijskoj literaturi, aspekti su koje treba preispitati u odnosu na savremenu umetnost.⁴¹⁶ Šta je to što uzima u obzir holokaust – šta je to od umetnosti što može biti između nemogućnosti svedočenja i izvođenja modela sećanja: na totalnu kataklizmu?⁴¹⁷



Slika 26. Jevrejski Muzej u Berlinu arhitektae Danijela Libeskinda.

“Ova dela su belezi netolerancije i totalnog nasilja nad etnički drugim in ad rodno drugačijim. Na neki način ovi belezi su izvedeni do arhitektonskog virtuoiziteta. Izvedeni su do artikulacije prostora koji su

⁴¹⁶ Giorgio Agamben, „Prag“ iz *Homo Sacer/Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Arkzin, Zagreb, 2006, str 162-163.

⁴¹⁷ Miško Šuvaković, „Trauma holokausta, Belezi: rupe i praznine – film i arhitektura“, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

izvori afektivnih intenziteta, izvdeni su do prostora koji uznemiravaju u savremenosti bihevioralna svakodnevna tela stanovnika Berlina i prolazna pokretna razigrana tela turista. Belezi grada su postavljeni. "Kulturalna memorija" – arhiviranih znanja o holokaustu u Jevrejskom muzeju ili u Memorijalu ubijenim Jevrejima Evrope – kristalizuje se do objekta koji čini sugestivno vidljivo istorijsku trauma Nemačke, Jevrejskog naroda i čovečanstva. Tekstovi kulturalne memorije su čulnim režimima suočeni sa arhitektonskim afektima građevina na otvorenom prostoru (Ajzenmanovspomenik) i u zatvorenom prostoru (Libeskindova građevina)."⁴¹⁸

4.4.1. Ajzenman - promišljanja o fikciji reprezentacije arhitekture, kodifikovanje ideje istine o istoriji i simulaciji značenja

Piter Ajzenman pozivajući se na Bodrijarovu (Boudriar) teoriju simulacije i simulakruma, govori o tri ključna uticaja, *fikcije* na arhitekturu od XV veka do danas. Zapravo, govoreći o te tri fikcije, ukazuje da su one opstale u jednoj ili drugoj formi već pet stotina godina. Govorimo o *reprezentaciji* kao ovaploćenju ideje značenja, zatim o *razumu* koji je trebalo da kodifikuje ideju istine i o *istoriji* koja poziva na bezvremeno oslanjajući se na ideju promene.⁴¹⁹

Pristup ovakvom sagledavanju arhitekture postao je moguć tek krajem XX veka, razumevanje klasičnog kao apstraktni sistem odnosa. Uporednom analizom klasičnog i moderne arhitekture, koja je evidentno stilski različita od predhodnih arhitektura, dolazimo do toga da "moderna" ispoljava sistem odnosa sličan klasičnom. Moramo istaći da ovde nije reč o Fukoovskom (Michel Foucault) razlikovanju klasičnog i modernog, koje nikada nije bilo dovoljno artikulisano na arhitekturu;

⁴¹⁸ Miško Šuvaković, *Trauma holokausta, Belezi: rupe i praznine – film i arhitektura*, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

⁴¹⁹ Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija, Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik.

Fukoova epistemološka definicija govori o arhitekturi koja je ostala neprekidan vid reprezentacije od XV veka do danas.⁴²⁰ Preciznija definicija govori o tome da ono što je Fuko terminološki smestio u moderno u arhitekturi se odnosi na klasično i obratno. Kako smo utvrdili da Ajzenmanov predmet rasprave nije Fukoova disjunkcija, već kontinuitet koji u arhitekturi opstaje do danas, možemo se vratiti razmatranju prvoj ideji fikcije reprezentacije.

Ipak, posmatrajući vremenski period u kome je domoniralo klasično možemo posmatrati kao *episteme*; vraćajući se na Fukoovu terminologiju Ajzenman ukazuje na kontinualnu epohu znanja koja obuhvata i početak XX veka. Zapravo iako je terminologija slična, moramo napraviti otklon i ukazati na razliku u definiciji Fukoa i onoga o čemu govori Ajzenman. Fuko locira dva diskontinuiteta u razvoju zapadne kulture: klasični i moderni; on identifikuje klasični diskontinuitet, koji počinje sredinom XVII veka, ukazujući na ukrštanje jezika i reprezentacije, s druge strane identifikuje modernu, koja potiče iz ranog XIX veka, s dominacijom istorijskog kontinuiteta i samogenerisanog analitičkog procesa nad jezikom i predstavljanjem.⁴²¹

Iako je došlo do raskida i sa ideologijom i sa stilom povezanim sa modernim pokretom, spomenute tri fikcije nikada nisu dovedene u pitanje. Fikcija reprezentacije, predstavljanja ili simulacije značenja. Značenje jezika prenošeno je reprezentacijom, drugim rečima, način na koji je jezik proizvodio značenje mogao se predstaviti posredstvom jezika. Značenje romaničke ili gotičke katedrale je inherentno, dok sa druge strane, renesansne građevine i sve građevine posle njih vrednovane su reprezentujući neku već vrednovanu arhitekturu, kao simulakrumi (predstave predstava) antičkih građevina.⁴²² Upotreba transpozicije antičkih tipova građevine u renesansi predstavlja verifikaciju i autoritet. Upravo zbog ove potrebe za verifikacijom renesansna arhitektura bila je prva simulacija, nesvesna fikcija objekta. Do kraja XVII veka vrednost jezika kao reprezentacije se smanjuje i samim tim se podstiče potraga za

⁴²⁰ P. Ajzenman, *Kraj klasičnog, kraj početka, kraj kraja*, u: Teorija arhitekture XX veka, Miloš R. Perović, Građevinska knjiga, Beograd, 2009, str. 657-675.

⁴²¹ M. Foucault, *The Order of Things*, New York: Random House, 1973

⁴²² P. Ajzenman, *Kraj klasičnog, kraj početka, kraj kraja*, u: Teorija arhitekture XX veka, Miloš R. Perović, Građevinska knjiga, Beograd, 2009, str. 657-675.

izvesnošću, za istorijskim i logičkim poreklom. Moderna arhitektura pokušava da se oslobodi i pročisti renesansnu fikciju, tvrdeći da arhitektura ne mora da reprezentuje neku drugu arhitekturu već da formira sopstvenu funkciju. Distanciranjem i redukcijom predhodnih stilskih karakteristika moderna arhitektura ovaj proces naziva apstrakcijom koja zapravo nije apstraktna već predstavlja pokušaj da se predstavi sama realnost. Pokušaj modernista da predstave "realizam" Ajzenman vidi kao fikciju ekvivalentnu simulakrumu klasičnog u renesansnim predstavama. Dolazimo do zaključka da se moderni pokret može posmatrati u kontinuitetu sa arhitekturom koja mu je predhodila.

Fikcija razuma, kao druga fikcija postsrednjovekovne arhitekture bila je simulacija značenja istine preko poruke nauke. Kao takva snažno se ispoljava na početku XX veka. Potraga za poreklom u arhitekturi prva je manifestacija težnje ka racionalnom izvoru projektovanja. Ideja početka/ kraja počivala je na verovanju u univerzalni plan u prirodi i kosmosu, koji će primenom klasičnih postulata dovesti do harmonije i reda. Arhitektura prosvetiteljstva pokušava da napravi odklon od kosmoloških ciljeva renesanse i pretendovala je na racionalni proces projektovanja sa ciljevima kao proizvodom razuma a ne božanskog poretka.⁴²³ Razum se fokusirao na sebe dovodeći u pitanje vlastiti status i saznavne procedure, razotkrivši se kao fikcija. Argumentacija moderne se svela na efikasno ubeđivanje, vrednosti su zavisile od druge teologije, druge fikcije o cilju, fikcije realnosti. Zapravo znanje na koje se oslanjala moderna arhitektura bila je nova religija. I samim tim se otvorilo novo polje potrebe za verifikacijom.

Fikcija istorije ili simulacija bezvremenog. Pre sredine XV veka vreme je shvatano nedijalektički; od antike do srednjeg veka nije postojao koncept kretanja vremena. Umetnost nije tražila svoju potvrdu. Pokušaj klasičnog da povрати istorijski koncept pretvorilo se u koncept kao izvor bezvremenosti. Javljanjem ideje o ovozemaljskom poreklu, prekinut je beskonačni ciklus vremena. U antici arhitektura je bila božanska i prirodna a sami tim je shvaćena kao klasična u periodu renesanse.

⁴²³ P. Ajzenman, *Kraj klasičnog, kraj početka, kraj kraja*, u: Teorija arhitekture XX veka, Miloš R. Perović, Građevinska knjiga, Beograd, 2009, str. 657-675.

U polemičkom odbacivanju istorije koja mu je prethodila moderni pokret je prihvatio univerzalnu ideju relevantnosti umesto univerzalne ideje istorije. Neutralni duh moderne podržavao je asimetriju nasuprot simetriji, dinamičnost nasuprot stabilnosti, odsustvo hijerarhije nasuprot hijerarhiji. U tom smislu možemo reći da moderni koncept nije bio raskid sa istorijom, već prosto trenutak u istom kontinumu. Modernisti nisu sebe videli u ovom kontinuitetu već su *bili ideološki zarobljeni u iluziji večnosti sopstvenog vremena.*⁴²⁴

Kraj XX veka, sa svojim retrospektivnim saznanjem govori o modernizmu kao o istoriji, gde se uviđa kraj sposobnosti klasične ili referencijalne arhitekture da izrazi sopstveno vreme kao bezvremeno. Iz tog razloga reprezentacija duha vremena uvek u sebi sadrži simulaciju kao klasični postupak kopiranja prošlog vremena u proizvodnji bezvremenog kao izraza sadašnjeg vremena. Tri fikcije o kojima govori Ajzenman, možemo posmatrati kao simulacije.⁴²⁵

⁴²⁴ Ibid

⁴²⁵ P. Ajzenman, *Kraj klasičnog, kraj početka, kraj kraja*, u: Teorija arhitekture XX veka, Miloš R. Perović, Građevinska knjiga, Beograd, 2009, str. 657-675.

4.5. Prostori sporenja i zaboravljanja - Staro Sajmište

Mi dakle ne govorimo o ukrašavanju gradova nego o njihovom smislu, ne o „lepim fontanama“ nego o gradskom duhu, ne o istoriji i konzervatizmu, nego trajnim, bitnim dimenzijama urbane sredine. Jer uzmemo li gradovima i prostoru sećanja i znake, te „lične karte“ i jasnoću, čitljivost i stecišta, ta obeležja, magneti, tajne, ljudskosti – uzeli smo im lica, dušu, srž, smisao. Sve ostalo gasi se samo.⁴²⁶

Već u prvim danima okupacije Jugoslavije aprila 1941. od strane nacističke Nemačke i njenih saveznika, teritorija Srbije stavljena je pod direktnu nemačku upravu a članovi jevrejske zajednice u Srbiji i Banatu bili su podvrgnuti različitim vidovima diskriminacije.⁴²⁷ Usledila je registracija Jevreja i Roma, kao i sprovođenje strogih ograničenja u njihovom svakodnevnom životu; tokom trinaest narednih meseci ubijeno je skoro 90% predratne jevrejske populacije u Srbiji; sistematsko uništenje Jevreja u drugoj fazi se odnosilo na žene i decu koji su sprovedeni u logor na Sajmištu (Semlin Judenlager) u Beogradu, gde su ubijeni gušenjem ugljen-monoksidom u specijalnom vozilu/gasnoj komori, poznatom kao *dušegupka*.⁴²⁸ Po obavljenom poslu, *kamion smrti* je vraćen u Berlin a Srbija je proglašena za *Judenrein*, očišćena od Jevreja. Drugi svetski rat odneo je, pored ostalog, preko šest miliona nedužnih žrtava, pripadnika jevrejskog naroda koji se našao na meti sistematskog istrebljenja od strane nacističke Nemačke. Aušvic, Treblinka, Mathauzen, Dahau, Majdanek, Jasenovac, Staro Sajmište, samo su neka od masovnih stratišta nevinih

⁴²⁶ Ranko Radović, *Forma grada*, Građevinska knjiga, 2009.

⁴²⁷ J. Byford, *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava i Heinrich Boll fondacija, 2011.

⁴²⁸ *Ibid*

žrtava stradalih tokom rata.⁴²⁹ Pored pripadnika drugih porobljenih naroda, Jevreji su predstavljali najugroženiju etničku zajednicu. Neophodno je stalno podsećanje na sve strahote, saznavanje činjenica, njihovog usvajanja i promišljanja strahovitih posledica Holokausta. Zatim jačanje svesti o potrebi očuvanja dostojanstvenog sećanja na velike ljudske žrtve koje su bile posledica ideološkog i državnog koncepta nacističke Nemačke i fašističke Italije.



Slika 27. Nekadašnji prostor Beogradskog sajma (1937-1941).

Prostor Sajmišta sa svim objektima bio je prvi građevinski projekat na levoj obali Save kojim je 1936. godine Beogradska opština najavljivala širenje prestonice Kraljevine Jugoslavije ka zapadu.⁴³⁰ Početkom 1937. godine posle pripreme terena, izgrađeno je pet velikih paviljona, Centralne kule i četiri međunarodna paviljona: Italijanski, Mađarski, Rumunski i Čehoslovački, zatim Spasićev paviljon,

⁴²⁹ Ibid

⁴³⁰ Ibid

nekoliko manjih objekata za pojedinačna preduzeća, uključujući i holandskog proizvođača Filips.⁴³¹ Otvaranje Sajma održalo se 11. Septembra 1937. a druga faza izgradnje obuhvatila je realizaciju Turskog i Nemačkog paviljona. Započet je i rad na šestom Jugoslovenskom paviljonu ali je prekinut zbog izbijanja Drugog svetskog rata.

Prvobitno predviđeno kao mesto zabave, simbol tehnološkog napretka i industrijskih poduhvata, kompleks Sajmišta postaje mesto Holokausta i najveći nemački koncentracioni logor u jugoistočnoj Evropi.⁴³² Istoričari smatraju Beogradsko sajmište kao značajno mesto u istoriji Holokausta, a Judenlager Semlin kao mesto najvećeg stradanja Jevreja u okupiranoj Srbiji. Međutim, specifičnost Sajmišta kao mesta Holokausta nije prepoznato u posleratnoj Jugoslaviji ali ni kasnije u srpskoj istoriji kao ni u kolektivnom sećanju nacije. Holokaust je posmatran kao deo šire okupacione politike koju su nacisti sprovodili nad Srbima a nikako kao istorijski događaj uslovljen specifičnim istorijskim i društvenim faktorima. Stradanje Jevreja je tako dobilo perifernu ulogu u kolektivnom sećanju na logor Semlin.⁴³³

Od završetka drugog svetskog rata, preko osamdesetih i početkom devedesetih, Staro Sajmište je bilo predmet interesovanja i manipulacija različitih društveno-političkih organizacija, pojedinaca i institucija.⁴³⁴ Različite interesne grupe su kao takve po sopstvenom nahođenju, zahtevima i potrebama političkog trenutka, tumačili prošlost Sajmišta i shodno tome mu dodeljivali različite "uloge" budućeg izgleda i namene.⁴³⁵ Predstavljeno kao simbol otpora fašizmu, zatim kao mesto Holokausta, za određene je Sajmište predstavljalo lokaciju stradanja Srba, Jevreja i Roma u ustaškoj NDH. Za neke je to prostor jugoslovenske predratne arhitekture i simbol privredne elite Beograda s početka XX veka. Mesto Starog sajmišta svakako asocira na različite događaje u odnosu na koje se razvijaju različiti stavovi a specifična

⁴³¹ J. Byford, *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava i Heinrich Boll fondacija, 2011.

⁴³² J. Byford, *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava i Heinrich Boll fondacija, 2011.

⁴³³ Ibid

⁴³⁴ J. Byford, *Holokaust u Srbiji – Staro sajmište*, pescanik.net, 2011.

⁴³⁵ Ibid

politika istorije i sećanja je veoma problematična za sagledavanje. Pogled istorijskih činjenica i odnosa društva prema lokalitetu Staro sajmište pokazuje da jedno mesto može biti mesto ukrštanja ličnih, društvenih i političkih sećanja, da njegovo značenje i simbolika mogu biti konstruisani tako da se zanemari ili nedovoljno istakne ceo jedan aspekt istorije mesta, a u funkciji trenutnih političkih potreba i dominantne ideologije.⁴³⁶

Politički i ideološki interesi se u jednom društvu moraju oslanjati na politike sećanja kako bi se kreirala istorija koja će dati legitimitet događajima koji se moraju uklopiti i postati deo kolektivnog, nacionalnog sećanja i identiteta. Politike sećanja se, između ostalog, kreiraju i odnosom prema mestima sećanja, mestima koja su, simbolički, vezana za određene istorijske događaje.⁴³⁷ Politike sećanja na događaje koji su se desili na prostoru Starog sajmišta svakako se moraju usmeriti na jasno označavanje stradanja pripadnika jevrejske zajednice u okviru koncentracionog logora Semlin. Svaka nacija je dužna da ponade način na koji će se sećati svoje prošlosti. Ako je Nemačka mogla da pronade način konstruisanja sećanja na genocid stavljanjem krivice u centar kolektivnog sećanja, onda nema opravdanja da se realizacija prostora Starog sajmišta ostavi zaboravu i zanemarivanju, već da se pristupi osvešćivanju zločina koji su prikrivani i potiskivani. Suočavanje sa Holokustom kao jednim od najmračnijih trenutaka evropske istorije je naša obaveza a i etički, kulturni i politički izazov na putu povratka Evropi.⁴³⁸

Prihvatnje Holokausta, suočavanje sa prošlošću, edukacija, podrazumeva sećanje i interpretaciju narativa a ne prihvatanje genocida kao krivicu *drugih*, nacista i fašista, potiskujući i odlagajući konačno rešenje prostora i mesta stradanja na Starom sajmištu. Prostor sajmišta i logora Judenlager Semlin predstavlja graničano mesto

⁴³⁶ Tekstovi sećanja: filmski, medijski i digitalni, Staro Sajmište – Istorijsko sećanje i virtuelno promišljanje budućnosti, Ana Martinoli, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Srbija. www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2012_ana_martinoli.pdf, pristupljeno 8.01.2018.

⁴³⁷ Ibid

⁴³⁸ J. Byford, *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava i Heinrich Boll fondacija, 2011.

uspostavljanja granica između *podobnih* i *nepodobnih* istorija. Granično iskustvo Starog sajmišta i činjenica o jezivim stradanjima rasno i nacionalno nepodobnih problematizuje ne samo odnos srbijanskog društva prema Drugom svetskom ratu, već pre svega odnos prema granicama i sadržaju sopstvenog identiteta.⁴³⁹ Iako smešten gotovo u samom centru grada, prostor Starog sajmišta ostao je prazan prostor i mesto “očišćeno” od traumatičnih svedočanstava rata.⁴⁴⁰ Upravo ta praznina simptomatičan je pokazatelj koji dopušta da se topografija sećanja na Drugi svetski rat u Beogradu i Srbiji percipira u procesu konstrukcije nacionalne prisutnosti.⁴⁴¹

O fenomenu topolatrije (topolatrie) ili obožavanju mesta, govorio je Karl Markus (Karl Markus Michel), fenomenu koji je podrazumevao pretvaranje istorijskih mesta u memorijale.⁴⁴² Ovakav pristup rešavanja problematike Starog sajmišta podrazumevao bi učitavanje značenja mesta na kome se desio Holokaust, ne samo radi potvrde i objašnjenja već i kao određena vrsta odavanja počasti. Memorijalna arhitektura u istoriji čovečanstva predstavlja, nakon stambene arhitekture, najstariji oblik graditeljske delatnosti. Neizostavan, a često i najvažniji deo arhitekture drevnih civilizacija, ona je gradila materijalnu vezu između ovozemaljskog čoveka i božanskog ili mitskog kulta. Kroz istoriju, memorijalna arhitektura dobija nova značenja i arhitektonske mogućnosti koje su pratile društveni i kulturni razvoj. Shodno tome raslo je i interesovanje arhitekata za nova prostorna i estetska promišljanja memorijalnih objekata. Nakon velikih ratnih stradanja u XX veku, memorijali postaju važna mesta nacionalnog sećanja. Postavlja se pitanje kako se prisećati užasa? Kako održati živim sećanje na nešto što bismo najradije zaboravili? Drugi svetski rat bio je najrazorniji

⁴³⁹ Olga Manojlović Pintar, Aleksandar Ignjatović, Prostor selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat, https://www.academia.edu/8900676/Prostor_seliktovanih_memorija_Staro_sajmi%C5%A1te_u_Beogradu_i_se%C4%87anje_na_Drugi_svetski_rat_The_Old_Fairground_in_Belgrade_and_Remembrance_of_WWII_in_Tihomir_Cipek_et_al._eds._Kultura_sje%C4%87anja_1941._Povijesni_lomovi_i_savladavanje_pro%C5%A1losti_Zagreb_Disput_2008_95-112, pristupljeno 9. januara 2018. godine.

⁴⁴⁰ Videti: Ljiljana Blagojević, Grad kolektiva koji sanja i “konačno rešenje”, Treći program, br. 123/124, 2004, 9-26.

⁴⁴¹ Olga Manojlović Pintar, Aleksandar Ignjatović, Prostor selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat, *Kultura sećanja*, Povjesni lomovi i savladavanje prošlosti, Zagreb, 2008, 95-112 str.

⁴⁴² Die Magie des Ortes, Karl Markus Michel, Die Zeit, 11. septembar 1987, <http://www.zeit.de/1987/38/die-magie-des-ortes>, pristupljeno 8. januara 2018. godine.

oružani sukob u istoriji čovečanstva, nemerljiv po ljudskim gubicima i materijalnim štetama. Iskustva i sudbine zatvorenika koncentracionih logora posebno su potresno poglavlje a suočavanje sa genocidom pojedinih etničkih i rasnih skupina kako na evropskom tako i na tlu Srbije težak je teret i obaveza svake naredne generacije. Očuvanje uspomene na počinjene zločine putem muzealizacije istorijskih dokumenata i artefakata, konzervacije lokaliteta stradanja, podizanja spomeničkih kompleksa ili prenošenjem znanja na najmlađe naraštaje tokom obrazovnog procesa, pre svega je moralno pitanje.⁴⁴³ Drugi svetski rat je istančao našu osetljivost za etiku sećanja i dramatično promenio naše razumevanje mehanizma kolektivne memorije. Obnavljanje istorijskog pamćenja na Drugi svetski rat postaje naročito problematično danas kada imamo sve manje živih svedoka epohe, a sve veću vremensku i emocionalnu distancu. Memorijalni kompleksi predstavljaju medij i način komunikacije, nosioci su zajedničkog pamćenja, zapravo su opredmećena memorija. Sve više se javnost susreće i uzda u sposobnost arhitekata i likovnih umetnika da oblikuju dostojne reprezentacije prošlosti, nadahnute spomeničke komplekse koji će predočiti i dati informaciju o zastrašujućem delu istorije a ujedno pružiti nadu u pametnije i opreznije čovečanstvo u budućnosti. Upravo Moris Albvaš ističe važnost građenja okruženja koje će biti glavni alat organizovanja našeg prošlog iskustva. Tako upotrebljavajući prostor stvaramo okvir za priznavanje različitih priča iz naše prošlosti, jer je prostor realnost koja traje, prošlost je očuvana fizičkim okruženjem.⁴⁴⁴

Nedavna aktuelizacija studija o holokaustu govori o tome kako oblici memorijalizacije mogu preneti kulturno sećanje na genocid onima koji nisu bili svedoci događaja. Konkretno, teorija prenosa sećanja prisutna je u traumatskim oblicima događaja koji bi mogli biti prenešeni onima koji nisu bili svedoci i koji bi zapravo mogli izazvati pamćenje neke vrste novim generacijama. Zauzvrat, ova tendencija u okviru (nekih) studija o holokaustu dovela je do kritike univerzalizacije traume i načina na koji distancira specifičnosti svedočenih iskustava, uspomena i identiteta.

⁴⁴³ Lidija Butković Mićin, ARHITEKTURA SJEĆANJA, <http://www.zarez.hr/clanci/arhitektura-sjecanja>, pristupljeno 8. januara 2018.

⁴⁴⁴ *The Collective Memory*, chapter 4, *Space and collective memory*, Maurice Halbwach, 1950, web.mit.edu/allanmc/www/hawlbchsspace.pdf, pristupljeno 23. decembra. 2017. godine

Prostor Starog sajmišta i danas je zapušten, naseljen ljudima sa margine društva, bez ikakve potrebe da se taj prostor integriše u urbani prostor grada.⁴⁴⁵ U više navrata bila je predviđena obnova lokaliteta Starog sajmišta ali ni u jednom dokumentu se ne vidi jasno prioritet rekonstrukcije u pogledu vrednosti niti se spominje stradanje jevrejske populacije u Drugom svetskom ratu, osim naznake da je neophodno revitalizovati vredno graditeljsko nasleđe. Višeslojnost i višeznačnost memorijalne arhitekture kao i njene brojne pojavne forme ukazuju da priča o memorijalima nije samo priča o arhitekturi i umetnosti već da ima i svoju istorijsku perspektivu. Poreklo i interpretacija memorijala u potpunosti su isprepletani sa političkom i kulturnom istorijom koje ih vode u suštinu značenja i simbola.



Slika 28. Prostor Starog sajmišta, devastirani objekti: Centralna kula, italijanski i čehoslovački paviljoni danas.

⁴⁴⁵ Vesna Vučinić, *Antropologija u divljim naseljima*: pogled na Staro sajmište u Beogradu, *Glasnik etnografskog instituta*, br. 44, 1995, 168-184.

Memorijalna arhitektura uvek više reflektuje vreme u kome nastaje od vremena-događaja koje obeležava. Po Grojsu upravo mogućnost predstavljanja značenja je moguće interpretirati posredstvom određenog vida instalacija. Instalacija je proces integrisanja stvari i slika koje nastaju u svakodnevnom životu u umetnički prostor muzeja. Stvaranje instalacije jeste privatni ili institucionalni proces izbora (dokumentovanja) pri čemu je materijalna podloga instalacije prostor, tj. muzej.⁴⁴⁶ Instalacija radi sa celim izložbenim prostorom pretvarajući ga u individualno umetničko delo. Grojs na osnovu toga zaključuje da instalacija nije politička samo zato što omogućuje dokumentovanje političkih pozicija, projekata, akcija i događaja. Znatno je važnije da je sama instalacija prostor donošenja odluka. Politizacija umetnosti po Grojsu ne nastaje utopijskim spojem umetnosti i života kako to predočava Ransijer ili kako je to verovala avangarda već stvaranjem razlike između umetnosti i života i to procesom njegovog dokumentovanja.

Umetnička dokumentacija tako rekonstruiše narativ, odnosno umetnička dokumentacija jeste praksa stvaranja živih stvari iz veštačkih (originala iz kopije), žive aktivnosti iz tehničke prakse. Umetnička dokumentacija po rečima Grojsa ulazi u polje biopolitike, pokazujući kako živo može biti nadomešteno umetnim i kako umetno može postati živim pomoću narativne forme.

Ako sagledamo kompletnu predhodno iznetu problematiku Holokausta u kontekstu zabrane estetskog reprezentovanja ovog događaja kroz umetnost kao nepredstavljivo, kao u slučaju Libeskindove arhitekture ili Kadišmanove instalacije, možemo videti da umetnik ne mora da predstavi ni jednu realnu sliku genocida nad Jevrejima kako bi posmatraču predočio određeni narativ. Nepredstavljivo u reprezentacije ovakve umetnosti kako tvrdi Ransijer nije u nesaglasnosti između realne

⁴⁴⁶ B. Grojs, *Art in the Age of Biopolitics*, iz Documenta 11, Kassel; prevod: Boris Groys, Umetnost u doba biopolitike – od umjetničkog dela k umjetničkoj dokumentaciji“, iz Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

prezentacije i umetničke reprezentacije, već istinski problem genocida, naprotiv leži u činjenici da je sve predstavljivo.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.

5. Zaključna razmatranja – fotografija od efemernog ka eternalnom

Oblikovati i održati naciju bio je jedan od bitnih zadataka nacionalnih institucija koje su realizovale odgovarajući pristup umetničkom programu u okviru svih prostora u kojima se okupljaju pripadnici nacije, kao i narod koji treba da im se priključi.⁴⁴⁸ Različitim aktivnostima, država je kontrolisala delatnosti i predstavljala osnov za realizaciju nacionalnih programa, kako u kulturi tako i na svim drugim nivoima. Po Smitu (Anthony D. Smith), na naciju i nacionalizam ne treba gledati isključivo kao na ideološke tvorevine, ili oblik politike, već i kao na kulturne pojave.⁴⁴⁹ Nacija je “pojmovna mešavina” građanskog i teritorijalnog s jedne, i etničkog i genealoškog s druge strane, u razmeri koja varira od slučaja do slučaja.⁴⁵⁰ Šest glavnih atributa etničke zajednice jesu: kolektivno vlastito ime, mit o zajedničkim precima, zajednička istorijska sećanja, jedan ili više diferencirajućih elemenata zajedničke kulture, povezanost sa određenom “domovinom” i osećanje solidarnosti kod značajnog dela populacije; ovi elementi imaju kulturnu i istorijsku sadržinu.⁴⁵¹ Zapravo govorimo o kulturnim elementima bez kojih je nemoguće poimati naciju, niti nacionalni identitet. Prema Đurkoviću (Miša Đurković), svaka država mora afirmisati određenu nacionalnu kulturu, obaveznu za sve članove društva: jezik, obrazovanje, simbole, ritual, mitove, heroje, institucije.⁴⁵² Za opstajanje jedne nacije, pored borbe na političkoj sceni, neophodno je ostati i na kulturno-identitetskoj. Etničke nacije, po Smitu, nisu večne tvorevine, već predstavljaju društveno-kulturne entitete koji nastaju, menjaju se ali i nestaju. Postavlja se pitanje, šta je to što određenim etničkim zajednicama omogućuje da prežive, da opstanu uprkos izuzetno teškim izazovima pred koje bivaju postavljene? Zaključak do kojeg Smit dolazi je da bogata etno-istorija predstavlja ključni resurs za

⁴⁴⁸ Nenad Makuljević, *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Beograd 2006, str. 25.

⁴⁴⁹ Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*, Beograd: Biblioteka XX vek i Čigoja štampa, 1998, str. 5-6.

⁴⁵⁰ Srđan Šljukić, *Entoni Smit o odnosu nacionalnog identiteta i mita o izabranosti*, UDC 323.1 (497), DOI: 10.2298/ZMSDNI 1239281S.

⁴⁵¹ Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*, Beograd: Biblioteka XX vek i Čigoja štampa, 1998, str. 15-19.

⁴⁵² Đurković, Miša. *Kapitalizam, liberalizam i država*, Beograd: Institut za evropske studije i „Filip Višnjić“, 2005.

preživljavanje u izrazito nepovoljnim političkim i vojnim okolnostima; ona podržava političke zahteve i obezbeđuje kontinuitet kolektivnog identiteta.⁴⁵³

Navedeni interdisciplinarni radovi o regionu Balkana, određuju ga kao “mračnu” stranu Evrope, kao i konstantno imperijalizovan prostor negativnim predstavama. Balkanizam se smatra posebnim izrazom Orientalizma, to jest, konstrukcijm slike Orijenta koja je potpuno različita od Zapada.⁴⁵⁴ Zapravo, Balkanizam, isto kao i Orientalizam, jeste oblik esencijalizovanog Drugog, koji se smatra “zatvorenim sistemom u kojem su stvari ono što su *zato što su ono što su*, jednom zauvek, iz ontoloških razloga, koje nikakva empirijska pojava ne može ni eliminisati ni promeniti.⁴⁵⁵ Pregled postojeće teorijske i istorijske literature o Balkanu u ovom radu, zapravo predstavlja određen vid uspostavljanja okvira za proučavanje polazne teze. Ti se ciljevi ostvaruju ispitivanjem modela “imperijalizma” i “balkanizma”, odnosno razmatranjem pitanja u kojoj meri ovaj model može sačinjavati plodno polazište za posmatranje Balkana. Zbog jedinstveno liminalnog statusa Balkana, u geografskom, kulturnom i pojmovnom smislu, korišćen je uporedni, interdisciplinarni i fleksibilan način ispitivanja.⁴⁵⁶

Neophodna je istovremena analiza društva iz socijalno-kulturne perspektive, kako bi se razumelo kako efemerni koncept utiče na arhitekturu i arhitektonski prostor uopšte, što je u suprotnosti sa osnovnim karakteristikama arhitektonskog rada - njegovom izdržljivošću i trajnošću. Istorijsko istraživanje, počev od XIX veka do danas, od međunarodnih izložbi i svetskih sajмова, trebalo je već da se shvati evolucija efemernih prostora. Efemerno podrazumeva kratkotrajnu privremenost, zapravo, na poetskom jeziku njegove kratke prirode, efemerni rad stiče dramatičnu osjetljivost, njegovo privremeno postojanje je samim tim intenzivno.

⁴⁵³ Smith, Anthony. *Myths and Memories of the Nation*, New York: Oxford University Press, 1999, str. 126,285.

⁴⁵⁴ Said W. Edward, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1978, str. 96.

⁴⁵⁵ Ibid

⁴⁵⁶ Kathryn E. Fleming, *Orientalism, the Balkans and Balkan Historiography*, UDK:316.647.8(497): 942.2, New York University, New York.

Savremeno koncipirano društvo, gdje prevladavaju kapitalističke tendencije, podstiče intenzivnu potrebu za potrošnjom, zasnovanu na marketingu i strategijama oglašavanja. Objekti i njihovi sadržaji postaju brzo zastareli, a sve više se vrednuju privremene strukture nasuprot izdržljivosti. Takođe, kulturni prostor u savremenom društvu sa reprodukcijom slika i komunikacijom postaje dominantan simulacijom i spektaklom. Ekonomske okolnosti favorizuju smanjenje troškova realizacije objekta i brzu izradu arhitektonskog rešenja. Teorijska studija ukazuje na važnost jasne veze između mesta, predloženog programa i strukture, uz zahtev da se više učini manje. Efemerni prostori odražavaju umetničko razmišljanje, tražeći inovacije u senzornom eksperimentisanju prostora koji komunicira sa emocionalnom percepcijom korisnika. Sa druge strane, postoji istraga za funkcionalnu prilagodljivost koja se odnosi na jezik materijalnog ponovnog korišćenja, metodičnog i racionalnog strukturalnog sistema, koji sa svojim privremenim postojanjem obezbeđuje nestajanje a samim tim i zaborav. Fotografiska slika i studije pamćenja i sećanja bi mogle da obezbede eternalnost ovakvim arhitektonskim strukturama koje su same po sebi uslovljene vremenom svog postojanja.

“Sa estetičke analize ili analize teorije umetnosti prelazi se na studije kulture u trenutku kada se pažnja pomera sa dela ili uzorka zastupanja na prakse kojima se kontekst reprezentuje u uspostavljanju subjekta kojim će biti zastupan drugi za kulturu. Važnost konteksta je predočena kao bitna i funkcionalna instrumentalnost okružujuće prakse kojom se proizvodi predočivi subjekt i odnos subjekta i sveta a to znači ideologija.”⁴⁵⁷

Rad je nastojao da identifikuje i sistematizuje figure i mesta sećanja i pamćenja posredstvom fotografske slike i ukaže kako oni utiču na formiranje identiteta. Osnovna teza rada je da enterijerski prostor Privilegovane narodne banke Srbije ima ključnu ulogu u građenju kaoko nacionalnog tako i kulturnog identiteta Srbije na početku XX veka. Znaci u prostoru utiču na ono što zovemo kulturom sećanja, umeće

⁴⁵⁷ Slavoj Žižek, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.

pamćenja operiše imaginarnim prostorima, a kultura sećanja znacima u prirodnom prostoru.⁴⁵⁸ U analizi rada neminovno je uočiti razliku između mesta sećanja kao fizičkog prostora i hronotopa (vreme-prostor), u konkretnom slučaju bavimo se mestima koja su nosioci kulture i od istorijske su važnosti.

“U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop se odlikuje tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja.”⁴⁵⁹

Fotografska slika u sebi sadrži ono što Albvaš naziva “slikama sećanja”, međutim kako Asman naglašava, pojam figure sećanja je sveobuhvatniji, “jer se odnosi ne samo na slikovno, već i na narativne oblike.”⁴⁶⁰ Robert Stam (Rober Stam) hronotop razmatra sa stanovišta teorije filma, koji je u osnovi jako blizak fotografskoj slici, i kaže: “U pojedinim slučajevima hronotopsko određenje više odgovara oblasti filma nego književnosti, jer ona se odvija u virtuelnom, leksičkom prostoru, a filmski hronotop je doslovno razvijen preko ekrana (obično 24 frejma u sekundi), nezavisno od fiktivne vremensko-prostorne konstrukcije.”⁴⁶¹ Vreme i prostor je moguće odvojiti isključivo apstraktnim mišljenjem, dok u pogledu na konkretnu umetnost, ove dve dimenzije čine homogenu celinu.⁴⁶²

„Fotografija, stoga, mora da se vrati svojoj pravoj dužnosti, a to je da bude sluškinja umetnosti i nauke, ali njihova vrlo ponizna sluškinja, poput štampe i stenografije, koje nisu ni stvorile, ni zamenile književnost. Neka fotografija na brzinu obogati putnikov album i

⁴⁵⁸ Jan Asman, *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd, 2007, str. 59.

⁴⁵⁹ Mihail Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989, str. 194.

⁴⁶⁰ Jan Asman, *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd, 2007, str. 37.

⁴⁶¹ Robert Stam, *Burgoyne Robert and Flitterman-Lewis Sandy, New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond (Sightlines)*, London: Routledge, 1992.

⁴⁶² Nataša Delač, *Beograd i Njujork kao prostor ličnog i individualnog sećanja studija slučaja: Filmovi Tamo i ovde i Jelena, Katarina, Marija*, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

obnovi pred njegovim očima preciznost koja možda nedostaje njegovom sećanju; neka ukrasi biblioteku nekog prirodnjaka, uveća mikroskopske insekte, čak i pojača, sa par činjenica, hipoteze astronoma; neka ukratko, bude sekretarica i čuvar podataka za svakog kome je apsolutna materijalna tačnost potrebna iz profesionalnih razloga.“⁴⁶³

Ideja o dokumentarnosti fotografije, počivala je na njenom jasnom odnosu prema istoriji – beleženju života, onog aktuelnog, ali i neočekivanog, koje će nakon „odigranog“ događaja svedočiti o prošlom vremenu; fotografska kamera išla je uz potvrđivanje istorije, tj. ideologije, zapravo, u istoriji reprezentacije, nijedan drugi medij nije bio u stanju da simultano s dešavanjem reprodukuje i sam „odigrani“ događaj.⁴⁶⁴

Fotografska slika predstavlja arhivski zapis, kao analogan dokaz stvarnih ili predpostavljenih činjenica, zapravo fotografija je direktna referenca koja ukazuje na postojanje svog subjekta. Samim tim fotografija je istovremeno i dokument i arhivski zapis. Kako se lična ili individualna memorija povezuje sa kolektivnim oblicima pamćenja i kako se memorije prikupljaju i oblikuju u sfere društvenog tela, fotografija u ovakvom kontekstu je važan artefakt za istoričare i kritičare jer predstavlja vremensku mašinu u procesu čuvanja ljudske memorije. *Mesta sećanja* se u osnovi iščitavaju kao one lokacije, topografske i metaforičke, kojima se određena zajednica dodeljuje kolektivnoj, memorijskoj funkciji. Kolektivno pamćenje se dakle usko povezuje za društvenom konstrukcijom, zatim kulturno pamćenje predstavlja prenos kolektivnog pamćenja u svrhu rekonstrukcije identiteta neke zajednice. Vreme i prostor je moguće odvojiti isključivo apstraktnim mišljenjem, dok u pogledu na konkretnu umetnost, ove dve dimenzije čine homogenu celinu. Istraživanje prostora sećanja predstavlja na prvom mestu pronalazak mehanizama pamćenja koji su sastavni deo konstrukcije prostora. Za

⁴⁶³ Charles Baudelaire, *The salon of 1859* u P.E. Charvet (ed), *Baudelaire, Selected writings on Art and Artists* Harmondsworth. Penguin, 1992, str 297.

⁴⁶⁴ Andrea Palašti, *Postrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti*, doktorska disertacija, interdisciplinarnе studije *Teorija umetnosti i medija*, Univerzitet umetnosti Beograd, 2015.

aktuelizaciju pitanja sećanja i pamćenja kulturne baštine zaslužne su društvene i kulturne promene, pitanja i problemi identiteta, društvenih i kulturnih vrednosti, komercijalizacije i institucionalizacije prošlosti. Koncept pamćenja i sećanja od velike je važnosti za razumevanje baštine i mesta sećanja, zapravo kultura sećanja bio bio fenomen sistematske upotrebe prošlosti u savremenom dobu.

“Jedno umetničko delo ili kuturni artefakt započinje da zadobija značenja tek u složenom odnosu upijanja jednog kulturalnog teksta drugim kulturalnim teksom. Dolazi do obrta iz percepcije učitavanje, razumevanje i, najvažnije, kulturalno prisvajanje. Karakter takvih značenja zavisi od konteksta ili okružujućih uslova u kojima se ona pojavljuju...(...). Pojedini slojevi značenja su društveno ili kulturalno određeni, dok su drugi slojevi nezavisni ili autonomni od društvenih odnosa i diskursa. Prepoznavanje ovih značenja nastaje analizom ili dekodiranjem značenja, a analiza ili dekodiranje zavisi od karaktera znanja i iskustva sa kojim se analiza i dekodiranje suočavaju.”⁴⁶⁵

Zatim enterijer nekog prostora, arhitektonskog sklopa, sam po sebi predstavlja i odlikuje se prolaznošću. Uvođenje vremena kao neizostavnog činioca efemenih prostora i njihovog definisanja, napravili smo prvi korak ka uspostavljanju kompleksnog sistema odnosa koji se mora sagledati u različitim kontekstima u kojima se takav prostor realizuje. Znaci u prostoru utiču na ono što zovemo kulturom sećanja i pamćenja, umeće pamćenja operiše imaginarnim prostorima, a kultura sećanja znacima u prirodnom prostoru. Za aktuelizaciju sećanja, neophodan je adekvatan spoljni podsticaj, koji može biti socijalni ili istorijski, koji služe kao orijentiri ili okviri za sećanje pojedinca. Takođe, mesta pamćenja su neodvojiva od vremena, tako da ona ne podrazumevaju isključivo fizički prostor, zapravo obeležja vremena se razotkrivaju u

⁴⁶⁵ M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

prostoru a prostor se opet meri vremenom. Ovakvi prostori osim bazičnih utilitarnih imaju mnogo složeniji koncept pamćenja, na osnovu koga pokušavamo da damo svetu smisao i istupimo iz bilo kog nedostatka u vremenskom i istorijskom lancu. Može se smatrati da je sadržaj sećanja i prostora neodvojiv, jer se sećanje ne može razviti bez prisustva unutrašnjih zapisa koji se mogu materijalno, društveno i simbolički oživeti.

“Postao je bitan kritični odnos teoretisanja i narativa: procesa i efekta procesa u kritičkoj pokaznosti koju svaka priča sadrži i, verovatno, skriva u slojevima ponuđenih značenja. Produkcija narativa je otkrivena tek posredstvom kulturalne analize. To se dešava u onom trenutku kada se anlize logike izvođenja narativa, razvijanja priče, prelazi na analizu mogućnosti funkcija narativa u životu, u odnosu na privatni ili javni svet subjekta. Odnosno, kada se prelazi na analizu kulturalnih i društvenih tragova (upisa, sećanja) zastupanja, predočavanja, identifikovanja ili prisvajanja narativa u konstruisanju društvenog identiteta ili kulturalnog odnosa...(...). Reč je o kritici moći razuma da u kulturalnim formacijama dozvoli ili ne dozvoli prostor i vreme za subjektivnost, privatnost, neuklpljenost, zabrinutost, samoprepoznavanje i razlikovanje kolektivnog i individualnog činjenja. Racionalnost je, sa stanovišta studija kulture i kulturalne analize, instrumentalni-kontrolni tekst sa kojim se suočava svaka materijalistička kritika procesa oblikovnja svakodnevnog života i njegovih kontekstualizacija.”⁴⁶⁶

Zakon sećanja pokazuje da rekonstrukcija prošlosti direktno zavisi od interesa i interpretiranog okvira sadašnjosti gde su politika, moć i sećanje blisko povezane. Proces sećanja više ne podrazumeva davanje značaja samo herojskim delima, već individualnim patnjama i stradanjima, kao i osveščivanju zločina koji su ranije prikrivani i potiskivani. Retroaktivno tumačenje prošlosti postalo je značajan faktor koji je fundamentalno izmenio kulturu sećanja. Stvaranje “narativa sećanja” ima trajni oblik

⁴⁶⁶ Ibid

i sadržaj i samim tim njegov sadržaj postaje dostupan za korišćenje drugim institucijama društva. U ovakvom percipiranju kulturno sećanje ima apstraktni kvalitet koji nije ograničen na par generacija, distancirano je od svakodnevnog života, ipak zadržava blisku vezu sa određenom društvenom grupom i ima posebno značenje u građenju i rekonstrukciji prošlosti i sadašnjosti. Upravo su takva mesta važna za sagledavanje kontinuiteta u kojima istorija istrajava u svom postojanju.

Bibliografija

Agamben, G. (2006). *Prag u: Homo Sacer/Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Arkzin, Zagreb.

Agamben, G. (2008). *Snaga ? ZAKONA*, u: Izvanredno stanje, Deltakont, Zagreb.

Adorno, Teodor. (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.

Adorno, Teodor (2000). *Šta znači "rad na prošlosti*, Reč: časopis za književnost i kulturu 57.

Althusser, Louis i Etienne Balibar. (1975). *Kako čitati Kapital*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.

Altiser, Luj. (2009). *Ideologija i državni ideološki aparati*. Karpos, Loznica.

Albvaš, M. (1999). *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, Reč, Beograd.

Albvaš, M. (2015). *Kolektivno i istorijsko pamćenje - Autobiografsko i istorijsko pamćenje: njihova prividna suprotnost*, u *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd.

Andrejić, Marko D. (2014). *Ograničenje optičaja novčanica u srebru u Kraljevini Srbiji pre i u toku prvog svetskog rata*, Univerzitet odbrane u Beogradu, Vojna akademija.

Arendt, H (2006). *Neka pitanja moralne filozofije*, u: *O zlu*, Naklada Breza, 2006.

Asendorf, C. (2006): *The Bauhaus and the World of Technology – Work on Industrial Culture? u knjizi: Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter: Bauhaus*, Tandem Verlag GmbH, H.F.Ullman.

Asman, Alaida (2011) *Duga senka prošlosti XX vek*, Krug Commerce, Beogard.

Asman, Alaida (2011) *Rad na nacionalnom pamćenju*, Krug Commerce, Beogard.

Assmann, Aleida. (2006). *Memory, Individual and Collective*. The Oxford Hand-book of Contextual Political Analysis. Eds. Robert E. Goodin und Charles Tilly. Oxford UP.

Asman, J. (2011). *Kultura pamćenja*, Beograd, Prosveta.

- Asman, J.** (2007). *Kultura pamćenja*, Beograd, Prosveta.
- Asman, J.** (2015) *Kolektivno sećanje i kulturni identitet*, u: Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zavod za udžbenike, Beograd.
- Assmann, Jan, Czaplicka John,** (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Cultural History/Cultural Studies, Duke University Press.
- Babha, Homi** (1999). *The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Legacy*, u Simon During (ed), *The Cultural Studies Reader*, London-New York, Routledge.
- Baba, Homi** (2004) *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd.
- Babić, Lj.** (1961). *Život i rad arhitekta Konstantina A. Jovanovića*, posebni deo, ZAF VI-2, Beograd.
- Bahtin, M.** (1989). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press Slavic Series.
- Bahtin, M.** (1989). *O romanu*, Nolit, Beograd.
- Bal, Mieke,** (2009) *Čitanje umjetnosti*, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb.
- Barthes, Roland** (1970). *L'Empire des signes*, Editions du Seuil, Paris.
- Barthes, Roland** (1971). *Rhetoric of the Image*, Working Papers in Cultural Studies.
- Barthes, Roland.** (1972). *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.
- Barthes, Roland.** (1973). *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Bart, Rolan** (1972). *Iz Mitologija*, Polja br 166, Novi Sad.
- Barthes, Roland.** (1974). *Sistem mode*, iz Marksizam – Strukturalizam. Istorija i struktura, Nolit, Beograd.
- Bart, Rolan** (1979). *Mit danas*, Književnost, mitologija semiologija, Nolit, Beograd.
- Bart, Roland** (1993). *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd.
- Barthes, R.** (1971). *Rhetoric of the Image*, Working Papers in Cultural Studies.
- Bart, Rolan** (1981), *Retorika slike*, u Zborniku Plastički znak, ICR, Rijeka.
- Bart, Rolan,** (1999) *Smrt autora*, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb.

Barthes, Roland (1986). *Od djela do teksta*, u: Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb.

Baudelaire, C. (1992). *The salon of 1859 u P.E. Charvet (ed)*, Baudelaire, Selected writings on Art and Artists Harmondsworth. Penguin.

Byford, J. (2011). *Holokaust u Srbiji – Staro sajmište*, pescanik.net.

Byford, J. (2011). *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava i Heinrich Boll fondacija.

Benedikt, A. (1998). *Nacija: zamišljenja zajednica*, Plato, Beograd.

Benjamin, A. (1997) *Present Hope – Philosophy, Architecture, Judaism*, Routledge.

Benjamin, A. (2010), *Writing Art and Architecture*, re.press, Melbourne.

Benjamin, W. (1971) *Povjesno-filozofijske teze*, u: Uz kritiku sile/eseji, Razlog bibliotek, Studenstki centar sveučilišta u Zagrebu.

Benjamin, Valter. (2006). *O fotografiji i umetnosti*. Beograd: Kulturni centar Beograd.

Benjamin, Walter. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.

Benjamin, V. (2011) *Izabrana dela*, Službeni glasnik, Beograd.

Bergin, Viktor (2016). *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda.

Bergin, Viktor (2016). *Fotografska praksa i teorija umetnosti*, u *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda.

Bergin, V. (2016). *Kurentnost fotografije*, u *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda.

Blagojević, Lj. (2004) *Grad kolektiva koji sanja i "konačno rešenje"*, Treći program, br. 123/124.

Bloch, Ernst (ured.). (2006). *Aesthetics and Politics*. London: Verso.

Bodrijar, Ž. (2008). *Simulakrumi i simulacija*, *Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik.

Bodrijar, Žan (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad, Svetovi. Prevela Frida Filipović.

- Bodrijar**, Žan (2001). *O zavodjenju*, (preveo Dejan Ilić), Oktoih, Podgorica.
- Božović**, A. (2012). *Narodna banka, katalog*, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd.
- Burgin**, Victor (1982) *Looking at photographs*, U *Thinking Photography*. Victor Burgin, ur. London: Macmillian Press Ltd.
- Burgin**, Victor (1982) *Photography, Phantasy, Function*, U *Thinking Photography*. Victor Burgin, ur. London: Macmillian Press Ltd.
- Burgin**, Victor (1981) *Perverse Space*, u *Interpreting Contemporary Art*, edited by Stephen Bann and William Alien, Reaktion Books, London.
- Canclini**, N. G. (1995) *Hibrid Cultures, Strategies for Entering and Leaving modernity*, foreword by renato rosaldo, translated by C.L. Chiappari and Silvia L.L, Copyrighted by Regents of the University of Minesota.
- Colomina**, B. (1987). *Le Corbusier and Photography*, Assemblage, No. 4.), The MIT Press.
- Colomina**, Beatriz(2000): *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, (The MIT Press), Cambridge, London.
- Ćorović**, V (1989). *Istorija Srba*, Bigz, Beograd.
- Debljović** R.N. (2016). *Monografija narodne banke*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke koja je u fazi realizacije, Beograd.
- Debor**, Gi. (2004). *Društvo spektakla*, (prevod Aleksa Golijanin), Porodična biblioteka br.4, Beograd, (drugo izdanje).
- Delač**, N. (2013). *Beograd i Njujork kao prostor ličnog i individualnog sećanja studija slučaja: Filmovi Tamo i ovde i Jelena, Katarina, Marija*, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- De Sosir**, F. (1969). *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd.
- Dedić**, N. (2009). *Boris Grojs u Figure u pokretu*, Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti, Grupa autora, (ur.) Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Atoča, Beograd.

- Diga, Ž.** (2007). *Kulturni život u Evropi na prelazu iz 19. u 20. vek*, Clio, Beograd.
- Dowling, William C.** (1984). *Althusser, Jameson and Marx: An Introduction to The Political Unconscious*. New York : Cornell University Press, Ithaca.
- Dugalić, V.** (1999). *Narodna banka 1884 – 1941*, Jugoslovenski pregled, Beograd.
- Dumnić, M.** (2012). *Ovo je Balkan: Konstruisnje pozitivnih stereotipa o Balkanu i autobalkanizam*, Zbornik radova – Muzikološki institut Sanu, Beograd.
- Džejmson, Fredrik.** (1984). *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno simbolički čin*. Beograd: Rad.
- Đerić, G.** (2009). *Stereotipi i studije o Balkanu*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, univerzitet u Beogradu, UDC: 316.647.8:316.73(497)
- Đorđević, Jelena** (2008), *Studije kulture: zbornik*, Službeni glasnik, Beograd.
- Đordjevic, J.** (2008). *Postkolonijalna teorija diskursa*, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka.
- Đurić-Zamolo, D.** (2009). *Graditelji Beograda 1815 – 1914*, Muzej grada Beograda.
- Đurković, Miša.** (2005). *Kapitalizam, liberalizam i država*, Beograd: Institut za evropske studije i „Filip Višnjić“.
- Eagleton, Terry.** (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Eco, U.** (1965). *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo.
- Eko, U.** (2016). *Kritika slike*, u Promšljanje fotografije, Viktor Bergin, Kulturni centar Beograda.
- Engels, Friedrich.** (1973). *Porijeklo porodice, privatnog vlasništva i države; Ludwig Feuerbach i kraj klasične njemačke filozofije*. Zagreb: Naprijed.
- Fleming E.K.**, *Orientalism, the Balkans and Balkan Historiography*, UDK:316.647.8(497): 942.2, New York University, New York.
- Foster, Hal** (2006) *Dizajn i zločin (I drugepolemike)*, V.B.Z. Ambrozija, Zagreb.
- Fuko, Mišel.** (2004). *Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad.

Fuko, Mišel. (2005). *Rađanje biopolitike, Predavanja na Kolež de Fransu 1978-1979*. Novi Sad: Svetovi.

Fuko, Mišel, (1997). *Arheologija znanja, Plato/* Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića,

Gaćinović, R. (2014). *Političke prilike na Balkanu početkom XX veka*, Institut za političke studije, Beograd.

Gramši, A. (2008). *Hegemonija, intelektualci i država*, Studije kulture-zbornik, ed. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd.

Gordić, G. (1999). *Palata narodne banke, Nasleđe II*, Zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd.

Grojs, B. (2002). *Art in the Age of Biopolitics*, iz Documenta 11, Kassel; prevod: Boris Groys, Umetnost u doba biopolitike – od umjetničkog dela k umjetničkoj dokumentaciji“, iz Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Groys, B. (2003). *Reality of the Archives*, is *International Exhibition of Modern Art, 2003 featuring Museum of Modern Art, New York, 1936*, Museum of Contemporary Art, Belgrade.

Grojs, B. (2006). *O novom*, iz Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Habermas, Jürgen (1985). *Prilog rekonstrukciji istorijskog materijalizma*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Halbwache, Maurice, (1992). *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, London.

Hall, Stuart (1984). *Cultural Studies and the Centre: Some Problematics*. In S. Hall et al. (eds.), *Culture, Media, and Language*. London: Hutchinson.

Hall, Stuart (1979) *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. London: Macmillan.

Hobsom, E. (2015). *Kako se tradicije izmišljaju*, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd.

Horkhajmer, Maks. (1976). *Tradicionalna i kritička teorija*, Beograd: BIGZ.

- Horkheimer, Max** (1982). *Kritička teorija. Knj. 1 i 2*. Zagreb: Stvarnost.
- Ignjatović, A.** (2007). *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, Beograd.
- Ignjatović, A.** (2014). *Sanjana prošlost, zamišljena budućnost arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918-1941*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd
- Jelkić, Vladimir** (1988). *Kritička teorija i filozofija: (program iz tridesetih godina)*, u *Filozofska istraživanja* God. 8, br. 27(4), 1371-1379.
- Kadijević, A.** (2005). *Estetika arhitekture akademizma (XIX-XX vek)*, Beograd.
- Kadijević, A.** (2006). *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Građevinska knjiga, Beograd.
- Katroga, F.** (2011). *Istorija, vreme i pamćenje*, Clio, Beograd.
- Kažić, D.** (1987) *Elementarna tehnika fotografije*, univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Kleut, I.** (2006). *Graditeljski opus Konstantina Jovanovića u Beogradu*, GGB LIII, 214-249.
- Kolešnik, Ljiljana** (2005). *Umjetničko delo kao društvena činjenica-perspektive kritičke povjesti umetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.
- Kronenburg, Robert** (1988). *Transportable Environments: Theory. Context, Design and Tehnology*, Routledge. London and NY.
- Kuk, D. A.** (2005). *Istorija filma I*, Clio, Beograd.
- Kuljić T.** (2006). *Kultura sećanja*, Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti, Čigoja, Beograd.
- Manojlović O.P. i Ignjatović A.** (2008). *Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanja na Drugi svetski rat*, Disput, Zagreb.

Manojlović T. (2016). *Monografija narodne banke Srbije*, neobjavljen autorski tekst, priređen za potrebe izrade monografije Narodne banke Srbije koja je u fazi realizacije, Beograd.

Marcuse, Herbert (1981). *Estetska dimenzija: Eseji o umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Školska knjiga.

Martinoli, A. (2014). *Staro Sajmište – istorijsko sećanje i virtuelno promišljanje budućnosti*, Tekstovi sećanja: filmski, medijski i digitalni, “Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti I medija, Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

Makuljević, N. (2006). *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

Maksimović, B. (1938). *Urbanizam u Srbiji*, Beograd, 1938.

Matejić, B. (2014). *Institucije umetnosti i kulture u međuratnom razdoblju*. U: Šuvaković, Miško (ed) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd.

Medaković, D. (1967). *Istorizam u srpskoj umetnosti XIX veka*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, Beograd.

Mijatović, Aleksandar (2003). *Diskurz fotografije*, Izvorni znanstveni članak, Rijeka.

Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago.

Moćnik, Rastko. (2003). *3 teorije: ideologija, nacija, institucija*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Nikić, Lj (1957). *Arhitekt Konstantin Jovanović*, GMGB IV. Beograd.

Norra, P. (1992). *Les Lieux de mémoire* (Gallimard), abridged translation, *Realms of Memory*, Columbia University Press.

Norra, P. (1999). *Rethinking France: Les Lieux de mémoire, Volume 1: The State* (University of Chicago Press).

Norra, P. (2006). *Rethinking France: Les Lieux de mémoire, Volume 2: Space* (University of Chicago Press).

Norra, P. (2009). *Rethinking France: Les Lieux de mémoire, Volume 3: Legacies* (University of Chicago Press)

Norra, P. (2010). *Rethinking France: Les Lieux de mémoire, Volume 4: Histories and Memories* (University of Chicago Press).

Novak, J. (2009). *Rolan Bart*, iz *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija, i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur), Katalogizacija i publikacija Narodna biblioteka Srbije, Beograd.

Olik, Dž.K. i Robins, Dž. (2015). *Od kolektivnog sećanja do istorijske sociologije mnemotičkih praksi*, u *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd.

Palašti, A. (2015). *Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd.

Panofski, E. (1975). *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, prev. Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd.

Popadić, M. (2015). *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, Uvod u studije baštine, Univerzitet u Beogradu Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, Beograd.

Predić, U. (1933) *Vajarski radovi akademika Đorđa Jovanovića*, Beograd.

Price, D i Wells, L (2004): *Photography and the Modern*, u knjizi: *Photography: A Critical Introduction*, Third Edition, Routledge, London.

Radovanović, B (1994). *110 godina Narodne banke 1884-1994*, Beograd.

Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris.

Rancière, Jacques. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.

Rancière, Jacques (2009). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum.

Rancière, Jacques (2009). *Future of the Image*. London: Verso.

Radović, R. (2009). *Forma grada*, Građevinska knjiga, Beograd.

Radović, S. (2009). *Politics of Space and Memory in Serbia or: How One Learns to Stop Worrying about the Camp and Love the Mall*, presentation from *The Eleventh*

Berlin Roundtables on Transnationality – Memory Politics: Education, Memorials and Mass Media, Berlin.

Said W. Edward (1987). *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1978.

Said. E. (2000). *Orijentalizam*, XX vek, Bepograd.

Samardžić, R. (1990). *Kosovsko opredelenje*, Beograd.

Smit, A.D. (1998). *Nacionalni identitet*, Biblioteka XX vek i Čigoja štampa, Beograd.

Smith, Anthony (1995). *Nations and their pasts*, The Warwick Debates, <http://www.lse.ac.uk/collections/gellner/Warwick.html>.

Smith, Anthony (1999). *Myths and Memories of the Nation*, New York: Oxford University Press, 1999.

Smith, Anthony. *Chosen Peoples*, New York, Oxford University Press, 2008.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.

Spivak, G. (2003). *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd.

Sekula, A. (2013). *Čitanje arhiva: fotografija između rada i kapitala* u: Evans, J & Hall, S., ed. *Vizuelna kultura*, Sage, London, 2013.

Sekula, A. (2016). *O izumevanju fotografskog značenja*, u *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd.

Sladeček, M., Vasiljević J., Petrović, T.T. (2015) *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike, Beograd.

Sladojević, A. (2012). *Ideja prostora i vremena i prostor-vreme muzeja*, Centralni institut za konzervaciju, Beograd, Časopis za studije umetnosti imedija, br 2.

Stam, R., Burgoyne R., Flitterman-L. S.(1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond (Sightlines)*, London: Routledge.

Šćekić, M. (1988). *Konstantin Jovanović arhitekt*, Beograd. Katalog zaostavštine K. Jovanovića iz zbirke Muzeja grada Beograda.

Šojić M. , Hinić B. (2014). *130 godina Narodne banke Srbije 1884 – 2014*.

Šojić, M., Đurđević, L. (2007) Dinar exchange rate in the Kingdom of Serbia 1882-1914. u: Mooslechner P., Gnan E. [ur.] *The Experience of Exchange Rate Regimes in South-eastern Europe in a Historical and Comparative Perspective*, Conference proceedings of the 2nd meeting of the South-Eastern European Monetary History Ne, Vienna: Oesterreichische National bank.

Šljukić, Š. *Entoni Smit o odnosu nacionalnog identiteta i mita o izabranosti*, UDC 323.1 (497), DOI: 10.2298/ZMSDNI 1239281S.

Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

Šuvaković, Miško. (2006). *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Šuvaković, M. (2009). *Nova istorija umetnosti u Figure u pokretu*, Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti, Grupa autora, (ur.) Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Atoča, Beograd.

Šuvaković, M. (2012). *Arhiva građanskog rata/Arhiv: između stvarnosti i fikcije*, iz *Umetnost i politika*, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije, Službeni glasnik, Beograd.

Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika (Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije)*, Službeni glasnik, Beograd.

Šuvaković, M. (2012). *Trauma holokausta, Belezi: rupe i praznine – film i arhitektura*, iz *Umetnost i politika*, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije, Službeni glasnik.

Šuvaković, M. (2014). *Biopolitike urbanizacije (do 1914), Istorija umetnosti u Srbiji XX vek (treći tom moderna i modernizmi 1878-1941)*, Orion art, Beograd.

Todić, M (2001). *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd.

Todić, M (1989). *Fotografija u Srbiji u XIX veku*, Prosveta, Muzej primenjene umetnosti, Beograd.

Todić, M (1993). *Istorija srpske fotografije*, Prosveta, Muzej primenjene umetnosti, Beograd.

Todić, M (2005). *Fotografija i propaganda (1945-1958)*, JU Književna zadruga, Banja Luka, Helicon, Pančevo.

Todorović, J. (2014). *U potrazi za tradicijom – državna umetnička kolekcija i proces građenja višestrukih identiteta. U: Šuvaković, Miško (ed) Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, moderna i modernizmi (1878-1941)*, Orion art, Beograd

Todorova, M. (2015). *Imaginarni Balkan*, Biblioteka kultura i civilizacija, Zagreb.

Trgovčević, Lj. (2003). *Planirana elita*, Beograd.

Vanušić, D. (2013). *Konstantin A. Jovanović, arhitekta velikog formata, srednjoevropski intelektualac srpskog porekla na prelazu 19. u 20. vek*, Muzej grada, Beograd.

Varnedoe, K. (1980). *Revisionism Revisited*, Art Journal vol. 40, no. 1-2, New York.

Vučinić, V. (1995). *Antropologija u divljim naseljima: pogled na Staro sajmište u Beogradu*, Glasnik etnografskog instituta, br. 44.

Vulešević, S. (1998). *Dragutin Inkiostri Medenjak – pionir jugoslovenskog dizajna*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd.

Zeković, M. (2015). *Efemerna arhitektura u funkciji formiranju graničnih prostora umetnosti*, doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam.

Žižek, Slavoj (1994). *Mapping Ideology*. London: Verso

Williams, R. (1958) *Culture and Society*. London: Chatto and Windus.

Webografija

https://www.academia.edu/8900676/Prostori_selektovanih_memorija_Staro_sajmi%C5%A1te_u_Beogradu_i_se%C4%87anje_na_Drugi_svetski_rat_The_Old_Fairground_in_Belgrade_and_Remembrance_of_WWII_in_Tihomir_Cipek_et_al._eds._Kultura_sje%C4%87anja_1941._Povijesni_lomovi_i_savladvanje_pro%C5%A1losti_Za_greb_Disput_2008_95-112, pristupljeno 9. Januara 2018. .godine.

Danijela Radojević, „Teorija fotografije po Rolanu Bartu“, *Rolan Bart - književni teoretičar, kritičar, filozof, semiotičar, pisac i slikar*.

<https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/> pristupljeno 12.04.2018.

<http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k27441&pageid=icb.page124021> ,
pristupljeno 6.12.2017.

http://dataspace.princeton.edu/jspui/bitstream/88435/dsp01k930bx05g/1/Robbers_princeton_0181D_10096.pdf/ pristupljeno 19.01.2018.

Chappel, Brian D: Ephemeral Architecture – Towards a Definition,
<https://www.scribd.com/doc/44042590/Ephemeral-Architecture>; e-publication, 2006;
XVIII, pristupljeno 09.08.2017.

Cross, K. i Peck, J. *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*,
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2010.499631> , pristupljeno
18.02.2018. godine.

Between Memory and History, Les Lieux de Memoire, Pierre Nora,
www.history.uesb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntoRepresentations.pdf, pristupljeno 21. Januara 2016.

Tekstovi sećanja: filmski, medijski i digitalni, Staro Sajmište – Istorijsko sećanje I
virtuelno promišljanje budućnosti , Ana Martinoli, Fakultet dramskih umetnosti,
Univerzitet umetnosti u Beogradu, Srbija.
www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2012_ana_martinoli.pdf,
pristupljeno 8.01.2018.

Die Magie des Ortes, Karl Markus Michel, Die Zeit, 11. septembar 1987,
<http://www.zeit.de/1987/38/die-magie-des-ortes>, pristupljeno 8. 01. 2018. godine.

Lidija Butković Mićin, ARHITEKTURA SJEĆANJA,
<http://www.zarez.hr/clanci/arhitektura-sjecanja>, pristupljeno 8. januara 2018. Godine

The Collective Memory, chapter 4, *Space and collective memory*, Maurice Halbwach,
1950, web.mit.edu/allanmc/www/hawlbchsspace.pdf, pristupljeno 23.decembra.2017.
godine

Sonja Jankov, Počeci teorije fotografije,
https://www.academia.edu/29710461/Po%C4%8Deci_teorije_fotografije_Viktor_Bergin
n , pristupljeno 4.03.2018.

Drugi izvori

- Zapisnici sednice Upravnog odbora Privilegovane narodne banke Srbije – Arhiv Narodne banke;
- Zapisnici konferencije Narodne banke – Arhiv Narodne banke;
- Zapisnici sednice Upravnog odbora Narodne banke Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca; Arhiv Narodne banke;
- Zapisnici sednica Odbora za izgradnju zgrade banke; Arhiv Narodne banke;
- Elaborat postojećeg stanja predmeta primenjene umetnosti i umetničkog zanatstva u palati Narodne banke Srbije. Beograd (E-MPU) - MPU 2014. Muzej primenjene umetnosti, Marija Bujić i Milan Andrić.

Foto-dokumentacija

Slika 1. Zasedanje akcionarskog odbora banke. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 30.

Slika 2. Šarl Bošman, belgijski bankar i šef računovodstva. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 31.

Slika 3. Plan dograđenog dela Narodne banke u bloku između ulica Kralja Petra, Gračaničke, Ivan Begove i Cara Lazara u razmeri 1:100 sa potpisom Konstantina A. Jovanovića, 1921. Godina; prvi sprat. Izvor: Muzej grada Beograda. Pozicija u tekstu: strana 50.

Slika 4. Kancelarija guvernera, 1937. godine. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 59.

Slika 5. Arhitekta Konstantin A. Jovanović sa sestrom Katarinom. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 65.

Slika 6. Dragutin Inkiostri – Medenjak (1866-1942) iz 1922. godine. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 68.

Slika 7. Nekadašnji izgled Svečane sala za sednice Upravnog odbora u zgradi Narodne banke u Kralja Petra 12 (oko 1920. godine). Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 107.

Slika 8. Zasedanje akcionarskog odbora banke. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 114.

Slika 9. Slikar i vajar Paško Vučetić (1871-1925). Izvor: “Pola veka hrvatske umjetnosti”, catalog izložbe, Zagreb, Dom likovnih umjetnosti, 1938, reprodukcije – str. 6; Arhiv za likovne umjetnosti HAZU – Zbirka kataloga, Priručna knjižnica. Pozicija u tekstu: strana 115.

Slika 10. Oslikavanje vestibila u zgradi Narodne banke, u Kralja Petra 12 iz 1924. godine. Na slici se vide umetnici: Stanislav Staša Beložanski, Živko Stojsavljević i drugi). Izvor: privatna arhiva gospodina Konstantina Novakovića iz Beograda. Pozicija u tekstu: strana 124.

Slika 11. Izgled Svečane sala za sednice Upravnog odbora posle rekonstrukcije, u zgradi Narodne banke u Kralja Petra 12. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 126.

Slika 12. Monumentalno stepenište Narodne banke koje vodi do Svečane sale Narodne banke. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 130.

Slika 13. Vajar Đorđe Jovanović sa skulpturom-poprsjem *Velika Srbija*. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 131.

Slika 14. Kabinet guvernera, 1937 godine. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 133.

Slika 15. Nekadašnji izgled enterijera dograđenog dela Narodne banke, oko 1927. godine. Autor Vlada Benčić, format 13x18cm. Izvor: privatni arhiv gospodina Miloša M. Jurišića iz Beograda. Pozicija u tekstu: strana 134.

Slika 16. Nekadašnji izgled Centralne dvorane u zgradi Narodne banke u Kralja Petra 12. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 135.

Slika 17. Ulica 7. jula, od zgrade br. 14 prema br. 3. Narodna banka i staro zdanje, oko 1930. godine. Autor: Jeremija Stanojević. Izvor: Muzej grada Beograda. Pozicija u tekstu: strana 137.

Slika 18. Kabinet glavnog direktora Narodne banke. Izvor: digitalni arhiv Narodna banka Srbije – Zbirka fotografija. Pozicija u tekstu: strana 141.

Slika 19. Arhitekta Aleksandar Janković (1897-1962). Izvor: privatna arhiva gospodina Relje Kneževića iz Novog Sada. Pozicija u tekstu: strana 151.

Slika 20. Zajednička fotografija Uroša Predića i Đorđa Đoke Jovanovića. Izvor: digitalni arhiv Narodne biblioteke Srbije. Pozicija u tekstu: strana 151.

Slika 21. Guverner Đorđe Vajfert (bio je guverner od 1890. Do 1902. godine i od 1912. do 1926. Godine. Proglašen za počasnog doživotnog guvernera. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije. Pozicija u tekstu: strana 166.

Slika 22. Nikola Spasić, član Upravnog odbora Narodne banke. Izvor: digitalni arhiv Narodne banke Srbije. Pozicija u tekstu: strana 166.

Slika 23. Instalacija Matea Kadišmana, Jevrejski Muzej u Berlinu, arhitekta Danijela Libeskinda. Izvor: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>. Pozicija u tekstu: strana 169.

Slika 24. Prostor informacionog centra, Spomenik ubijenim Jevrejima u Berlinu, arhitekta Pitera Ajzenmana. Izvor: <http://travelguides.tips/holocaust-memorial/>. Pozicija u tekstu: strana 173.

Slika 25. Spomenik ubijenim Jevrejima u Berlinu, arhitekta Pitera Ajzenmana. <https://archiobjects.org/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe-peter-eisenman/>. Pozicija u tekstu: strana 175.

Slika 26. Jevrejski Muzej u Berlinu arhitekta Danijela Libeskinda. Izvor: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>. Pozicija u tekstu: strana 176.

Slika 27. Nekadašnji prostor Beogradskog sajma (1937-1941). Izvor: <http://www.arh.bg.ac.rs/2016/01/19/strucna-praksa-novija-arhitektura-beograda-10-jun-2016/>. Pozicija u tekstu: strana 182.

Slika 28. Prostor Starog sajmišta, devastirani objekti: Centralna kula, italijanski i čehoslovačk-paviljoni danas. Izvor: <http://www.politika.rs/scc/clanak/221018/Dogodine-u-memorijalnom-centru-Staro-sajmiste>. Pozicija u tekstu: strana 187.

Biografija

Danijela Dimković je rođena je 1976. godine u Beogradu, gde je završila Osnovnu i Srednju školu. Upisala je Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu 1996. godine, a diplomirala 2001. godine, na Odseku za Unutrašnju arhitekturu, na kome upisuje i postdiplomske studije. U periodu od 2002. do 2009. godine zaposlena je kao asistent na predmetima Stilska unutrašnja arhitektura 1 i 2 na Odseku za Unutrašnju arhitekturu, FPU u Beogradu. Od 2009. godine zaposlena je na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu u zvanju docenta, na Katedri za unutrašnju arhitekturu, gde predaje predmete Stilska unutrašnja arhitektura i Osnove projektovanja stilskog enterijera, gde je od 2011. do 2017. godine bila angažovana kao šef katedre, a od 2017. godine i kao šef studijskog programa za Unutrašnju arhitekturu. Od 2012. angažovana kao predavač na FPU Beograd, Odsek za dizajn enterijera i nameštaja, na predmetima Stilovi u arhitekturi 1 i 2 (OAS) i Razvoj regionalne arhitekture (MAS). Doktorske interdisciplinarne studije, Teorija umetnosti i medija upisuje 2012. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Ispite sa prve dve godine doktorskih studija položila je sa prosečnom ocenom 9,45. Učesnik (jedan od autora, predavač) je manifestacije „Pre Salona“ u okviru Salona arhitekture, od 2014. godine, projekta saradnje, umrežavanja i razmene iskustava koji se realizuje kroz izložbu radova i prezentacije projekata nastalih u nastavnom procesu četiri fakulteta arhitekture i dizajna: FPU Beograd, AF Beograd, FTN Novi Sad i GAF Niš, Muzeja primenjenih umetnosti u Beogradu. Od 2015. godine autor i učesnik je programa predavanja i edukacije, pratećih studentskih radionica u okviru međunarodnog Jugoslovenskog pozorišnog festivala u Užicu. Od 2017. godine recenzent zbornika u okviru međunarodnog naučnog skupa *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Filološko-umetničkog fakultet, Univerziteta u Kragujevcu.

Izabrani projekti, izložbe, publikacije i predavanja

- **Projekti / izbor:**

- 2016/17. – Idejno rešenje sa izvođenjem, stomatološka ordinacija Dental centar Radulović, Ivankovačka, Beograd.
- 2014.- Idejno rešenje ulazno-prijemnog hola i portala „IBM“ poslovnih prostorija. Ul. Beogradska 39, Beograd. Investitor „IBM“.
- 2014. Idejno rešenje kafe, sa izvođenjem, Cetinjska, Beograd
- 2011/12. - Idejno rešenje poslovno-reprezentativnih prostorija „Vinarije Radovanović“ Krnjevo, opština Velika plana.
- 2010. - Idejno rešenje bašte kafea O.U.R. BAR. Tašmajdanski park, Beograd. Investitor J. Blanuša.
- 2004/05. - Idejno rešenje enterijera centralnog dela kuće (salon i dnevni boravak) sa asocijacijama na tražene stilove. Ostali enterijer kao sam objekat rađen je u okviru koautorstva sa prof D. Stojanovićem (izvedeno). Ul. Jovana Cvijića, Novi Sad. Investitor dr. R. Pušac.
- 2004. Idejno rešenje adaptacije stana sa enterijerom (izvedeno). Ul. Francuska, Beograd. Investitor M. Bećir.
- 2003. - Idejno rešenje i realizacija enterijera butika kožne galanterije i obuće „Heaven“. (izvedeno) Ul. Nebojšina, Beograd, investitor V.Tomašević.
- 2002/03. - Stilska obrada enterijera Zlatarske radnje „Stefanović“. Realizovano (izvedeno). Ul. Vasina, Beograd. investitor P. Stefanović.

- **Izložbe / izbor:**

- 2018. Genius Loci – Forma brenda, samostalna izložba, Univerzitetska galerija, Kragujevac;
- 2018. Genius Loci, samostalna izložba, Galerija Društva arhitekata, Niš;
- 2017. Lieux de Mémoire, samostalna izložba, Kuća Vojinovića, Kulturni centar Indija;
- 2017. Prostor i sećanja i pamćenja, samostalna izložba, Naša galerija, Udruženje likovnih umetnika Vrbas;

- 2017. Sistemi aluzija – Holokaust, samostalna izložba, Galerija moderne umetnosti, Narodni muzej u Smederevskoj Palanci;
- 2016. Holokaust, grupna izložba, Novembarski salon, Galerija Maržik i Narodni muzej Kraljevo;
- 2016. Figure sećanja, samostalna izložba, Galerija Kombank Art hola, Beograd;
- 2016. Kodiranje prostora, samostalna izložba, Mali likovni salon Narodnog muzeja Kragujevac;
- 2016. Godišnja izložba nastavnika i saradnika Filum-a, Galerija Univerzitetske biblioteke;
- 2014. Godišnja izložba nastavnika i saradnika Filum-a, Galerija Univerzitetske biblioteke;
- 2011. Izložba nastavnika i saradnika Katedre za Unutrašnju arhitekturu, Galerija Narodnog muzeja Kragujevac;
- 2009. “Forma crteža”, izložba profesora Filum-a, Narodni muzej Kragujevac;
- 2009. “Ambienta”, stručni skup iz oblasti arhitekture, tribina i izložba, Novi Sad;
- 2008. Jubilarna izložba FPU, Cvjeta Zuzorić, Beograd.

• **Publikacije:**

- 2017. Zbornik međunarodnog skupa Srpski jezik, kultura i umetnost Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu
Artikulacija vizuelnih kodova u arhitekturi;
- 2016. Nasleđe, Časopis za književnost, jezik, kulturu i umetnost, Filološko-umetnički fakultet Univerzitet u Kragujevcu
Vizuelizacija politike posredstvom arhitekture spektakla;
- 2016. - South East European Journal of Architecture and Design
Creativity of Dragutin Inkiostri as the Text of the Cultural Identity of the Balkans;
- 2016. - South East European Journal of Architecture and Design
Memorial Architecture as the Symbol of Remembrance and Memories;

- **Učešće na naučnim/stručnim skupovima:**
 - 2017. XII međunarodni naučni skup *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu;
tema: Prostori sećanja i pamćenja (Privilegovana Narodna banka u Kraljevini Srbiji);
 - 2016. XI međunarodni naučni skup *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu;
tema: Artikulacija vizuelnih kodova u arhitekturi;
 - 2016. Beograd, predavač na skupu „Na Čošku“ u okviru 37. Salona arhitekture. Saradnja četiri fakulteta arhitekture i dizajna, AF Beograd, FPU Beograd, FTN Novi Sad i GAF Niš, Muzej primenjenih umetnosti u Beogradu;
tema: Arhitektura i komunikacija;
 - 2014. Kragujevac, predavač na skupu Inženjerske komore Srbije-Regionalana kancelarija Kragujevac, svečana sala Regionalane privredne komore u Kragujevcu;
tema: Arhitektonska kompozicija i ornament;
 - 2009. Stručni skup iz oblasti arhitekture, Ambianta, Novi Sad;
tema: Nameštaj kroz istoriju.