

# ФОТОГРАФИЈА КАО МЕХАНИЗАМ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ПРОСТОРА

**Данијела М. ДИМКОВИЋ**

*Универзитет уметности у Београду,*

*Факултет примењених уметности, Београд*

**Апстракт:** Почевши од фотографија ентеријера Привилеговане народне банке с краја XIX века, овај рад анализира и испитује низ међусобних метода рада на меморији и истраживању облика и свакодневне употребе фотографије и њеног односа на производњу меморије. Фотографије представљају значајну улогу у културном сећању, фотографија као носилац меморије представља одличан материјал за разумевање социјалних и културних аспеката памћења. Заправо, сам чин фотографисања представља производ одређене историје. Истраживање такве историје је један од задатака овог рада, ипак таква анализа не мора нужно деконструисати везу између памћења и фотографије. Сагледавање фотографије као медија памћења захтева анализу из области различитих дисциплина, као и категорија културног памћења које обухвата све облике архивирања и заштите културног наслеђа. Способност фотографије да сачува успомене представља интелектуалну климу XIX и почетка XX века. Овакав став, везано за проблематику памћења, је развијање свести о неповратном протоку времена и преокупација за очувањем и прецизним представљањем прошлости, где медиј фотографије и укључивање нове технологије може дати значајан допринос. Однос фотографије и меморије представља један динамични процес производње, циркулације и пријема прошлости и његове интерпретације у садашњости. У обликовању простора сећања битно место заузимају идеолошки оквири. Они значајно учествују у дефинисању карактера јавног простора и његове функције и политичким манифестацијама. Један од примера односа идеологије-политике и простора сећања пружа Београд у XIX и XX веку. Током XIX и XX века Београд се налази у различитим државним и политичким системима: Османској империји, Кнежевини, Краљевини Србији, Краљевини Југославији и касније социјалистичкој Југославији.

**Кључне речи:** фотографија, ентеријер, сећање и памћење, културно наслеђе

## ИСТОРИЈСКА УСЛОВЉЕНОСТ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ФОТОГРАФИЈЕ

### Означено и означитељ – културни кодови

Средином XIX века, када се фотографија појавила на јавној сцени, о њој се размишљало у оквиру две супротстављене мисли – романтизма и национализма, али и једни и други заступају мишљење да је слика преносник, било између два субјекта или између људског субјекта и стварности. Како бисмо приступили разумевању и ишчитавању фотографске слике, неопходно је упознати се са одређеним знаковима и кодовима које она носи и који нам могу помоћи у њеном разумевању.

Европска структуралистичка семиотика и семиологија темеље се на појму лингвистичког знака Фердинанда Де Сосира (Ferdinand de Saussure) и теорији значења руског формализма. Управо као што говор материјализацијом менталног језичног знака омогућава комуникацију, тако је и арбитрарност битна за нормално одвијање комуникације јер осигурава независност језичког знака о предмету комуникације.<sup>1</sup> Значење је процес повезивања означеног с означитељем. Постструктурализам означава скуп приступа у друштвеним наукама током седамдесетих и осамдесетих година усмерених на семиотичко тумачење реалности, текстуализовани свет, а који се ослања као и структурализам на концепцију знака као јединства означавајућег и означеног.

Затим имамо теорију Ролана Барта (Roland Barthes) који изучава односе између вербалних и невербалних семиотичких система на примеру женске одеће онако како је она приказана у модним магацинима, мода о којој се говори (*la mode parlee*), без чега слике немају никаквог значаја о чему говори у есеју Систем Моде (*System de la Mode*)<sup>2</sup>. Такође, у есеју Царство знакова, Барт разматра Јапанску културу и друштвене обичаје изван система западне идеологије.<sup>3</sup> Његови критички текстови ослоњени су на сосировску семиологију али нису се бавили само књижевношћу. Објекти Бартовог критичког семиолошког размишљања били су поред система моде и храна, филм, рекламе, сликарство, сексуално понашање, фотографија, архитектура и други. Био је усмерен на демитологизовање система значења који су идеолошки функционализирани.<sup>4</sup> Даље у Елементима семиологије (*Elements de semiologie*) говори о односу вербалних и невербалних знакова као кључном. Елементе семиологије Барт је груписао у четири одељка: 1) језик и говор, 2) означено и означитељ, 3) синтагма и систем, 4) денотација и конотација. Барт резимира концепт знака који је установио Сосир раздвајајући означено и означитеља, где је означено појмовно, а означитељ материјални носилац знака.<sup>5</sup>

У оквиру студија културе, Ролан Барт је извршио утицај у неколико праваца. Он је класичну лингвистичку шему означавања допунио идејом да у сваком процесу означавања постоје два система: ниво денотације и ниво конотације.<sup>6</sup> Денотација се односи на дескриптиван, заправо основни ниво значења који је препознатљив сваком припаднику одређене културе, оно што би се могло назвати

1 Д. Радојевић, *Теорија фотографије по Ролану Барту*. Ролан Барт – књижевни теоретичар, критичар, филозоф, семиотичар, писац и сликар. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>

2 Р. Барт, Систем моде, у: *Марксизам – Структурализам. Историја и структура*, Београд, 1974, 116–178.

3 R. Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, 1970, 17.

4 J. Novak, „Roland Bart“, у: *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija, i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Београд, 2009, 431.

5 *Ibid*

6 *Ibid*

буквалним значењем.<sup>7</sup> С друге стране, на нивоу конотације, значења се стварају тако што се означитељи повезују са ширим културним концептима – знацима, као што су веровања, системи мишљења и знања, идеологије. На том нивоу значење се рађа на основу повезивања првостепених знакова с другим значењима у која су учитани различити културни кодови.<sup>8</sup> Конотација фотографије је социјално и историјски условљена, заправо за разумевање и интерпретацију је неопходан историјски контекст.

### Национално-културни модел Србије са краја XIX века – идеологија нације

Балканске државе су тежиле за променом постојећег стања и довршењем процеса националног ослобођења.<sup>9</sup> Вековне сеобе довеле су до укрштања нација, што је додатно отежавало формирање држава и националних идентитета. Срби као једни од малобројних народа Балкана успевају да успоставе државу и поред великих проблема око осамостаљивања и ослобађања од стране доминације и отоманске заоставштине.

Период између 1890. и 1914. године обележен је превирањима у политичком, привредном и културном животу. Балкан постаје поприште борби великих сила, Аустроугарске и Русије, а по одласку турске власти формирају се и балканске државе, које су тежиле ка довршењу процеса националног ослобођења. Проглашење Краљевине Србије 1882. године и политичке прилике које су претходно допринеле стицању међународног признања и суверенитета увели су Србију у ранг европских држава и омогућили, у историјском смислу, формирање бројних институција, као и формирање једне финансијске институције чија би специфична јавна функција учествовала у преображају друштва, јачању сигурности и самосталности модерне европске и националне државе – била је то Привилегована народна банка Краљевине Србије. Архитектура – као пракса и као дисциплина, увек функционише кроз систем културолошких идентификација и представља друштвено санкционисан облик приказивања и конструисања знања, односно један од легитимних говора идеологије, као начина да се утврди и организује категоријални поредак стварности.<sup>10</sup> Културална активност новостворене државне установе Народне банке, непосредно и као институције уметности, била је окренута Европи као идеализованом систему вредности који је требало што пре достићи.

Идентификацију и конструкцију властитог културалног наслеђа и потврђивање њеног националног порекла и идентитета, требало је извести на такав начин да оно буде препознато од стране домаће средине као оно које онтолошко-есенцијалистички припада Европи, али и да сама Европа идентификује ову припадност, чиме би се Србија укључила у модерни универзални (европски) свет.<sup>11</sup>

Како се потврђивање идентитета једне земље, заједнице, одвија кроз односе и релације са другим заједницама, нужно је указати на специфичан однос самог архитекта, као реализатора простора институције и друштва као система, који је неопходан за потврђивање хијерархије. Заправо било је неопходно направити спону простора банке, као носиоца српског идентитета и његове репрезентације Европи, како би се добило прихватање и признавање од стране исте. Овакав приступ се може тумачити чињеницом да зграда Народне банке није представљала само објекат протока новца, већ је имала улогу у изградњи националног стила, који ће бити заснован на традицији и јасно изража-

---

<sup>7</sup> Ibid

<sup>8</sup> Ibid

<sup>9</sup> А. Кадијевић, *Један век штражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 2006, 31.

<sup>10</sup> А. Игњатовић, *Југословенство у архитектури 1904–1941*, Београд, 2007, 17–33.

<sup>11</sup> В. Матејић, *Институције уметности и културе у међуратном раздобљу*, у: М. Шваковић (ур.), *Историја уметности у Србији XX век. Модерна и модернизми (1878–1941)*, Београд, 2014, 113.

вати културни идентитет једног народа. Ново друштвено раслојавање захтевало је своју визуелну материјализацију, као једну од могућности идентификовања и репрезентације свету. Уметност је била један од могућих медија визуелизације идентитета и моћи. Пројекат архитекте Константина Јовановића, одличног познаваоца ренесансе и архитектуре академизма указује на високо умеће како у обликовању екстеријера, тако и унутрашњости простора зграде. Како бисмо јасније сагледали простор и време настанка ентеријера банке, поред идеолошког оквира, послужимо се архивском фотографијом као документом.

## ФОТОГРАФИЈА ПРОСТОРА ПРИВИЛЕГОВАНЕ НАРОДНЕ БАНКЕ

### Презентовање наратива друштвене моћи посредством визуелних медија

Гледање фотографије кроз призму теорије фотографије постаје креативан процес у оквиру којег се тражи учешће посматрача са којим уметник води један одложени, имагинарни дијалог. Поред тога што фотографија има доказну и документарну сврху, она не преноси само слику каја је на њој, него и информацију о томе шта је то што је представљено. Фотографија је аналог стварности. Специфичност фотографије као медија је то што онај који фотографију ствара мора бити на месту догађаја, преноси нам неку информацију или емотивни набој.

Фотографија, као и текст представља увек отворену површину, у којој не постоји једнозначно и јединствено одређење значења, јер и код слике и код текста имамо процес производње значења унутар визуелне репрезентације која зависи од међусобне релације између знакова и њихових референци.

„Самим тим значење слике као визуелног знака зависи од значења других/различитих визуелних, али и вербалних знакова који тако граде значењски процес, тачније – контекст саме слике. Слика, као и језик, представља увек отворену површину, унутар које не постоји једнозначно и јединствено одређење значења. Као и код језика, унутар којег не постоје јасне границе између појединих речи у реченици, тако се и код слике не могу одредити јасне границе између различитих делова визуелног знака. Сliku као знак карактеришу визуелни означитељи, стога је за разумевање слике важна семиологија/семиотика која уводи слику у процес и праксу читања/интерпретације. Слика представља структурални поредак приказивања које се појављује као ефекат производње/размене/рецепције чулног значења. Слика, као и језик, представља текст – међутим, реч је о визуелном тексту унутар нелингвистичког семиотичког система.”<sup>12</sup>

Структура фотографије није изолована, она је у вези са бар још једном другом структуром, односно текстом који прати сваку архивску фотографију; информација у целини заснована је, дакле, на две различите структуре које су кооперативне, али пошто су њихове јединице хетерогене, оне нужно остају раздвојене једна од друге; у тексту суштину поруке сачињавају речи, у фотографији линије, површине, боје.<sup>13</sup> Која је садржина фотографске поруке? Шта нам то преноси фотографија која представља ентеријер Свечане сале Привилеговане народне банке, сачувана у архиву Народне банке Србије (сл. 1)? Једина сачувана фотографија која показује првобитан изглед свечане сале без

12 А. Палашти, *Послѣдњѣ структуриалистичка теорија фотографии у пракси југословенске и послѣдњѣ југословенске уметности* (докторска дисертација), Универзитет уметности, Београд, 2015, 56–64.

13 Д. Радојевић, *Теорија фотографије по Ролану Барту, Ролан Барт – књижевни теоретичар, критичар, филозоф, семиотичар, писац и сликар*. <https://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/>



Слика 1

назнака ко је аутор ентеријера. У левом углу на поду се види портрет Александра I Карађорђевића (регент од 1914, а краљ од 1921. године), са грбом Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Стога се може претпоставити да је фотографија направљена после уједињења 1918. године а пре реконструкције и проширења Свечане сале 1924. године.

Како немамо име аутора фотографије, покушаћемо да је сместимо у контекст, у време њеног настанка, разматрајући је као информацију, коју Бергин назива „информативна” функција фотографије, оно што јој даје снагу судског доказа; та функција је утемељена у емпиризму. Са тог становишта фотографија представља стварни свет простом метонимијом: фотографија представља предмет или догађај који је одсечен на својим просторним и временским границама или пак представља контекстуално повезан предмет или догађај.<sup>14</sup>

Може се уочити да је целокупно осликавање, стилски веома усаглашено са специфичним ликовном поетиком и стилизацијом геометријских и флоралних елемената. На профилисане капителе пиластра ослања се рељефно обрађени венац таванице. Нејасно се уочава да је плафон био осликан у светлом, вероватно пастелном колориту и да се назире неки цртеж. Улаз у саму салу је архитектонски наглашен мањим повученим тимпаном изнад светло бојених врата са орнаментиком и широким масивним довратком. Од намештаја уочљив је дугачак масиван сто са столицама пресвученим кожом са амблемима банке које су остале сачуване до данашњих дана; изнад стола је велики лустер са

14 A. Sekula, O izumevanju fotografskog značenja, u: *Promišljanje fotografije*, Beograd, 2016, 89–113.



чипкасто обрађеним металним обручем и два низа светиљки, који је у каснијој адаптацији замењен; под је, чини се, једноставније слаган паркет без уочљивих контраста у дезену односно боји.

Богато декорисан простор одише свежином и елеганцијом и као такав сугерише на рукопис Драгутина Инкиострија – Медењака<sup>15</sup> који је познат је као покретач неговања „националног стила” и сматра се зачетником српског дизајна. Његово проучавање мотива из народне уметности и стилизовање и компоновање са ликовним поетикама присутне архитектонске форме присутни су у његовом стваралаштву. Ђорђе Вајферт је 1905. године као члан Управног одбора банке ангажовао Инкиострија да декорише велику дворану у Коларчевој пивници која је постала центар београдског културног живота.<sup>16</sup> Одмах након овог успешно обављеног посла Инкиостри је био ангажован на осликавању ентеријера Народне банке, чији се ангажман може видети у записницима Управног одбора, сачуваном у архиву Народне банке.

Објекти испред фотографске камере, чак и пре чина фотографисања имају већ своју употребну вредност у производњи значења (имају своју историју), а фотографија нема избора него да оперише изнад тих значења.<sup>17</sup> Стога, Бургин указује на постојање „пред-фотографске” фазе у производњи значења, која се мора узети у обзир када се говори о исчитавању значења слике. Гледање, тако, није неутралан и транспарентан процес, већ идеолошки обојен, те као такав укључује елементе друштвеног и историјског контекста. Овакав вид сагледавања фотографије обухвата комплексну мрежу значења условљених културом и друштвом; уколико се фотографији приступа као тексту, активира се процес читања текста који у поступку интерпретације омогућава препознавање интеракције између дискурзивне, културалне, економске, политичке и/или идеолошке праксе једног друштва.<sup>18</sup> Усмереност према језику као ритуалу идеолошког препознавања, једна је од главних теорија Луја Алтисера (Louis Althusser) о производњи субјекта. Луј Алтисер категорију субјекта представља као конституитивну за идеологију: „сва идеологија интерпелира конкретне индивидуе као конкретне субјекте, путем функционисања категорије субјекта.”<sup>19</sup> Деловање идеологије утиче на то да људи не успостављају директан однос према реалном свету, већ је тај однос посредован идеолошком дискурсом. Иако имагинарна, идеологија представља одређен поглед на свет, поглед владајуће класе као природан. Самим тим ниједна класа не може да влада државом уколико не влада и њеним државним апаратима.

---

15 Драгутин Инкиостри – Медењак (1866–1942) био је свестрани уметник, један од најзначајниих стваралаца у области примењене уметности на српским и југословенским просторима. Бавио се осликавањем ентеријера објеката различитих намена, пројектовањем намештаја и разних декоративних елемената обликујући јединствене амбијенте. Радио је као сценограф, декоратер и професор. Посебно је значајан по изучавању и пропагирању националног стила у српској декоративној уметности. У Београду је радио на многим значајним објектима: Сали Коларчеве пивнице, Народном позоришту, Министарству финансија, Министарству просвете (сада Дом Вукове задужбине), многим приватним кућама, а излагао је на Балканској изложби у Лондону 1907. као и на Светској изложби у Торину 1911. Нажалост, од богатог стваралачког опуса Драгутина Инкиострија остао је само мали део. Најзначајнији је, у потпуности сачуван ентеријер Дома Јована Цвијића у Београду, док су делови ентеријера, комади мобилијара, слике и уметнички предмети сачувани у Србији и другим крајевима бивше Југославије. С. Вулешевић, *Драгутин Инкиостри Медењак – Пионир југословенског дизајна*, Београд, 1998, 19–38.

16 С. Вулешевић, *Драгутин Инкиостри Медењак – Пионир југословенског дизајна*, Београд, 1998, 19–38.

17 V. Bergin, „Fotografska praksa i teorija umetnosti”, u: *Promišljanje fotografije*, Beograd 2016, 45–88.

18 А. Палашти, *Постструктуралистичка теорија фотографије у праксама југословенске и јосш-југословенске уметности* (докторска дисертација), Универзитета уметности, Београд, 2015, 56–64.

19 Л. Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Лозница, 2009, 68.

Поред великих послова које је Инкиостри радио под покровитељством државних институција у континуитету је објављивао чланке представљајући своју теорију о националном стилу и презентујући могућности његове примене. Крајем 1907. године у издању Коларчеве задужбине штампао је своју књигу „Препорођај српске уметности”. Књига „Препорођај српске уметности” и брошуре „Наша архитектура” и „Нови српски стил” у којима Инкиостри упућује критику нашим архитектама да занемарују домаће поднебље и традицију, као и европско интересовање за фолклорну уметност, наилази на строгу осуду реномираних архитеката тог периода који су уједно припадали и владајућој државној, идеолошкој и друштвеној постави с почетка XX века.<sup>20</sup> Архитекта Бранко Таназевић је био један од највећих противника Инкиостријевог рада, изјављујући да су Инкиостријева публикована дела у целини неразумљива, у појединостима нетачна и да Инкиостри нема довољно стручног образовања за такав подухват који је урадио. Очигледно да из ових разлога које наводи Таназевић, Инкиостри није био прихваћен у потпуности од стране „владајуће идеологије”, којој је сам Таназевић припадао, као ни његов рад и залагање у изучавању и примени народног стваралаштва.

Антонио Грамши (Antonio Gramsci) у својој теорији на место Идеологије уводи појам Хегемоније. Грамши заступа тврдњу да је хегемонија присутна у свим деловима друштва, у свим чињеницама живота и начинима на који их живимо унутар структура за које верујемо да смо их сами изабрали. Све то се односи на: породицу, брак, обичаје и поседовање, дом, осећања и веровања, свест о властитом здрављу и телу, пријатеље.<sup>21</sup> С обзиром на комплексност поменутих чињеница, држава и њене институције се не могу ослонити само на принуду и силу. Држава легитимитет власти обезбеђује помоћу стратешког управљања. Грамши наводи да је за хегемонију неопходна комбинација силе и пристанка. Хегемонија говори о томе да посебно значајну улогу у друштву имају друштвене елите које представљају интересе властите класе као универзалне. Управо у тим представама су учествовала друштвена елита с краја XIX века у Србији, стварајући стандард и вредности на које се ослања најшира популација, трудећи се да неутралишу неслагања у друштву. Основни циљ хегемоније је постизање пристанка различитих класа на владање блока моћи. Грамши хегемонију дефинише као „непрекидни процес формирања и смењивања нестабилних односа и њиховог уравнотежавања, нарочито односа између интереса доминантне и подређених група.”<sup>22</sup>

Ипак, како појам хегемоније не представља доминацију већ прилагођавање опозиционим класним културама и вредностима, дозвољавајући да се оне изразе у свом властитом простору Инкиостри добија позив за декорацију српског павиљона на Светској изложби у Торину (1911), уз одобрење Министарства народне привреде за декорацију салона, где је радио под надзором Бранка Таназевића. Слобода у идејама и приступу му је у потпуности ускраћена јер му Таназевић није дозволио да примењује народну орнаментику. Појам хегемоније показује да буржоазија не жели да уништи културу радничке класе, већ да је „артикулише” према захтевима властите културе и идеологије тако што се у том процесу мења и сама политика и култура радничке класе. Тако да се однос Драгутина Инкиострија и његово стваралаштво могу сагледати као непрекидо „преговарање” са владајућом класом на културном и идеолошком плану.

Осим фотографије ентеријера Свечане сале и записника Управног одбора банке не постоји ни један документ у архиви банке који потврђује да је Драгутин Инкиостри реализатор самог простора свечане сале. У каснијим списима се углавном, као аутор ентеријера Свечане сале наводи

20 С. Вулешевић, *Драгутић Инкиостри Мегењак – Пионир југословенској дизајна*, Београд, 1998, 19–38.

21 A. Gramsci, *Intelektualci, kultura, hegemonija*, Београд, 2018, 34–48.

22 Ibid



Слика 2

име сликара Пашка Вучетића. Познато је да је Инкиостри декорисао зидове главне сале док је сликар Пашко Вучетић, са којим је сарађивао и у раду на Коларчевој пивници, осликао на таваници алегоријску композицију.<sup>23</sup> Постоје и записи да су зидови „били осликани композицијама заснованим на детаљима са ћилима и народних везова”<sup>24</sup> Нажалост, других прецизнијих података о Инкиостријевом раду у Народној банци нема. Ипак, уколико се сагледа ликовна поетика његовог целокупног стваралачког опуса, уз поштовање историјских чињеница, може се претпоставити да је на (сл. 1) приказан ентеријер на коме је Инкиостри оставио ауторски печат. Осликавање зидних површина приказаних на фотографији одговара ликовности и стилизацијама заснованих на народној уметности.

Ослањајући се на Грамшијеву теорију хегемоније можемо говорити о супростављености друштвених елита и оних који се налазе на маргинама историје, експлоатисане, подређене и неме друштвене групе којима недостаје класна и културна свест. На основу ове теорије Грамши показује да владајућа класа не влада простим средствима присиле, већ мора да има одређену меру прихватљивости и у класама којима влада, а то углавном постиже на основу моралног и интелектуалног вођства. Однос међу супротстављеним класама дубоко је зависан од културних и идеолошких односа који се међу њима успостављају; овде се не ради о доминацији већ о борби за хегемонију која подразумева

23 С. Вулешевић, *Драћушин Инкиостри Медењак – Пионир југословенског дизајна*, Београд, 1998, 19–38.

24 *Ibid*



морално, културно, интелектуално, а самим тим и политичко вођство над целим друштвом.<sup>25</sup> Самим тим не чуди што нема конкретних података о ангажману Драгутина Инкиострија на реализацији ентеријерског склопа Свечане сале народне банке и што је управо та репрезентативна просторија, једина од свих простора зграде банке, касније измењена и реконструисана у потпуности другачије од њеног првобитног изгледа. „Методолошки критеријум на коме почива наше проучавање мора се заснивати на следећем: надмоћ једне друштвене групе исказује се на два начина – као „доминација” и као „интелектуално и морално вођство”. Једна друштвена група доминира антагонистичким групама које настоји да „ликвидира” или подреди; једна друштвена група може, заправо мора предходно да успостави „водећу улогу” да би освојила власт.”<sup>26</sup>

Иако је јасно да је Инкиостријев рад на декорисању Свечане сале базиран на традицији и имплементацији националних обележја и орнаментици народне културе, која је представљала у том тренутку инструмент идеолошке мобилизације, примењена на сасвим другачији начин. Насупрот томе можемо приметити (сл. 2), да се приликом реконструкције Свечане сале потпуно одступило од народне и традиционалне орнаментике преузете са ћилима и других елемената који се ослањају на народну традицију. Осликани витки пиластри замењени су масивним дрвеним облогама строгих класичних профилација а зидна платна, некада богато декорисана, сада су обложена црвеном чојом која доминира у простору. Поставља се питање, који је разлог њеног потпуног уклањања, како материјално-визуелног тако и необјашњивог одсуства података у записницима и архиву банке? Можда се један од разлога може потражити у тадашњој идеји и девалоризујућој нарацији о Балкану коју преузимају његови становници а највише националне елите балканских земаља, које себи често одређују задатак да „дебалканизују” своје нације. Такво одбацивање Балкана било је наглашено присутно почетком XX века. Српска политичка елита, тежила је раскидању са балканским наслеђем, јер је оно српском народу заправо наметнуло источњачко, отоманско и муслиманско наслеђе и указивало је на неопходност реafirмације аутентичног старог европског и хришћанског идентитета Срба.

Историјски след догађаја, рат, пресељење банке у Марсеј, затим повратак, формирање нове државе, прекинули су континуиран развој банке. Договори о доградњи банке направљени 1914. године, обновљени су 1921. године и поверени Константину Јовановићу. Свечана сала је претрпела велику измену и тада обликован ентеријер задржао се до данашњих дана. Првобитан ентеријер Свечане сале, богат у својој декоративној полихромној обради и орнаментици, замењен је амбијентом у коме се јасно види потреба за демонстрацијом моћи институције, како у економском, тако и у друштвеном погледу. Репрезентативност ентеријера сада су масивним дрвеним облогама строгих класичних строгих класичних профилација а зидна платна, некада богато декорисана, сада су обложена црвеном чојом која доминира у простору.

Након Првог светског рата и уједињења дела Јужних Словена, по закону од 26. јануара 1920. године, Привилегована народна банка Краљевине Србије прерасла је у Народну банку Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Архитектура метрополе са својом нераскидивом ентеријерском целином, којом су руководиле српске елите, нашла се у срдшту сложеног идеолошког процеса формирања идеје о империјалној нацији.

Архитектонски простор и његово уређење првобитно су представљали медиј помирења различитих културалних идентитета и тражења националног стила ослоњеног на историзам, замењени су утицајем од стране савременог запада и стремљења ка Европи. Културална активност поново-формиране

25 A. Gramši, *Intelektualci, kultura, hegemonija*, Beograd, 2018, 34–48.

26 *Ibid*

државне установе Народне банке, непосредно и као институције уметности, била је окренута Европи као идеализованом систему вредности који је требало што пре достићи. Идентификацију и конструкцију властитог културалног наслеђа и потврђивање њеног националног порекла и идентитета, требало је извести на такав начин да оно буде препознато од стране домаће средине као оно које онтолошко-есенцијалистички припада Европи, али и да сама Европа идентификује ову припадност, чиме би се Србија укључила у модерни универзални европски свет.

Упоређивањем две фотографије (сл. 1 и сл. 2) и њихово смештање у истојски и културни контекст олакшава нам идентификацију. Обе представљају ентеријерски склоп Свечане сале у различитом временском периоду. Први у време формирања Привилеговане народне банке Краљевине Србије, с краја XIX века а друга по завршетку Првог светског рата, 20-их година XX века. Фотографије су богате конотацијама, јер сваки део ентеријера, обраде, мобилијара, декорације је видљив и јасно приказан. Као што се види „свака појединост у оквиру значења укупне фотографске слике коју те појединости сачињавају, тако и све предмете видимо и појединачно и удружене у целину: на изглед бешавну идеолошку структуру”<sup>27</sup> која се зове репрезентација моћи у датом историјском тренутку. По Барту, уметање „природног и универзалног” у фотографију, формира снажан утисак управо због своје привилегије поузданог сведока, који гарантује да су представљени догађаји стварни.<sup>28</sup> Бургин сматра да овакво својство фотографије мора бити наметнуто на нивоу „унутрашњих односа”, кога производе и репродукују неки привилеговани идеолошки апарати, научне установе, министарства, судови. Ако наратив ове две фотографије указује на временску разлику њиховог настајања, јасно је да је једна фотографија реализована унутар доминантне форме<sup>29</sup> друге и да је та доминантна форма заправо идеолошка форма установљена као начин репрезентације вредности и веровања доминантне класе.

Ако погледамо обраду површина зидова, који су у оба случаја репрезентативно обрађена, на првој видимо богато осликану површину, скоро филигрантски решену и стилизовану нарадном орнаментиком, која очигледно трпи утицај Сецесије али исто тако се може повезати са отоманским утицајем и источњачким стилем репрезентације. Друга представља потпуну трансформацију првобитног простора са прочишћеним и геометризованим формама одишући једноставношћу и елеганцијом, без изражених контраста у материјализацији и колориту.

Да ли је прва реализација ентеријера у историјском тренутку по завршетку Првог светског рата превише конотирала ка турској заоставштини? Да ли је разиграна декоративна орнаментика пренаглашена, егзотична и оријентална, а самим тим алудира на примитивно? Да ли је покушај Драгутина Инкиострија да имплементира народну уметност у ентеријер сале и на тај начин формира национални стил ослоњен на фолклорну заоставштини, заправо референцира на вишевековни утицај отоманске културе? Како би се открили процеси на којима су конституисана значења неопходно их је сагледати у оквиру конкретних друштвених пракси и ритуала на датим нивоима одређене историјске друштвене формације.<sup>30</sup> Друга слика, стилски сведеног простора реферира ка класицистичком западу, богатим профилацијама, витражом и дискретном орнаментиком у детаљима репрезентује простор који стреми идентификацији са европском естетиком и пожељном демонстрацијом моћи и њеном идеализованом систему вредности. Овде желим да нагласим апсолутни континуитет идео-

27 V. Bergin, „Kurentnost fotografije”, u: *Promišljanje fotografije*, Beograd, 2016, 114–145.

28 R. Barthes, “Rhetoric of the Image”, in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven: Leete's Island Books, 1980, 269–285.

29 V. Bergin, „Kurentnost fotografije”, u: *Promišljanje fotografije*, Beograd, 2016, 114–145.

30 *Ibid*

лошког постојања фотографија и њиховог постојања као материјалних објеката чија „курентност” и „вредност” настају у неким јасно препознатљивим и „историјски специфичним друштвеним праксама, и у крајњој линији су функција државе.

## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Фотографије представљају значајну улогу у културном сећању – фотографија као носилац меморије представља одличан материјал за разумевање социјалних и културних аспеката памћења. Заправо, сам чин фотографисања представља производ одређене историје. Истраживање такве историје је један од задатака овог рада, ипак таква анализа не мора нужно деконструисати везу између памћења и фотографије. Сагледавање фотографије као медија памћења захтева анализу из области различитих дисциплина, као и категорија културног памћења које обухвата све облике архивирања и заштите. Испитивање приступа фотографије и памћења нам омогућава увид у повезаност меморије и фотографије, питањем истине, субјективности, технологије и пракси медијације које се мењају током времена. Способност фотографије да сачува успомене представља интелектуалну климу XIX и почетка XX века. Овакав став везано за проблематику памћења је развијање свести о неповратном протоку времена и преокупација за очувањем и прецизним представљањем прошлости, где медиј фотографије и укључивањем нове технологије може дати значајан допринос. Оваква преокупација за прецизним приказивањем прошлости везано за меморију и фотографију не везује се само за период краја XIX века већ се користи и данас. Однос фотографије и меморије представља један динамични процес производње, циркулације и пријема прошлости и његове интерпретације у садашњости.

Историјски и културни значај фотографије је свакако многострук, у поређењу са писаном архивском грађом која је непосредни сведок неког догађаја, фотографија је направљена у аутентичном историјском тренутку о коме говори. Управо из тог разлога представља значајан историјски извор и архивску грађу. Алан Секула (Allan Sekula) у свом тексту Читање архива – фотографија између рада и капитала, управо се бави питањима чувања историјске и друштвене меморије посредством фотографије. „Фотографије саме по себи су фрагментарне и непотпуне изјаве а фотографско значење зависи од контекста. Значење је увек усмерено према распореду, натписима, тексту и начину презентације.”<sup>31</sup> Самим тим жели да каже да фотографска слика никада није неутрална репродукција стварности. Архиви представљају моћ која је инхерентна команди лексикона и правила језика, они заправо нису неутрални, често замагљују чињеницу да архивске фотографије обезбеђују одређену врсту тумачења, уместо представљања стварности.<sup>32</sup> Стављање фотографије у овакав контекст можемо уочити да је њен однос са меморијом и архивом изузетно повезан. Историјске чињенице о развоју веза између сећања и технологије комуникације описују важно место померања од усмене ка писменој култури, које се одиграло током векова. Коначно, промене у XX веку донеле су још једну истинску револуцију у сећању, чији је најважнији елемент била појава електронских средстава записа и преношења информација, што је не само променило начин на који памтимо већ нам је омогућило и нове начине да концептуализујемо сећање. Не само компјутери, већ и обрада слика и имуни систем сада служе као основни модели и метафоре за размишљање о сећању.” Памћење и фотографија обухватају про-

31 A. Sekula. „O izumevanju fotografskog značenja”, u: *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar, Beograd, 2016, 89–113.

32 *Ibid*

цес реконструкције и подсећања на прошлост. Само памћење је често окарактерисано као архив, заправо оно представља посредника између фотографије и архива. Памћење се обликује посредством садашњости, која му обезбеђује структуру за памћење. Фотографија омогућава формирање услова за друштвену свесност и сећање, што нам је доступно посредством фотографског архива.

## ИЛУСТРАЦИЈЕ

1: Аутор: непознат. Време настанка: око 1920. године. Опис: некадашњи изглед Свечане сала за седнице Управног одбора, Привилеговане народне банке, у згради Народне банке у Краља Петра 12. Извор: дигитални архив Народне банке Србије – Збирка фотографија.

Author: unknown. Dated: around 1920 Description: Former appearance of the Ceremonial Hall for the sessions of the Management Board, Privileged National Bank, in the building of the National Bank in Kralja Petra 12. Source: digital archive of the National Bank of Serbia – Collection of photographs.

2: Аутор: непознат. Време настанка: после 1924. године. Опис: изглед Свечане сале за седнице Управног одбора после реконструкције, у згради Народне банке у Краља Петра 12. Извор: дигитални архив Народне банке Србије – Збирка фотографија.

Author: unknown. Date of origin: after 1924. Description: Appearance of the Ceremonial Hall for the sessions of the Management Board after the reconstruction, in the building of the National Bank in Kralja Petra 12. Source: digital archive of the National Bank of Serbia – Collection of photographs.

## ЛИТЕРАТУРА

Алтисер, Луј. *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница, 2009.

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

Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image", in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven: Leete's Island Books, 1980, 269–285.

Барт, Ролан. Систем моде, у: *Марксизам – Структурализам. Историја и конструкција*, Нолит, Београд, 1974, 116–178.

Bergin, Viktor. "Fotografska praksa i teorija umetnosti", u: *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar, Beograd, 2016, 45–88.

Bergin, Viktor. "Kurentnost fotografije", u: *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar, Beograd, 2016, 114–145.

Вулешевић, Соња. *Драгишин Инкиосири Медењак – Пионир југословенској дизајна*, Музеј примене уметности, Београд, 1998.

Gramši, Antonio. "Intelektualci, kultura, hegemonija", Mediterran Publishing, Beograd, 2018, 34–48.

Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Građevinska knjiga, 2007.

Кадијевић, Александар. *Један век шражења националној сцили у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Грађевинска књига, Београд, 2006.

Matejić, Bojana. "Institucije umetnosti i kulture u međuratnom razdoblju", u: M. Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Moderna i modernizmi (1878–1941)*, Orion art, Beograd, 2014.

Novak, Jelena. "Roland Bart", u: *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija, i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Vujičić kolekcija i Atoča, Beograd, 2009, 432–443.

Палашти, Андреа. *Посматрајући конструктивистичку теорију фотографије у пракси југословенске и јоси-југословенске уметности* (докторска дисертација), Универзитет уметности, Београд, 2015.

Радојевић, Данијела. *Теорија фотографије по Ролану Барту. Ролан Барт – књижевни теоретичар, критичар, филозоф, семиотичар, писац и сликар* // [www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/](http://www.razumno.rs/kultura/umetnost/fotografija/teorija-fotografije-po-rolanu-bartu/) приступљено: 12.01.2018.

Sekula, Alen. "O izumevanju fotografskog značenja", u: *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar, Beograd, 2016, 89–113.

**Summary:** Starting with photographs of the interior of the Privileged National Bank from the late nineteenth century, this paper analyzes and examines a series of mutual methods of working on memory and exploring the shape and everyday use of photography and its relationship to memory production. Photographs represent a significant role in cultural memory; photography as a carrier of memory is an excellent material for understanding the social and cultural aspects of remembrance.

In fact, the very act of photographing is a product of a particular moment in history. Exploring such a history is one of the tasks of this manuscript, yet such an analysis does not necessarily deconstruct the link between memory and photography. Seeing photography as a medium of memory requires analysis in the field of different disciplines, as well as categories of cultural memory that encompasses all forms of archiving and protection of cultural heritage. The ability of photography to preserve memories represents the intellectual climate of the 19th and early 20th century. This attitude, related to memory issues, is to develop awareness of the irreversible flow of time and a preoccupation with preserving and accurately representing the past, where the medium of photography and the incorporation of new technology can make a significant contribution. The relationship between photography and memory is a dynamic process of production, circulation and reception of the past and its interpretation in the present. Ideological frames occupy an important place in shaping the memory space. They play a significant role in defining the character of the public space and its function and political manifestations. One example of the relationship between ideology-politics and the space of memory is provided by Belgrade in the 19th and 20th century. During the 19th and 20th centuries, Belgrade was located in different states and political systems: The Ottoman Empire, The Principality, The Kingdom of Serbia, The Kingdom of Yugoslavia and later socialist Yugoslavia.

**Keywords:** photography, interior, memory and remembrance, cultural heritage